

El análisis de la banda sonora en el contexto del discurso cinematográfico. Música, voces y sonidos en el cine de ficción chileno (1957-1983)

José María Moure Moreno

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

EL ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA EN EL CONTEXTO DEL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO. MÚSICA, VOCES Y SONIDOS EN EL CINE DE FICCIÓN CHILENO (1957-1983)

José María Moure Moreno

Director de tesis: Dr. Josep Lluís i Falcó



UNIVERSITAT DE BARCELONA

2023

Índice

Agradecimientos.....7

Resumen.....8

1. Introducción.....9

2. Marco Teórico.....17

2.1. **Introducción**.....17

2.2. **Lo Cinematográfico: Contenedor y Contexto**.....23

2.2.1. **La Instancia Narrativa**.....25

2.2.2. **El Discurso Fílmico**.....31

2.2.3. **El Cine de Ficción y la Verosimilitud**.....34

2.3. **La Banda Sonora**.....39

2.3.1. **En Busca de una Definición**.....39

2.3.2. **La Banda Sonora sí Existe**.....41

2.3.3. **Planos y Profundidades, Límites y Extensiones**.....43

2.3.3.1. **Lo Diegético y No Diegético**.....44

2.3.3.2. ***On/Off***.....46

2.3.3.3. ***Foreground/Background***.....49

2.3.4. **La Sincronización**.....51

2.3.5. **¿Contrapunto?**.....54

2.3.6. **Empatía/Anempatía**.....56

2.3.7. **Las Músicas**.....59

2.3.7.1. **La Función Identificadora de la Música en el Cine**.....63

2.3.7.2. **El *Leitmotiv***.....66

2.3.7.3. **Las Posibilidades de la Música de Vanguardia**.....68

2.3.7.4. **Canciones y Músicas Folclóricas**.....71

2.3.7.5. **Los Principios de Composición de Claudia Gorbman (1987)....74**

2.3.7.6. **Puntuación....78**

2.3.7.7. **Ritmo, Tempo y Métrica....79**

2.3.7.8. **Timbre y Textura....80**

2.3.8. **Sonidos....82**

2.3.9. **Voces....87**

2.3.9.1. **Voz *Over*....88**

2.3.9.2. **Voz-Yo....91**

2.3.9.3. **La Voz y su Sonoridad....92**

3. Los Antecedentes y el Punto de Partida de este Trabajo....95

3.1. **Justificación: un Nuevo Corpus Ficticio....97**

3.1.1. ***Cine Experimental* (1957-1965)....99**

3.1.2. ***Nuevo Cine Chileno* (1966-1974)....100**

3.1.3. ***Filmografía de Raúl Ruiz* (1963-1983)....100**

3.2. **Objetivos....101**

3.3. **Preguntas de Investigación....101**

3.4. **Metodología General: Proceso y Análisis....102**

4. Propuestas Narrativas y Funcionales en la Banda Sonora del Cine Experimental....109

4.1. **Introducción....109**

4.2. **El Idílico Ciclo de los Oficios 115**

4.3. **Postales, Teatralizaciones y Movimientos 136**

4.4. **Primeras Ficciones de Carácter Social 147**

4.5. **Epílogo 160**

5. La identificación sonora en el Nuevo Cine Chileno. Lo Social como Temática y Herramienta Estética 165

5.1. **Introducción 165**

5.2. **La Identificación Sonora 171**

5.2.1. **Temáticas Globales 173**

5.2.1.1. **Violencia, Miseria y Predestinación.....173**

5.2.2. **Contrastes Sociales 186**

5.3. **Refuerzo de la Ficción 198**

5.3.1. **Traspasos, anticipaciones y adelantos 214**

5.4. **Epílogo 220**

6. Evasión de la Verosimilitud. La Banda Sonora en el Cine de Raúl Ruiz 225

6.1. **Introducción 225**

6.2. **Primera filmografía: Elementos Sonoros para Escapar de lo Verosímil.....229**

6.2.1. **El Inicio de los Sonidos que Remiten a Otras Cosas 233**

6.2.2. **El Carácter Lúdico de Músicas y Voces 234**

6.3. **Segunda Filmografía: La Banda Sonora Reminiscente de los Primeros Años Franceses 272**

6.3.1. **Músicas: Evasión del Clímax, Digresión y Anempatía Exacerbada.....275**

6.3.2. **Voces, *¿Over*? 284**

6.3.3. **Sonidos Reminiscentes 291**

6.4. **Epílogo 294**

7. Conclusiones 298

8. Bibliografía 308

9. Anexos. Películas analizadas.....317

9.1. **Cine Experimental 317**

9.1.1. ***Mimbre* (1957) 317**

9.1.2. ***Trilla* (1959) 321**

9.1.3. ***Día de organillos*** **(1959) 326**

9.1.4. ***Láminas de Almahue*** **(1962) 331**

9.1.5. ***A Valparaíso*** **(1964) 340**

9.1.6. ***Yo tenía un camarada*** **(1964) 347**

9.1.7. ***El analfabeto*** **(1965) 353**

9.1.8. ***Ana*** **(1965) 355**

9.1.9. ***Aborto*** **(1965) 359**

9.1.10. ***Angelito*** **(1965) 366**

9.1.11. ***Érase una vez*** **(1965) 370**

9.1.12. ***Por la tierra ajena*** **(1965) 373**

9.2. **Nuevo Cine Chileno 377**

9.2.1. ***Morir un poco*** **(1966) 377**

9.2.2. ***Largo viaje*** **(1967) 384**

9.2.3. ***Valparaíso, mi amor*** **(1969) 401**

9.2.4. ***El chacal de Nahueltoro*** **(1969) 410**

9.2.5. ***Caliche Sangriento*** **(1969) 451**

9.2.6. ***Los testigos*** **(1971) 458**

9.2.7. ***Ya no basta con rezar*** **(1972) 467**

9.2.8. ***La tierra prometida*** **(1973) 478**

9.2.9. ***A la sombra del sol*** **(1974) 496**

9.3. **Filmografía de Raúl Ruiz 526**

9.3.1. ***La maleta*** **(1963-2008) 526**

9.3.2. ***Tres tristes tigres*** **(1968) 532**

9.3.3. ***La colonia penal*** **(1970) 546**

9.3.4. ***Nadie dijo nada*** **(1971) 559**

9.3.5. ***Palomita blanca*** **(1973-1992) 574**

9.3.6. ***Diálogo de exiliados*** **(1974) 597**

9.3.7. ***Coloquio de perros*** **(1977) 608**

9.3.8. ***La hipótesis de un cuadro robado*** **(1978) 616**

9.3.9. ***El techo de la ballena*** **(1981) 632**

9.3.10. ***Las tres coronas del marinero*** **(1983) 658**

9.3.11. ***La ciudad de los piratas*** **(1983) 682**

9.3.12. ***Bérénice*** **(1983) 706**

Agradecimientos

El interés por llevar a cabo estudios doctorales viene de un legado por leer, aprender, formarse y pensar, como actividades esenciales en el desarrollo de un ser humano; esto me ha sido otorgado por mis padres Marisol y Edmundo, a quienes agradezco su ayuda, insistencia y palabras de ánimo para atreverme a hacer todo lo que hago. Gracias también a mi hermana Sol, que siempre me ha demostrado un amor incondicional y un compañerismo que no podría llegar a retribuir.

A mi compañera de vida Francisca, por su amoroso apoyo, su paciencia y su mirada crítica y necesaria frente a todos los proyectos en los que me embarco.

A mi director y tutor de tesis Josep Lluís, por su generosidad académica y humana, así como por sus prácticos consejos en relación al desarrollo de esta investigación.

Gracias a cinechile.cl, y el inmenso trabajo que han realizado por crear una gran enciclopedia del cine chileno, gracias a la que todos quienes investigamos acerca del cine nos vemos beneficiados.

A la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile, por hacer posible mis estudios y este trabajo de investigación.

A la Sociedad Española de Musicología, especialmente a la comisión de trabajo de Música y Lenguajes Audiovisuales.

Resumen

Esta tesis propone un acercamiento funcional e interdisciplinario de análisis a la banda sonora del cine chileno experimental y de ficción, entre 1957 y 1983; el énfasis está puesto en indagar sobre el uso de la música, las voces y el sonido, según el caso, teniendo en cuenta el despliegue e incidencia de estos elementos dentro del discurso cinematográfico, tomando, por lo tanto, al cine como contenedor y contexto, al mismo tiempo que como una disciplina que es sometida a la reflexión estética. El catálogo analizado se divide en tres etapas: las películas realizadas por el Centro de Cine Experimental (1957-1965); el Nuevo Cine Chileno (1966-1974) y parte de la filmografía del director Raúl Ruiz (1963-1983), que atraviesa la cronología de las dos primeras etapas, como partícipe crítico y disidente de las mismas. El resultado es un marco analítico que permite una reflexión sobre el uso de la banda sonora en el cine chileno, identificando procesos y funciones a lo largo de un amplio espectro temporal, y estableciendo una continuidad y profundización experimental, expresada en lo sonoro, entre el incipiente cine experimental de finales de los años 50 hasta el desarrollo que las cintas de Ruiz hacen de esos elementos, con la construcción de una «verosimilitud sonora» que contrasta con la del cine de la Unidad Popular y la construcción de su discurso fílmico a través de la temática social, no sólo como objetivo político sino también como herramienta estética.

1. Introducción

Una de las tantas discusiones que competen a la disciplina cinematográfica, a lo largo de su desarrollo como medio tecnológico, es si acaso éste era digno de ser denominado y concebido como un arte; al mismo tiempo, se han desplegado otro tipo de discusiones en torno a lo cinematográfico, como si acaso el cine es, realmente, un medio por el cual hemos podido, en determinadas épocas, captar y aprehender la realidad. En uno u otro caso, el ámbito sonoro –y, aunque con predilección, no con exclusividad de la música– ya es, hace un buen tiempo, parte de aquellas discusiones e indagaciones acerca del cine. En lo que respecta al cine chileno, los estudios en este sentido son ya un campo instalado que, a medida que se ha establecido, como interés de algunas investigaciones, van dejando aportes interesantes, pero también, cuestiones pendientes.

La primera publicación extensa sobre la música en el cine chileno es el libro de Guerrero y Vúskovic (2018), quienes se enfocan en analizar y describir el uso de la música en diez cintas, proponiendo, desde la música, elementos creativos y funcionales que constituirían un antecedente para el Nuevo Cine Chileno, con el análisis de *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957), *A Valparaíso* (Joris Ivens, 1964) y *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965), para luego continuar con una selección de largometrajes de ficción pertenecientes al Nuevo Cine, entre las que incluyen *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967) y *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966), dos realizaciones que solían quedar relegadas en los estudios del cine chileno[1]. El texto resulta un aporte muy completo, no sólo porque inaugura un campo de estudios que, hasta ese momento, era inexistente en Chile, sino además porque los autores desarrollan su investigación con extensas descripciones del uso de la música en las producciones, estableciendo un vínculo directo con la literatura del cine chileno, y proponiendo, además, un nexo claro entre los movimientos de la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cine Chileno. De esta manera, el libro de Guerrero y Vúskovic se concentra en la música incidental – o no diegética – por sobre otros elementos de la banda sonora.

[1] Me refiero a esto en el capítulo 5.

El mismo año, presenté y defendí la tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana en la Universidad Alberto Hurtado (Moure, 2018), en la que analicé la música de tres largometrajes de ficción del Nuevo Cine Chileno: *Largo viaje*, *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969) y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969). Sin embargo, la tesis carecía de bases teóricas sólidas en torno al estudio de la banda sonora, enfocando mis análisis exclusivamente en los postulados de Michel Chion (1997, 2018), cuestión que pude rectificar con el libro *Escuchando al cine chileno (1957-1969). Las películas desde sus bandas sonoras* (Moure, 2020), en donde analizo la música y las voces de siete cintas, incluyendo cortometrajes experimentales, un largometraje documental y cine de ficción perteneciente al Nuevo Cine Chileno. Este texto ha sido un primer intento más serio en cuanto a los análisis y la aplicación de la teoría de la banda sonora de manera más extensa, con el fin de comprender el fenómeno sonoro de las películas analizadas y, en consecuencia, servir a la interpretación de ese corpus cinematográfico desde un campo de estudios diferente.

Posterior a ello, y como parte de la divulgación de resultados de la investigación que ha dado fruto a esta tesis, he tenido la posibilidad de publicar un artículo (Moure, 2022) que se concentra en el uso de la banda sonora durante el período del llamado Cine Experimental chileno (1957-1965), sintetizando brevemente el uso de las voces, las músicas y el sonido en parte del corpus que se analiza en esta tesis[2].

Luego, la tesis de Máster de Maldonado (2019) se concentra en el análisis funcional de la música en tres largometrajes del director chileno Andrés Wood, presentando, desde una perspectiva histórico-social, la construcción identitaria chilena presente en estas cintas, como un resultado del fomento al cine nacional una vez llegada la democracia; además, el autor considera que la dupla Miranda y Tobar corresponden a la primera figura afianzada del compositor de música para cine, cuestión que es discutible, si se considera la amplia filmografía musicalizada por el compositor Gustavo Becerra entre 1959 y 1969, o la del músico Juan Cristóbal Meza, iniciada en 1983 y vigente

[2] Véase el capítulo 4.

hasta la fecha. Con todo, el autor aporta un enfoque analítico interesante desde lo semiótico, adoptando para ello algunos aportes que provienen de la teoría de la banda sonora.

Luego, Aliaga (2019) trabaja, en su tesis de Máster, un análisis en torno a la memoria y los tópicos latinoamericanos en el documental de la directora Macarena Aguiló, *El edificio de los chilenos* (2010) , concentrado en la música escrita para la cinta por la compositora Elizabeth Morris (1972-). Para ello, el autor se vale de un marco conceptual en torno a los estudios de la memoria, aplicados como un contexto para el análisis de la música de este documental acerca del exilio chileno, desde el cual desarrolla su indagación en torno al uso de la música, desde la premisa de una interrelación de esta con la imagen. Sus principales fuentes teóricas para llevar adelante el análisis, desde lo musical, corresponden a textos que trabajan la relación entre la música y las emociones, apoyo fundamental en lo que respecta a la composición de música cinematográfica, y que Aliaga adopta como marco teórico para su análisis, que sustenta, además, con un minucioso análisis melódico y armónico a través de transcripciones de varios bloques musicales.

Sin duda, el autor más prolífico en lo que respecta al estudio de la música en el cine es Martín Farías, con varias publicaciones al respecto (2018, 2019, 2021, 2022), entre las que destaca su texto *Identidad y política en la música del cine chileno 1939-1973* (2021), en la que el autor indaga en el uso de la música desde el ámbito de la identidad política, aplicando de manera amplia diversas fuentes concernientes a la teoría de la banda sonora, las que pone en diálogo con bibliografía histórica sobre el cine chileno. Farías se concentra en las películas de ficción de la década de 1940, y luego pone especial atención en el uso de la música para la filmografía que corresponde a los documentales institucionales e industriales en las décadas posteriores. De esta manera, el autor sostiene que las experimentaciones sonoras y musicales nacientes en el Cine Experimental y de alguna manera consolidadas en el Nuevo Cine Chileno desembocan en las realizaciones documentales del cine a principios de los años 1970 (Farias, 2021, p. 186), y analiza, como excepciones notables de la filmografía de ficción –y por lo tanto, como las únicas dos *grandes obras*– ya planteadas desde la literatura histórica del cine chileno *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de*

Nahueltoro; sin embargo, deja al margen otros títulos de ficción que también forman parte de la exploración sonora de la época, como *Morir un poco*, *Largo viaje* o *Los testigos*.

Ahora bien, tanto Farías como Guerrero y Vúskovic enfocan sus indagaciones en lo que podríamos identificar como la construcción de una historia de la música del nuevo cine chileno, realizando una inserción de la disciplina musical dentro de la literatura histórica sobre el cine nacional. Si bien indudablemente esto se traduce en un aporte interesante y necesario para el campo de estudio, me parece importante que también exista un desarrollo de estudios enfocados en la estética sonora de las realizaciones analizadas, incluyendo en profundidad no sólo las músicas, sino también las voces y el sonido, con el objetivo de trabajar la banda sonora como una unidad significante dentro del discurso cinematográfico, como una posibilidad de reflexión acerca del cine, que no entronice determinados períodos o filmografías, sino que las desarrolle de manera crítica desde los estudios de la banda sonora.

En esta línea, y durante el proceso de corrección de esta tesis[3], fue publicado un interesante artículo de Jordán y Lema (2023) acerca del uso de la música y la voz en el cortometraje *La maleta* (Ruiz, 1963), siendo un primer aporte al análisis del universo sonoro del cine de ficción de Raúl Ruiz. Los autores ponen un especial énfasis en el uso de la voz de Ruiz como ruido y elemento de sonorización del cortometraje como elemento no verbal; pero más importante, Jordán y Lema se concentran en lo cinematográfico como una posibilidad de indagar en capas de significado sonoro, lo que permite ingresar en la comprensión sonora de una filmografía que no ha contado con ese enfoque a nivel crítico y estético.

En síntesis, al menos dos cosas saltan a la vista: la primero, es la preferencia –muchas veces exclusiva– por la indagación de la música, dejando fuera otros elementos, como el sonido y las voces. La segunda, es el enfoque de las investigaciones acerca de la música de cine, que abordan lo cinematográfico teniendo al cine como un objeto de reflexión histórica. Esto no es, por supuesto, un problema en sí mismo; sin embargo, deja abierta la posibilidad de indagar en la banda sonora desde

[3] Por esta razón no incluyo el texto dentro de la discusión de resultados.

otra perspectiva, no ya como un aporte esencial a la abultada historia del cine chileno, sino también tomando al cine como un arte. En definitiva, si la banda sonora en el cine chileno ha sido objeto de reflexión histórica, ¿por qué no puede ser objeto de una reflexión estética? No pretendo negar la relevancia que tiene el contexto histórico en el cual las películas han sido producidas, y cómo las mismas – aun como objetos estéticos –pueden ser el reflejo de una época, y la posibilidad de entrada a un mayor entendimiento no sólo de esas producciones, sino también de una historia fílmica–; el interés de esta investigación radica en que el corpus elegido es el contexto principal: los contenedores de aquellos elementos sonoros que se analizan son el punto de partida desde donde se mira, al mismo tiempo que ese corpus está constituido de obras estéticas. Por último, esas obras estéticas forman parte de un período determinado, en el que el entendimiento de ellas, a través de lo sonoro, se enriquece y dialoga con el contexto histórico, que es tomado como otra de las herramientas para comprender y reflexionar acerca del cine. Así, este trabajo parte de la premisa, qué duda cabe, que lo sonoro juega un rol preponderante dentro de una película, y que, por lo tanto, aquello merece su estudio, análisis, y reflexión. Mi afán, en este sentido, ha sido abordar el funcionamiento de lo sonoro dentro de un corpus de películas en específico; bajo ese marco, lo cinematográfico es abordado como contenedor y contexto, y tratado como medio artístico y objeto estético.

Este enfoque ha sido uno de los frutos del trabajo de investigación, y se expresa en esta tesis con una redacción que busca, al final, hacer del corpus cinematográfico una materia maleable sobre la cual poder reflexionar y pensar acerca, no ya sólo de las músicas, sino también del uso del sonido y las voces dentro del cine; los tres elementos –música, sonido y voces– forman parte de una unidad específica llamada banda sonora, que es, a su vez, uno de los elementos incidentes dentro del discurso cinematográfico. Por esta razón, los tres capítulos medulares están estructurados de la misma forma: primero, presentando una síntesis de los resultados, e inmediatamente después, el despliegue de la discusión, que expone esos resultados no necesariamente en un orden cronológico de las cintas analizadas, o tomando cada una por separado –aunque a veces éste sea el caso–, sino que ciertos elementos identificados, a propósito de su función dentro del discurso cinematográfico, son tomados como ejemplo para intentar llevar a cabo una reflexión más amplia sobre el uso de la

banda sonora en ese corpus cinematográfico analizado. Este mismo planteamiento motiva, por ejemplo, la manera en que se presenta el sustento teórico de la tesis que, concentrado con fuerza en la teoría de la banda sonora, pretende una reflexión crítica de las aportaciones sobre el sonido, las música y las voces desde un espacio de pensamiento e indagación que, a estas alturas, ya no depende, de manera exclusiva, de las teorías de cine, como tampoco de la musicología, sino que puede dialogar con esas disciplinas desde un espacio ganado como campo de estudios propio, que goza, además, de múltiples enfoques.

Así, este trabajo pretende analizar el uso de las voces, las músicas y el sonido de un corpus de ficción del cine chileno entre 1957 y 1983, profundizando en cómo opera la banda sonora en su conjunto dentro del discurso cinematográfico de estas películas. Para ello, el período ha sido abordado en tres subcategorías, dos de las cuales son movimientos establecidos y muy estudiados desde la historiografía cinematográfica chilena –la filmografía del Centro de Cine Experimental (1957-1965) y el Nuevo Cine Chileno (1966-1974)–, y una tercera que es parte del catálogo fílmico del director Raúl Ruiz (1941-2011), entre 1963 y 1983. Estos capítulos, que son respectivamente el 5, 6 y 7 de la tesis, presentan, como mencionaba, en primer lugar, los resultados sintéticos de los análisis de cada cinta, ordenadas cronológicamente por año de estreno. Posteriormente, se desarrolla la discusión de cada corpus específico.

En el capítulo 4, discuto acerca del uso de la banda sonora para los cortometrajes experimentales y de ficción hechos por el Centro de Cine Experimental, primero, indagando en la incidencia que la música y las voces tienen en el cine del fundador del Centro, Sergio Bravo (1927-2023), y cómo éste se despliega en tanto elemento que apoya la construcción de universos fílmicos en torno a los oficios artesanales, del campo, o en definitiva, de la cultura popular chilena, alejados de un prisma exótico. Luego, me concentro en tres películas de esta época que representan contrastes en su montaje y en el uso de la música con respecto a la filmografía de Bravo, pero también, a mi modo de ver, con la siguiente; desarrollo la discusión, en este sentido, concentrado especialmente en la música de esas cintas. Por último, me enfoco en la sonoridad de los cortometrajes de ficción del Centro de Cine Experimental que contienen temáticas sociales, aquellas que serán el principal

sustento de las tramas para la etapa posterior. Destaca, en este período, la presencia preponderante del músico Gustavo Becerra (1925-2010), compositor de casi toda la filmografía analizada aquí; el análisis de las funciones que su música cumple dentro de estas películas permite dar cuenta de recursos expresivos y narrativos de la música que, de hecho, también utilizará en el largometraje *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), uno de los más importantes de la filmografía siguiente.

En el capítulo 5, me concentro en cómo la banda sonora es una herramienta para el despliegue de las temáticas sociales y la identificación de estas dentro de un catálogo escogido del Nuevo Cine Chileno. A través del ámbito sonoro, es posible confirmar que lo social es una herramienta estética de estas cintas, lo que se expresa, entre otros aspectos, en algunas temáticas globales que sirven como problemas para discutir y dialogar en torno al uso de la banda sonora dentro del discurso fílmico de la época. Por último, desarrollo un debate en relación con cómo la banda sonora participa en algunas películas del Nuevo Cine Chileno como un elemento que refuerza la ficción, en contraste con la reiterada concepción realista que determinadas fuentes –especialmente las históricas– han instalado acerca de estas realizaciones.

