

EL IMAGINARIO SONORO DE LA MUERTE EN EL CINE MEXICANO
LOS INSÓLITOS PECES GATO (2013) Y ROMA (2018)

THE SOUND IMAGINARY OF DEATH IN MEXICAN CINEMA
THE UNUSUAL FISHES CAT (2013) AND ROME (2018)

Mónica del Sagrario Medina Cuevas

Nota sobre la autora:

Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Profesora-investigadora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Miembro del Cuerpo Académico Imagen, Memoria e Investigación Social. <https://orcid.org/0000-0001-5805-427X>

Esta investigación fue financiada con recursos de la autora. La autora no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico: monica.medina@correo.buap.mx

Recibido:1/07/2020 Corregido: 19/08/2020 Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Mónica del Sagrario Medina Cuevas. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

EL IMAGINARIO SONORO DE LA MUERTE EN EL CINE MEXICANO
LOS INSÓLITOS PECES GATO (2013) Y *ROMA* (2018)

THE SOUND IMAGINARY OF DEATH IN MEXICAN CINEMA
THE UNUSUAL FISHES CAT (2013) AND *ROME* (2018)

Resumen

Este artículo muestra el análisis de algunas secuencias de las películas *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) para responder a la pregunta, ¿cómo se crea el imaginario sonoro sobre la pérdida de un ser querido en el producto cinematográfico? Se plantea la propuesta teórica y metodológica de Michel Chion en *La audiovisión* (1993), algunas ideas de Murray Shafer expuestas en *El nuevo paisaje sonoro* (1970) y conceptos básicos para comprender la estructura de la banda sonora en el cine, según Samuel Larson Guerra en el texto *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (2010). El resultado del análisis muestra los aspectos sonoros que sobresalen de las películas seleccionadas en donde se identifican los imaginarios sobre la muerte de los personajes.

Palabras clave: análisis, cine mexicano, imaginario sonoro, muerte, identidades.

Abstract

This article shows the analysis of some movie sequences from the films *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) and *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) to answer the following question: ¿How the sonic imaginary is created over the loss of a loved one in a cinematographic product? Both the theoretical and methodological proposals from Michel Chion in *The Audiovision* (1993) are stated, and some ideas exposed by Murray Shafer in *The New Soundscape* (1970) as well as some concepts to understand the structure of the soundtrack in cinematography, according to Samuel Larson Guerra in the text *Thought of the sound: an I troductuon to the theory and the practice of the cinematographic sound language* (2010).

The result of the analysis shows the sound aspects that stand out in the selected films in which the imaginary of the characters' deaths are identified.

Key words: analysis, Mexican cinema, sound imaginary, death, identities

Introducción

Este artículo tiene como objeto de estudio la filmografía mexicana de los últimos años que presenta en la banda sonora el imaginario de la muerte. El corpus seleccionado lo constituyen las películas *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) en las que se identifican elementos estéticos y narrativos que permiten explorar la sonoridad que se construye ante la muerte de un personaje en el relato audiovisual.

El trabajo presenta el análisis de algunas secuencias de estas películas que principalmente expresan a través de las palabras, los silencios, los incidentales, la música y los ambientes una identidad sonora específica ante la pérdida de un ser querido en el relato audiovisual. La revisión de las secuencias considera tanto al sonido como a la imagen ya que la correspondencia entre ambos elementos es necesaria para dar una correcta significación del producto cinematográfico.

Este trabajo se estructura desde la propuesta teórica y metodológica de Michel Chion en *La audiovisión* (1993), las aportaciones de Murray Shafer en el texto *El nuevo paisaje sonoro* (1970) y los conceptos sobre la banda sonora que sustenta Samuel Larson Guerra en el texto titulado, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (2010).

El texto pretende crear un diálogo entre lo que recibe la mirada y lo que se inserta en la escucha para motivar la reflexión sobre ¿cómo la filmografía mexicana actual da cuenta del imaginario de la muerte?, en *Los insólitos peces gato* sobre la pérdida de la madre y en *Roma* sobre la muerte del hijo. Los resultados del análisis indican posibles referencias cinematográficas que van renovando la cultura fílmica.

Las películas se eligen principalmente porque exploran diferentes recursos sonoros. En el caso de *Los insólitos peces gato* permite un análisis sobre el uso

de la voz y la música. Por su parte, *Roma* aclara la manera en que opera el silencio y los incidentales. Otra condición importante por la que fueron seleccionadas para este trabajo es que ambas películas pertenecen a la misma década de producción y por lo tanto atienden a una generación de realizadores, lo que da cuenta del desarrollo del cine mexicano actual. Es conveniente mencionar que podrían ser otras películas mexicanas las que tienen la capacidad de dar sentido a la discusión, y como tal impulsar otros trabajos académicos sobre los imaginarios sonoros.

Marco teórico

Este apartado introduce en los primeros párrafos a los teóricos que resultan autoridad en los estudios del sonido. Por otra parte, se explican los elementos que forman parte de la banda sonora, recursos narrativos que serán explorados en el análisis de este artículo. Por último, se incluyen algunas ideas sobre el concepto de identidad en la banda sonora.

El estudio del sonido se lleva a cabo desde la segunda parte del siglo XX, destaca Pierre Shaeffer (1967) con la Teoría de la escucha y del sonido considerada como acología y lo que respecta a la música concreta como una forma para integrar en la pieza musical algunos sonidos que no provienen de instrumentos musicales.

También resulta importante para este trabajo mencionar a Murray Shafer (1977) que introdujo el concepto de paisaje sonoro para explorar la importancia de los registros que surgen de manera espontánea en un escenario social y que dan cuenta de la identidad del lugar y de quienes lo habitan.

De igual forma se encuentran las aportaciones de Michel Chion (1993) acerca de la interacción entre el sonido y la imagen que se muestra en la audiovisión, concepto que señala que los productos audiovisuales no se dirigen únicamente a la vista del espectador sino que también se dirigen al oído. De tal forma, se reconoce que existe una actitud perceptiva con un enfoque amplio por parte de los espectadores.

Los elementos de la banda sonora

En el cine la banda sonora representa el conjunto de sonidos de fondo que acompañan a una película. Larson Guerra (2010) en el texto titulado, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* expone los siguientes conceptos para comprender la importancia que tiene el sonido en el producto audiovisual.

El sonido puede ser considerado como sonido directo, es decir que proviene del espacio natural. La sonoridad en una película puede ser de tipo sincrónico o sonido de producción, que quiere decir que emana del espacio y que regularmente comprende: diálogos. La voz como elemento de la banda sonora tiene ciertas categorías como: timbre, enunciación y respiración. Este recurso puede estar fuera de cuadro y como tal se considera una *Voz off*.

Por otra parte, están los incidentales que son los sonidos producidos por la acción de los personajes. Es importante aclarar que los incidentales aparecen junto con los efectos, es decir, sonidos producidos por todo tipo de artefactos. Por último, cabe señalar que el ambiente sonoro comprende los sonidos que marcan la profundidad del espacio y le dan realismo.

Otro de los elementos de la banda sonora es el silencio que resulta extraño encontrar de manera absoluta, este recurso representa una idea simbólica que puede significar una acción interna del personaje, un cuestionamiento subjetivo y selectivo.

Finalmente, el uso de la música en la película provee de apoyo o sustento emocional a la imagen para clarificar el tono o carácter dramático, una melodía o canción también pueden ayudar a establecer un ritmo o agregar o modificar el sentido o significado en el relato. El ambiente musical puede representar una parte de la narrativa, establecer la identidad de un personaje o de la atmósfera, como sucede con el *leitmotiv*¹.

¹ El *leitmotiv* es un motivo musical, una idea o tema tanto melódico, rítmico y armónico que en un contexto audiovisual narrativo está asociado de manera recurrente (aunque admite ciertas variantes) a un personaje o situación narrativa. Esta categoría no es un invento cinematográfico sino que surge de la mano del género operístico, y más precisamente de la ópera romántica y post romántica (Chalkho, p. 232).

La identidad en la banda sonora

Como indica Gilberto Giménez, “la distinguibilidad supone la presencia de elementos, marcas características o rasgos distintivos que definen de algún modo lo específico, lo único o la no sustituibilidad de la unidad considerada” (en Domínguez, p. 96, 2015). Ahora bien, la distinguibilidad es una cualidad que debe ser reconocida para comprender a la identidad como un elemento social, como un rasgo diferenciador en el relato cinematográfico.

El sonido crea una identidad sobre un personaje, un suceso, un momento o un escenario. Es importante reconocer que las rutinas diarias, los objetos que acompañan a los personajes y los encuentros entre los mismos producen sonoridad; todos los lugares tanto reales como imaginarios que son habitables y las acciones que se experimentan poseen una atmósfera sonora específica. Por lo tanto, las personas, los lugares y los objetos poseen una sonoridad que es reconocida por medio de la escucha, mecanismo que da sentido a una identidad sonora y se refiere conceptualmente a los sonidos que distinguen un contexto.

El teórico Murray Schafer (1970)² propone el concepto de paisaje sonoro que imbrica el sentido de la identidad sonora, como una marca sonora o *soundmark*, es decir, se refiere a una idea particular de un contexto lo que representa una memoria de la sonoridad. Para este autor, todos los elementos sonoros juegan un papel importante para reconocer un espacio y, de tal forma, definir la identidad sonora con cierta temporalidad, ya que es importante considerar que todo ambiente sonoro se va modificando.

A su vez, el lenguaje tiene una sonoridad peculiar que lo remite a un grupo social asentado en un escenario, así como sucede con otras condiciones de usos y costumbres. La forma en que se emite el lenguaje tiene que ver con cierto tipo de palabras organizadas de diferente manera, así como también sucede con la enunciación, el ritmo, la entonación y el acento.

Ciertamente se pueden identificar en nuestro país de norte a sur diversos tonos, es decir, diversos modos de hablar que se convierten en imaginarios sonoros

² Chion es discípulo de Schaeffer, quien resulta heredero de sus teorías.

capaces de estereotipar identidades mexicanas que se extrapolan a la cinematografía, estas pueden ser estudiadas dentro de la banda sonora para dar cuenta de su sentido cultural.

Algunos sonidos que sobresalen de un escenario generan una presencia cultural más significativa ya que remiten a los valores más representativos de una época y de un grupo de personas, este ambiente sonoro se inscribe como un paisaje cultural. En la filmografía es posible atender al poder simbólico que obtiene una sonoridad expuesta ya que su escucha genera una pertenencia en el producto audiovisual que tendrá un peso social en las diferentes audiencias a lo largo del tiempo. Como sucede con la música de una película que crea una marca sonora del género cinematográfico, de la época en la que se cuenta la historia y que refiere sensibilidades hacia el hecho que se plantea en el relato. Los paisajes sonoros expresados en las bandas sonoras, en las que se advierten identidades que refuerzan el sentido de pertenencia y de memoria en los espectadores.

En estos escenarios se expresa la cultura por medio de los objetos sonoros que preservan la riqueza cultural, sonidos que permiten comprender cómo se modifican y nutren las identidades. El sonido requiere estudiarse como parte de la identidad de un grupo social a través de su producción cultural que lo hace diferente de otras sonoridades.

La metodología de Chion

El análisis propuesto por Chion tiene la intención de comprender la lógica de una película o de una secuencia sobre la forma en que funciona el sonido en la interacción con la imagen. Para los fines de este trabajo se utiliza este tipo de análisis para mostrar cómo intervienen los elementos de la banda sonora en la construcción del imaginario de la muerte de un personaje en las secuencias elegidas.