Por último, el capítulo 6 pretende vincular, puntualizar y esbozar problemas en torno a la función y presencia de la banda sonora en la filmografía de Raúl Ruiz; si la obra del director ha sido ampliamente trabajada a nivel histórico, crítico y de pensamiento cinematográfico, tomando en cuenta para ello los elementos fílmicos visuales, hay una deuda con la reflexión acerca de la estética sonora de sus películas. Me baso en una premisa ya trabajada por varios autores, que plantea que el cine creado por Ruiz en Chile es un antecedente creativo que esboza los elementos más experimentales, surrealistas y oníricos de su filmografía realizada luego en Francia. Esto se comprueba, me parece, también a través de una revisión analítica y funcional de la banda sonora de sus películas, entre otras cosas, debido a que en Ruiz existe la adopción de lo sonoro como una herramienta estética y, por lo tanto, como un elemento que no es tangencial, sino muy relevante dentro de sus películas. Además, el análisis de la banda sonora en la filmografía de Ruiz es un colofón adecuado para este trabajo, en tanto su obra atraviesa las etapas del Cine Experimental y el Nuevo

Cine Chileno, habiendo sido partícipe de ambas, con obras de ficción que, sin embargo, escapaban de las temáticas sociales para embarcarse en otras maneras de expresión fílmica.

Capítulo 2

Marco Teórico

2.1. Introducción

"El cine es el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde, a veces en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten"

Michel Chion. *La música en el cine* 1997, p. 23.

Este epígrafe contiene, en pocas líneas, cuestiones que son esenciales al planteamiento teórico que preocupa a esta investigación, y que esbozan lo que en esta tesis se entiende por banda sonora, concepto que, ante todo, me parece esencial comprender desde una mirada global, que iré explicando durante el desarrollo de este capítulo.

Actualmente, existe una gran cantidad de textos que dan cuenta del estudio de lo sonoro en el cine, desde distintos aspectos y enfoques teóricos; de la misma forma, cada vez hay más trabajos de investigación como éste que, en su afán por indagar en el campo sonoro de un corpus fílmico determinado, basan su estudio en una amplia diversidad de fuentes, no sólo acerca del sonido o la música en el cine, sino, por supuesto, referente a lo cinematográfico, además de otras disciplinas afines. No podría ser de otra manera para una práctica que es, en esencia, multi disciplinar; desde ese punto de vista, no sólo las músicas confluyen en el cine, sino también los escritos, los discursos, los diseños, y por supuesto, las imágenes.

Hasta ahora sólo estoy constatando el estado actual de un campo de estudios que se expande cada vez más a nivel mundial y que, en Chile, ha ido perdiendo su categoría de incipiente. Tampoco es una novedad que las teorías –también crecientes y, de manera frecuente, un tanto ausentes de convención, a diferencia de la práctica cinematográfica, y, no está de más decirlo, también de la composición fílmica– que sustentan y dan fundamento al campo de estudio, coexisten y se entremezclan en las investigaciones analíticas.

Sin embargo, me parece que es necesario establecer una discusión crítica más amplia acerca de la teoría de la banda sonora, que sea un aporte sintético de las fuentes, tratadas en torno a problemas terminológicos y de uso, más que adoptar la tendencia común de enumerar y describir los textos teóricos utilizados para un trabajo de este tipo. James Buhler (2019) ha llevado a cabo recientemente un estudio crítico de las teorías de la banda sonora en lengua inglesa, que es, por supuesto, un aporte central para esta investigación. Su texto fue revelador para comprender la necesidad de hacer lo propio en lengua castellana. Por ello, este marco teórico, además de establecer los cimientos de esta investigación, está concebido con el objetivo de proponer una reflexión profunda y global de las teorías de la banda sonora.

Uno de los autores más importantes en relación con el estudio de la música, las voces y el sonido en el cine, es el teórico y compositor francés Michel Chion (1997, 2004, 2018). Uno de sus aportes más importantes, a mi entender, es la idea que abarca, de manera general, todo su trabajo: una concepción global de lo sonoro en el cine. En el desarrollo de sus escritos, es posible percibir un afán integrador de estilos, usos y contextos, en los cuales, los elementos que constituyen la banda sonora están presentes sin jerarquías canónicas preconcebidas, sino que desarrolladas desde la inquietud de quien busca y se interroga, con el afán de comprender el cine teniendo en cuenta el universo de su sonido; y aquello que *resuena* lo hace dentro de un contenedor en el que conviven diversos medios técnicos, estéticos, y, como dice Chion (1997), en el que coexisten también épocas, estilos y cosmovisiones.

Aquella concepción global es la base de esta investigación; desde el punto de vista teórico, el desafío de esta premisa consiste en definir, de manera ordenada –global, pero no dispersa– los diversos elementos que componen la banda sonora: las músicas, los sonidos, y las voces; qué entenderemos por ello, y cómo indagaremos en estos componentes dentro de su contexto cinematográfico[4]. De todos modos, esta concepción no es nueva, y ya ha sido abordada a nivel teórico

[4] Sin embargo, es importante recordar que, antes que Chion, Claudia Gorbman (1987) se refiere al estatus colaborativo que tiene la música dentro de una película, y cómo las interrelaciones entre la música y el resto de los elementos son las que determinan su efectividad (p. 12).

en profundidad: por ejemplo, para Buhler et al. (2010), el propósito del estudio que realizan en *Hearing the movies* es "[…] traer la música al contexto del sonido, y el sonido al contexto de todo el film […]" (p. xxii): los diversos elementos del montaje constituyen y construyen significado, y así han sido vistos y trabajados a nivel crítico a la hora de escribir y pensar el cine. De la misma manera, los autores proponen que aquello es extrapolable al constructo sonoro del cine (p. xiii)[5]. Por otro lado, Neumeyer (2015) también apunta al entendimiento integral de la banda sonora –y en particular, de la música como parte del fenómeno sonoro del discurso cinematográfico–; de esta manera, el autor señala que "[…] cualquier música usada en un film es música cinematográfica […]" (p. 11), promoviendo así la inclusión de las músicas sin sesgos estéticos que establezcan una jerarquía entre lo clásico y lo popular, la música diegética o no diegética, o lo simple versus lo complejo (p. 11).

La forma en que esta tesis plantea el trabajo analítico de la banda sonora implica, en gran medida, una comprensión del cine *desde* lo sonoro, y al mismo tiempo, aquello que Michel Chion (1997) se propone al abordar la música como una cuestión cinematográfica (p. 15). Esta premisa es un punto de partida que promueve la amplificación del foco analítico con el que nos situamos para el análisis de la banda sonora, en una suerte de reciprocidad entre lo fílmico y lo sonoro, al mismo tiempo que las consideraciones en torno a la indagación tienen que ver no sólo con el compositor –en el caso de la música incidental o no diegética, que definiré más adelante– , sino también con el director, pero más aún, con la realización audiovisual como un conjunto estético y técnico completo, en el que conviven diversos elementos que se relacionan entre sí. Es en esas relaciones que mi afán de comprensión de lo sonoro tiene lugar, en tanto dentro del cine, como apunta Chion (1997), palabra, música y ruido han podido mezclarse en un mismo soporte como en ningún otro medio artístico (p. 204).

Si Aumont (1996) plantea que el cine no puede entenderse sobre sí mismo, en tanto comprende y "[…] abarca una serie de fenómenos distintos, cada uno de los cuales requiere un enfoque teórico específico" (p. 12), un estudio de la banda sonora debiera abordarse, en definitiva,

[5] Todas las traducciones del inglés al castellano son mías.

como un estudio sobre el cine, y, por consiguiente, una puerta para ampliar su comprensión y las maneras de abordarlo sea como arte, medio de comunicación, fenómeno sociocultural, etc. Es en estas distinciones donde también residen los dilemas de aproximación al cine. En el caso de este trabajo, el interés por el estudio de la banda sonora está asentado, sobre todo, comprendiendo el cine como un medio artístico; aun cuando existe, sin duda, un constante vínculo histórico y sociocultural, la función de la música, las voces y el sonido están abordados aquí en cuanto a su función dentro de una obra estética.

Bajo estas consideraciones, es decir, las de situar el trabajo de análisis dentro del contexto de lo cinematográfico, al mismo tiempo que se entabla un diálogo estético con el contexto histórico y de producción fílmica de cada período pesquisado, es que esta tesis se fundamenta, teóricamente en los estudios de la banda sonora. Aun cuando se nutre de diversas disciplinas, es posible hablar con propiedad de un campo de estudios como la teoría de la banda sonora[6], y es también el propósito de este capítulo reivindicar esa posibilidad, posicionando esta investigación en ese lugar, apoyado también de las teorías sobre cine. En este sentido, aun cuando existen teorías de la banda sonora que han sido desarrolladas con influencia de la musicología, este trabajo no pretende situarse allí.

Como comentaba en la introducción de esta tesis, parafraseando a Phillip Tagg (2013), ha existido –y perdura– una distancia insalvable entre la musicología y el funcionamiento y circulación de la música en la vida real (p. 115). Es en este sentido que el autor critica el hecho que, en general, los estudios musicológicos –y en particular los que dicen relación con el análisis de la música occidental– tienden a destacar y resaltar los elementos poiéticos: la construcción misma, la sintaxis, las técnicas y los materiales utilizados (p. 116). Esto ha dejado fuera lo estético, es decir, todo por lo cual los elementos estructurales son denotados y descritos desde el punto de vista de la percepción[7] (p. 116). Así, como apunta Wegman (Middleton et al., 2012), la musicología histórica ha vivido de su

[6] Así lo prueban los textos de los que se vale esta tesis, en conjunto con muchas otras fuentes, de un campo de estudio en expansión, más aún si se toma en consideración el desarrollo de estudios de lo musical y sonoro en otros formatos audiovisuales como el videoclip, la publicidad, las redes sociales o los videojuegos, que ya cuentan con su propia rama de trabajo, la Ludomusicología.

[7] Es por esta razón que los análisis del corpus escogido se fundamentan en la descripción, el visionado y la escucha más que en el análisis de la sintaxis musical, como explicito en la Metodología.

diálogo con el pasado como si ésta fuese una relación empírica, que hace un buen tiempo ya, tiene sumida a la propia disciplina en un auto cuestionamiento que no ha resuelto demasiado (p. 44). Es en esta línea también que he establecido la crítica, anteriormente, hacia los estudios de la banda sonora en el cine chileno, que, llevados desde la musicología histórica, han mantenido un carácter profundamente historicista, tendientes a destacar –y también entronizar– hitos y procesos históricos de los que ya la historia del cine chileno se ha ocupado largamente. No se trata, en ningún caso, de ser ajenos al contexto histórico; pero sí de evitar que el centro del análisis de la banda sonora se vuelva una reiteración de una historia del cine ya escrita. En este sentido, las teorías de la banda sonora podrían ser, de una forma u otra, más afines a la etnomusicología que a la musicología, en tanto ha sido esencial en establecer su atención, como apunta Tagg (2013), en cuestiones de función de la música, en otros parámetros además de la notación, y en plantear preguntas relacionadas al significado y el marco sociocultural (p. 136). De la misma forma, Cook (2021) repara en aquella apertura desde la etnomusicología para con las músicas populares, en tanto la disciplina concibe el estudio de "[…] *toda*[8] música en términos de su contexto social y cultural, abarcando la producción, recepción y significación; el autor también pone de manifiesto la dicotomía de nomenclaturas entre países y regiones respecto a quienes debiesen estar dentro del área de la musicología, de la teoría de la música o de la etnomusicología; si es como lo plantea el autor, en tanto los historiadores de la música en Norteamérica se homologan a la disciplina de la musicología histórica (p. 133) –creo que pasa algo similar en Chile y España– me parece que es muy claro que los estudios de la banda sonora se encuentran fuera de la disciplina.

En tanto la banda sonora forma parte de lo cinematográfico, no sólo como elemento constitutivo de este, sino también como fenómeno sonoro operando en ese contexto, también debería mantenerse más bien al margen de la disciplina musicológica histórica si lo que se quiere es explicar su funcionamiento dentro de ese universo del discurso fílmico. Debido a un asunto de pertinencia, y de explicar fenómenos que trascienden a lo musical, las teorías de la banda sonora debiesen, quizás,

[8] Cursiva en el original.

abogar por su sitio propio, en tanto estudios interdisciplinares, en constante y amplia discusión, como bien ha sintetizado Buhler (2019). Estudiar la historia, o la banda sonora como parte y complemento del contexto histórico es absolutamente válido, como plantea Stam (2001) en relación con el enfoque histórico de los estudios cinematográficos de David Bordwell, quien observa y estudia lo histórico con el fin de comprender un estilo. De la misma forma, es válido realizar el proceso contrapuesto de estudiar los estilos para comprender la historia (p. 230). En este caso, creo que las teorías de la banda sonora tienen el potencial de contribuir a la comprensión del cine en tanto fenómeno estético, discursivo y argumental de determinada época, pero también trascendente a ella.

Ahora bien, el hecho de querer indagar y cuestionarse cómo funciona lo sonoro en el cine no es contexto suficiente, en el sentido de no caer en lo que Tagg (2013) menciona como "[…] semiótica sin pragmática" (p. 269)[9]; por ello, es pertinente enunciar, describir y demarcar un contexto sobre el cual la teoría de la banda sonora es aplicada: la especificidad de este estudio se da entonces, por sus limitaciones temporales (1957-1983), por el género analizado[10] –cine experimental y de ficción, el primero como germen para el devenir del segundo en su etapa temprana– , y por último, está atravesado por la idea de analizar la banda sonora como parte del discurso cinematográfico, es decir, que su significación, presencia y relaciones han sido estudiadas como parte del fenómeno audiovisual.

Antes de definir, discutir y dialogar acerca del significado de la banda sonora y sus elementos –músicas, voces y sonidos–, es necesario hacer referencia a aquello que da contexto a nuestro campo y problema de investigación: lo cinematográfico. De esta manera, expondré, primero, las teorías que utilizo para situarme en el contexto de lo cinematográfico, poniendo énfasis en su carácter estético y su condición de discurso y ahondando luego en el concepto de instancia narrativa (Aumont et al., 1996).

[9] Aun cuando este estudio no se enmarca específicamente en la semiótica, me refiero a ella de manera sucinta más adelante, con el objetivo de explicar cuestiones básicas y que son claves para la significación del cine, y de la banda sonora como parte de él.

[10] Explicaré el problema de los géneros y su aplicación en esta investigación en el capítulo de la metodología.

2.2. Lo Cinematográfico: Contenedor y Contexto.

Pero esta concepción global no es nueva; es lo que, a nivel de teoría cinematográfica Stam (2001) plantea como una necesidad: la de acudir a "[…] múltiples ópticas y sistemas de pensamiento […]" (p. 14). Hay que insistir, en este sentido en que la diversidad de técnicas que comprenden al audiovisual es una de las causas de la multiplicidad de textos que existen respecto a lo cinematográfico; bajo este marco, "[…] el cine hace casi *imprescindible*[11] el empleo de parámetros múltiples de interpretación" (p. 14). Parafrasear a Stam en este respecto no es sólo una insistencia, sino la confirmación de la posibilidad del cine como una multi disciplina que puede ser observada desde múltiples perspectivas teóricas, estéticas, técnicas e históricas. El autor lo plantea de la siguiente manera:

> El cine es un espacio ideal para orquestar múltiples géneros, múltiples sistemas narrativos y múltiples formas de escritura. El cine dispone de una impresionante densidad de información. Si el tópico nos dice que «una imagen vale más que mil palabras», ¿qué valor no tendrán los cientos de planos de una película cualquiera (cada uno de ellos formados por cientos, si no miles, de imágenes) al interactuar simultáneamente con sonidos fonéticos, ruidos, materiales escritos y música? […] (Stam, 2001, p. 26).

Como definen Aumont et al. (1996), parafraseando a Christian Metz, *lo cinematográfico* no se define por "[…] todo lo que aparece en el cine, sino como lo que tan sólo puede aparecer en el cine, y que constituye, por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término" (p. 99). Sin embargo, esta idea de lo cinematográfico podría ser problemática, en tanto la música –o determinado tipo de música– podría quedar fuera de la categoría de exclusivamente cinematográfica; retomaré esta idea más adelante con una posible respuesta a la interrogante de, si acaso esta definición de lo cinematográfico resulta esencialmente útil para delimitar un contexto estético sobre el cual lo sonoro sin duda debe tener cabida, en tanto el ámbito sonoro en las películas

[11] Cursiva en el original.

funcionan como parte de un sistema de significado más grande: el cine[12]. Bajo esta lógica, Martin (2008) aclara, también, que se abstendrá de llevar a cabo un paralelismo entre el lenguaje verbal y el cinematográfico, aun cuando reconoce la utilidad del primero para analizar el segundo; pero advirtiendo la necesidad de "[…] afirmar desde un principio la originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico" (p. 29).

De alguna manera, asumir lo cinematográfico como un contexto principal para el análisis de la banda sonora, tiene que ver con la distinción que Kalinak (2010) hace de los dos caminos analíticos que existen para la música cinematográfica: desde afuera, y hacia la cultura en la cual esa música de cine es producida, o bien desde dentro, es decir, "[…] hacia la conciencia donde la música para cine es percibida" (p. 24). Ahora bien, la evolución del cine como forma de arte responde a una serie de procesos, entre los que Kalinak (2010) enumera: el desarrollo de un medio basado en lo narrativo –especialmente en Estados Unidos– ; la expansión de la duración, llegando a los 60 e incluso 120 minutos; la evolución y estandarización de la tecnología fílmica, y el desarrollo de nuevas tecnologías en pos de lo narrativo –donde se incluyen las técnicas de grabación, de doblaje de voz, y el uso de la música; la evolución del contenido y el desarrollo de los géneros, y la atracción de grandes audiencias (pp. 40-41). Es también bajo este marco que Martin (2008) sostiene que "[…] hay arte desde el momento en que hay creación original (incluso instintiva) a partir de elementos primordiales no específicos […]" (p. 24). Además, hace hincapié en que "Su originalidad proviene en especial de su omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible tanto como lo visible […] y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo de lo cotidiano" (p. 29).

[12] De hecho, más adelante Aumont et al. (1996) reconocen que los códigos realmente cinematográficos son aquellos ligados a la imagen (p. 208), demostrando que la concepción que tienen de la banda sonora como parte del discurso cinematográfico es más bien tangencial, y que incluso podría quedar fuera de lo que describiré más adelante: la instancia narrativa. Stam (2001) reconoce que en general, los estudios fílmicos han percibido el sonido como un simple apéndice de la imagen (p. 248); aduce, entre otras cosas, que esto se debe a que el lenguaje está más preparado para hablar de manera crítica de la imagen que del sonido y la música en el cine (p. 249), cuestión que ha sido largamente superada desde el punto de vista teórico.

Aumont et al. (1996) realizan una consideración interesante acerca de la banda sonora en este respecto: la música cobra un valor narrativo debido a su correlación con la imagen y su montaje, así como con el diálogo (p. 109). Por esta razón, reparan en la necesidad de tener en cuenta la banda sonora para los análisis fílmicos, en tanto su papel es "[…] fundamental en la organización del relato […]" (p. 110). Bajo este marco, y aun cuando los autores no profundizan en ello, es posible decir que el hecho que exista una interacción de lo sonoro con las imágenes no sólo le otorga a la banda sonora propiedades narrativas, sino que la inserta dentro de lo que aquello que exclusivamente pertenece al cine, *lo cinematográfico*.

2.2.1. La Instancia Narrativa

La insistencia en la idea de un cine narrativo tiene que ver con la posibilidad de situar y definir un contexto fílmico más o menos homogéneo sobre el cual adentrarse al análisis de la banda sonora, pero también establecer un corpus levemente distinto, que ha sido trabajado de una manera específicamente histórica y crítica en el pasado, y que, en este caso, vinculo a través de la banda sonora, mediante el planteamiento –arbitrario, sin duda– de un desarrollo experimental del cine que logra cierta continuidad estética en la filmografía de Raúl Ruiz, alejado del desmantelamiento institucional y político que la nueva cinematografía chilena sufrió a manos de la dictadura. Ese corpus es abarcado desde una concepción del cine como arte, pero además del cine como estructura narrativa.

Aun cuando Aumont et al. (1996) mencionan que no es posible ni deseable asimilar el cine narrativo como una esencia del cine (p. 95), sin embargo, distinguen que

> para que un filme sea plenamente no-narrativo, tendría que ser no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa (Aumont et al., 1996, p. 96).

Desde este punto de vista, el apelativo de cine experimental no necesariamente implica que éste sea no narrativo, y lo mismo es aplicable a un corpus que se catalogue como *de vanguardia*. Lo narrativo[13] es anterior al cine, existe en otras disciplinas desde antes de su aparición y corresponde, por lo tanto, a una cuestión extra-cinematográfica (Aumont et al., 1996, p. 99). En este sentido, lo narrativo es un sistema que puede estar presente en el cine –y que lo está, sin duda– pero que representa sobre todo una manera de acercarse a éste en tanto discurso: aquello es una herramienta interesante para lo que respecta al análisis de la banda sonora como elemento de conjunción múltiple de lo sonoro inserto en lo cinematográfico.

Esto se relaciona directamente con el montaje, en tanto éste traduce y sintetiza una condición esencial del cine, desde su nacimiento hasta hoy, que es la de ser una disciplina colectiva en la que participan una multiplicidad de profesiones, las cuales, por supuesto, se han expandido, cambiado y especializado desde los inicios del montaje, durante las dos primeras décadas del cine (Aumont et al., 1996, p. 65). Esto implica la unión de varios trabajos que, ejecutados por separado, definen fases de producción (p. 52). De manera sintética, el montaje trabaja con una unidad –el plano– para crear unidades más grandes, que finalmente se traducen en la película, a través del orden de esos planos y la determinación de su duración en el tiempo (Aumont et al., 1996, p. 54). Para los autores, una de las funciones primordiales del montaje es la narrativa, considerada según ellos como la *función normal*[14] para la mayoría de las teorías del cine: es el encadenamiento de imágenes que funciona en una relación de causalidad y temporalidad diegéticas (p. 65): "[…] bajo esta perspectiva, se trata siempre de conseguir que el «drama» sea mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador" (p. 65). En contraste, la función expresiva del montaje no funciona como medio sino como un fin, manifestada en el choque de las imágenes (p. 65)[15].

[13] En tanto Casetti y Di Chio (1991) realizan una distinción entre el concepto de narración que remite a la historia y el que puede remitir al relato (p. 172), en esta tesis me remito al segundo.
[14] Cursiva en el original.
[15] Este será, de hecho, uno de los recursos centrales de montaje del cine experimental chileno, como veremos en el capítulo 4. Pero aquella superposición a nivel visual se expresará, también a nivel sonoro.

Bajo este marco, Kalinak (2010) hace hincapié en que "[…] el cine es en sí mismo una forma narrativa. Aun cuando hay ciertas películas que no son narrativas en su construcción, el cine se ha desarrollado como un arte de contar historias […]" (p. 16)[16]. Esta premisa es central, ya que pone de manifiesto una comprensión particular de lo narrativo y nos permite, entonces, acceder a este contenedor que es el cine, como un espacio amplio al cual se observa con una perspectiva que permite discernir el funcionamiento de sus interacciones sonoras. Si las primeras teorías cinematográficas basaban sus análisis en la *mímesis*, de la cual, como uno de los ejemplos posibles, Bordwell (1996) recuerda la propuesta de André Bazin, por la cual "[…] una película narrativa normal […] es como un espectáculo fotografiado, en el que los cambios de posición de la cámara seleccionan y realzan ciertos detalles […]" (p. 9), la teoría fílmica posterior a 1960 sostiene que el cine narrativo "[…] representa los acontecimientos de la historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario […]" (p. 9). El autor reconoce aquello en las teorías para el primer cine estadounidense[17], pero también lo identifica en la teoría de Pudovkin[18], según la cual "[…] la lente de la cámara representa los ojos de un observador implícito que ve la acción […]" (p. 9). Sin embargo, la cámara no siempre se comporta como un espectador testigo, por lo tanto, esta concepción no logra explicar todos los usos de la cámara ni tampoco los del montaje; por otro lado, el planteamiento de esta relación tiene como objetivo establecer una analogía que ubique a la cámara como vehículo de un testigo omnipresente, muy parecido al narrador literario, comparación que resulta problemática, en tanto el cine se constituye de variados elementos que hacen posible su desarrollo narrativo, más allá de la conciencia omnipresente que una cámara pudiese otorgar.