La metodología que se expone en *La audiovisión*, Michel Chion (1993) intenta analizar el vínculo que existe entre sonido e imagen, así como otros aspectos propios del audiovisual. Por lo tanto, se muestran los siguientes procedimientos de observación para desarrollar el análisis de elementos. Es importante mencionar que dichos métodos se pueden utilizar considerando lo que se busca en el análisis:

1. *El método de los ocultadores*, consiste en una revisión de una secuencia determinada en la que se puede observar de manera simultánea o por separado el sonido y la imagen. La intención de mostrarlos por separado es reconocer que ambos elementos significan por sí solos. Es importante que el investigador pueda oír sin prejuicios a partir de un entrenamiento para dejar de lado en gran medida percepciones personales.
2. *Búsqueda de dominancias*, es decir, generar una taxonomía de la naturaleza de los elementos sonoros involucrados en la secuencia, diferenciar de las palabras, la música, los ruidos, y destacar cuáles son los que destacan y en qué lugares se expresan. De tal forma que los aspectos generales del sonido, tales como los ambientes, los diálogos, los efectos y la música se encuentren incluidos.
3. *Localización de los puntos de sincronización importantes*, se trata de un acercamiento preliminar a la película. Resulta significativo indagar con mayor profundidad de sentido y efecto, es decir, las conexiones más relevantes entre los sonidos y los demás elementos que forman las secuencias.
4. *Comparación*, es interesante comparar el sonido y la imagen sobre una misma cuestión de representación y situarse en relación con un mismo criterio que puede aplicarse a ambas, es decir, se trata de cambiar la banda sonora de un fragmento por otra distinta y así encontrar nuevas relaciones, sentidos e interpretaciones.

En este artículo se utilizará el método de los ocultadores que opera en el análisis de la siguiente manera. En la primera parte describe contextual y nominalmente la secuencia y se catalogan los elementos sonoros más destacados. La segunda parte, se denomina procedimiento de observación, es la que se desarrolla en este artículo, en ella se encuentra el método de los ocultadores que consiste en una observación separada de los elementos fundamentales de manera aislada, se realiza un proceso de desmontaje. El primer desmontaje sirve para analizar el elemento de la banda sonora y se denomina escucha acusmática y tiene como objetivo analizar el objeto sonoro sin ver la fuente sonora de la que proviene. El segundo desmontaje se denomina visualización sorda, en la que se analiza la secuencia sin la banda sonora. Según Chion, se trata de “oír el sonido tal y como es y no como lo transforma y enmascara la imagen, y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea” (1993, p. 174).

Ahora bien, antes de iniciar el proceso de análisis en una obra audiovisual, Chion (1993) propone ser rigurosos en la terminología empleada. El empleo de palabras más específicas permite confrontar las percepciones unas con otras y avanzar en su definición y su localización. El simple hecho de tener que buscar en la lengua aquello de lo que ya se dispone crea una actitud que incita a interesarse más de cerca por los sonidos (p. 173). Por ello, no debe sorprender que en los hallazgos y en el análisis de este artículo se destaquen algunos conceptos o términos nuevos, con el propósito de relacionarlos con la propuesta sonora, ya que estos logran aportar significados sobre la identidad sonora que se analiza.

Es necesario considerar la pluralidad de funciones presentes en el análisis sonoro de una película para tener en cuenta todas las posibilidades de interpretación que tiene un elemento de sonido en diferentes niveles al mismo tiempo, es decir, la superdeterminación de los elementos (Chion, 1993, p.50).

En *La audiovisión* se describe un modelo de análisis que permite comprender la interacción que se establece entre la banda sonora y la imagen en el producto audiovisual. El método analítico, según Chion, tiene diferentes propósitos que pueden generar: una satisfacción intelectual, un posicionamiento teórico con la idea de profundizar en el análisis de la estructura audiovisual y la armonía estética, o tomar consciencia de cómo un sentido influye en la percepción de otro, ¿qué veo de lo que oigo? ¿qué oigo de lo que veo? (1993, pp. 173-179). Este último planteamiento es el que se intenta discutir en este análisis.

Análisis según la metodología expuesta en *La audiovisión*

El diálogo entre lo que recibe la mirada y lo que se inserta en la escucha es lo que motiva este trabajo de análisis, además de establecer una reflexión sobre la manera en que la filmografía mexicana da cuenta del imaginario de la muerte, específicamente sobre la representación que se muestra en la escena sobre la pérdida de un ser querido. En este trabajo se consideran las películas *Los insólitos peces gato* (Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Cuarón, 2018).

***Los insólitos peces gato*, el imaginario sonoro de la muerte a través de la voz y la palabra**

Claudia Sainte-Luce, directora de *Los insólitos peces gato*³ (2013) lleva a la pantalla un episodio autobiográfico que ocurre cuando Claudia llega a Guadalajara y conoce a Martha y sus cuatro hijos. Martha se encuentra muy enferma de sida y muere al final de la historia. De este largometraje, considerado como comedia dramática o melodrama, llama especialmente la atención, para este artículo, la secuencia final que se estructura por medio de dos escenas que suceden tras la muerte de Martha.

Al llevar a la práctica la escucha acusmática que indica el método de los ocultadores, se analiza el sonido de las dos escenas que integran la secuencia final. En cuanto a los aspectos sonoros, destaca la voz de Martha. La escena comienza en el minuto 1:24:09 del largometraje, antes de escuchar la voz se percibe el sonido de un golpe suave entre objetos metálicos que nos remite a una grabadora que se activa para comenzar a escuchar la voz en primer plano.