Ahora bien, el asunto de la narración nos lleva necesariamente a la cuestión del autor. El cine, –y especialmente una cierta filmografía como la de los cines experimentales y los nuevos cines, así como también el llamado *cine arte*– suele tener el apelativo de *cine de autor*; todo esto, por supuesto,

[16] Y como profundiza la autora, la música forma parte de ese sistema narrativo, y, por lo tanto, está supeditada a él en ese sentido.
[17] Bordwell se refiere a los estadounidenses como *americanos*, obviando el resto de los países que conforman el continente de América, en un sesgo arbitrario y habitual hasta nuestros días.
[18] El autor cita específicamente *Film Technique and Film Acting* (1929).

ha sido promovido sobre todo por la crítica cinematográfica. Aumont et al. (1996) grafican esto en relación con la *Nouvelle Vague* como un ejemplo de cine que "[…] tenía como fundamento la idea de un «autor de cine» concebido, al igual que un autor literario, como un artista independiente dotado de un genio propio" (p. 114). Esta concepción del cine desde el autor pone de manifiesto la idea de una intencionalidad única, de una sola persona, plasmada en la obra, la que se debe en su construcción y producto final exclusivamente a esa mirada; por consiguiente, cualquier crítica o análisis respecto de ese cine de autor tendrá que observarse desde y hacia ese supuesto afán e idea única. Esto resulta problemático no sólo por negar la condición colectiva y multidisciplinar del cine, sino también porque homologa la función del narrador con la del autor de forma unívoca, cuestión que para Aumont et al. (1996) no es tal[19], en tanto el propósito del narrador es seleccionar "[…] entre una serie de procedimientos de los que no es necesariamente el creador, pero sí a menudo el usuario […]" (p. 114). En este sentido, el narrador será concebido en realidad como el realizador: representa a quien escoge y discrimina el tipo de imágenes y su encadenamiento narrativo (p. 114); sin embargo, aun despejada la dicotomía entre autor y narrador, tampoco es procedente centrar el análisis cinematográfico sobre la base de un narrador, o un solo realizador: sería volver a negar que una película es el producto de múltiples decisiones tomadas en diferentes etapas por muchas personas, cada una encargada de un área técnica y/o estética. Así, adoptaré el concepto acuñado por Aumont et at. (1996) de *instancia narrativa*, definido como "[…] el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde se juegan o son jugados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico" (p. 115). Los autores profundizan al respecto:

> Esta situación abarca desde la instancia narrativa «real» –los datos presupuestarios, el período social en que el filme es producido, el conjunto del lenguaje cinematográfico– , hasta el género del relato desde el momento que éste impone una elección y prohíbe otras (en el

[19] Por otro lado, la comprensión de un cine como narrativo, constituido en una instancia narrativa que da como resultado un discurso, implica también considerar que el sujeto de la enunciación no necesariamente responde a un autor. Esto lo explicita, antes que Aumont et al., Metz (2002, p. 47).

> western, el héroe no puede pedir un té con leche; en la comedia musical, la heroína no puede matar a su amante para robarle el dinero), es decir, que el filme en sí mismo se comporta como un sistema, como una estructura que impone una forma a los elementos que comprende (Aumont et al., 1996, p. 115).

De esta manera, la estructura de una cinta se comporta como un sistema dado por los elementos de la instancia narrativa *real*, del género cinematográfico en cuestión, pero también de las operaciones que participan del discurso fílmico en su conjunto, incluido por supuesto el ámbito de lo sonoro[20]. Entendido así, aun cuando en variadas ocasiones podamos remitir a una autoría para la banda sonora –sobre todo en el caso de la música, pero también del sonido[21]–, la concepción de instancia narrativa expresa una intencionalidad colectiva y múltiple en la realización y consecución del discurso cinematográfico[22].

Llegamos aquí a otro problema interesante de aclarar a la hora de adentrarse en la comprensión de lo cinematográfico en tanto contexto analítico y estético, que corresponde a la historia y la diégesis; si bien dedicaré un apartado especial para lo diegético y no diegético, relacionado a la banda sonora, pero abarcando por supuesto su componente fílmico, me parece importante destacar que la historia no es, como muchas veces se confunde, lo mismo que la diégesis, ni tampoco que la trama. Como apuntan Buhler et al. (2010), "[…] la historia es la serie cronológica de eventos; la trama es el orden en el cual esos eventos son presentados a nosotros en la cinta […]" (p. 7); ahora bien, el concepto de historia no sólo tiene que ver con la cronología de los eventos, sino que remite al contenido narrativo. Esto es central, ya que ese contenido narrativo se diferencia también de la acción, y, por lo tanto, del movimiento de esa acción; de esta manera, independiente si la acción implica una fuerte carga dramática o por el contrario es más bien inerte, ese movimiento

---

[20] Elementos que, evidentemente, inciden en la construcción y catalogación de una cinta determinada dentro de un género.

[21] Dentro de los estudios aplicados de la banda sonora suele tenerse en poca consideración no sólo el sonido, sino también a las personas detrás de aquella operación. En este trabajo intento romper un poco con esto, al mencionar algunos sonidistas del cine chileno, entre ellos Jorge Di Lauro.

[22] Por otro lado, la comprensión de un cine como narrativo, constituido en una instancia narrativa que da como resultado un discurso, implica también considerar que el sujeto de la enunciación no necesariamente responde a un autor. Esto lo explicita, antes que Aumont et al., Metz (Metz, 2002, p. 47).

constituye una historia (Aumont et al., 1996, p. 117). La historia, mediante las acciones y su ordenamiento como trama, presenta una coherencia determinada, crea un universo específico que se denomina diégesis[23]. Aumont et al. (1996) la definen de la siguiente manera:

> La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la historia, a la que acaba por englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador (Aumont et al., 1996, p. 118).

En la misma línea es que Metz (2002) hace referencia de la diégesis como un espacio de denotación, en tanto el espacio diegético se constituye como descripción: corresponde al relato "[…] pero también [al] tiempo y espacio ficcionales implicados dentro y a través de ese relato, y con ello los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos […]" (p. 121). Por otro lado, Bordwell apunta, en relación con la diégesis, que "[…] Para Platón, tanto la narración pura como la imitación teatral presuponen la prioridad de la voz del poeta; en el drama, el poeta simplemente hace que su propio discurso parezca de otro" (p. 16). Bordwell (1996) recuerda que fue Étienne Souriau quien rescata el término *diégesis*, proveniente, en primera instancia, de la tradición mimética de la representación de Aristóteles y Platón (p. 16). El término, desde Souriau, ha sido utilizado en el cine para hacer referencia "[…] al mundo ficticio de la historia […]" (p. 16).

En definitiva, si aplicamos esta lógica platónica al cine, la instancia narrativa es la creadora del discurso cinematográfico que se constituye en diégesis: ese universo representa, de alguna manera, todo lo que se va construyendo a través de la instancia narrativa para representar la historia –aun cuando la instancia narrativa también involucra, por supuesto, lo no diegético–; de esta manera, la diégesis permite que la historia exista, pero al mismo tiempo, es la historia la que permite que el universo diegético exista. Retomando aquí la cuestión del discurso fílmico, el cine de ficción se constituye en discurso fílmico en tanto producto de una instancia narrativa, a través del cual se

[23]En un punto los autores hablan de la sustitución del término historia por el de diégesis, lo que resulta confuso a la propia diferenciación que están explicando.

vuelve historia, historia expresada en la diégesis, es decir, en el ordenamiento y coherencia que la instancia narrativa le ha dado a ese discurso fílmico.

2.2.2. El Discurso Fílmico

Como apunta Stam (2001), Metz descarta concebir el cine como lenguaje, estableciendo una comparación entre el lenguaje de la palabra y los elementos fílmicos (p. 134). Sin ánimos de adentrarme con detalle en cada una de las consideraciones de Metz en torno a ello, sí es importante detenerse en la síntesis de Stam (2001) que establece la diferencia entre el plano y la palabra, siendo el primero una unidad tangible, a diferencia de la segunda, que es "[…] una unidad léxica virtual que el hablante emplea a su voluntad […]" (p. 135). El ejemplo que entrega el autor pone de manifiesto esta disparidad:

> La palabra «perro» puede designar cualquier tipo de perro, y puede pronunciarse con cualquier acento o entonación, mientras que un plano cinematográfico de un perro nos dice, como mínimo, que estamos viendo un cierto tipo de perro de un cierto tamaño y aspecto, filmado desde un ángulo específico con un tipo de objetivo específico en la cámara (Stam, 2001, p. 135).

A partir del ejemplo asistimos a la capacidad denotativa del cine, que Metz (2002) no sólo considera necesaria, sino constitutiva del mismo, en tanto requiere, en la mayoría de los casos, de más de una imagen para describir lo representado –condición, además, propia del cine en tanto un arte compuesto de múltiples imágenes–, pero que sin embargo tienen la capacidad de mostrar –denotar– "[…] aspectos parciales del referente diegético. Una «casa», en el cine, será la imagen de una escalera, luego uno de los muros captados desde el exterior […]" (p. 122); en suma, la denotación es proporcionada por la analogía, cuestión que se experimentará también a nivel sonoro, como expresaré más adelante[24].

[24] Sin embargo, Metz (2002) es consciente de la analogía sonora en el cine: "[…] un cañonazo en un filme se parece a un cañonazo verdadero […]" (p. 132). Metz se refiere también, por supuesto, a la connotación. Me referiré a ella más adelante en relación con la música.

Bajo esta lógica, entonces, Metz propone que "[…] el plano cinematográfico se parece más a un enunciado […] que a una palabra" (p. 135); de igual forma, Martin (2008) critica las relaciones entre la imagen y la palabra, en tanto esta última designa de manera general, mientras que "[…] la imagen tiene una significación precisa y limitada: el cine nunca nos muestra «la casa» o «el árbol», sino «tal casa» en particular y «tal árbol» determinado […]" (p. 33). Ahora bien, el propio autor aclara que el cine es capaz de "[…] expresar ideas generales y abstractas […]" (p. 34) en tanto las imágenes funcionan también de manera simbólica –"[…] tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad […]" (p. 34). En una línea similar, Martin (2008) propone que las imágenes implican más que explican: "[…] el mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones […]; un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal […]" (p. 119). Desde este punto de vista, existe un segundo significado que aparece después de una deliberación en torno a esas imágenes. Aun así, el propio Stam (2001) sostiene que "[…] El lenguaje literario, por ejemplo, es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura; el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco pistas o canales[25] […]" (p. 136). Desde este punto de vista, el cine sí es un lenguaje "[…] en tanto conjunto de mensajes basados en una materia de expresión dada, y en tanto lenguaje artístico, como discurso o práctica significante […]" (p. 136).

Como apunta Stam (2001), para Metz el cine se constituye en discurso al organizarse como narración, "[…] generando de este modo un corpus de procedimientos significantes […]" (p. 138). Desde este punto de vista, y parafraseando a Metz (2002), ni los nuevos cines, ni tampoco algunos cines experimentales –como el analizado en este corpus– han dejado de lado el relato (p. 207); en última instancia, estos cines se han apartado del espectáculo (p. 208). El autor recoge la interesante idea de Rosellini, por la cual el cine es lenguaje de arte, en tanto es una disciplina producto "[…] de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias […]" (p. 83); entre estas formas de expresión, el autor menciona los elementos sonoros, e insiste en

[25] Por cinco pistas Stam se refiere a la imagen en movimiento; el sonido que divide en fonético, ruidos y música; y la escritura (p. 136).

la idea que el cine debe *componer*[26], aunando estos otros elementos anteriores a lo cinematográfico, pero que lo conciben como tal. Para Metz, es a través de la utilización de otros elementos *base* para su creación que el cine se vuelve discurso (p. 83).

¿En qué sentido una película puede concebirse en tanto discurso fílmico? Aumont et al. (1996) mencionan que el relato fílmico "[…] es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador […] y un lector-espectador […]" (p. 110). Esto se da por el hecho de existir una *gramática*[27], concebida en realidad como un ordenamiento de elementos que constituyen al ordenamiento de una historia percibida por los espectadores a través de las acciones mostradas en la imagen (p.110). Además de ello, la condición de discurso se da por el establecimiento de "[…] una coherencia interna del conjunto del relato en función de factores muy diversos, como el estilo adoptado por el realizador, las leyes del género en el cual el relato se inscribe, la época histórica en la que se produce […]" (p. 110).

En este sentido, el discurso fílmico existe en tanto un relato que constituye la ficción de manera paulatina, sin embargo, no necesariamente lineal ni tampoco, por lo tanto, en la aparente continuidad de la sucesión de imágenes. Existe, así, "[…] una red significante, un tejido de hilos entrecruzados en el que un elemento narrativo puede pertenecer a varios circuitos […]" (Aumont et al., 1996, p. 111)[28]. El cine y el lenguaje verbal se relacionan al pensamiento, pero el pensamiento no es, en palabras de Mitry, lingüístico en su estructura (Buhler 2019, p. 90), sino más bien una de las maneras como se expresa el pensamiento. Otra, eventualmente, es el cine: una expresión del pensamiento a través de las imágenes (p. 91). Es bajo este marco que, como apunta Buhler (2019), "A diferencia del lenguaje verbal, el lenguaje cinematográfico no es un sistema semiótico basado en la organización de signos arbitrarios […] Las imágenes difieren de las palabras en que no tienen

[26] Cursiva en el original.
[27] Los mismos autores explicitan que la utilización de la palabra es metafórica, "[…] pues no tiene nada que ver con la gramática de la lengua […]" (Aumont et al., 1996).
[28] Por esta razón, y para evitar la linealidad, es que Aumont et al. (1996) prefieren referirse al "texto narrativo" por sobre el concepto de relato (p. 112) que, aun cuando no lo mencionan, es posible vincular con la idea de Roland Barthes del cine como texto. En primera instancia esto puede parecer confuso, porque luego los autores siguen utilizando el término relato, pero el uso de texto en este punto, como evasión de linealidad, es parte de su desarrollo para llegar a la idea de instancia narrativa.

significados arbitrarios. Siempre son 'imágenes de algo' [...]" (p. 91). De esta manera, la lógica de la narrativa es la que determina una secuencia, y que tiene primacía por sobre la sintaxis a priori: "[...] las «reglas» son inmanentes al film; éstas más bien fluyen desde la lógica narrativa de un filme en particular, que, de cualquier forma, de sintaxis general o gramática, ya que no existe una regla externa que obligue a una imagen a seguir a otra [...]" (p. 91). Incluso, en el sentido contrario, podríamos decir que una eventual ausencia de lógica narrativa –digamos, en un cine experimental, por ejemplo– responde igualmente a una primacía de la arbitrariedad narrativa en el montaje, y no a su sintaxis en sí misma. Es lo que nos encontraremos en el cine experimental chileno, pero aun con mayor intensidad, en el cine de Raúl Ruiz, y en su propia lógica de distanciamiento, la que no pretende, de hecho, la incomodidad del espectador mediante la demostración o revelación de la sintaxis, sino que el establecimiento de esta sensación dentro de la instancia narrativa.

2.2.3. El Cine de Ficción y la Verosimilitud

Dos códigos se constituyen como básicos, según Aumont et al. (1996), para que el cine de ficción configure su estructura de manera eficaz, homologándose a un ritual en el sentido de concebirse a través de etapas por las que necesariamente el discurso cinematográfico debe pasar, conduciendo al espectador "[...] al desvelamiento de una verdad o de una solución [...]" (p. 127). El primero de esos códigos corresponde a la *intriga de la predestinación*[29], que es el otorgamiento de la información esencial al principio del filme (p.127); sin embargo, una vez que el relato ha sido presentado y la estructura develada, el conflicto tardará en llegar gracias al uso de la *frase hermenéutica*[30], es decir, la desviación y el freno del avance de la historia, haciendo que la progresión de esta no esté asegurada, ni sea necesariamente lineal (p. 131). Pero aun cuando el relato pueda transitar por caminos sinuosos debido a estos frenos y trampas en la presentación de la enunciación, el ritual del cine de ficción se mantiene en tanto no se rompe la cuestión de reconducción hacia los

[29] Cursiva en el original.
[30] Aquí los autores parafrasean a Roland Barthes.

mismos códigos (p. 132)[31]. Estos códigos, volviendo al problema del realismo, se mantienen en tanto funciones que forman parte de la estructura narrativa:

> [...] tanto da que el héroe parta en busca de su bicicleta robada, como que intente recuperar el secreto atómico que un espía se dispone a entregar al extranjero: siempre hay una «búsqueda», que sigue a una «maldad» que ha trastornado una «situación inicial» (Aumont et al., 1996, p. 142).

La búsqueda del héroe es, de esta manera, uno de los posibles códigos de lo verosímil, que "[...] consiste en una serie de reglas que afectan las acciones de los personajes, en función de máximas a las que pueden ser asimiladas [...]" (Aumont et al., 1996, p. 147). Son cuestiones que se aplican, pero no se explican, y entonces inciden de manera tácita en la instancia narrativa y en la construcción del relato[32], y dependen de la acumulación de realizaciones, y, por lo tanto, del género cinematográfico al que pertenecen. De esta manera, incluso las paradojas fílmicas pueden volverse verosímiles dentro de su propio universo, y en función del discurso, no de la verdad: es decir, bajo el establecimiento de un corpus (Aumont et al., 1996, p. 149) . En este sentido, lo verosímil depende también del género cinematográfico, y por una sumatoria que se traduce en una cantidad de cintas ya establecidas, y bajo este marco, parte de una censura que discrimina qué películas estarán dentro o fuera de ese corpus[33]. Pero además de esto, este efecto de acumulación por la cual el género compendia un corpus se da mediante una reiteración propia de las leyes del género cinematográfico (Altman, 2000), o puesto en palabras de Metz (Barthes et al., 1972) una "[...] reiteración del discurso" (p. 25). Es lo que Stam (2001) define como una actitud mimética, en el sentido de textos imitando a otros textos, lo que tiene como una de sus manifestaciones "[...] la forma en que un estilo cinematográfico constituye una analogía del tema o período histórico en cuestión" (p. 172).

---

[31] Existe, sin duda, cierto determinismo en esta concepción de la ficción, que pondré en discusión sobre todo para el cine de Raúl Ruiz.

[32] Aumont et al.(1996) ponen como ejemplo el tiroteo final de los *westerns*, como una secuencia que cuenta con sus propias reglas, de las cuales sería muy difícil salir, en tanto la audiencia podría interpretarlas como una operación inverosímil (p. 147).

[33] Volveré al problema del corpus en la metodología.

Lo verosímil opera, digamos, como dos sistemas cerrados: el primero, más amplio, como configuración de un corpus cinematográfico y el segundo, más reducido, como reglas narrativas reiteradas –provenientes y acumuladas en el corpus inicial– que operan dentro de la diégesis. Esto es especialmente claro en el cine de ficción, que, apuesta, desde su instancia narrativa hasta su constitución como discurso, a otorgar una impresión de realidad que es presentada como si se tratase de una situación espontánea:

> Fuertemente sostenido por el sistema de lo verosímil, y organizado de manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta, el universo diegético toma la consistencia de un mundo posible cuya construcción, lo artificial y lo arbitrario, se han borrado en beneficio de una aparente naturalidad (Aumont et al., 1996, p. 155).

Si es que el cine puede comprenderse como discurso contiene, por lo tanto, descripción, y ella, como apunta Barthes (1972), no está supeditada al realismo: "[…] poco importa su verdad […] sólo cuentan las exigencias del género descriptivo; lo verosímil no es aquí referencial sino abiertamente discursivo: son las reglas genéricas del discurso las que dictan la ley" (p. 97)[34]. Mientras que, para la literatura, el realismo se relaciona con "[…] un mundo de ficción caracterizado por una coherencia interna […]" (Stam, 2001, p. 170), en el cine ha tenido múltiples enfoques y tendencias; sin embargo, la mayoría de las concepciones de realismo que se despliegan en la teoría cinematográfica se relacionan con la verosimilitud, que Stam (2001) define como la "[…] adecuación de una ficción a la facticidad del mundo […]" (p. 171)[35].

Es en este sentido que Metz (2002) propone como uno de los problemas más importantes dentro de la teoría cinematográfica es el de la "impresión de la realidad" (p. 32), en tanto "[…] halla el modo de dirigirse a nosotros en el tono de la evidencia" (p. 32). Su manifestación dentro del

---

[34] Es interesante, sin embargo, reparar en que existe una diferencia entre que el discurso cinematográfico se ponga en relación con lo verosímil y que, por otro lado, esa verosimilitud no sea una condición sino el objeto de determinado cine. Esta reflexión, propuesta por Todorov (Barthes et al., 1972) queda clara con su ejemplo del cine policial como discurso que hace de su objetivo la verosimilitud (p. 175).

[35] Ahora bien, el realismo cinematográfico es tan relativo que, como menciona Stam (2001), en algún punto del desarrollo del cine, el blanco y negro se consideraba más realista que el color (p. 171).

discurso fílmico tiene sin duda implicaciones estéticas, pero también psicológicas, en el sentido de credibilidad que logra una obra de fantasía o una película basada en hechos reales; esto nos vuelca a que lo real en el cine es lo que logra convencer. Volviendo a lo fantástico, Metz (2002) aduce que "[…] la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal aparece realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de un surgimiento gradual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario puramente *concebido*" (p. 33).

Por otro lado, existen elementos técnicos de la imagen –especialmente expresados en la operatividad de la cámara– o del sonido, que demuestran la naturaleza ficticia del cine (Stam, 2001, p. 291). Al mismo tiempo, Metz (2002) distingue dos problemas distintos: el de "[…] la impresión de realidad *provocada por la diégesis*[36] , por el universo ficcional […]" (p. 40) y, por otro lado, lo real del material que se utiliza para llevar a cabo la representación (p. 40). La realidad se encuentra, en este sentido, a disposición de la ficción (Metz, 2002, p. 41). Por ello, cuando Martin (2008) se refiere a *lo real* en el cine, está hablando un cine que representa la realidad; a saber, "[…] *el cine de lo real*[37], es decir, en la totalidad de los determinismos históricos e ideológicos de los cuales las películas son el espejo o el reflejo" (p. 19)[38]. En este sentido, la concepción de Martin acerca de lo real cinematográfico es homologable a lo verosímil (Aumont et al., 1996; Barthes et al., 1972), en tanto la realidad representada corresponde a una "[…] *imagen artística*[39] […] totalmente *no realista*[40] (piénsese en la función de los primeros planos y de la música […]" (Martin, 2008, p. 35), desarrollada a través de la instancia narrativa.

Como apuntan Aumont et. al (1996), "Cuando se aborda la cuestión del realismo en el cine, es necesario distinguir entre el realismo de los materiales de expresión (imágenes y sonidos) y el de los temas de los filmes" (p. 139). Esta distinción es central, y es necesario explicitarla para no caer en confusiones: aun cuando la objetividad de los mecanismos de reproducción es una creencia

[36] Cursiva en el original.
[37] Ibidem.
[38] De hecho, para Martin el encuadre nace con la cámara móvil, en tanto símbolo y resultado de una captación de lo real (2008, p. 50).
[39] Ibidem.
[40] Ibidem.

ciertamente superada, el cine del pasado a veces se observa desde la óptica de una falsa objetividad, o un realismo intrínseco que suele ser el resultado de una construcción histórica[41]. En este sentido, los autores aclaran:

> Cuando se habla de realismo cinematográfico, se entiende tanto el de los temas como su tratamiento; por ello se califica de «realismo poético «un determinado cine francés de antes de la guerra, o de «neorrealismo» ciertos filmes italianos de la Liberación (Aumont et al., 1996, p. 140).

Bajo este marco, de hecho, Aumont et al. (1996) declaran también sus reparos en torno al neorrealismo y su afán de "[…] borrar la institución cinematográfica como tal, de hacer desaparecer las señales de la enunciación […]" (p. 142). Esto, comentan, es más antiguo que el propio neorrealismo y pertenece a una característica esencial del cine de ficción, que es posible vincular de manera inversa a como la presentan los autores, con el objetivo, precisamente, de establecer este contexto cinematográfico de ficción verosímil.

[41] En el caso del cine chileno, el problema resulta evidente cuando la historia fílmica nacional aboga por un supuesto realismo del nuevo cine chileno, como signo aparente de calidad en tanto *cine de autor*, - y por lo tanto investido de un carácter testimonial - al mismo tiempo que esto sería signo, *per se*, de cierta calidad estética.

2.3. La Banda Sonora

2.3.1. En Busca de una Definición

Aun cuando el concepto de *banda sonora* suele usarse, de manera convencional e indistinta como referencia a cualquier elemento sonoro dentro de una película, el término suele asociarse de manera más recurrente con la música cinematográfica, y especialmente con la música incidental[42]; es decir, la que ha sido compuesta y funciona en el nivel de lo no diegético, término que explicaré más adelante. Es lo que advierte Lluís (1995) como un error, en tanto se usa este término de forma genérica para la música de cine; al respecto, el autor aclara que "[…] podemos hablar de música de cine desde el primer acompañamiento musical que se hizo en una proyección de cine mudo; pero solo podemos hablar de banda sonora a partir de la aparición del cine sonoro […]" (p. 169). Esto trae a la reflexión al menos dos cosas: la primera, que la banda sonora remite al soporte físico en el que ha sido grabada –hoy, también su soporte digital–, y, por lo tanto, su constitución y sus elementos –música, voces y sonidos– pertenecen inequívocamente al cine sonoro, independiente del hecho que, durante el desarrollo del cine mudo, existía la música como acompañamiento, pero esta no formaba parte de lo que entenderemos como banda sonora. La segunda cuestión dice relación con que, situando Lluís la banda sonora en su soporte físico, a través del contraste entre cine sonoro y cine silente, permite poner de manifiesto su presencia como un conjunto de elementos que existe dentro del discurso cinematográfico.

En respuesta al uso genérico que se hace del término banda sonora, Lluís (1995) establece diferenciaciones que son útiles a la hora de referirse a los elementos que componen lo sonoro dentro de una película; así, distingue que, dentro de la banda sonora –BS– como un todo, existe la banda sonora musical –BSM–. De esta manera, "[…] Mencionar *banda sonora* no es mencionar la BSM, pues la amplitud del primer término incluye también diálogos, ruidos e incluso silencios […]" (p.

[42] En inglés muchas veces se diferencia la música que ha sido especialmente compuesta, utilizando el término *Original Motion Picture Soundtrack*, aunque, de todos modos, se recurre a *soundtrack* para referirse, de forma general, a los elementos musicales de una cinta.

170)[43]. Utilizaré el término banda sonora musical en los casos que sea pertinente. Sin embargo, y como expondré más adelante, existen otras categorías más convencionales para referirse a cada componente por separado, al mismo tiempo que *banda sonora* se reserva, sin confusiones, para hablar de manera amplia del universo sonoro que forma parte del audiovisual, permitiendo una observación en perspectiva, al mismo tiempo que una profundización desde el contenedor –el cine– hacia la banda sonora –otro contenedor más pequeño– y sus elementos. Esta breve esquematización en una suerte de sistema de conjuntos es, sin duda, muy simple y no permite comprender la interrelación de lo sonoro con lo visual, ni sus planos y profundidades posibles; sin embargo, establece la idea inicial de lo sonoro como un cúmulo que convive y tiene una presencia dentro del discurso fílmico.

A la valoración globalista de las músicas que hace Michel Chion en *La música en el cine* (1997), se suman un enfoque similar para el sonido (2018) y las voces (2004)[44], con el objetivo de no descartar nada que le permita un análisis del funcionamiento de lo sonoro dentro del cine. Ahora bien, su acercamiento hacia la música cinematográfica, de manera cronológica, plantea conceptos que en su gran mayoría están explicitados y desarrollados de mejor manera en *La audiovisión* (2018), que, si bien se enfoca principalmente en el sonido, también incluye componentes que dicen relación con la música; en este sentido, este estudio resulta mucho más heterogéneo y conciso[45]. Por otro lado, Neumeyer (2015) concibe la banda sonora como un todo unificado[46], pero que está construido de manera jerárquica, con la voz como elemento principal (p. 3); aquí, el autor adopta el concepto de cine vococéntrico, que toma de Michel Chion (2004, 2018)[47] . En este sentido, la jerarquía interna de la banda sonora "[…] garantiza una dialéctica entre sus elementos […]" (p. 5), aun cuando, advierte, esta jerarquía no es mecánica, y tampoco debe darse por sentada.

---

[43] Además de ello, Lluís (1995) distingue la categoría de música de cine –MDC– para referirse a los álbumes editados con la música incidental perteneciente a determinada película, y que se escucha fuera del contexto audiovisual (p. 170).
[44] 1ª edición 1993.
[45] De hecho, para esta tesis he utilizado la última edición del libro, del año 2018.
[46] En la misma línea que esta investigación, Neuyemeyer (2015) se plantea el análisis de la banda sonora considerando el cine en tanto arte (p. 5).
[47] Me referiré al vococentrismo de Chion en el apartado sobre las voces.

Por último, y precisamente en relación con la comprensión de la banda sonora como una totalidad, una opción para abordar las terminologías es adoptar un vocabulario musical para el total de la banda sonora: como apuntan Buhler et. al (2010), esto contribuye a establecer una continuidad entre los elementos de la banda sonora, pero sobre todo a "[…] oír, reconocer y describir cómo la musicalidad –la organización artística del sonido– trasciende de la música cinematográfica a la banda sonora como un todo"[48] (p. 35). De esta manera, una concepción global del análisis de lo sonoro en el cine puede tomar, como herramienta, nomenclaturas provenientes de la música, que promuevan la integración de cada parte de la banda sonora como un elemento que ha sido trabajado de manera artística, y no sólo técnica.

2.3.2. La Banda Sonora sí Existe

Si bien en el trabajo de Michel Chion es perceptible una visión global de lo sonoro como un problema a tratar y analizar dentro del cine, el autor, al mismo tiempo, plantea la inexistencia de la banda sonora. Es importante discutir este problema, considerando que en este trabajo se utilizan conceptos del autor francés, pero que conviven con teorías más recientes y acabadas –y anteriores también, de las cuales Chion toma elementos, como las de Claudia Gorbman (1987) y Sarah Kozloff (1988)– que sí utilizan el término y lo diferencian en sus elementos constitutivos, con el objeto de ganar claridad en el análisis y el desarrollo de ideas acerca de lo audiovisual[49].

El argumento de Chion para sostener la inexistencia de la banda sonora, planteado con mayor detalle en *La Audiovisión* (2018), es que la presencia visual "reparte […] y […] divide" (p. 56) los

[48] Aun así, los autores reconocen que, evidentemente, la música no funciona igual a los sonidos, pero en el contexto del discurso cinematográfico pueden ser abordados con una terminología común (Buhler et al. 2010, 36). Además, es importante recordar que, como menciona posteriormente Buhler (2019), muchos de los conceptos que provienen de la teoría musical han sido a su vez tomados de la gramática, con el objetivo de definir la sintaxis y estructura de la música (p. 88).

[49] Chion desarrolla cuestiones tratadas por Claudia Gorbman en su texto fundamental *Unheard Melodies* (1987), sobre todo las que dicen relación con la música y su sincronización dentro del cine clásico norteamericano; Chion (1997) ofrece nuevos ejemplos, y hace un paralelo con el desarrollo dramático proveniente de la ópera (p. 129), además de sintetizar el postulado de Gorbman (1987) referente a la música como factor de unidad a través de la repetición y la brevedad. En definitiva, el valor del autor francés con respecto a las teorías de Gorbman reside, sobre todo, en la difusión que hizo de ellas, teniendo en cuenta, además, que Chion ha sido traducido al castellano, mientras que Gorbman no.

sonidos, por lo que, de alguna manera, el hecho que lo visual sea capaz de distribuir y dar sentido a lo sonoro niegue la existencia de una banda de sonido. Entonces, ante la ausencia de "[…] unidades de montaje de sonido […]" (p. 58), no podríamos referirnos a un bloque amplio al que pertenezca lo sonoro; por consiguiente, los sonidos tienen ubicación espacial de acuerdo con la imagen: "[…] en pocas palabras, los sonidos se distribuyen respecto de lo que se ve en la imagen, una distribución susceptible de ser cuestionada en todo momento no bien cambia lo que se ve […]" (p. 85). Por ello, no habría un lugar para los sonidos, "[…] una escena sonora preexistente ya en la banda de sonido; por lo tanto, no hay una banda de sonido, ni en el sentido perceptivo, ni en el sentido estético" (p. 85).

Como apunta Buhler (2019), de alguna manera Chion concibe lo sonoro como un síntoma de la imagen, concepción que corre el riesgo de privilegiar la imagen por sobre el sonido (p. 249). En otras palabras, para Chion la banda sonora "[…] es una construcción incoherente que no produce un universo consistente […]" (Buhler 2019, p. 250), y lo sonoro es interpretable exclusivamente a través de la imagen, comprendida esta como soporte de todo. El riesgo de negar esta existencia no sólo anula la posibilidad de separar los elementos sonoros con claridad, sino que asume como punto de partida a lo visual como base de toda significación, excluyendo la reciprocidad connotativa que existe entre el sonido y la imagen.

Buhler (2019) identifica en Chion una mirada lacaniana, en cuanto a la concepción de la mujer versus la del hombre: la mujer no tiene equivalente en la imagen del hombre, lo que prueba su inexistencia (p. 250). Lejos de pretender ingresar en el terreno del psicoanálisis, que no compete a este trabajo, lo interesante de esto es la contrargumentación que hace Buhler para reivindicar la existencia concreta de la banda sonora, fundamentados en el principio femenino de relación[50]:

> (1) No hay sonido que no sea objeto de una posible representación diegética; (2) no todos los sonidos son un posible objeto de representación diegética. La banda sonora no tiene límite, porque no incluye nada que no pueda formar parte de la representación diegética, pero los

[50] Aquí Buhler establece un diálogo con las propuestas de la filósofa Joan Copjec (Copjec, Joan, 1994. *Read My Desire. Lacan against de Historicists*. Cambridge, MA: MIT Press).

> sonidos mismos están delimitados individualmente, y constituyen así un conjunto indefinido más que infinito; cada sonido puede emparejarse con una fuente de imagen, pero no todos los sonidos constituirán el mundo de la representación diegética [...] (Buhler 2019, p. 250).

Martin, desde los estudios cinematográficos, lleva a cabo una reflexión que, aun cuando considera los sonidos ambientes como la banda sonora, refiere a la posibilidad de concebir el sonido como una unidad:

> [...] la banda sonora, en efecto, por naturaleza y necesidad, es mucho menos fragmentada que la imagen: suele ser relativamente independiente del montaje visual y estar mucho [...] más conforme con el «realismo», en lo que se refiere al entorno sonoro [...] (Martin, 2008, pp. 146-147).

Bajo este marco, Martin (2008) menciona que, dentro de un afán por ilustrar la realidad como una representación, el uso del sonido pasa por una selección arbitraria, igual que las imágenes (p. 150). Este hecho, aparentemente tan natural y evidente, refuerza la existencia de la banda sonora. En definitiva, supeditada a la imagen, la banda sonora no puede configurarse como un concepto general sobre el cual abordar la significación que los sonidos tienen sobre la imagen. Definida como espacio –no como tiempo–, la banda sonora es compleja, está configurada por varios planos, e intervienen en su desarrollo distintos niveles de profundidad, intensidad, densidad y texturas, más allá de si estas cuestiones refieren a la música, el sonido o el discurso.

2.3.3. Planos y Profundidades, Límites y Extensiones

Aun cuando Buhler (2019) asevera que la banda sonora no tiene límites en tanto se considera como un elemento siempre abierto a la representación diegética, sí es posible situarla, e identificar los espacios –o intersticios dentro del espacio de la banda sonora, si se quiere– por donde los sonidos se mueven y se relacionan con lo visual.

Antes de intentar definir las funciones que las músicas, las voces y los sonidos tienen dentro de una película, y con el objetivo de establecer las posibilidades de localización e incidencia de cada uno de estos elementos, es que describiré los pares en los que lo sonoro se desarrolla dentro del

discurso cinematográfico. Estos pares son lo diegético y no diegético; el *on/off*; *foreground/background*, y la sincronización y el contrapunto[51]. Por supuesto, estos pares conviven y funcionan muchas veces combinados; su identificación, entonces, es una herramienta analítica y de diferenciación para comprender el uso de la banda sonora y su relación con lo visual, sin tratarse de categorías cerradas. En este sentido, además, el reconocimiento del sonido, ubicado dentro de estos pares no es un fin en sí mismo, sino una herramienta útil de observación y escucha.

2.3.3.1. Lo Diegético/No Diegético

Buhler et. al. (2010), apuntan que el "[…] par se refiere al estatus de las relaciones de los sonidos dentro –o fuera– del mundo físico representado en la narración, o a las relaciones inducidas específicamente por lo que es presentado a nosotros en el encuadre y los sonidos que ocurren en la banda sonora" (p. 72). En este sentido, los sonidos diegéticos forman parte de la historia, mientras que lo no diegético incide en la conformación de la trama, es decir, del ordenamiento narrativo de esa historia.

De manera simple, podemos comprender como diegético todo aquello que los personajes oyen, mientras que lo no diegético no puede ser escuchado por los personajes dentro de la historia. Neumeyer (2015) lo define así: "[…] Los elementos de la narrativa cinematográfica son espacio, tiempo y agencia, en ese orden. Una película tiene que posicionar a los personajes en un (supuesto) espacio físico antes de que […] puedan hacer avanzar la historia a través de sus acciones […]" (p. 36). Este establecimiento físico y temporal se constituye como la diégesis, es decir, del mundo en el que ocurrirán los acontecimientos y en donde los personajes tendrán agencia; esta diégesis también es el punto de partida para determinar qué es lo que está dentro –*on*– y fuera de ella –*off*– (Neumeyer 2015, p.36). En palabras de Neumeyer (2015), "[…] lo diegético es el registro del mundo de la historia

[51] Estos binarios son definidos y descritos por Neumeyer (2015), añadiendo a ellos los pares claridad/fidelidad, y empatía/anempatía (p. 68). El primer par lo he desarrollado en el apartado de lo cinematográfico, y volveré a él para la música. En el caso del segundo, lo abordaré en relación con la música y el sonido más adelante. Aun así, retomaré los cinco binarios de Neumeyer en la Metodología.

y sus actores o agentes. Lo no diegético es el registro de la narración o del narrador. Ambos son necesarios para establecer y mantener un mundo de realismo psicológico [...]" (p. 38).

Claudia Gorbman (1987) indaga en la conceptualización de los planos narrativos con minuciosidad; comienza por estudiar la definición de lo diegético por los formalistas rusos, y luego contrasta definiciones de los teóricos franceses Gérard Genette y Étienne Souriau, quienes se refieren, en síntesis, a lo diegético como el universo configurado por una narración primaria, un espacio-tiempo en el que se desarrollan las acciones de las que participan los personajes (pp. 20-21). Es ella quien repara en que el ánimo –*mood*– de cualquier música dentro de la banda sonora será percibida en asociación con eventos diegéticos[52] (Gorbman 1987, p. 23); esto, lejos de ser una obviedad, resalta la idea que la música no participa de manera aislada ni menos ignorando la narración, las tensiones dramáticas, ni ningún evento del filme, aun cuando, en múltiples ocasiones, opere como si lo hiciera: la música refuerza, en efecto, la interpretación de la diégesis. Ahora bien, esta diferenciación espacial de los sonidos no es fija, y el traspaso de un plano al otro suele darse de manera recurrente, sobre todo para la música, aunque no de manera exclusiva. Esto es lo que Buhler et. al. (2010) definen como disolución de audio (p. 82), tomado del recurso de disolución a nivel visual, que es la unión de dos tomas que se traslapan por un momento, como transición de una hacia la otra. Como apuntan los autores, esto suele representar una elipsis, es decir, un cambio de tiempo y lugar (p. 82). Su análogo a nivel del sonido, la disolución de audio es la transición de un nivel de la diégesis a otro –como, por ejemplo, en un sueño, aunque también un recuerdo–, o bien cuando la música es tocada por un personaje en escena, para luego ser acompañado por una orquesta no diegética, o simplemente que esta se mantenga en ese plano mientras la escena cambia, iniciando, por ejemplo, una secuencia de montaje. En este sentido, tiene la función de un puente o un pasaje,

[52] Aunque también ocurre en el sentido opuesto, en tanto que los eventos diegéticos también pueden ser percibidos en asociación a la música, probando la simbiosis de significación existente entre lo sonoro y lo visual.

que requiere, como comentan Buhler et.al (2010) de una fuerte motivación psicológica (p. 83), aunque también argumental[53].

Sin embargo, Gorbman (1987) reparaba tempranamente en la dificultad, para los estudios cinematográficos en general, de señalar la implicancia de los elementos fílmicos dentro de una película, considerando un espacio de dos dimensiones –diegético y no diegético–, dejando implícitamente fuera los intersticios en los que discurre el discurso fílmico; particularmente, es a través de esas hendiduras por donde la música no sólo se mueve libremente, sino también horada aquellos límites ficticios de los mundos narrados (p. 22), en donde lo metadiegético resulta ejemplificador: imágenes "[…] supuestamente narradas o imaginadas por un personaje del film […], sueños, visiones, fantasías y similares, todo un flashback […]" (p. 22), elementos que Gorbman identifica como recursos frecuentes dentro del discurso cinematográfico y que, como veremos más adelante, son espacios por donde lo musical, pero también lo sonoro[54], se desarrolla ampliamente dentro del corpus analizado en esta tesis. Y es por esta razón que describiré y utilizaré, para los análisis, los otros binarios ya nombrados.

2.3.3.2. *On/Off*

Como apunta Neumeyer (2015) el dentro y fuera de la pantalla son atributos de la diégesis: corresponden al "estado del cine" (p. 77); para Martin (2008), la noción de dentro y fuera en el cine tiene su nacimiento con el descubrimiento del encuadre, que nace como posibilidad técnica gracias al movimiento de la cámara, y la erradicación de la cámara fija como única opción (p. 49). Esto pone de manifiesto que el desarrollo funcional del sonido dentro del cine se encuentra, también, supeditado a los desarrollos técnicos y estéticos de lo visual: si la inclusión de la voz grabada marca

[53] En este sentido, Lluís (1995) repara en que "El hecho que exista música diegética no implica una justificación argumental de esta […]" (p. 174), y, por lo tanto, es pertinente asumir una capacidad de alerta, a la hora de analizar, en torno a si la música diegética, aun perteneciendo al mundo narrado, tenga o no coherencia a nivel del argumento y qué implicaciones tiene esto. Aun así, que la música no se justifique argumentalmente también es un recurso narrativo, funcionando de alguna manera como oposición; es lo que veremos sobre todo en el caso del uso de la música en el cine de Raúl Ruiz.

[54] Gorbman recalca que los efectos sonoros suelen mantenerse dentro del espacio diegético, siendo la música la que se mueve de manera más libre (p. 22).

el inicio del cine sonoro, esta viene acompañada de otras técnicas –que he descrito anteriormente– que confluyen en la posibilidad de hacer que el encuadre no se traduzca en una imagen cerrada, sino un espacio específico de la diégesis, el que la cámara decide captar[55].

De esta manera, en tanto atributo de la diégesis, los sonidos dentro del par *on/off* más comunes se manifiestan en el espacio de lo diegético; es decir, corresponden a sonidos que oyen los personajes, o que están dentro de la narración. El primero, que Buhler et. al. (2010) define como diegético dentro de la pantalla –*on*– es aquél que tiene una correspondencia visual, es decir, oímos lo que vemos en el encuadre (p. 72). Corresponde, por ejemplo, a "[…] el discurso de un personaje o un sonido emanado de una fuente reconocible […]" (Neumeyer 2015, p. 77); en otras palabras, se constituye en sonido sincronizado, que funciona como si fuese natural, aun cuando ha habido un constructo mediante la sincronización (p. 78).

En contraste con ello, lo diegético fuera de la pantalla –*off*– es una extensión del espacio dentro de la pantalla (Buhler et al. 2010, p. 72); un ejemplo común de esto son los diálogos en el contexto de una secuencia campo-contracampo, en la que, en algún punto, la secuencia se detiene en el plano de uno de los personajes, pero oímos la voz de la otra persona (p. 72). En este sentido, los autores proponen que, cuando un sonido fuera de la pantalla "[…] sea localizable como un objeto que *podría* ser mostrado pero no lo es […]" , será denominado como *sound-off* (p. 73); por ejemplo, el sonido de una puerta, de pisadas, bombas, disparos, etc. En general, estos sonidos pueden motivar un corte, introducir nuevos personajes, o dar contexto específico y más inmediato a la escena (p. 73)[56]. Otro sonido diegético fuera de la pantalla es el que los autores denominan sonido de punto de vista, que consiste en escuchar el sonido desde la perspectiva de un personaje (Buhler et al. 2010, p. 78): el caso más recurrente sería una conversación telefónica, pero también el de un sonido imaginario; por ejemplo, una voz que determinado personaje escucha dentro de su cabeza (p. 78).

[55] La interacción entre lo visual y lo sonoro es tan significativa, que, bajo ese marco, Chion (2018) propone el ejercicio de cerrar los ojos frente a la película que vemos: la diferencia entre sonidos on/off sencillamente se termina (p. 98).

[56] Chion (2018) habla de sonido activo: un sonido que desde fuera de campo apela a la curiosidad y la anticipación: un objeto o personaje es introducido por el sonido antes de ser mostrado (p. 101).

Ahora bien, no diegético también puede combinarse con el par *on/off*[57]; Buhler et. al. (2010) definen lo no diegético dentro de la pantalla como el momento en que un personaje "[…] imagina o recuerda una conversación o una música, y la interpretación de esa música es visualizada […]" (p. 72). Esto, sin embargo, resulta confuso, en tanto refiere a lo que Kozloff (1988) define para las voces *over* como una manifestación de "la historia dentro de la historia" (p. 42), traducido en una aparición intradiegética de lo sonoro (p. 42)[58]. En segundo lugar, Buhler et. al. (2010) mencionan lo no diegético fuera de la pantalla, como el caso de una voz narradora omnisciente, o de la música no diegética, pero también aplicable a personajes que no son ubicables dentro del mundo físico representado, como fantasmas (p. 72); pero esta generalización también puede prestarse a confusiones, por lo que, en el caso de las voces –como explicaré más adelante–, me referiré a ellas como narración, o bien como voz *over*[59].

Desde el punto de vista de la significación, Neumeyer (2015) explica la combinatoria de los pares diegético y no diegético con el on/off: cuando un sonido no diegético está en el plano *off*, cumple con la lógica narrativa; mientras que, si se presenta en *on*, genera una inercia narrativa. Por otro lado, el sonido diegético *on* es sinónimo de sincronización, y si se manifiesta en *off*, representará una ambigüedad narrativa (p. 81); bajo este marco, el estatus diegético de aquellos sonidos *off* "[…] deberá ser establecido firmemente, con el fin de evitar que la música colapse hacia lo no diegético […]" (p. 82). Volvemos así a la idea inicial: ese establecimiento del estatus diegético de los sonidos *off* está supeditado por la interrelación entre la banda sonora y lo visual.

---

[57] Aun cuando en el caso de la música no diegética, el lugar privilegiado sea el fuera de la pantalla –*off*–, desde donde la música puede manifestarse con trascendencia, "[…] más allá de la imagen […]" (Neumeyer 2015, p. 83).

[58] Desarrollaré esto en relación con las voces.