En cuanto a las cualidades de la voz, ésta tiene condiciones específicas como el tono grave que parece casi un susurro por la suavidad con la se emiten las palabras, también se perciben con cierto chasquido⁴ que sugiere una sensación melancólica. El ritmo pausado con el que se va construyendo el discurso es también una característica importante, además, de las diferentes entonaciones que son parte de la argumentación que tienen los mensajes que dirige a cada hijo, sin dejar de señalar que, como tal la entonación aquí, comprende rasgos de la forma lingüística usual en el occidente del país. Este modo de hablar representa una identidad sonora peculiar, como ya se había comentado, un gentilicio sonoro que construye un imaginario.

³ Ópera Prima de Claudia Sainte-Luce, película ganadora de diferentes premios en el 2013, como en el Festival de Toronto, en donde obtuvo el premio FIPRESCI (Discovery), en el Festival de Gijón, obtuvo el premio especial del jurado, en el Festival de Mar de Plata fue la mejor película latinoamericana, en el Festival de la Habana, resultó la sección oficial óperas primas a concurso y diferentes premios en los Ariel que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), en donde obtuvo la mejor coactuación femenina (Lisa Owen). (www.filmaffinity.com/mx).

⁴ Ruido seco que se produce con la lengua cuando se separa del paladar.

Cabe destacar la emoción que proporciona la respiración que se percibe ante ciertas ideas expuestas, específicamente al final del conmovedor mensaje, en el momento que Martha añade humor a las palabras que dirige a Claudia.

En segundo plano se escucha música que se mezcla con el sonido ambiente de una calle o avenida en la que se percibe un tráfico intenso. Se enfatiza un ambiente urbano que baja su intensidad hasta casi desaparecer, como si se tratara de un silencio simbólico en la escena que provoca una emoción de melancolía. En el minuto 1:25:18 de la película irrumpe el sonido del viento que rebota entre los autos y se sostiene por unos segundos. Este sonido tiene una fuerte intensidad que parece una hipérbole sonora. Decía Shaeffer (1967) que el cine emplea el sonido por su sentido figurativo, semántico y evocador en referencia a causas tanto reales como sugeridas. El sonido del viento en la escena presenta un sentido figurativo asociado al mundo real, así como también, sugiere una evocación de las cenizas que se desplazan. Se escucha la voz femenina que dice:

En 8 años me ha sobrado el tiempo para saber qué escribir, pero no tanto para saber cómo actuar. Si me dejaran en casa acabaría por incomodarlos. Además, los nichos cobran alquiler y eso huele a abandono. Siempre pensé, por las películas, que me llevaran al mar y lanzaran mis cenizas. Pero después de lo que nos está pasando en este viaje, olvídenlo. Lo que más me gustaría sería que regaran mis cenizas por la ciudad para que se acuerden de mí para donde quiera que vayan (1:24:09-1:24:53).

En la escena, la música extradiegetica comprende un piano que solamente se escucha por unos segundos y que parece que funciona como efecto dramático. Este recurso en palabras de Chion (1997) resulta una plataforma creadora y transformadora del espacio que representa el elemento más libre de la convención audiovisual, además de estructurar el discurso audiovisual (p. 217). Ahora bien, es necesario aclarar que este aspecto sonoro no es lo que más sobresale como recurso estético en la escena, ya que lo más representativo es el uso de la *voz en off* de Martha que dirige el siguiente mensaje a sus hijos:

Ale, acuérdate de renovar el seguro del auto. Siéntate a trabajar en una mesa, no puedes escribir siempre con la computadora en tus piernas. Terminé odiando las sábanas igual que tú. Perdóname por dejarte sola tanto tiempo, hubiera querido que todo fuera diferente para ti.

Wendy, en el primer cajón de la cocina dejé folletos de carreras, elige alguna y si después te arrepientes no está mal cambiar de decisión. Usa brasier, no puedes ir así por la vida. Los domingos por la tarde no son tan feos como crees. De los problemas no se puede escapar hay que enfrentarlos siempre.

Mariana, no dejes que se llene el bote para sacar la basura porque se empieza a apestar la cocina. Acuérdate de usar calcetines en la noche para que no te de gripa tan seguido. Desmaquíllate en la noche, no te acuestes con la pintura en los ojos. Cuando no puedas dormir, báñate con agua muy caliente y abraza fuerte tu almohada. Te quiero mucho preciosa, mucho.

Armando, lávate los dientes en la noche, ya llevas tres caries en un año. Cuando sientas los labios partidos úntate pomada, recuérdales a tus hermanas que te lleven al dentista no quiero que llegues chimuelo a los dieciocho. Córtate las uñas porque siempre se te llenan de mugre. Soy muy afortunada de tener un hijo tan inteligente, mi chiquito precioso.

Claudia, los suspiros son señal de que necesitas un poco más de aire para respirar, no sé en qué momento te tuve, seguramente fue con un hombre guapísimo. No te vayas nunca de nosotros y gracias por aparecerte en nuestras vidas. Gracias (1:25:30-1:28:16)

Las dos escenas analizadas advierten un sentido vococentrista ya que favorece principalmente a la voz para exponer el sentido del relato, es decir, la pone en evidencia y la destaca de entre los otros sonidos (Chion, 1993, p. 14). Según el autor, existe un abuso de la voz como recurso narrativo, es la palabra la que guía al espectador principalmente.

Una vez que se desarrolló la escucha acusmática, es necesario considerar la relación que estos aspectos sonoros construyen con la imagen mostrada en la película. Lo primero que se advierte es que la *voz off*, antes reconocida, bien puede tratarse de una *voz over* ya que la fuente sonora fue mostrada durante el relato, aunque en estas últimas escenas pertenece a otro orden de la realidad en la historia, se sabe que Martha está muerta y ha dejado una grabación sonora a sus hijos como despedida.

En este caso es importante reconocer que la voz es acusmática en la secuencia analizada y, por lo tanto, es reveladora del potencial que tiene el sonido. El espectador puede experimentar una escucha más compleja. Decía Shaeffer sobre la situación de la escucha acusmática que es capaz de modificar nuestra percepción sonora y atraer la atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea nos enmascara al reforzar la percepción de ciertos elementos del sonido y ocultar otros (Chion, 1993, p. 39).

Sobre el análisis de la imagen a través del ejercicio de la visualización sorda se hace evidente que la secuencia contiene en la primera escena, planos generales y medios del auto que transita por las calles de la ciudad de

Guadalajara mientras se escucha la grabación de voz que ha dejado Martha. Los hijos a bordo del auto derraman las cenizas por calles y avenidas (Fotogramas 1 y 2).



Fotograma 1 (Sainte-Luce, 2013, 1' 24")



Fotograma 2 (Sainte-Luce, 2013, 1' 25")

La siguiente escena ocurre al interior de la casa. En la que se muestran planos de encuadre que tienen una forma autorreflexiva.⁵ Los personajes miran a la

⁵ El término “reflexividad” se encuentra presente en el pensamiento de Descartes o Cervantes, como en el arte reflexivo o autorreferencial señala la ruptura de la narración y muestra el dispositivo con el que se filma, mezcla géneros cinematográficos para jugar con la forma (Stam, 2001, p. 346).

cámara mientras se escucha el sonido de la grabación de voz de Martha (Fotogramas 3, 4 y 6). Por lo tanto, el espectador mira a cada uno de los hijos de Martha de frente y así entra en contacto íntimo. La construcción de imagen y sonido recrean subjetividades que sugieren la estrecha relación que existe entre la madre y los hijos.

En resumen, en el desarrollo del método de ocultadores se observa una imagen que puede resultar muy elocuente para el espectador por el tipo de relación que se establece con los personajes a través de la mirada. La voz es el recurso que sobresale de la banda sonora y que construye, en gran medida, el sentido de lo narrado por la imagen que ocupa, alternativamente los distintos planos dentro del aparato teórico audiovisual.



Fotograma 3 (Sainte-Luce, 2013, 1' 26'')



Fotograma 4 (Sainte-Luce, 2013, 1' 28'')

Por otra parte, es interesante establecer el vínculo que establece esta escena con otras películas mexicanas, como sucede con *Vuelven los tres García* (Rodríguez, 1947), en la escena que comienza en el minuto 47:37, en el que se da lectura al testamento de Luisa García, la abuela quien en *voz off*, les habla a sus tres nietos, José Luis, Luis Manuel y Luis Antonio para cuestionarlos y aconsejarles sobre su vida (Fotograma 5), ahora que ella ya está muerta, el sentido acusmático de la voz es el mismo que en *Los insólitos peces gato* (2013) que crean un efecto de misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la naturaleza de dicha fuente, aunque indica Chion “se trata de un escaso poder narrativo del sonido en cuanto a su causa” (1993, p. 62).



Fotograma 5 (Rodríguez, 1947, 51’)



Fotograma 6 (Sainte-Luce, 2013, 1’ 25’)

Ambas películas son melodramas⁶ que utilizan el recurso sonoro de la *voz over*, con algunas diferencias como en la voz de Luisa en *Vuelven los tres García*, en la que se tiene cierto eco en la edición. Los recursos sonoros que se añaden a las voces sirven para comprender la ausencia de los personajes en ambas escenas, significan palabras que surgen en el pasado, la estética construye una propuesta para representar cómo se escuchan los mensajes de ultratumba que estructuran la memoria sobre el sentido de la muerte de estos personajes femeninos, idea que prevalece desde los melodramas de la década de los años cincuenta, la llamada época del cine de oro, hasta las producciones del siglo XXI. En el uso de la voz se encuentra el recurso que construye al personaje ausente:

Quando oímos la voz humana y nuestra atención se centra, ya no en las propias palabras, sino en el timbre, la entonación y el acento. Supongamos que, en la oscuridad o al teléfono, oímos hablar alternativamente a personas que conocemos y que no conocemos. Oímos a una persona sin verla, de modo que sólo podemos pensar en su voz. ¿Pero en qué nos hace pensar su voz? (Halbwachs, 2004, p. 164).

El mensaje de ultratumba le otorga una presencia en el presente a Martha. El personaje se siente responsable de dar consejos y sugerencias de autocuidado a sus hijos, a la vez de muestras de cariño; cuestiones triviales como el acto de sacar el bote de la basura, así como otros asuntos más íntimos. En la puesta en escena se muestran algunos detalles de iluminación, decorado y toda la interpretación de los actores que, según el concepto de audiovisión de Chion (1993), da cuenta de la importancia que tiene la relación imagen y sonido en la construcción narrativa.

***Roma*, el imaginario de la muerte a través del silencio**

Alfonso Cuarón, dirige *Roma*⁷ (2018), largometraje autobiográfico, basado en la memoria del realizador que narra la vida de una familia en la década de los setenta en la Colonia Roma de la Ciudad de México. La propuesta estética de la imagen figura en blanco y negro, como parte de la evocación del pasado, además de un diseño sonoro relevante⁸. La película muestra los contrastes que

⁶ En México, el melodrama encuentra un terreno abonado, porque la tradición de la cultura popular se asienta sobre la eterna confusión entre vida y melodrama, y la ilusión correspondiente de que el sufrimiento, para ser auténtico, tiene que ser compartido” (Monsiváis, 1992, p.143)¹⁷.

⁷ <http://www.filmaffinity.com/com/mx/film850453.html>

⁸ La crítica de cine dice que “el comportamiento sonoro de los objetos durante la película es lo que induce a una sensación acústica de fondo y superficie, este efecto se logra con desplazamientos

existe entre clases sociales y raciales. Este drama o melodrama ficcional tiene como uno de los personajes principales a Cleo, trabajadora doméstica de origen mixteco que cuida de la casa y la familia de Cuarón.