[59] Es importante considerar, sin embargo, la diferencia entre lo *off* y lo *over*, que se expresa sobre todo relacionada a la voz, como veremos más adelante. Pero, en síntesis, la diferencia entre lo uno y lo otro está en que el off se refiere a una posición fuera del encuadre, pero no necesariamente de la diégesis, como lo está, por ejemplo, una voz *over*, ausente de corporalidad y, por lo tanto, de fuente específica.

2.3.3.3. *Foreground/Background*

Si los espacios en donde funciona la narrativa y sus sonidos se definen por lo diegético/no diegético y el *on*/*off* en cuanto a su localización, su jerarquía, a nivel de planos de intensidad, se distinguen por lo que Buhler et. al.(2010) denominan *foreground* y *background* (p. 9), términos que usaré de manera recurrente durante este trabajo, y mantendré sin traducción[60].

Pero, es importante explicitar el concepto de intensidad, sobre todo porque suele usarse de manera indistinta como sinónimo de volumen, incluso de dinámica. Como especifica Tagg (2013), "[…] la intensidad[61] se mide convencionalmente en decibelios (dB), una unidad que, en acústica, cuantifica presión de sonido y niveles de aire […]" (pp. 313-314). Ahora bien, en términos convencionales, la intensidad hace referencia a cuán *fuerte* o *débil* se escucha un sonido, mientras que el volumen dice relación con el espacio que ocupa un cuerpo[62]. Luego, la dinámica, explicada en términos musicales, corresponde a las variaciones de intensidad posibles aplicadas a la interpretación instrumental o vocal; esto se grafica de varias maneras conforme a expresar, en una partitura, las posibilidades interpretativas. Pero la más común es el amplio rango dinámico que se extiende entre los pares *piano* y *forte*[63]. Sin embargo, también es plausible aplicar este rango dinámico al sonido, además de tener en consideración la dinámica del *fade in/fade out*, a las que volveré en el apartado sobre el sonido.

Retomando, los binarios *foreground/background* jerarquizan la importancia de lo sonoro y su presencia dentro del discurso cinematográfico a través de la intensidad, aunque también influyen las alturas, texturas y timbres de los sonidos[64]; de esta manera, lo más importante se oye en el

---

[60] Conservar el anglicismo responde a que las traducciones de *foreground* y *background* son, respectivamente, *primer plano* y *fondo*; en castellano, estas denominaciones hacen referencia a la imagen –por ejemplo, si hablamos de una toma en primer plano–. De esta manera, para evitar confusiones entre las alusiones a lo sonoro y lo visual, que además se interconectan constantemente durante el desarrollo de esta tesis, mantendré los términos en inglés.

[61] En el original, *loudness*.

[62] En el caso del sonido, también podríamos hablar de volumen concerniente a la densidad de la masa sonora.

[63] Los adjetivos más comunes para explicar *piano y forte* son suave y fuerte. Durante la exposición de los análisis, utilizaré en más de alguna ocasión, adjetivos para describir la función de la banda sonora. Por esta razón, me iré apoyando en Michels, 2007.

[64] Volveré a ello más adelante.

foreground –adelante–, mientras que aquello que no debiera ser oído de manera tan atenta, se ubica en el *background* –atrás–, en donde una serie de sonidos serán comunes a varias tomas, apoyando la continuidad narrativa –por ejemplo, el de conversaciones indistintas dentro de una cafetería, bajo el diálogo de dos personajes hablando en el *foreground.*

Esto es, como apuntan Buhler et.al, (2010), crucial para la comprensión de la narración, y nos entrega, a nivel de espectadores, un "[…] sentido de omnisciencia: sabemos qué es importante en un sentido que quienes habitan el mundo del film no lo saben" (p. 9). Esto pone de manifiesto, de nuevo, la importancia de diferenciar entre realismo y verosimilitud: el sonido en el *background* le da sustento al mundo representado, cobijando, de alguna manera, el espacio de la realización, permitiendo al universo de la ficción aparecer como algo «real», real en el sentido de verosimilitud en relación con el propio discurso cinematográfico. En el caso específico de la música, en el plano no diegético, esta puede estar en el *foreground*, a alta intensidad, acompañando un evento importante –y muchas veces carente de diálogo, aunque no siempre– o bien en el *background*, que es donde generalmente funciona, de manera implícita, aplicando la propiedad inaudible a la que alude Claudia Gorbman (1987, p. 73).

Por otro lado, como apuntan Buhler et. al. (2010), la música diegética también puede estar sometida a fluctuaciones de intensidad: podemos escucharla en el *foreground* mientras vemos a un grupo musical en escena, probablemente en un primer plano; este caso suele darse para secuencias de montaje, en las que el grupo musical en escena suele acabar acompañada de música no diegética, y en ausencia de diálogo. Al respecto, Neumeyer (2015) repara en que la música, si se manifiesta en el *foreground,* es capaz de imitar y reemplazar las funciones de la voz narradora, con la misma fuerza referencial y expresiva (p. 30). Por otro lado, la música diegética puede ser percibida en el *background* si hemos visto a los músicos tocar en un plano secundario, o bien presentados en una toma, para luego dar paso a la conversación de dos personajes en el mismo sitio, acompañados de la música; esta combinación ha provocado, entre otras cosas, un descenso en la intensidad para dar paso al diálogo.

Considerando, otra vez, la interrelación de lo visual y lo sonoro en pos de la profundidad narrativa de los planos, la jerarquía dada por el par *background/foreground* contribuyó, desde el inicio del cine sonoro, a ampliar las capacidades inmersivas del discurso cinematográfico. Para Neumeyer (2015), de hecho, el hito significativo dentro del nacimiento del cine sonoro fue el desarrollo del sonido *background*, gracias al cual fue posible potenciar el rol distintivo y la efectividad de la música no diegética (p. 24). Aunque por supuesto, otra de las contribuciones del cine sonoro ha sido la sincronización y el contrapunto.

2.3.4. La Sincronización

Como apuntan varios estudios (Buhler et al., 2010; Gorbman, 1987; Kalinak, 2010; Kozloff, 1988; Neumeyer, 2015), el uso de la música en la época del cine silente funcionaba como acompañamiento y establecimiento de un ánimo en ausencia de sonidos, voces habladas –aunque no de discurso– y de sincronización en términos de inexistencia de la banda sonora [65]. Por lo tanto, la sincronización es un problema que compete al cine sonoro, entre otras cosas porque es un procedimiento en que el montaje juega un rol fundamental, en tanto éste garantiza la simbiosis entre la banda sonora como un elemento unificado de músicas, sonidos y voces, con los otros componentes del discurso fílmico.

A nivel musical y sonoro, la sincronización contribuye a la inmersión del espectador dentro de la diégesis, o como lo apuntan Buhler et. al. (2010), a reforzar la claridad, en una conjunción de elementos que resultan en una "[…] redundancia de la imagen y el sonido que nos ayuda a determinar una pertinencia, ya que, como regla general, los objetos y los personajes con trascendencia narrativa

[65] Ahora bien, la posibilidad de sincronización de la música en el cine mudo dice relación con el uso de piezas temáticas y su asociación por tópicos y ánimos. Tagg (2013) menciona que el repertorio dominante para el cine silente es el clásico romántico, especialmente el decimonónico. Las razones de este uso se explicarían por su gran difusión en Europa y Norteamérica –aunque también en Latinoamérica; era una tradición bien establecida para el uso con otras formas de expresión extra musicales, proveniente sobre todo del ballet, el teatro, el melodrama o la ópera, además de las piezas de carácter; y el uso de la notación de este repertorio era útil a la sincronización de los músicos con lo mostrado en pantalla, según las temáticas preestablecidas (p. 538). Sin embargo, Tagg no se refiere a las músicas populares utilizadas en el cine sonoro, como algunos géneros del jazz, como el foxtrot, además de pequeñas piezas –*tunes*– inspiradas en la raíz folclórica. De todos modos, las razones de uso del autor se aplican para ambos tipos de música.

[…] están sincronizados […]" (p. 98)[66]. Chion (1997) denomina el procedimiento por el cual lo sonoro está sincronizado de manera paralela con los acontecimientos, como "síncresis": "[…] dos fenómenos sensoriales concretos y simultáneos son percibidos inmediatamente como un solo y único suceso, que procede de la misma fuente: aquí, por supuesto, la imagen y el sonido" (p. 210). Este nivel de unión de la sincronización puede ser tan potente que, como ejemplifica Buhler (2019), podemos ver a un niño hablando con voz de adulto, y sin embargo asociaremos esa voz al cuerpo del niño, aunque nos parezca extraño (p. 12). Así, la sincronización contribuye a la impresión de realidad, aportando a la verosimilitud y, por lo tanto, más a la claridad que a la fidelidad –no es en verdad relevante si el niño tiene voz de adulto, mientras que aquello sea verosímil respecto del discurso cinematográfico. Al respecto, Buhler (2019) apunta a que existen elementos que nos parecen reales a través de la sincronización mimética, pero que se manifiestan a través de un constructo (p. 12); en este sentido, coincido con que "[…] la sincronización mimética no es tanto una marca de realismo como lo es de pertinencia" (p. 13), y en esa línea es también una señal de estabilidad.

Es, efectivamente, a través de la sincronización, que podemos diferenciar planos de profundidades dentro de una película, reconociendo los sonidos asociados a un cuerpo o fuente determinada, en este o en otro lugar dentro del filme, dando sentido narrativo y "[…] naturalizando la formación jerárquica de un mundo ficcional ordenado" (Buhler 2019, 13). En relación con ello, Chion (2018) identifica cuatro posibilidades de puntos de sincronización: (1) cuando los cortes de sonido e imagen coinciden, generando una ruptura (2) en un momento de puntuación, haciendo coincidir los elementos visuales y sonoros; (3) por una cuestión dinámica que resalte determinado sonido, y eventualmente, la fuente visual a la que pertenece; y (4) la palabra, "[…] por su índole afectiva y semántica […]" (p. 76). Por el contrario, un sonido que entrega información sin la imagen sincronizada, es denominado por el autor como "punto de sincronización evitado": "[…] lo que nos llega es solamente la detonación del disparo, porque el *decoupage* nos transporta entonces fuera del

[66] Esto se evidencia, sobre todo, para las secuencias de diálogo, cuestión a la que me referiré más adelante, en el apartado acerca de las voces.

campo de la acción. Sólo vemos una mano que cae [...]" (p. 77)[67]. Por supuesto, asistiremos a excepciones en este respecto con el cine experimental, así como con algunas de las películas de Raúl Ruiz y el uso que hace del sonido.

Luego, la oposición al sonido sincronizado será el asíncrono; mientras que para el primero la fuente es reconocible, en el segundo la fuente está mediada. Buhler (2019) lo compara con la radio, en que el sonido debe ser explicado por otro sonido, generalmente a través de un comentario hablado (p. 36). Para el autor, el sonido asíncrono goza de un poder de desestabilización, no en el sentido de una autonomía con respecto a la imagen, sino en ser el opuesto de la sincronización como una figura de desplazamiento y desorden, "[...] que es lo que la hace al mismo tiempo artísticamente productiva y peligrosa [...]" (Buhler 2019, p. 38). En definitiva, cuando hablamos de sonido –o montaje– asíncrono, estamos hablando de contrapunto (Buhler 2019, p. 27)

Con todo, la sincronización será privilegiada sobre todo en el uso de la voz. Neumeyer (2015) destaca que esto se da por la confianza que da la voz a la hora de entregar información, pero, sobre todo, "[...] confirma la pista de imagen [...]" (p. 30). En este sentido, la sincronización se manifestará de manera potente en el recurso del plano/contraplano, ayudando a la distinción de las voces *on/off*, o como menciona, Buhler (2019) a poner el foco en el efecto y la respuesta de quien escucha, representado en la acción (p. 92); esto último pone de manifiesto que la sincronización de la voz en el plano/contraplano depende directamente de lo que estemos percibiendo en el *on*. Bajo este marco, Neumeyer (2015) repara en que, en el cine clásico, el espacio *on* y lo diegético "[...] se hacen coincidir para que el personaje u objeto aparezca naturalmente unificado [...]" (p. 23). De nuevo, esto es patente para las voces, con especial énfasis si es que se encuentran en el *foreground*. En contraste, el *background*, que tiene la capacidad de definir el mundo cinematográfico, no requiere,

[67] Sobre todo, en el caso de los golpes, es fácil identificar la evasión del punto de sincronización, ya que, en principio, son una fuente de puntos de sincronización por antonomasia, en tanto se espera, de manera instintiva, la coincidencia del sonido del golpe con el movimiento expresado de manera visual. Chion (2018) los nombra como "[...] la expresión privilegiada de la instantaneidad [...]" (p. 78). Ahora bien, el problema de los ruidos y los golpes como puntos de sincronización y sonorización dramática es muy amplio e interesante. En este sentido, es valorable que Chion agregue, en su última edición de 2018 de *La audiovisión* –que utilizo en este trabajo–, una referencia al uso de los golpes que utiliza el Animé, y su incidencia en el manejo del tiempo a nivel narrativo (p. 79).

necesariamente, de sincronización; esta aparente indiferencia es aún más patente si lo que está en el *background* es música no diegética (Neumeyer 2015 p. 23).

2.3.5. ¿Contrapunto?

En lo que respecta a la teoría de la banda sonora, suele hacerse hincapié en la diferencia entre lo que se comprende como contrapunto dentro del sistema musical, y lo que quiere decir en relación con el discurso cinematográfico; de nuevo, entonces, tenemos a disposición un término proveniente de la sintaxis musical, para el análisis de la banda sonora. En efecto, la aplicación de la palabra contrapunto, en el contexto cinematográfico, busca referirse a opuestos: los sonidos o la música asumen un distanciamiento (Buhler et al. 2010, p. 107) con respecto a los eventos de la imagen, o viceversa. Esto, sostengo, se presta a múltiples confusiones y por ello discutiré el uso del término para la descripción de la banda sonora. En el contexto de lo cinematográfico, la palabra contrapunto es usada por muchos teóricos del cine, como sinónimo de procesos contrapuestos. Por ejemplo, Martin (2008) la utiliza en relación con el decorado –reconociendo tomar el término desde la música– queriendo referirse a "[…] dos procesos expresivos con igual contenido significativo, pero en dos registros plásticos distintos" (p. 85, nota al pie 8).

Como menciona Buhler (2019), los primeros en hablar de contrapunto en relación con el sonido y la imagen son Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin (p. 27); esta idea viene dada de la categorización que los teóricos rusos hacen, al concebir la música en dos posibilidades de incidencia dentro de la imagen cinematográfica: a través del paralelismo o el contrapunto, la primera reforzando el contenido de la imagen, y la segunda, contradiciéndola (Kalinak 2010, p. 17). Por otro lado, la idea de contrapunto en Eisenstein también tiene que ver con aquello que nos recuerda Stam (2001), y que es la influencia Hegeliana y Marxista que permea la estética eisensteniana; bajo este marco, "[…] Eisenstein considera que la lucha dialéctica entre contrarios da vida no sólo a la vida social sino también a los textos artísticos […]" (p. 59). De esta manera, el concepto, tomado de la teoría musical, es adaptado para explicar la oposición de elementos visuales

Martin (2008) asocia el contrapunto del sonido con la imagen con una metáfora, por la cual asistimos a un "[…] paralelo (dentro de una misma imagen o en la reunión de dos imágenes) entre un contenido visual y un elemento sonoro […]" (p. 150). Esto en principio resulta acertado si se considera que el autor entiende «paralelo» en el sentido de un funcionamiento vertical entre lo sonoro y lo visual, lo que lo lleva, también, a adoptar el término de contrapunto para referirse a la consecución de esta metáfora. Sin embargo, esto resulta confuso en relación con otras nomenclaturas que hablan de paralelismo para remitir a una incidencia más directa de la música o el sonido en relación con la imagen, mientras que otra literatura, como Chion (1997, 2018, 2004), reserva el término de contrapunto para expresar cómo lo sonoro operaría de manera contraria en relación a los acontecimientos de la imagen.

Surgen, al menos, tres problemas a la hora de referirse al contrapunto con respecto al uso de la banda sonora en el cine. El primero y más elemental, es la confusión evidente entre este concepto, *prestado* de la teoría musical, y que en ese contexto significa algo muy específico: dos melodías –o voces–, que, al sonar de manera simultánea, generan una doble relación, que es horizontal –las líneas melódicas interpretadas a lo largo del tiempo– y vertical, a través de intervalos que pueden formular, al menos, consonancias y disonancias[68]. Esto resalta un traspié evidente al postular la homologación del contrapunto musical en un contrapunto fílmico en el cual, elementos de distinta naturaleza –sonidos versus imágenes en movimiento– entrarían en una relación de *punto contra punto*. Ahora bien, lo más común dentro de la teoría de la banda sonora, es que este uso del concepto remita a la posibilidad de designar una relación discordante entre lo visual y lo sonoro. Pero ¿qué significa esto? Es aquí donde surgen los dos problemas siguientes: el contrapunto ha sido utilizado como sinónimo de asincronía, especialmente entre la música y la imagen en movimiento, asumiendo –esto es sobre todo evidente en Chion (1997, 2018)– que cuando esta asincronía es tal, se debe a una relación lineal que va desde la música hacia la imagen. Por último, y en este mismo sentido, también se utiliza contrapunto como sinónimo de anempatía, lo que acrecienta las confusiones, en tanto el problema

[68] Para más detalle véase Michels, 2007, pp. 92-95

de sincronización del sonido con la imagen no es necesariamente homologable al de empatía y anempatía: puede existir un bloque musical que esté sincronizado con una secuencia, y que la música incida de manera anempática en lo visual, o viceversa. Esto, además de confuso, descarta la posibilidad de abordar el problema del sonido en el discurso cinematográfico como un elemento que es parte de un total que se relaciona, eventualmente, a través de una doble incidencia, y no como un accesorio del que pueden identificarse posiciones, dinámicas, y funciones anímicas que vienen dadas de manera vertical. Bajo este marco, me parece que el par empatía/anempatía son mucho más universales dentro de la teoría de la banda sonora, y, por lo tanto, más claros para el análisis.

2.3.6. Empatía/Anempatía

Es a través de la síncresis que funciona lo que Chion (2018) denomina *valor agregado*: "[…] el valor expresivo e informativo con que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer […] que esa información o esa expresión se deslindan 'naturalmente' de lo que se ve y están ya contenidas en la imagen sola […]" (p. 21). Aquella influencia que la música o el sonido logran sobre la imagen tiene, a su vez, dos posibilidades de efecto: el empático, en que la música, a través de códigos culturales, se expresa afectivamente en concordancia con la imagen o situación mostrada (p. 24) –por ejemplo, una música disonante en las cuerdas, que quiere resaltar la tensión de una escena de asesinato–. Por otro lado, el efecto anempático implica la indiferencia de la música en relación con la imagen, es decir, dando la sensación de actuar de manera contraria, incluso bordeando la ironía, provocando, con esta operación, un reforzamiento de la emoción (p. 24).

En relación con la música anempática Kathryn Kalinak (2010), presenta un ejemplo clarificador: el uso de la canción "Stuck in the Middle With You" (1973), de la banda Stealers Wheel, en la película *Perros de la calle –Reservoir Dogs–* (Quentin Tarantino, 1992), durante la secuencia de tortura: la música altera el ánimo esperado para un suceso violento, y al mismo tiempo provoca

un distanciamiento con la violencia. "[…] disipando la tensión inherente en la situación y reemplazándola por una incómoda ironía […]" (Kalinak 2010, p. 2)[69].

Este procedimiento de animar, aparentemente de manera contraria una escena con determinada música tiene más de una acepción y descripción dentro de la teoría de la banda sonora, –aun cuando la de Chion es, sin duda, la más utilizada–. Así, Josep Lluís (1995) plantea un par similar, de convergencia/divergencia, pero precisando, sobre todo para la divergencia, cuestiones que a mi parecer otorgan una amplitud a la idea de lo anempático, sin ser excluyente. El autor critica los conceptos empático y anempático de Chion, sobre todo el segundo, considerando que su definición implica que la música no participa en la emoción de la escena (p. 175). Ahora bien, es importante considerar que, aun cuando Chion (2018) habla de "[…] indiferencia ostensible a la situación […]" (p. 24), esto no se traduce en una interrelación de la música con la imagen sin incidencia ninguna, y creo que en general el término es usado bajo esa premisa; la definición que entregan Buhler et. al. (2010) lo explica mejor, enfatizando que los sonidos o música anempática están emocionalmente distanciados (p. 107).

El distanciamiento está marcado por la asincronía en tanto sucesos que funcionan, de alguna manera, más independientes entre sí; un ejemplo de esto es la conversación de dos personajes, que se encuentran en el mundo diegético, mientras que al mismo tiempo escuchamos voces indistintas que no pertenecen ni al *on* ni al *off*, y que no tienen relación directa aparente –ni tampoco indirecta, dando una sensación de total extrañeza– con los acontecimientos de la diégesis. Este tipo de utilización de la voz, –que es recurrente en el cine de Raúl Ruiz, como expondré más adelante– eventualmente puede ser abordado como voces intradiegéticas, y que, por lo tanto, poseen un carácter onírico, pero que no van en relación con los acontecimientos diegéticos, sino que participan del distanciamiento narrativo de manera exagerada. En este caso, existe un desarrollo paralelo de los sucesos sonoros y visuales, y que apuntan, debido a esa independencia, a cuestiones distintas. En el

[69] Otro de los ejemplos más potentes de este uso en el cine, ocurre a nivel diegético en *La naranja mecánica –A Clockwork Orange–* (Stanley Kubrick, 1971), en el momento que el protagonista canta "Singin' in the Rain" mientras comete un asesinato" (Kalinak 2010, p. 2).

caso de lo anempático, ese distanciamiento se da por la indiferencia y por una relación de opuestos, en que, finalmente, lo sonoro y lo visual inciden mutuamente, aunque sea de manera contraria a lo que se espera.

Volviendo a Lluís (1995) , el autor define tres tipologías para convergencia y divergencia: anímica, dinámica[70] y cultural (p. 175), considerando que "[…] todos nosotros [personas de occidente] identificamos determinados tipos de música […]" (p. 176) en tanto clichés. Las tres tipologías funcionan en la misma lógica de lo que Tagg (2013) define como relación sinecdocal de la música, pero las categorías de Lluís (1995) permiten puntualizar los usos sinecdocales de manera más específica. Así, el autor establece que las músicas pueden ser asociadas a "[…] determinados sentimientos (paralelismo anímico), con determinados movimientos y acciones (paralelismo físico) […]" (p. 176), lo que demanda, como también puntualiza Tagg, de una cultura musical común, en tanto comprensión comunitaria de lo que esas músicas significan en relación con los elementos expuestos[71].

Sobre esta idea, me parece que la categoría de Lluís (1995) que resulta más decidora es la de convergencia cultural, que es "[…] aquel que utiliza música característica de una determinada región o ambiente físico para acompañar las imágenes (convergencia cultural local), de una determinada época (convergencia cultural cronológica) […]" (p. 176). A esta, el autor agrega también la convergencia cultural conceptual, que incluye el uso de la música "[…] por afinidad intelectual o ideológica con el argumento, [y da como ejemplo el uso de la música en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971)] […] donde se utiliza música de Beethoven porque el protagonista se siente apasionado por ella" (p. 176).

[70] El autor la llama originalmente "física"; sin embargo, con propósitos didácticos propios la ha cambiado a dinámica. Comunicación personal con el autor.
[71] En esto juega también un papel preponderante el timbre, al que me referiré más adelante.