Para este artículo llama la atención la escena del quirófano cuando Cleo es intervenida para dar a luz. La película cuenta que Cleo quedó embarazada y su pareja sentimental niega la paternidad del bebé, la mujer mixteca tiene un parto complicado y la niña nace muerta. La escena que se analiza tiene una duración promedio de siete minutos que transcurren en el quirófano a partir del 1:43:07 del largometraje. La puesta en escena mantiene una sonoridad que adquiere un peso dramático relevante en la historia y con una trascendencia en la filmografía nacional, tal vez sea la primera vez que una película ha representado tal situación con un complejo nivel técnico en el diseño sonoro.

Al llevar a la práctica la escucha acusmática que indica el método de los ocultadores, se analiza el sonido y la imagen por separado en la escena del parto, que principalmente se construye por medio del sonido ambiente, los incidentales que resultan de los objetos en el quirófano y el silencio como vacío simbólico. En la escena también se escuchan voces, diálogos que forman parte del ambiente y que se utilizan para comprender las acciones en la puesta en escena. Los sonidos incidentales alternativamente ayudan a la construcción del clímax dramático en la escena, en conjunto operan como parte del espacio sonoro en donde se desarrolla la crisis emocional del personaje en la trama.

Cleo ingresa al quirófano. Se escuchan el sonido de unas ruedas, así como también se muestran diferentes voces que, de forma simultánea construyen un ambiente sonoro entre los roces de la tela y los aspavientos de Cleo.

Las voces de médicos y enfermeras indican, mediante el diálogo, cuestiones prácticas como: “prendo lámpara”, “me ayudan con las piernas.”, “baja tu cadera, por favor”, hasta que una voz con una entonación de autoridad, dice: “doctora está perineando⁹, ya no hay tiempo para las batas”, mientras se

hipnóticos de casi 360 grados, que permiten resaltar los pequeños detalles en la manufactura del audio en este largometraje” <https://amerike.edu.mx/planos-sonoros-en-roma-de-alfonso-cuaron/>

⁹ La episiotomía es una incisión en la pared vaginal y el perineo (el área entre los muslos, que se extiende desde el orificio vaginal hasta el ano) para agrandar la abertura vaginal y facilitar el parto (<https://www.stanfordchildrens.org/es/topic/default?id=episiotom-a-92-P09289>)

escuchan los sollozos de Cleo en el primer plano sonoro y al fondo de la escena una voz femenina, la enfermera que indica: “tranquila ya está perineno, ¿dónde está el pediatra? (se muestran diferentes voces y los gritos de Cleo), luego otra voz femenina, la doctora dice: “tranquila ya está saliendo la cabeza, respira profundo”, “córtale el cordón”. Se escucha la voz masculina del enfermero quien dice: “pinza”, posteriormente la voz del médico indica: “corta por favor”, mientras en primer plano sonoro continúan los sollozos de Cleo y se percibe que el ambiente cambia, las demás voces cesan.

Ahora solamente se escucha el vacío del escenario y Cleo continúa sollozando en primer plano, unos segundos después, la pediatra indica: “no le encontramos nunca la frecuencia, doctor”.

El ambiente sonoro cambia nuevamente, las voces provienen del fondo, de un plano más lejano y escuchamos la respiración agitada de Cleo en primer plano. Después se escucha la voz femenina de la enfermera que dice: “pongo estetoscopio doctor”, y posteriormente indica: “doctor no siento latido”, interviene el médico: “escucho”. Cleo continúa sollozando mientras el médico dice: “está en paro, iniciamos reanimación”, se escucha la voz de la enfermera: “uno, dos, tres”, el médico indica: “ventilo”, otra enfermera le señala a Cleo: “señora, va a salir tu placenta”; posteriormente el médico le dice a Cleo: “señora no escucho el corazón de su bebé”, Cleo solloza y nuevamente se escucha la voz de la enfermera: “uno, dos, tres”, el médico dice: “no responde señora”.

En segundo plano se escucha la voz de la enfermera que pregunta: “¿otro ciclo doctor?”, el médico dice: “continuamos, uno, dos, tres, ventilo (se repite)”, (pausa), “no respondió, suspendemos maniobras”.

En primer plano se escuchan los sollozos de Cleo, al fondo de la escena se muestra la voz del médico que le pregunta: ¿cómo se llama la paciente?”; una voz femenina responde al médico: “se llama Cleo, doctor”, el médico se dirige a Cleo: “lo siento mucho, tu bebé nació muerto, hicimos todo lo que pudimos, pero no respondió. Aquí está tu bebé, es una niña, lo siento mucho Cleo”. En primer plano el personaje llora y solloza muy fuerte, mientras se escucha al fondo el tintineo¹⁰ metálico y otras voces lejanas que se desplazan en el

¹⁰ Sonido que se produce cuando objetos de metal chocan como el tintineo de un cascabel.

quirófano, el médico se dirige nuevamente a Cleo: “necesito que me la entregues, despídete de ella”, el personaje continúa sollozando. En la escena predomina un ambiente vacío y en primer plano la respiración agitada de Cleo.

Para Chion (1993), el silencio se expresa de muchas maneras, la que aquí se presenta, consiste en “hacer oír ruidos; pero ruidos tenues, de esos que asociamos naturalmente a la idea de la calma, porque no atraen nuestra atención, se conciben a partir del momento en conversaciones, ruidos laborales” (p. 51). Lo que sobresale en la escena es el llamado sonido interno objetivo que, “corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón” (1993, p. 65).

La condición de silencio que impera en la escena es un recurso dramático que revela el dolor más íntimo de Cleo, emoción que se comprende más adelante en otra escena cuando el personaje visita la playa junto a la familia con la que trabaja. En ese viaje surge un evento dramático que detona la emoción más oculta de Cleo sobre la muerte de la niña, cuando ella dice: “Yo no la quería, yo no quería que naciera” (Cuarón, 2018, 2:02:45), y llora externando su dolor.

Por otra parte, se muestra el paisaje sonoro que se expresa en el quirófano que también construye imaginarios sobre la época, las convenciones médicas de los setenta. El sentido de identidad sonora refiere las particularidades de la ciudad de México pero, sobre todo, la sonoridad presente en la escena se convierte en un imaginario sobre la manera en que sucede el parto y la llegada del bebé muerto. Se reconoce la capacidad que tiene la banda sonora para sensibilizar al espectador.

Todos los elementos sonoros juegan un papel importante a la hora de definir la identidad sonora establecida en cierta temporalidad, es importante considerar que todo ambiente sonoro se va modificando y adquiere nuevas marcas que lo asocian con un grupo social y con diferentes condiciones de usos y costumbres. Sobre el análisis de la imagen a través del ejercicio de la visualización sorda se puede indicar que la secuencia contiene solamente un emplazamiento de cámara durante toda la escena. Se tiene una vista frontal de Cleo en un solo plano de encuadre, muy corto, que tiene una profundidad de campo que permite comprender más sobre la puesta en escena hacia el fondo del quirófano, pero

siempre atendiendo a la imagen de Cleo en el primer plano de la toma, muy cerca de la cámara y de la mirada del espectador (Fotogramas 7 y 8).

La imagen se encuentra en blanco y negro lo que simplifica los objetos a escala de grises. Entonces, la dinámica visual puede resultar acotada, simple ante los pocos elementos que destaca en la puesta en escena.



Fotograma 7 (Cuarón, 2018, 1' 43'')



Fotograma 8 (Cuarón, 2018, 1' 45'')

En la publicación digital *Forbes*, en la entrevista titulada *El hombre que le dio sonido a Roma, una película sin música* (2019), Sergio Díaz, supervisor y editor de sonido de *Roma* cuenta que la escena se grabó con doctores y enfermeras que provienen del mundo real. Este aspecto puede ser interpretado

como una actitud documentalizante en el diseño sonoro, según la perspectiva estética que señalan Gaudreault y Jost (p. 39, 1995).

En la entrevista, también se indica que la atmósfera del quirófano con la mezcla de los sonidos incidentales crea una sensación de vacío, que en términos de Chion (p. 121), un hueco o un vacío en el sonido concibe ciertas oportunidades técnicas, genera una idea de ampliar el espacio susceptible de ser llenado. Esta capacidad de vacío es la que ofrece posibilidades inexploradas para obtener una escucha puntual.

En resumen, en la realización del método de ocultadores se observa una imagen que puede resultar persuasiva para el espectador por la relación que establece con Cleo que siempre se encuentra en primer plano. Sin embargo, la toma puede percibirse con poco peso o fuerza, ya que se reconoce la complejidad de la banda sonora que entre incidentales y silencios añade el efecto dramático más representativo.

Discusión y conclusiones

Los resultados de los análisis representan una oportunidad para acercarse al imaginario sonoro que se construye sobre la ausencia de un personaje en el relato, específicamente, la voz de ultratumba que estructura el sentido dramático de la muerte de Martha, la madre que perece después de una larga enfermedad en los *Insólitos peces gato* y el silencio simbólico que se construye a partir del ambiente sonoro y los incidentales para contar el proceso del parto cuando Cleo da a luz un bebé muerto en *Roma*.

El método de análisis propició la relación de la imagen con la banda sonora. Michel Chion en *La audiovisión* propuso la manera de indagar entre los dos elementos principales del producto audiovisual en el marco de su aparato teórico, y en cómo este vínculo determina el significado del discurso fílmico sobre las secuencias elegidas para indagar sobre el imaginario de la muerte.

En este artículo se utiliza el método de los ocultadores, con el que se opera el análisis mediante la descripción contextual de las secuencias y la catalogación de los recursos sonoros más significativos. Este procedimiento resulta muy interesante ya que, colocarse solamente frente al objeto sonoro sin la imagen, en la llamada escucha acústica, provee al espectador de una experiencia

compleja sobre el sonido, la intensidad, la lejanía o cercanía que se tiene de un objeto, de lo que implica darle forma.

Posteriormente, se aplica la visualización sorda en la que se trata de mirar sin la banda sonora para comprender las implicaciones que tiene la imagen sobre lo que se narra. Este segundo proceso, se realiza contrastando lo que la imagen ofrece en la narración y lo que ya se sabe que el sonido otorga a lo contado en el relato.

Obtener los dos momentos resulta interesante para comprender el potencial que tiene cada elemento en la narración, ponderar el peso probable que tiene tanto la imagen como la banda sonora en la construcción de significados. En este caso, es relevante reconocer cómo el sonido logra construir un sentido más profundo sobre los personajes que ya no se encuentran físicamente en la imagen y que, por tanto, deben identificarse con la marca sonora en la puesta en escena.

Es importante destacar que, tanto la imagen como el sonido, conforman las interpretaciones más complejas sobre el fenómeno social y cultural representado en el discurso filmico. La voz constituye una forma narrativa con un peso dramático relevante para mostrar la presencia simbólica de Martha tras su muerte. La voz como recurso narrativo en esta escena crea un sentido más íntimo de la memoria de ultratumba que puede convertirse en el recuerdo sonoro del personaje. Por otra parte, los personajes miran al espectador mientras escuchan parte de la grabación que ha dejado Martha y entonces, se comprende que al mirarlos directo a los ojos somos parte de este diálogo con el personaje ausente.