2.3.7. Las Músicas

Aun cuando su uso puede homologarse con el sonido, como propone Chion (2018), la música funciona de manera particular dentro del cine: puede operar en el plano diegético o no diegético, atravesando esos planos, escucharse dentro o fuera del encuadre, y evocar sensaciones, personajes, tiempos, entre muchas otras cosas posibilidades. Al respecto, Claudia Gorbman (1987) repara en la función emotiva de la música en el cine narrativo (p. 61), poniendo de manifiesto el valor funcional de la música por sobre sus estructuras formales, en cuanto esta no opera de manera independiente, sino acorde al contexto fílmico[72]. Los aportes de Gorbman al análisis de la música cinematográfica, y especialmente al estudio de la música no diegética, han sido centrales para la teoría de la banda sonora, y hasta el día de hoy se encuentran sumamente vigentes[73]. Por esta razón, describiré en detalle los principios de composición de música cinematográfica que la autora propone.

Como apuntan Buhler et al. (2010), el término *música cinematográfica* abarca "[…] cualquier música usada en una película […]" (p. 4). Esto, que hoy se encuentra extendido al punto de poder escuchar, en una misma película o serie, desde una pieza de música clásica hasta una canción de Kate Bush (1958-), sincronizada y funcionando en el plano no diegético[74], ha sido una característica del cine, y es también evidente en el corpus cinematográfico analizado en este trabajo, en el que conviven las músicas populares, de raíz folclórica, o composiciones al estilo barroco, clásico y atonal. De esta manera, las funciones de la música cinematográfica no están restringidas desde el punto de vista estilístico (Buhler et al. 2010, p. 4).

Pero aun cuando la música en el cine representa, de alguna manera, un lenguaje universal, esta funciona de maneras distintas dependiendo del contexto sociocultural, tal como lo menciona Kalinak (2010): no es lo mismo el uso de la música en el cine de Hollywood que el del cine en la India

---

[72] Gorbman también señala los factores vinculantes de la música en el cine desde el punto de vista antropológico –es decir, desde la recepción– (p. 64), cuestión que no será tratada aquí.

[73] Lamentablemente, Gorbman (1987), al igual que otras teorías anglosajonas muy interesantes (Buhler et al., 2010; Buhler, 2019; Kalinak, 2010; Kozloff, 1988; Neumeyer, 2015) no han tenido suficiente difusión en el mundo académico hispanoparlante, por no encontrarse traducidas al castellano. Por ello, Chion (1997, 2018, 2004) sigue siendo la referencia principal, y a veces la única, lo que presenta un problema.

[74] Me refiero al uso que se hace en la serie de Netflix *Stranger Things* de la canción "Running Up That Hill (A Deal With God)", de Kate Bush.

o en Brasil; en cada caso, operan tradiciones nacionales y culturales que determinan los patrones por los cuales, también la industria cinematográfica, funciona y se desarrolla (p. 8). En esta línea, la significación universal que tiene la música en el cine, para efectos de esta tesis y de las teorías utilizadas, remite a elementos culturales que son compartidos bajo una concepción occidental, que, aunque en esta época tenga un gran alcance global, representa una limitación del campo de estudios.

Es así como Claudia Gorbman (1987) define de manera práctica y clara el uso de la música diegética: "[…] músicos pueden tocar en la historia, una radio puede estar encendida […]"; y la música no diegética: "[…] una orquesta toca mientras los vaqueros persiguen a los indios en el desierto […]" (3). A su vez, la autora repara en la capacidad que la música tiene de pasar de un plano al otro con total libertad, no sólo pudiendo llegar a confundir los límites, sino también otorgando riqueza a la narración. Es gracias a esta libertad que la imagen se libera de cierto realismo, al tiempo que la música es percibida en su contexto con la imagen, casi siempre operando de manera subyacente y, por lo tanto, siendo percibida sin demasiada consciencia (4)[75]. En la misma línea, Buhler et. al. (2010) reconocen la misma libertad de la música cinematográfica para moverse por los planos diegético y no diegético, apuntando, además, la definición que de esta función hace Rick Altman: disolución de audio –*audio dissolve*– (p. 67), a la que me referiré más adelante en relación con el sonido.

Esta libertad de la música cinematográfica le otorga, entre otras funciones, la posibilidad de funcionar a través de lo que en inglés se denomina como *underscore*. Podría asumirse, por la etimología de la palabra, que la música va *por debajo* y, por lo tanto, va destinada a pasar, de alguna u otra manera, desapercibida –un poco en la lógica de la inaudibilidad de Gorbman (1987)–. De hecho, es lo que Tagg (2013) da a entender cuando opone el término frente a la libertad que existiría para los compositores al componer la música de los créditos iniciales de una película, versus las posibilidades de desarrollo para un bloque funcionando como *underscore* (p. 556). Sin embargo, que

[75] Es en este sentido que Gorbman, luego, comparará la música con la iluminación y otros componentes connotativos presentes en la experiencia fílmica, en tanto elementos libres de "[…] un discurso verbal explícito […]" (1987, p. 11) que es capaz de moldear la percepción de la narración. Haría falta, incluso, abandonar la idea de que la música dentro del cine es incidental.

la música se oiga *por debajo*, o sea, a baja intensidad en relación con los diálogos o el sonido, no es sinónimo de menor desarrollo, cuestión que expongo en el capítulo 8, tomando como referencia la música de Jorge Arriagada para el cine de Raúl Ruiz.

Como expresa Buhler (2019), la música en el plano no diegético es capaz de expresar un mundo interior, sentimientos y ánimos de los personajes, mostrando "[…] un mundo psicológico oculto bajo la superficie de las imágenes. La música divide la imagen entre lo exterior e interior, en regiones visibles y ocultas" (p. 15). Al respecto, Neumeyer (2015) añade que la música puede funcionar dentro de tres categorías, sin exclusión: (p. 1) de manera referencial, ayudando a la identificación de lugares, tiempo, estatus social, etnicidad, entre otros; (p. 2) expresivamente, remarcando las emociones; y (p. 3) resaltando un motivo, al modo de los motivos literarios o musicales, "[…] aportando elementos recurrentes que ayudan a clarificar los procesos de comprensión narrativa" (p. 11)[76].

Por otro lado, la música diegética, dentro del mundo de la historia, tiene la capacidad evidente de acompañar a los personajes y acontecimientos dentro de ese registro, pero no de manera inconsciente ni desinteresada, aun cuando muchas veces se entregue a los espectadores de esa manera, en una lógica de cotidianeidad relacionada a la diégesis –de nuevo, el caso de dos personajes hablando en un café, en la que de fondo hay una radio encendida o una banda musical tocando en vivo, es decidor. De modo similar, Gorbman (1987) considera a la música diegética sobre todo como sonido, lo que desprende a la música de su sintaxis y la comprensión de esta desde sus códigos puros; de esta manera, "[…] el problema es más bien el funcionamiento de la música en términos del espacio cinemático […]" (p. 25).

Ahora bien, Chion (1997) redefine los conceptos de música diegética en «música de pantalla» "[…] para la música claramente escuchada como emanante de una fuente presente o sugerida por la acción: un cantante callejero, fonógrafo, radio, orquesta, altavoz […]" (p. 193), mientras que para la

[76] Esto es, de alguna manera, una síntesis de los principios de composición descritos y trabajados por Gorbman (1987). De todos modos, volveré a las categorías de Neumeyer en la metodología, y, por lo tanto, también en la presentación de los resultados.

música no diegética habla de «música de foso», aludiendo al fondo en el que se ubica la orquesta en un teatro, para aquella música que "[…] acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos" (p. 193). Sin embargo, la utilización de estos términos en lugar de lo diegético y no diegético, según el propio autor, para evitar confusiones, precisamente trae consigo problemas de precisión. El propio autor identifica la música de fondo como una que suena "[…] definida, en primer plano, sin defectos que trasluzcan los avatares de su ejecución o las imperfecciones del instrumento […]" (p. 193); ¿qué pasa, entonces, con el resto de la música que no pertenece al mundo narrado, pero acompaña un diálogo, casi de manera imperceptible, o más bien inaudible?

Las nomenclaturas de Chion, entonces, de música de foso y música de pantalla, lejos de una renovación efectiva de los conceptos, parecen delimitar aún más los usos de dos tipos de música dentro de la narración, enmarcando sus funciones, y confinando una de ellas a un foso, literalmente. Es necesario reconocer, en todo caso, que Chion busca el símil con la orquesta de un teatro –y más específicamente la de la ópera–, también para precisar el rol del que la música goza en este plano narrativo, permitida en el universo escénico, pero fuera de ese mundo visible. Sin embargo, ese uso de la música como un *acompañamiento de la vida real* está presente en el cotidiano desde hace mucho tiempo, sea como una cuestión ritual, o como componente de contextos más amplios[77]. En este sentido, la visión de Chion en este respecto queda un poco estrecha a la comprensión de la música como un fenómeno global dentro del contexto fílmico, más aún cuando esta convive con el sonido y las voces.

[77] Gorbman 1987, p. 4.

2.3.7.1. La Función Identificadora de la Música Cinematográfica

En efecto, ya durante el cine silente, en el que, como repara Michel Chion (1997) , convivían ruidos técnicos junto a los comentarios hablados, la música en vivo durante las proyecciones jugaba un rol primordial, mucho más importante que el mero camuflaje de los sonidos técnicos de la proyección, cuestión que se ha argüido en algunos estudios (p. 67). Tagg (2013) es igualmente crítico de esto, entre otras cosas porque la música es capaz de resolver el problema de la sincronización y el de la ausencia de sonido, como elemento sustitutivo (p. 537), y, por lo tanto, de identificación a través de procedimientos específicos.

Como es de amplio conocimiento, Theodor Adorno y Hanns Eisler (1976) son críticos de la utilización de la música en el cine; su detracción se enmarca en la idea que la adhesión de música en una película, concebida desde las propiedades sintácticas de la música decimonónica –y peor aún si se tratase de músicas populares– es una ilusión, una distracción de la materialidad del cine; la música "[…] ata al espectador dentro de la cinta y enmascara la constitución material de la película como producto tecnológico […]" (Kalinak 2010, p. 25). El problema de ello, sería que el espectador acepta sin críticas –y por lo tanto absorbe– los valores culturales expresados en la cinta. De esta manera, Adorno y Eisler critican la propia constitución del cine sonoro, concibiendo a la música como un elemento accesorio a la imagen, y no como parte de un todo conformado en el montaje; y como un elemento nocivo en tanto, precisamente, a la identificación[78].

Adorno (1976) habla de una interpretación «objetivamente musical», que se aleje del uso de recursos grandilocuentes, a través de una «ejecución exagerada» (p. 35). Aquella visión de lo objetivo –que tiene que ver con el uso más medido de los recursos estilísticos y musicales, pero, como luego desarrolla el autor, por una predilección hacia la música atonal o «de vanguardia»–pone de manifiesto de nuevo un sesgo de entrada de Adorno con respecto a la música cinematográfica; su

[78] Con todo, es importante destacar que la primera edición del texto de Adorno y Eisler es del año 1947, y su crítica está centrada, sobre todo, al sistema de estudios norteamericano. De todos modos, cabría preguntarse si acaso en años posteriores y con el consecuente desarrollo técnico del cine sonoro, la crítica de los autores –y especialmente la de Adorno– hubiese sido distinta. Para obtener información detallada de las ediciones del libro, véase Viejo, 2008.

preocupación, en realidad, tiene que ver con el uso de la música dentro de la sociedad industrial, y de un arte, por lo tanto, que se industrializa igualmente, poniendo a la música como un mecanismo de coerción además de una mercancía (p. 37). Pero el objetivo de analizar cuáles son las funciones de la música cinematográfica se difumina y queda disperso de su contexto original, dejando fuera elementos que en sí mismos, en la propia relación entre lo sonoro y la imagen cinematográfica, trascienden a la sintaxis musical, justificando su operatividad dentro de una cinta desde lo audiovisual. Aquello no es una obviedad, y es desde ese punto de vista que Michel Chion (2018) plantea que cualquier música, cualquier fragmento musical, inclusive, es susceptible de ser utilizado en el cine, sin importar su estilo, género ni origen[79]. Aun cuando Adorno y Eisler (1976) sí advierten que la música es portadora de un sentido escénico, su foco se mantiene en la crítica de aquello como un medio «nocivamente irracional», y que políticamente se halla vacío (p. 41). No hay, por lo tanto, una profundización del uso posible de la música en los planos –diegético o no diegético– ni tampoco en relación a las posibilidades de profundidad en las que pudiese aparecer la música[80].

Gorbman (1987) categoriza como *punto de vista* a la posibilidad de la música para "[…] crear o enfatizar la subjetividad de un personaje en particular […]" (p. 83), cuestión que puede darse a través de la asociación directa con un bloque musical y la visión de ese personaje –idea más cercana a leitmotiv–, o bien a través de la asociación temática reiterada, incluso por música que haya sido cantada por el personaje y que suene, antes o después, en el plano no diegético[81]. Por otro lado, habla del valor connotativo –*connotative cueing*–, como aquel atributo de la música para fijar en significado la imagen, contribuyendo a "[…] la interpretación narrativa de los eventos, e indicando valores morales, de clase y étnicos de los personajes […]" (p. 84). En esta categoría se encuentran también los atributos rítmicos, melódicos y tímbricos que ilustran eventos físicos en la pantalla; todo

[79] Aun así, el propio Adorno esboza aquello cuando se refiere a que la idea de estilo resulta incompatible con la música cinematográfica, y que, en el cine, tiene más incidencia la manera en que el material musical se maneja, independiente del estilo de el que proviene ese material (1976,104).
[80] El autor hacer referencia al uso de la *background music*, pero sobre todo se inclina por el uso, en ese plano de profundidad, por los ruidos (pp. 129, 130 y 131).
[81] Aun así, una misma música puede asumir distintos tipos de asociatividad con los personajes y la trama; es el caso de *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) y el uso variado del vals "La Joya del Pacífico", largometraje al que me referiré en el capítulo 5. De todos modos, para un análisis pormenorizado de la banda sonora de esta película véase Guerrero y Vúskovic 2018, Moure 2020 , Farías 2021.

esto, que hace referencia a valores culturales, contribuye a la narración de la trama y refuerza lo que ya ha sido "[…] significado por el diálogo, gestos, iluminación, color, tiempo del movimiento y edición […]" (p. 84). Esto compete de manera directa a este trabajo, ya que, aun cuando muchas de las cuestiones connotativas que son perceptibles en el uso de las músicas de raíz folclórica o popular –aunque no exclusivamente– no se corresponden necesariamente con un uso descriptivo de lo exótico o de *lo otro*, el uso de la música responde a una estructura narrativa y a connotaciones identificables en el cine clásico: por muy vanguardista, el uso de la atonalidad en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) es un vehículo sonoro para connotar la violencia[82]. Al respecto, Buhler et. al. (2010) profundizan en torno a cómo la elección de instrumentos y su combinación –especialmente en la orquesta–, incide en establecer un ánimo subyacente, portando, además, las connotaciones que han heredado ciertos timbres e instrumentos "[…] desde la ópera, la opereta, el melodrama, la música programática y así sucesivamente: el oboe y la flauta, por ejemplo, son instrumentos pastorales; la trompeta está asociada con funciones militares y heráldicas; el corno a la caza […]" (p. 46).

Kassabian (2001) apunta que la música "[…] sirve a tres propósitos mayores: *identificación*, *ánimo* y *comentario*[83] […]" (p. 56). Sin embargo, para las dos primeras la autora toma bastante de las teorías de Claudia Gorbman (1987), y la tercera tiene mucha similitud –y por lo tanto puede tender a la confusión– con el concepto de la música anempática de Chion (1997, 2018): uno de sus ejemplos de comentario musical es el de una escena aparentemente romántica, en la que la música expresa humor; aquello, apunta el autor, tendría como un objetivo posible evitar que el espectador se vea completamente inmerso en la película (p. 59).

[82] Para más información véase Moure 2020.
[83] Cursivas en el original –*identification, mood* and *commentary*–.

2.3.7.2. El *Leitmotiv*

Suelen existir confusiones en torno a la identificación del leitmotiv en el contexto cinematográfico. Lluís (1995) advierte precisamente de esta confusión entre la presencia de un leitmotiv, que identifica a un personaje, asociado o no a una situación[84], con la presencia de un tema o motivo principal, que sirve para más de un personaje o acontecimiento (p. 177). Bajo este marco, es importante aclarar que el leitmotiv es un tema, pero que no todos los temas son un leitmotiv.

Entenderemos *tema* de acuerdo con la definición de Claudia Gorbman (1987): "[…] cualquier melodía, fragmento de melodía, o una progresión armónica distintiva […] interpretadas repetidamente por personajes o asociadas a ellos, así como otra música no diegética que se repita de forma recurrente […]" (pp. 26-27). El requisito para identificar un fragmento musical como un tema, entonces, reside en su reiteración: es mediante sus nuevas apariciones que el tema trae consigo el recuerdo de un contexto, o al mismo tiempo, algún significado representacional ya expuesto. O como lo puntualizan Buhler et. al. (2010), el desarrollo de un tema musical puede adquirir las propiedades de un símbolo, con significado independiente o asociaciones a las que se hará referencia en su eventual reiteración (p. 17); uno de ellos es, de hecho, el leitmotiv. Chion (2018) lo define de acuerdo con cómo el compositor Max Steiner usó el leitmotiv, en tanto un recurso "[…] en virtud del cual cada personaje clave o cada idea fuerza del relato están dotados de un tema que los caracteriza y constituye su ángel guardián musical […]" (p. 67).

Nuevamente, Adorno y Eisler (1976) son críticos frente al uso conceptual del leitmotiv aplicado a la música cinematográfica, entre otras cosas porque en su origen dentro de la ópera, requiere de una extensión musical que le permita obtener un sentido en relación con la totalidad de la obra, superando "[…] la mera función de indicador […]" (p. 19). Para los autores, la posibilidad de desarrollo de sentido presente en la ópera se ve interrumpida, en el cine, por el montaje y la atomización de los materiales audiovisuales. En este sentido el leitmotiv no existiría como tal, en tanto la brevedad e inmediatez del discurso cinematográfico se opondrían a su desarrollo; al mismo

[84] En algunos casos, también puede existir un leitmotiv asociado a una presencia etérea, como es el caso de la Fuerza en la saga de *La guerra de las galaxias* (Kershner, 1980; Lucas, 1977; Marquand, 1983).

tiempo, el leitmotiv aplicado de esta manera al cine sería un ejemplo de la "[…] homogeneización de los productos de la industria cultural […]" (Viejo, 2008, p. 185).

Sin embargo, es en esa misma brevedad que la música logra, igualmente, ser una herramienta de identificación. Además, por alguna razón Adorno no toma en consideración que, el modelo wagneriano de leitmotiv es llevado al cine en tanto un modelo unificador, de acompañamiento y clarificador de la historia (Kalinak 2010, p. 46), y no como una homologación de su origen en la ópera. De hecho, en el cine el leitmotiv no obtiene su significado exclusivamente de lo musical en términos de construcción melódica y armónica. Al respecto, Buhler et. al. (2010) toman como ejemplo los temas de amor, que suelen estar interpretados por las cuerdas: el lirismo, en este caso, tiene que ver también con las elecciones tímbricas (p. 197).

Con todo, el término es de uso común para la teoría de la banda sonora, desde Claudia Gorbman (1987), pasando por Michel Chion (2018) y desarrollado ampliamente por autores anglosajones (Buhler et al., 2010; Neumeyer, 2015; Buhler, 2019; entre otros), quienes lo explican, precisamente, en su contexto dentro del discurso cinematográfico, desarrollado fuera del sistema musico-escénico de la ópera, funcionando de forma específica y sintética dentro del cine, y valorando, como lo hacen Buhler et. al. (2010) su fuerte presencia y desarrollo durante la primera etapa del cine sonoro –de la mano de compositores como Max Steiner (1888-1971), Erich Korngold (1897-1957), o Alfred Newman (1900-1970)– y la pervivencia del recurso como una herramienta importante para la musicalización orquestal de la banda sonora, que gozará de una renovación notable de la mano de compositores como John Williams (1932-). Es en ese contexto de brevedad que eventualmente el leitmotiv cobra sentido en tanto es reiterado, como apunta Kassabian (2001) : "[…] es sólo cuando el mismo motivo aparece en relación con el mismo carácter o idea que comienza a acumular un significado más específico […]" (p. 57).

2.3.7.3. Las Posibilidades de la Música de Vanguardia

Como veremos más adelante, el cine experimental chileno, así como el nuevo cine, y por supuesto, la filmografía de ficción de Raúl Ruiz, corresponden a cines autorales[85] en el sentido contrastante que expone María de Arcos (2006), entre un cine hecho en Hollywood de manera centralizada, versus un cine europeo que permitía, de alguna manera, una mayor libertad creativa en la composición de la banda sonora musical (p. 38). Es en el contexto de estos cines autorales –aunque no exclusivamente– en donde la música atonal y de vanguardia tiene una cabida interesante; música que de Arcos sintetiza como "[…] toda aquella en la que las doce notas de la escala cromática se organizan fuera de cualquier polaridad hacia una tónica, ya sea compuesta de forma sistemática (*dodecafonismo*) o no (*atonalismo libre*)" (p. 83).

Adorno y Eisler (1976) abogan por el uso de la música de vanguardia como un recurso novedoso, que sale de los clichés propios de la música tonal y de la misma aplicada al cine, con sus recursos, según él, ya agotados (p. 34). Ahora bien, el uso de las disonancias y esta «nueva música» tiene que ver, para el autor, no con el mero uso de esos recursos nuevos sino con «la liquidación del lenguaje musical previo y convencional» (p. 52). Para los autores (1976) , las músicas cinematográficas de tradición decimonónica están desfasadas y sólo representan, con clichés y obsolescencias, los mundos narrados. Así, una creación musical que tiene como centro de su sintaxis la disonancia, la tensión –un caos aparente– puede ingresar y colaborar con el discurso cinematográfico (p. 57).

En esta denominada "nueva música", "[…] los diferentes eventos musicales y las figuras temáticas se conciben independientemente de un sistema de relaciones […]" (p. 58), y no requieren de repetición o desarrollos temáticos. En este sentido, sus partes tampoco necesitan un reconocimiento posterior; así, la música de vanguardia aplicada al cine gozará de una capacidad "[…] para la construcción de formas breves, precisas y consistentes que entran en materia

[85] Aun cuando el cine hecho durante la dictadura también responde a intereses autorales, y no sistemáticos ni centralizados, de alguna manera responde a otras lógicas, por lo que lo excluyo en tanto lo autoral deviene también, aquí, en un afán exploratorio.

inmediatamente y que no necesitan de prolongaciones por motivos estructurales" (p. 59). Paradójicamente, habría un dinamismo nuevo en el sonido dado por una música ausente de las resoluciones tonales, y aquella falta de resolución, fragmentaria y dispersa, lograría coherencia de sentido en la totalidad (p. 60)[86]. Desde este punto de vista, dentro del cine la música moderna sería capaz de desprenderse de su carácter elitista y desarrollarse en toda su capacidad progresiva (Viejo, 2008, p. 12).

María de Arcos (2006) identifica dos características centrales del uso de la música atonal: la asimetría y la discontinuidad del discurso, "[…] que confiere al oyente una incertidumbre respecto a lo que espera de la obra durante el desarrollo lineal de ésta […]" (p. 88). Por otro lado, si la repetición es un elemento importante en la música tonal, en la atonal la periodicidad se vuelve dificultosa, y por lo tanto su utilización no tiene como objetivo una identificación con el espectador en tanto memorización auditiva (p. 88). Bajo este marco, la autora destaca que la música atonal trae consigo criterios composicionales distintos, como, por ejemplo,

> el timbre y la textura […] y, relacionada con esa última, la *densidad*[87] («concepto que implica la consideración de la cantidad de sonido por unidad de tiempo»). Existe, así mismo, una inusitada libertad rítmica. Todas estas características provocan una ausencia de direccionalidad, aspecto fundamental para el receptor medio, cuya comprensión es de tipo estructural […] (Arcos, 2006, p. 90).

Con todo, es importante destacar que la música atonal, aplicada al cine, sí explota el recurso de la reiteración utilizando, precisamente, los recursos sonoros en contraposición con lo melódico y armónico de la música tonal. Que aquello se encuentre ligado exactamente al timbre y la textura[88] –

---

[86] Aun así, Adorno se refiere a una ausencia de resolución en tanto dentro del sistema tonal. Sin embargo, es posible asistir a una ausencia de resolución discursiva dentro del cine dada por la propia música, sea esta tonal, folklórica, o clásica. Profundizaré esto más adelante.

[87] Cursiva en el original.

[88] En relación con las nuevas posibilidades tímbricas, de Arcos recuerda el uso del theremín para las películas *Días sin huella* (Wilder, 1945) y *Recuerda* (Hitchcock, 1945), del compositor Miklós Rózsa, enfatizando en su función ilustradora del terror psicológico (p. 144). En la misma línea, Viejo (2008) menciona el uso del mismo instrumento por parte de Hanns Eisler en el contexto del Film Music Project, destacando que su uso para el cine era adecuado debido a que las técnicas de grabación de la época concordaban de manera eficiente con las posibilidades del instrumento (p. 45).

pero también a la intensidad– remite, además, a la libertad dada por el aparente caos que implica el uso de la atonalidad dentro del cine (p. 119), para la que de Arcos identifica los siguientes usos:

(1) "[…] crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar […]" (p. 121); un ejemplo de ello es el uso que Gustavo Becerra hace de los órganos y los timbales en el documental *La respuesta* (Castedo, 1961), logrando una ambientación tímbrica y textural, que refuerza la catástrofe del terremoto y maremoto, como también, posteriormente, será encargada de marcar la alerta que implica solucionar el problema del anegamiento del lago Riñihue[89]. Otra de las funciones (2) es la de "subrayar refinamientos psicológicos" (Arcos, 2006, p. 122); en esta línea, e incluso reconocido y utilizado por la industria cinematográfica norteamericana, la atonalidad es capaz de manifestar "[…] los indescifrables mecanismos de la mente humana, en especial todos aquellos de farragoso contenido psicótico […] (p. 122). La falta de dirección provocada por la ausencia de centros tonales refuerza la entrada en un ambiente de incertidumbre y, por lo tanto, propende a facilitar el acceso hacia la irracionalidad (p. 123). Aun así, la propia autora reconoce que la audiencia es capaz de relacionar de manera directa –es decir, empática– un acorde disonante con una escena de tensión (p. 128). Bajo el mismo marco, Adorno y Eisler planteaban el poder de la música moderna para generar conflictos y tensiones dentro del cine, a través de lo que Viejo (2008) describe como un desarrollo armónico que se traduce en "[…] una progresión tensa, suspendida y sin resolver […]" (p. 192).

Ahora bien, la música atonal también puede servir (3) a la neutralidad, estableciendo en el *background* un ambiente sonoro que tienda a pasar desapercibido –o sea, que funcione de manera anempática–. Por último (4), de Arcos menciona la posibilidad de continuidad: si la tonalidad genera sentido de continuidad mediante el uso de la repetición de notas o la resolución en centros tonales, la música atonal sería "[…] capaz de generar –por otros medios– sensaciones o efectos de expectación, de acercamiento o alejamiento de algo; lo que podría ser interpretado como sinónimo de dirección […]" (p. 133). Entre los ejemplos dados por la autora, está el *crescendo*, en tanto este,

[89] Para un análisis completo de la banda sonora de este documental, véase Moure, 2020.

aun siendo atonal, va hacia un clímax de intensidad que "[…] denota la existencia de una continuidad temporal y un final previsible" (p. 133). Es en este mismo sentido que funciona, como mencioné anteriormente, el recurso de reiteración en cuanto posibilidad tímbrica, textural y dinámica.

2.3.7.4. Canciones y Músicas Folclóricas

Es ya conocida la incidencia de las músicas populares dentro del cine, como acompañamiento primigenio y desarrollo hasta el día de hoy, ocupando un lugar primordial dentro del discurso cinematográfico (Buhler et al., 2010; Chion, 2018; Gorbman, 1987; Kalinak, 2010), al tiempo que el propio cine se ha vuelto divulgador de esas músicas (Chion 1997, p. 113). Así, nuevamente es necesario volver a Claudia Gorbman (1987), quien advierte cómo la música de cine establece de manera eficiente un entorno histórico y geográfico gracias a su alto grado de codificación cultural (p. 58). Esto, que la autora reconoce teniendo como referencia la música para el cine clásico y, por lo tanto, con carácter decimonónico (p. 55), funciona también para las músicas de raíz folclórica usadas en el cine; de hecho, la autora menciona los elementos musicales adoptados y codificados por Hollywood[90]: armonías, patrones melódicos y rítmicos, así como "[…] hábitos de orquestación […]" (p. 83) que contribuyen a establecer un espacio y atmósfera determinados, que en el cine clásico fueron asimilados al nivel de funcionar a la manera de un manual:

> […] Un ritmo de rumba más una melodía en modo mayor, tocada por la trompeta o bien instrumentos de la familia de las marimbas, significa Latinoamérica. Xilófonos y *woodblocks*, tocando melodías sencillas en modo menor, en 4/4, evocan a Japón o a China. Si uno escucha un vals al estilo de Strauss tocado por las cuerdas, debe ser la Viena de principios de siglo […] (Gorbman, 1987, p. 83).

Esto, que puede ser asociado a la convergencia cultural descrita por Lluís (1995, p. 175), refuerza la idea que la música tiene la posibilidad de cumplir una función de identificación, especialmente dada a través de los códigos culturales, cuestión que puede vincularse a la referencia

[90] Esto es lo que Adorno y Eisler (1976) definen como clichés musicales (p. 34), y que explicitaré más adelante.

de Kassabian (2001) en torno a la etnicidad: en tanto la música puede significarla en tanto ella es entendida por los espectadores como parte de nuestra herencia musical inserta en nuestra cultura (p. 58).

Pero también vale la pena tener en consideración la idea de *groove* que Middleton (1993) define, al plantear su modelo analítico de canciones a través de la idea del gesto: "[…] Configuraciones diferentes de posiciones de notas, articulaciones y acentos, hasta varios componentes de la percusión, un tempo específico, todo lo cual juega un rol preponderante en la definición de estilos […]" (p. 180). Esto, que hace relación con la sintaxis musical, a nivel descriptivo será de gran utilidad para los análisis.

Sin embargo, las músicas populares tampoco han tenido un camino fácil en lo que respecta a la teoría del cine, ni a la de la música cinematográfica. Adorno y Eisler son sumamente críticos del uso de la música popular en el cine (1976); en lo que respecta especialmente a las músicas folclóricas, plantean, en primer lugar, que estas gozan de poca variedad rítmica y melódica, y están asociadas a festividades y efemérides bastante parecidas, por lo que el cine, de hecho, tiende a absorberlas como un recurso simplista (p. 30), que sólo serviría para dominar aún más a las masas, en un sistema en el que, lo que domina, es una cultura de masas; este concepto, cabe hacer la aclaración, no significa una agencia de las masas que trasciende al resto de la sociedad, sino que las vincula a un sistema de subyugación en el que las masas se encuentran alienadas, como en el resto del proceso productivo (p. 13).

Con todo, es importante mencionar que la primera edición del texto de Adorno y Eisler es de 1947, cuando muchas tecnologías que durante las épocas posteriores estaban asentadas, recién se estaban desarrollando, entre ellas la reproducción radiofónica, de la que Adorno era crítico, en tanto reproducía mecánicamente la música sin reflejar su original, sólo posible, según él, en la interpretación en vivo. Esta crítica a la reproducción radiofónica tiene que ver, entre otras cosas, con las cualidades técnicas de la época, en las que, como apunta Viejo (2008), "[…] Las señales de onda larga no eran captadas en toda la extensión de la frecuencia, los emisores no poseían ninguna función para equilibrar el sonido instrumental, y, a falta de una reproducción estereofónica, el sonido en

mono distorsionaba claramente la música orquestal y sinfónica [...]" (p. 44). Dadas estas condiciones técnicas, quien componga música moderna debiese utilizar la radio como un recurso más dentro de la gama tímbrica y textural, haciendo de las señales radiofónicas una herramienta nueva y emancipada (p. 45).

Aun cuando la crítica de Adorno puede comprenderse en su contexto, y al mismo tiempo, sus propuestas en conjunto con Hanns Eisler resultan interesantes para comprender el uso de la música de vanguardia dentro del cine, la crítica del autor hacia las músicas populares resulta, de todas maneras, problemática. Mientras que para Viejo (2008) las críticas hacia Adorno y su visión de la radio y las películas como productos "[...] cuya finalidad última consistía únicamente en aumentar los beneficios del sector industrial que las generaba [...]" (p. 40) son reduccionistas, en tanto se habría construido una imagen de Adorno como un elitista que "[...] despreciaba toda forma de baja cultura [...]" (p. 40), dejando de lado las críticas a una industria cultural con carácter neutralizador, para Tagg (2013), el menosprecio de Adorno por las músicas populares se traduce también en un menoscabo hacia la clase trabajadora que la consume y la hace suya, esa misma clase trabajadora en la que pone su fe –como buen materialista– para acabar con la opresión capitalista (p. 139); bajo esta premisa, la única aproximación posible a las músicas populares, de raíz folclóricas, o incluso, como apunta Tagg, a las músicas bailables europeas del siglo XVII (p. 140), es desde el punto de vista de su fracaso como productos culturales que participan de la alienación de la sociedad, sin tener ninguna otra incidencia posible en las personas que la consumen. Se entrevé, en este sentido, un carácter mesiánico en la crítica de Adorno, que sólo dificulta la comprensión de un medio de cultura de masas como el cine y la aplicación de las músicas populares a éste[91].

[91] Con todo, Viejo (2008) expone que el propio Eisler era consciente de "[...] la enorme contradicción a la que se enfrentaba la música moderna al aplicarse a medios de reproducción mecánica que podían democratizarla de una manera nunca pensada, pero que, paradójicamente, estaban provocando su mayor aislamiento y marginación [...]" (p. 168). Cabe preguntarse de nuevo, sin embargo, si acaso los medios de reproducción mecánica son enteramente responsables de la marginación de una música que ha pertenecido históricamente a un círculo elitista y alejado de las clases populares.

2.3.7.5. Los Principios de Composición de Claudia Gorbman (1987)

Como bien documenta María de Arcos (2006), el sistema de estudios hollywoodense, posterior a la llegada del cine sonoro, se constituye en gran medida gracias a la llegada de compositores europeos a Estados Unidos, muchos de ellos escapando –forzada o voluntariamente– de la Alemania Nazi (p. 33). Este sistema se denominó «Sinfonismo Clásico Cinematográfico», que

> conformaba un modelo no sólo de organización de trabajo (los estudios, armados de departamentos musicales perfectamente estructurados, con áreas profesionales claramente acotadas y patrones de creación ya formulados, estaban destinados a la producción en serie), sino que también era el modelo compositivo y estilístico, adecuado a los criterios del cine clásico de la época. Como rasgo característico, la partitura clásica tendía a ser escrita para orquesta sinfónica (p. 33).

Con todo, aun cuando Claudia Gorbman (1987) basa su trabajo en el análisis y descripción del *cine clásico*, es decir, del cine norteamericano (p. 70), sus herramientas analíticas no estriban mucho de las teorías de la banda sonora que le siguen; este sentido, me parece que esta discusión y puesta en diálogo de las diversas fuentes que conceptualizan y ejemplifican los usos de la música, el sonido y las voces, puede dar como resultado un cúmulo de herramientas analíticas para la comprensión de cines hechos bajo otras lógicas, presupuestos y discursos que el cine de Hollywood de los años 30 y 40; y por supuesto, aquella puesta en diálogo debe estar situada en su respectivo contexto. En la misma línea, Buhler et. al. (2010) reconocen que el modelo clásico de composición, que "[…] continúa dominando el cine contemporáneo, privilegia la claridad narrativa sobre la fidelidad al mundo real […]" (p. 31), claridad que es también característica de los universos cinematográficos que analizaré en este trabajo, estando presentes incluso en su propia transgresión. En la misma línea, Neumeyer (2015) destaca que la fidelidad se transforma, al final, en una cuestión estilística cuando de sonido se trata (p. 48); esto quiere decir que, aun cuando el mundo establecido –diégesis– demarca una verosimilitud que lo hace parecer real, los sonidos que pertenecen a ese mundo han sido manipulados, escogidos y discriminados por sobre otros, acorde a las necesidades de lo representado.

En suma, cuando Gorbman (1987) hace referencia al cine de Hollywood para su descripción del funcionamiento de la música cinematográfica, su concepción de cine clásico está asentada en la constitución de éste como cine narrativo, y esto último, como un cine que está estructurado para contar historias. Además, la estructura cinematográfica no viene dada exclusivamente desde el cine norteamericano, sino que es heredera de múltiples fuentes, entre ellas, formas literarias como la novela –lo que explica la cantidad de adaptaciones de libros llevadas al cine[92]. A esta idea, Neumeyer (2015) añade que la propiedad fundamental de una cinta es la narrativa que se despliega de las imágenes, fenómeno en el cual el sonido juega un rol central (p. 12). En suma, es a este sistema interno y semántico al que hago referencia cuando me refiero a cine clásico, y no a todo el sistema institucionalizado en Estados Unidos a través de la maquinaria de estudios cinematográficos, que tuvo su época de auge entre los inicios de los años 1930 y los tempranos 1960 (Kalinak 2010, p. 62)[93].

Gorbman (1987) define siete principios mediante los que opera la música cinematográfica, con un título que integra también elementos de la post producción audiovisual: "Classical Film Music: Principles of Composition, Mixing and Editing" (p. 73); esto no debe tomarse por sentado, en cuanto los principios que la autora expone se refieren a otros elementos de la banda sonora, y al mismo tiempo dan cuenta de la relación de sinergia que la música tiene con los elementos de la película.

El primero de ellos es la invisibilidad de la música no diegética; es decir, la fuente técnica desde la que proviene no debe ser visible[94]; de hecho, por el contrario, si la fuente musical es vista o representada de manera visual[95], esta se naturalizará como diegética, supeditada a las convenciones

---

[92] Bordwell (1996) plantea, parafraseando al escritor Henry James, que "[…] La novela no es una imagen, es una serie de escenas, como en el teatro […]" (p. 8). Desde esta concepción es que puede comprenderse, también, el paso de la novela al cine con tanta predilección.

[93] Bajo este marco, Neumeyer (2015) defiende las categorías de Gorbman, siendo útiles para el estudio de cualquier tipo de música cinematográfica, y no sólo para el cine clásico de Hollywood (p. 63). Por lo tanto, también es importante destacar que no pretendo homologar el corpus fílmico chileno analizado en esta tesis con el cine clásico estadounidense ni europeo, aun cuando existen comparaciones estéticas que me parecen plausibles, y que muchas veces se confirman por influencias declaradas de parte de los propios realizadores.

[94] Agregaría, para mayor exactitud, que el aparato técnico no debiese estar dentro de la diégesis, o sea, tampoco fuera de la pantalla, en un plano *off*.

[95] Esta distinción entre lo visto y lo representado es muy importante, ya que no necesariamente la fuente de la que proviene la música se corresponderá con la fuente que se representa en la pantalla –aun cuando su

de verosimilitud –una banda tocando en un club nocturno, un personaje cantando y tocando la guitarra, etc. (p. 75). Además, la música debe cumplir con el principio de «inaudibilidad» -*inaudibility* -, lo que implica que no está concebida para ser escuchada de manera consciente, y al mismo tiempo subordinada a la imagen y los diálogos, entre otros aspectos del discurso audiovisual que corresponden a "[…] los vehículos primarios de la narración […]" (73). Pero por inaudible, Gorbman no se refiere a que la música no sea escuchada por el espectador, sino que, como parafrasea Buhler (2019), el concepto remite a la discreción de la música (p. 15). Por otro lado, también es importante destacar que el carácter de inaudible no es sinónimo de que la música se encuentre en el *background*; tiene que ver con que la música se supedite a la narración, con todas las funciones y posibilidades que eso atrae, incluida la ubicación dentro de los márgenes de profundidad.

Tomando esta consideración, Gorbman recuerda los consejos del musicólogo y compositor ruso Leonid Sabaneev (1881-1968) para componer música cinematográfica: componer música que sea flexible, es decir, constituida por frases breves, pero también de notas sostenidas en duración, incluyendo pausas y silencios, que permitan a los realizadores cortar o reubicar según la necesidad del montaje, siempre abierto a cambios y adición de escenas o tomas (p. 76). En tercer lugar, aun cuando está subordinada, la música debe "[…] establecer ciertos ánimos y enfatizar emociones particulares […]" (p. 73) de la narración, pero, en realidad, es un significante de emociones en sí mismo[96]. Esto implica que, hacia elementos objetivos y visibles dentro de la imagen, la música "[…] otorga una necesaria dimensión emocional, irracional, romántica o intuitiva […]" (p. 79).

El cuarto principio tiene que ver con las capacidades narrativas de la música; por un lado, su inserción en el discurso cinematográfico funciona "[…] indicando un punto de vista, otorgando demarcaciones formales, y estableciendo contextos y caracteres […]" (p. 73); en este primer caso, Gorbman sitúa, por ejemplo, los bloques musicales de inicio y final, en tanto definen el género y establecen la atmósfera, presentando, además, temas que pueden ser oídos durante el desarrollo de

presencia visual haga que la música se perciba en el plano diegético–. Ahondaré sobre lo visto y lo representado en la sección 2 de este capítulo.

[96] En este tercer principio, Gorbman usa el término *soundtrack music* para referirse a la música no diegética, lo que pone de manifiesto un uso temprano del término de manera más específica y acotada.

la cinta, de manera variada, o citadas sutilmente, gozando entonces de un carácter premonitorio y al mismo tiempo siendo generadora de expectativas[97], mientras que la música de los créditos finales recapitula y sintetiza (p. 82). La autora hace referencia al anclaje –*ancrage*– de Roland Barthes, realizando una analogía entre la idea de cómo el pie de foto fija la imagen, cuestión que también haría la música para la imagen cinematográfica (p. 58). Kalinak (2010) añade al respecto que esta idea de anclaje es el proceso por el cual la música refuerza un significado de varios que podrían destacarse, "[…] anclando la imagen a la especificidad […]" (p. 18).

Aunque Gorbman (1987) aclara que no es necesario que se cumplan todas estas características y principios –y que incluso puede y suelen ser transgredidos– el quinto principio, relacionado con la continuidad, me parece que está en directa relación con la capacidad referencial y connotativa de la música, en tanto la continuidad rítmica y formal que ella puede otorgar funciona "[…] llenando espacios […]" (p. 73) entre secuencias, demarcando transiciones, o en otros momentos del discurso cinematográfico en los que, independiente de su intensidad, plano o instrumentación, están demarcando contextos, acompañando, estableciendo una atmósfera o interpretando algo de lo que ocurre. Es así como también la música es una herramienta de unidad, creando, a través de "[…] la repetición y la variación del material musical y de la instrumentación […]" (p. 73), unidad formal y narrativa. Al respecto, la autora profundiza:

> El cine clásico, predicado como está en su unidad narrativa y formal, despliega la música para reforzar esta unidad. Ya hemos visto que tanto la música de los créditos iniciales y finales encierra al film en un envoltorio musical, anunciando género, estado anímico, y ambiente, y luego, recapitulando y dando cierre, desde el punto de vista musical, reforzando la conclusión narrativa (Gorbman, 1987, p. 90).

[97] Sobre estas características, asociadas a las películas *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969) y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), ya me he referido en un trabajo anterior (Moure, 2020). Sin embargo, estas mismas funciones serán profundizadas en torno a la sonoridad del Nuevo Cine Chileno en el capítulo 5.

2.3.7.6. Puntuación

El principio de ilustración, que Gorbman (1987) describe como una técnica utilizada por el compositor Max Steiner, mediante la cual "[…] sincronizaba efectos musicales de manera estrecha con los eventos de la pantalla […]", con el objetivo de "[…] proporcionar una hiper explícita, de *momento-a-momento*[98] ilustración musical […]" (p. 87), está ligado a función de puntuación de la música cinematográfica. A pesar de que el término puntuación es acuñado por Michel Chion, y se encuentra presente en su obra castellana (1997, 2018, 2004), el autor lo toma del concepto *Stinger*, de Gorbman (1987), que ella define como un *sforzando* que se usa para ilustrar musicalmente una tensión dramática (p. 88).

Es cierto que Chion profundiza el concepto para esbozar que el uso acotado de ciertos efectos musicales –y sonoros, a lo que volveré luego– puede ilustrar sucesos narrativos que van más allá de la tensión dramática; sin embargo, aquello es lo que también Gorbman desarrolla en relación a la musicalización narrativa –*Narrative cueing*– (p. 82) y los usos que ya he descrito a nivel narrativo y connotativo, que implican, entre otros recursos musicales, la brevedad, la reiteración y la variación, cuestiones que la autora reconoce como tributarias de claridad dramática y estructural (p. 91). En la misma línea, Buhler et. al. (2010) apuntan que el *stinger* puede manifestarse expresado en un acorde disonante, que permite puntuar un diálogo o bien dar énfasis a una determinada acción dentro de una secuencia (p. 87).

Cuando esta ilustración se expresa de manera exagerada, suele identificarse como *Mickey-mousing*, –con su nombre heredado de la música que acompañaba de manera estrecha en significado a los dibujos animados– que Gorbman (1987) define como la música imitando de manera directa las acciones de la pantalla (p. 88). Como comentan Buhler et. al. (2010), el *mickey-mousing* puede confundir los límites de la diégesis, pero por un efecto de tal proximidad en la sincronización de la música y el sonido, que difumina la diferencia entre música y efectos de sonido (p. 85). Si bien el *Mickey-mousing* representa una forma de ilustración de la música cinematográfica, no

[98] La cursiva es mía.

necesariamente se corresponderá con un *stinger*, en tanto este último suele funcionar como una figura breve –de ahí la referencia de Gorbman al *sforzando*– mientras que el primero puede considerar un desarrollo temático un poco más extenso.

2.3.7.7. Ritmo, Tempo y Métrica

Es importante tener en consideración la diferencia entre tempo y métrica, siendo el primero la cantidad de pulsos por minuto –en inglés, BPM: *Beats per minute–,* y la segunda, la unidad que define la organización de esos pulsos dentro de una unidad de compás[99], que, como bien apuntan Buhler et.al. (2010), es una organización más amplia de pulsos, a un nivel mayor (p. 37). Aun cuando desde el punto de vista de la teoría musical implique una simplificación, podemos concordar con los autores en que hay dos tipos básicos de métricas en música, binarios y ternarios; de hecho, ejemplifican de manera práctica el uso de cada uno de ellos: las marchas están en métrica binaria y los valses, en métrica ternaria. Me detengo en esto porque, dentro de las terminologías usadas para describir la música, me referiré, de manera simplificada, al uso de ritmos binarios o ternarios, apoyado, cuando sea pertinente, de otros elementos teórico-musicales.

La relevancia de esto radica en la incidencia que puede tener, en una escena o secuencia, el uso de una música en determinada métrica y, por lo tanto, en cómo percibimos la imagen; esto resulta sugerente para los análisis y las descripciones, ya que trasciende del uso musical hacia el del sonido: "[…] Podríamos también hablar del «ritmo» de una máquina […]" (p. 38) y de las asociaciones que de ella se desprenden en términos de significados narrativos. Sin embargo, los autores enfatizan el uso de ritmos regulares –binarios y ternarios–, pero no se detienen en la posibilidad de ritmos irregulares, como ocurre con el empleo de algunas músicas atonales y vanguardistas en películas de ficción pertenecientes al Nuevo Cine Chileno, como expondré más adelante.

[99] Para más información véase Michels 2007, p. 67.