En el caso de *Roma*, se expone el proceso del parto. La puesta en escena se construye mediante una toma fija en la que Cleo permanece en primer plano. El parto se narra a partir de diferentes planos sonoros en los que alternan el ambiente y los incidentales para construir el silencio simbólico interno que atraviesa el personaje al dar a luz un bebé que nace muerto.

La construcción sonora concibe gran importancia a la respiración agitada, los sollozos, los gritos, los llantos y los gemidos de Cleo durante la escena del parto. Las expresiones que surgen de la voz del personaje que se envuelve en el ambiente de la sala es lo que representa la identidad sonora del espacio para

comprender el drama. La estética sonora, principalmente, es la que genera ritmo en la escena.

La manera de contar la muerte en esta escena es una apuesta relevante para entender la sonoridad vacía, el hueco sonoro que se recrean en la memoria de quienes pierden un hijo. La escena constituye un imaginario profundamente emotivo del sufrimiento de una madre ante la muerte de un hijo.

La imagen coloca al espectador muy cerca de los personajes. Los hijos de Martha miran a la cámara en los *Insólitos peces gato* y por su parte Cleo aparece a unos pasos de la cámara en *Roma*. La banda sonora construye un imaginario de la muerte de la madre en donde podemos recuperar la voz por medio de una grabadora, pero no sucede lo mismo con el hijo de Cleo, ya que el cuerpo muerto de la niña tiene la marca sonora del silencio del quirófano, un sonido que parece implicar un sentimiento más complejo.

El concepto de paisaje sonoro permite explorar a la banda sonora como una forma de identidad social que da cuenta del lugar y de los personajes que lo habitan. Para el análisis cinematográfico es importante reconocer que la sonoridad que resulta en un audiovisual, aunque no necesariamente es un registro fiel de la realidad, sí atiende a un contexto que permite relacionarlo con una época. En el caso de *Roma*, la puesta en escena del quirófano es la representación de una década, resulta significativo entender el procedimiento a través de ciertas palabras que tal vez no formen parte del argot de los médicos actualmente, no escuchar los sonidos de las máquinas que ahora se encuentran en los hospitales, entre otros asuntos sonoros.

Es necesario continuar con el análisis de la banda sonora presente en el cine mexicano. Reconocer los contrastes que existen entre el uso que se da a los recursos sonoros en el cine de la época de oro, identificar la identidad sonora que tienen los melodramas o el sentido musical del cine negro. Los resultados de estos trabajos no solamente sirven para entender las peculiaridades estéticas y narrativas de los filmes, también dan cuenta de los imaginarios que existen sobre diferentes asuntos sociales.

Finalmente, se puede decir que morir suena de muchas formas en la filmografía mexicana. La identidad sonora en la cinematografía, considerando los hallazgos de análisis en *Los insólitos peces gato* y *Roma*, dan cuenta de una

estética que en estos casos no privilegia a la música como efecto dramático para expresar la pérdida de un ser querido. La apuesta para crear la emoción se encuentra en el uso de la voz, los incidentales y los ambientes sonoros.

FUENTES DE CONSULTA

- Ávila, J. (2016). Musicalizar la muerte en el cine mexicano de los años treinta. *Balajú, revista de cultura y comunicación de la Universidad Veracruzana*. (3), 48-60. <https://balaju.uv.mx/index.php/balaju>
- Balza, R. (2004), De Wittgenstein a Ricoeur. La visión de aspectos y la mirada historiográfica. *Revista de Filosofía*, 22 (48), 43-71. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712004000300002&lng=es&tlng=es
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casetti, F. (2010), *Teorías del Cine*. Cátedra.
- Cuarón, A. (productor y director). (2018). *Roma* [cinta cinematográfica]. Esperanto Filmoj.
- Chalkho, J. (2014), Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (50), 127-252. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Domínguez, A. (2015), El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Revista Alteridades*, 25(50), 95-104. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74743764008.pdf>
- Eco, U. (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.

- Fernández, F. & Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Gaudreault, A. & Gutiérrez, R. (2011), *Cine y literatura. Narración y mostración el relato cinematográfico*, Educación y cultura. Asesoría y promoción, S. C.
- Gómez, F. (2010). *El análisis de textos audiovisuales significación y sentido*. Shangrila Textos Aparte.
- Halbwachs, M. (2004), *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Larson, S. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. UNAM.
- Lizarazo, D. (2004), *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI Editores.
- Manfred, J. (2003), *A Guide to Narratological Film Analysis. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne.
- Rodríguez, I. (productor y director). (1947). *Vuelven los tres García*. [cinta cinematográfica]. Rodríguez Hermanos.
- Akoka, P. (productor) Sainte-Luce, C. (directora) (2013), *Los insólitos peces gato*. [cinta cinematográfica]. Cine Caníbal-FOPROCINE.
- Schafer, M. (1970). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi Americana.
- Stam, R.; Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós Ibérica.
- Stam, R. (2001) *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós Ibérica.

Mónica del Sagrario Medina Cuevas
El imaginario sonoro de la muerte en el Cine Mexicano
Los insólitos peces gato (2013) y *Roma* (2018)
Revista *Xihmai* XV (30), 87-114, julio-diciembre 2020

Villafranco, G. (2019, enero 16). El hombre que le dio sonido a Roma, una película sin música. [Artículo de revista digital]. Forbes México. <https://www.forbes.com.mx/el-hombre-que-le-dio-sonido-a-roma-una-pelicula-sin-musica/>

Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*, University Press, Manchester.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

Mónica del Sagrario Medina Cuevas
El imaginario sonoro de la muerte en el Cine Mexicano
Los insólitos peces gato (2013) y *Roma* (2018)
Revista *Xihmai* XV (30), 87-114, julio-diciembre 2020