2.3.7.8. Timbre y Textura

Kalinak (2010) apunta a que el uso del timbre, en la música popular, funciona como un elemento diferenciador, "[…] para distinguir una voz de la otra, una manera de tocar un instrumento […]" (p. 13). Por otro lado, Tagg (2013) divide el timbre instrumental en dos tipos. En el primero, anafónico, "[…] el timbre en cuestión tiene una conexión semiótica icónica con las sensaciones denotadas […]" (p. 206), expresadas por determinados adjetivos. Un ejemplo de esto es la utilización de los trémolos de timbales como sonoridad asociada a los terremotos (p. 308)[100]. En el segundo tipo, sinecdocal: "[…] el timbre se relaciona de manera indexical hacia un estilo musical y género, produciendo connotaciones de una cultura particular […]" (p. 306). Este último resulta de vital importancia para el cine, ya que es en esta aplicación tímbrica en donde los sonidos o la música pueden connotar en relación con las imágenes: un piano que representa la alegría de la primavera, el acordeón que ilustra *lo francés*, la gaita que connota *lo céltico*. Esto implica, al mismo tiempo, una relación sinecdocal de la música cinematográfica y los sonidos a *priori*: hay un cúmulo de herramientas que sirven al propósito de connotar una u otra cosa; por ejemplo, las castañuelas nos remiten, como cliché, a un tópico de *lo español*, al tiempo que golpear un bate contra una col puede servir para sonorizar un cráneo que se rompe.

Luego, la textura, en el ámbito de la música, como lo denominan Buhler et.al. (2010), "[…] designa la relación funcional y mutua de las líneas musicales […]" (p. 47); por lo tanto, en ella incide la cantidad de instrumentos que suenan, o bien de capas de sonido que confluyen de manera simultánea. A la hora de describir, entonces, cabe preguntarse por esta relación, así como por el tipo de vínculo que aquellas capas establecen entre sí.

Tanto es así que lo visual puede extenderse gracias al sonido o la música, siendo así, una fuerza que no actúa en adición sino más bien como parte de un todo, aquél todo al que alude Deleuze (1983) a la hora de definir el cuadro y su fuera de campo. Como apunta Kalinak (2010), "[…] Cuando

[100] Tagg hace referencia a este ejemplo, que es precisamente el uso que el compositor Gustavo Becerra hace de los timbales en el documental *La Respuesta* (Leopoldo Castedo, 1961), connotando el estruendo del terremoto y maremoto que asoló la ciudad de Valdivia en 1960. Para un análisis completo del documental, véase Moure, 2020.

escuchamos trémolos en las cuerdas, no es simplemente el caso de una música reforzando el suspenso que ya está «ahí» en la imagen. En cambio, los trémolos son un componente del proceso por el cual el suspenso es generado [...]" (p. 18). Esta consideración de la autora es de suma importancia, ya que comprender la incidencia de la música como parte del proceso de significado, nos permite observarla dentro de su contexto cinematográfico, al mismo tiempo que comprender su importancia narrativa. Esto se valdrá para música sincronizada, música empática y, de manera muy especial, a la música anempática.

Como dice Gorbman, "La música ha persistido como parte integral del cine sonoro porque logra muchas cosas al mismo tiempo [...]" (p. 55). Paradójicamente, si el sonido diegético es el que contribuye a otorgar linealidad, la música es la única capaz de dar saltos temporales y romper con ello, con el objeto de hacer maleable la historia: "[...] La música de cine es a la vez un gel, un espacio, un lenguaje, una cuna, un ritmo, un significante de profundidad interna y emoción, así como un proveedor de énfasis en el espectador visual a la narrativa, espectador a la audiencia [...]" (p. 55). Cabe aquí recordar la diferencia entre historia y trama, en tanto la música no diegética es una de las herramientas que permiten dar coherencia narrativa a una trama, es decir, al ordenamiento arbitrario resultante del montaje que se lleva a cabo en relación con la historia. Y en este último proceso, los tres elementos de la banda sonora están fuertemente implicados (Buhler et al. 2010, p. 8). Esta diferenciación no es antojadiza, y permite establecer de manera más certera el sitio que le cabe a la banda sonora, como ente que funciona en el interior del discurso cinematográfico, confrontando la temporalidad de la historia y la trama (92).

2.3.8. Sonidos

Aun cuando la imagen es portadora de múltiples significados –en tanto es un arte eminentemente visual–, el rol del sonido no es sólo una adición a lo visual; la música no necesariamente acompaña, el sonido no funciona exclusivamente como un refuerzo, sino que atrae ante sí y para sí, significados múltiples dentro del contexto del discurso cinematográfico. Así lo reconoce tempranamente Martin,

> […] El sonido[101] es también un constituyente decisivo de la imagen por la dimensión que le añade al restituir el entorno de los seres y de las cosas que sentimos en la vida real: nuestro campo auditivo engloba en todo momento, en efecto, la totalidad del espacio ambiente, mientras que nuestra mirada apenas puede abarcar a la vez más de sesenta grados e incluso treinta grados apenas, de un modo atento […] (Martin, 2008, p. 32).

Uno de los problemas más importantes para tener en cuenta en relación con el sonido cinematográfico, es el tiempo[102]. Como apunta Gorbman (1987), el sonido tiene la capacidad de entregar temporalidad, tal como lo hace la música diegética (p. 50); por otro lado, Chion (2018) hace referencia al sonido y su implicancia en el movimiento o la quietud (p. 26); es una herramienta útil para definir trayectorias, y dar coherencia y contexto en ese sentido –por ello el autor ejemplifica la sonorización de movimientos rápidos en películas de acción, que permite, en su acumulación, dar congruencia a todos esos pequeños desplazamientos y evitar su confusión (p. 27). Gracias al sonido sincrónico, por lo tanto, es posible dar la impresión de una linealidad temporal; o, por otro lado, el sonido puede proyectarse como inminencia y expectativa de acontecimientos futuros. Esto último Chion lo define como vectorización (p. 29), y una de las aplicaciones más interesantes es la que hace el autor francés homologando la capacidad de los instrumentos de cuerda, a través del efecto de

[101] El autor también reconoce en el silencio un valor dramático y expresivos únicos para el cine sonoro (p. 147), cuestión que suele pasar desapercibida para los estudios de la banda sonora y que describo para algunos usos en los capítulos de la discusión.

[102] Con todo, el propio Chion reconoce la ausencia de una mirada del sonido en términos de lo espacial, en contraste a la predominancia de lo temporal (p. 61). Sin embargo, él no se adentra en ello, que, como ya he descrito, es una cuestión esencial para autores como Buhler et. al. (2010) o Neumeyer (2015). Sin embargo, Chion sí profundiza sobre lo espacial en relación con la voz (2004), como expondré más adelante.

trémolo, para crear tensión dramática o suspensión, con el uso de sonidos como insectos nocturnos, o murmullo de animales en una película. Aun cuando técnicamente estos sonidos ambientes "[…] no están inventariados […]" (p. 35), el autor afirma que son capaces de generar percepciones dramáticas del tiempo.

Me refería en el apartado anterior al valor agregado en relación con la música. Sin embargo, Chion (2018) lo desarrolla de manera más amplia para el sonido, comenzando por enfatizar la reciprocidad en la que opera: "[…] si el sonido hace ver la imagen de manera diferente de lo que esa imagen muestra sin él, por su parte la imagen hace oír el sonido de otro modo que si este sonara en la oscuridad […]" (p. 36). Esta consideración es importante, porque los sonidos no provocan efectos por sí solos, sino que lo que ellos lleguen a representar tiene directa relación con su contexto cinematográfico, es decir, con la imagen, y de alguna manera, con lo que subyace a la relación entre lo sonoro y lo visual. En esta línea, el autor es claro en diferenciar un realismo acústico que no haría sentido al espectador, de la posibilidad que el sincronismo otorga en pos de la verosimilitud, "[…] verosimilitud que es un asunto no de verdad, sino de convención […] El mismo sonido, por lo tanto, puede venir a sonorizar de manera convincente en una comedia la sandía aplastada, y en una película de guerra, el cráneo hecho papilla […]" (p. 37). En este sentido, "[…] los efectos de sonido operan principalmente, dentro de las convenciones del cine sonoro, confirmando más que creando espacios físicos o acciones significativas […]" (Buhler et al. 2010, p. 14).

Para otorgar información o valor agregado, los efectos de sonido no necesariamente deben gozar de gran sofisticación dentro de una secuencia cinematográfica –en este sentido, Buhler et. al. (2010) recuerdan el uso de balbuceos por parte de Gandalf en *El señor de los anillos. La comunidad del anillo* (Peter Jackson, 2001) (p. 13), con los que establece su reticencia a responder a Frodo por su ausencia, a la vez que demuestra el pesar por el recuerdo que, en *flashback*, aparecerá en la secuencia siguiente–. Los balbuceos, bajo este marco, corresponden a un sonido interno: aquél que pertenece al mundo físico o mental de un personaje, "[…] ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón […]" (p. 93). Sin embargo, Chion agrega a esta categoría las voces mentales y los recuerdos de los personajes, cuestión que incita, me parece, a cierta

confusión, ya que los sonidos fisiológicos, aun siendo internos del personaje, se encuentran claramente en el espacio diegético, mientras que voces mentales o recuerdos puede ubicarse en otro nivel diferente: el metadiegético[103].

Aquellos sonidos son la motivación de una expansión del discurso fílmico y un cambio temporal; en relación con esto Neumeyer (2015) repara en la idea –originaria de Chion– de los sonidos o las imágenes negativas. En el caso del sonido negativo, nos encontramos frente a imágenes que evocan esos sonidos, pero que sin embargo no los oímos, o bien son minimizados al punto que, en el *background*, pasan desapercibidos, encontrándose más bajos de intensidad que lo que encontraríamos en el mundo real (p. 52). Esto es un recurso común en el cine y que dice relación con la elección y discriminación de los sonidos que se privilegian por sobre otros; por lo tanto, como imágenes evocadoras del sonido faltante, aquello no resulta extraño para los espectadores. Sin embargo, en el caso contrario, en que las imágenes son negativas, existe, según Neumeyer (2015), una compulsión por encontrar su fuente. "[…] La imagen negativa es la base del sonido fuera de la pantalla y, por supuesto, un cliché en los filmes de horror […][104]" (p. 52).

Pero el sonido es también, como regla general, una herramienta de continuidad; Buhler et. al. (2010) mencionan que, como regla general, el sonido y la imagen no debiesen cortar en el mismo punto, como contribución a la unidad del montaje, y, por consiguiente, a no interrumpir la inmersión en la historia (p. 92). Dentro de esta regla, los autores identifican una serie de posibilidades que categorizan como "puentes sonoros", entre los que se cuenta el adelanto[105] del sonido, dado sobre todo por las voces: un discurso oído por una voz *off*, cuya fuente es luego revelado en la pantalla (p. 93). Este recurso es muy común en el cine, y por ello lo tendré en cuenta para la presentación de los resultados.

---

[103] Con todo, es necesario volver a aclarar que estas categorías no son fijas, y, por lo tanto, habrá cruces en los que las delimitaciones se rompen. En este sentido, los sonidos fisiológicos, como latidos del corazón, perfectamente pueden representar, o formar parte, del plano metadiegético.

[104] En el caso del cine chileno analizado en este trabajo, tendrá aplicaciones similares, pero también rupturas al respecto, en los que, eventualmente, la fuente *off* del sonido ni siquiera se encuentra dentro de la diégesis, sino que representa la metadiégesis.

[105] Chion (2018) se refiere a "[…] yuxtaposición u *overlapping* […]" (p. 64); como posiciones temporales del sonido "[…] desbordando los cortes visuales" (p. 64).

Ahora bien, si de continuidad se trata, el sonido ambiente suele ser una herramienta esencial, que Chion (2018) define con un efecto homólogo del provocado por la música no diegética, en tanto esta aboga por su inaudibilidad. Así, el autor francés denomina sonido ambiente como aquél que "[…] envuelve una escena y habita su espacio […]" (p. 92). Su particularidad envolvente hace que estos sonidos no estén necesariamente sujetos a la identificación clara de su ubicación; como ejemplifica Chion (2018), éstos pueden ser "[…] los pájaros que cantan, el rumor de una cafetería, de un centro comercial, el estrépito de máquinas en las bodegas de un barco […]" (pp. 92-93). De esta manera, lo importante es el contexto en que esos sonidos se desarrollan, más que determinar con claridad el origen de cada uno (p. 95)[106]. Sin embargo, Chion presenta la idea del sonido ambiente como un puente entre lo diegético y no diegético, cuestión que para Buhler (2019) es ciertamente confusa: el sonido ambiente es localizable con más frecuencia en la diégesis, en tanto asumimos que los personajes los oyen, aun cuando no requieran de una fuente identificable (p. 164). Además, el autor propone localizar el sonido ambiente en la relación *on* y *off*, en tanto esta última representa una realidad que se extiende fuera del encuadre (p. 164), y no en una dualidad de planos narrativos.

En tanto herramienta de continuidad, el sonido juega un papel fundamente desde el punto de vista de las texturas; Buhler et. al. (2010) describen cinco posibilidades, que si bien son tomadas de lo musical, los autores también aplican al sonido: monofonía, homofonía, melodía con acompañamiento, polifonía y acompañamiento sin melodía, que describiré a continuación, poniendo en diálogo la propuesta teórica de los autores con otros postulados que tratan la descripción textural de la música, pero también del sonido –e inclusive las voces–, demarcando, de nuevo, la posibilidad de utilizar nomenclaturas provenientes de la música para el análisis de los otros elementos de la banda sonora[107]; ahora bien, más allá de lo nominal, resulta interesante que estas categorías de los

[106] Más adelante, el autor se referirá al fuera de campo pasivo, que no es sino un sinónimo del sonido ambiente, con la consideración de ser un sonido que "[…] envuelve la imagen y la estabiliza […]" (p. 101).
[107] Además, esto resulta coherente si es que, como apunta Chion, los sonidos ambientes tienen una eventual función de continuidad que es homologable a la de la música no diegética. Así también Martin (2008) habla de *analogía sonora*, para referirse al reemplazo de la música por un sonido, o viceversa (p. 115).

autores permitan la realización de un proceso de descripción que es más acucioso en la medida que se pueden diferenciar, ya no sólo planos y profundidades, sino también elementos texturales.

La monofonía corresponde a la textura más sencilla: una sola línea melódica, que, como tal, suele ocupar el *foreground*, en tanto el *background* es inexistente, es decir, puro silencio (Buhler et al. 2010, p. 48). Un personaje cantando sin acompañamiento, o también hablando sin otro sonido detrás, se consideraría una voz monofónica; la carencia de utilizar la monofonía en el cine es, sin embargo, la falta de un fondo sonoro que entregue contexto (p. 49). Luego, en el caso de la homofonía, las líneas sonoras se mueven rítmicamente de manera similar –sino idéntica–, disminuyendo la posibilidad de diferenciar sus funciones, por lo que sería un recurso textural poco común dentro del cine (Buhler et al. 2010, p. 49); sin embargo, podría darse en la coincidencia de dos o más sonidos por alguna acción puntual, como una escena de pelea o de explosiones militares, entre otras (p. 49). De todos modos, me parece que esta posibilidad de textura tiene mayor relación con la sincronización del sonido y la imagen, y la chance que pueda existir de que dos o más sonidos confluyan en esa sincronización.

En la melodía y acompañamiento, la línea principal es acompañada rítmica y/o armónicamente por uno o más instrumentos, estableciendo una separación clara entre el *foreground* y el *background* (Buhler et al. 2010, p. 49). Nuevamente, los autores proponen la utilización del recurso trascendiendo a la música: la voz hablada, ya sea en diálogo o monólogo, acompañada de música ambiental en el *background*, correspondería también a la categoría de una melodía con acompañamiento (p. 49). En el caso de la polifonía, existe una independencia de las líneas musicales o sonoras, lo que "[…] exhibe una jerarquía relativamente superficial entre *foreground* y background […]"(Buhler et al. 2010, p. 49). En lo que respecta al diseño sonoro, las texturas polifónicas son recurrentes e involucran el traslape de los sonidos (p. 50). Por último, el acompañamiento sin melodía, también denominado estructura no melódica, corresponde opuesto de monofonía; tienen como punto común que, en ambos casos, la distinción entre el *foreground* y el *background* se simplifica, pero aquí, la textura se escucha en el *background*, poniendo foco en esa profundidad, contribuyendo a recabar información del contexto y el espacio (Buhler et al. 2010, p. 52).

En definitiva, todo lo que tiene que ver con la presencia, ausencia, posición y percepción de fuentes de sonido dentro del cine dice relación con poner en contexto, aun cuando ese contexto sea, paradójicamente, su propia ausencia. Esto puede vincularse con aquello que Tagg (2013) define como incompetencia codal (p. 180): el autor propone el ejemplo de un coro femenino de voces búlgaras; lo que interpretan es un canto de cosecha, con alta presencia de semitonos y disonancias. Oídos sin visualizar a las intérpretes, las disonancias de su canto se expresan como recursos típicos de la música cinematográfica occidental para representar horror y tensión (p. 180); sin embargo, al ver a las mujeres cantando, nos posicionamos en un contexto que saca esos *clusters* del lugar tétrico en el que los habíamos concebido. Ahora bien, la constitución contextual del sonido en el cine está fuertemente atravesada por lo cultural, dentro y fuera del discurso cinematográfico.

2.3.9. Voces

Sin duda, uno de los elementos más importantes de la constitución del cine sonoro es la voz. Si en el cine silente, como apunta Bela Balázs, los objetos y los seres humanos compartían una cualidad de silencio que los hace casi homogéneos (Buhler 2019, p. 34), haciendo que la comunicación del cine mudo no sólo haya sido visual, sino que a través de la fisonomía, en el cine sonoro, la inclusión de la banda sonora, y sobre todo la voz, "[…] devuelve el lenguaje a las personas y las vuelve a diferenciar de las cosas, pero también se debe a que la sincronización trae a primer plano e individualiza […]" (p. 35).

La voz, como sonoridad y como portadora de palabra, tiene una importancia central para el cine y es lo que lleva a Chion (2018) a concebir al cine como vococentrista, en tanto "[…] la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor" (p. 18); en este sentido lo importante es el énfasis en la inteligibilidad del diálogo, que tiene que ver con la voz como elemento sonoro diferenciado del resto, "[…] del mismo modo que el rostro humano no es una imagen como las demás […]" (p. 18). Bajo este marco, es la voz la que pone de manifiesto que la claridad narrativa es jerárquica: el diálogo suele estar por sobre la música y los efectos de sonido, es decir, en el *foreground*. De la misma manera, Neumeyer (2015) también concibe al cine como vococentrista, y

otros autores reconocen la voz como jerárquica dentro de la banda sonora (Buhler et al., 2010; Buhler, 2019; Gorbman, 1987; Kalinak, 2010). Sin embargo, quien desarrolla la voz y sus funciones de manera amplia dentro del cine, poniendo énfasis en la voz narradora, es Sarah Kozloff.

2.3.9.1. La Voz *Over* [108]

La voz *over* es un estado sobre el cual se configura la narración. Como apunta Kozloff (1988), "*Over*[109] remite a la relación entre la fuente de sonido y las imágenes en la pantalla: el espectador no ve a la persona que está hablando en el momento de escuchar su voz" (p. 3). Debe distinguirse, entonces, la voz *over* de la voz *off* en términos del espacio y de la fuente desde la que, aparentemente, esa voz es originada:

> [...] En la última, el hablante está solo temporalmente fuera del encuadre, la cámara podría hacer un paneo en la misma escena y capturar al hablante. En contraste, la voz *over*[110] es distinguible por el hecho que uno no podría situar al hablante ajustando la posición de la cámara en el espacio filmado de la historia; en contraste, la voz viene de otro tiempo y espacio, el tiempo y espacio del discurso (Kozloff 1988, p.3).

Como apunta Kozloff (1988), la narración de voz *over* puede definirse como "[...] declaraciones orales, que transmiten cualquier parte de una narración, pronunciadas por un hablante invisible situado en un espacio y tiempo distintos de los que se presentan simultáneamente por las imágenes en la pantalla" (p.5). Su definición es muy importante, porque precisa la diferenciación del tiempo y espacio que esta voz tiene respecto de las otras, y, por lo tanto, su lugar independiente de la instancia narrativa. Para la autora, la voz *over* tiene como uno de sus antecedentes la experiencia del drama radial, que, en la industria de Hollywood, tuvo como uno de sus exponentes principales al director Orson Welles (p.33). Luego, durante la década de 1960, fue

---

[108] No incluyo un apartado especial para la voz en *off*, considerando que las diferenciaciones entre el *on* y *off* ya han sido explicitadas con anterioridad, y que, para el desarrollo de la discusión, ha resultado relevante, sobre todo, la indagación en las voces en tanto voces narradoras.
[109] Cursiva en el original.
[110] La cursiva es mía.

muy poco utilizada, privilegiando formatos como el musical, o bien las películas de aventuras como la saga de James Bond (Kozloff 1988, p. 37). Sin embargo, durante la misma época, la tradición de la narración tuvo un auge en el cine francés, especialmente en la Nueva Ola, en el terreno de la adaptación de novelas y en el *film noir*. Como apunta la autora, muchos de los directores de la Nueva Ola francesa eran también críticos y/o guionistas, por lo que este privilegio hacia el texto y las técnicas narrativas cobra sentido[111].

La voz *over*, en tanto vehículo de comprensión narrativa, tiene la capacidad de dar contexto y entregar información sobre las imágenes; a su vez, esta voz lleva implícita una cierta categoría de autoridad, que como mencionan Buhler et. al. (2010), es capaz de "[…] ser explotada como una «atmósfera» documental en películas narrativas […]" (p. 80). En el cine de ficción, sin embargo, una voz *over* también es capaz de establecer la trama, introducir e informar (p. 82), además de sumergirnos en un sistema de valores del personaje en cuestión (Kozloff 1988, p. 50). Así, "[…] los narradores de voz *over* son abundantes en hechos y cifras, datos históricos, en contarnos todo sobre el nacimiento, la familia o el pasado del personaje; en resumen, en transmitir información que puede transmitirse visual o dramáticamente sólo de manera dificultosa […]" (p. 80)[112].

Mientras que para las películas de ficción la narración común suele ser la voz *over* en primera persona, en el cine documental es más frecuente la voz en tercera persona que es, de alguna manera, una imitación de lo real[113]; como veremos esta será una de las maneras en que la narración se utiliza en el cine experimental chileno, explotando de una manera singular la agencia narrativa que Kozloff (1988) denomina "the image-maker" (p. 74), con lo que la autora hace alusión a una voz que es la propia de los realizadores. Quien narra de manera heterodiegética –es decir, en una posición que define una suerte de *historia dentro de la historia*– y puede cambiar es un contador de historias,

[111] Además, esto da luces que no sólo el cine estadounidense había adoptado la categoría de narrativo.
[112] Ahora bien, como apunta Kozloff (1988), lo que piensa un personaje y su estado emocional no dependen de una narración en *off*, sino más bien de otros procedimientos ficcionales, entre los que por supuesto se encuentra la música. En el caso que estos sentimientos quieran verbalizarse, se recurre a un monólogo interior antes que a un narrador externo (p. 81).
[113] Aun así, la narración en tercera persona no es exclusiva del documental y funciona también, por ejemplo, en el cine histórico o de guerra, con el objetivo de establecer el relato como un testimonio. Además, se utiliza en cine fantástico, o de ciencia ficción (Kozloff 1988, p. 73).

pero al mismo tiempo es el creador; en suma, esta voz, que en literatura se define como narrador omnisciente, sabe más que el resto de los personajes de la historia, o bien lo sabe *todo*. En el cine de ficción, esto implica también una amplia libertad de espacio y tiempo, así como acceso privilegiado a los pensamientos y sentimientos de los personajes (Kozloff 1988, p. 80)[114]. En este sentido, el cine tiene una capacidad única de manipular el tiempo, incluso con mayores recursos que la literatura (p. 80), tanto así que, para el uso de la narración, no requiere de explicaciones sintácticas –*ella pensó, él dijo*– (p. 81).

A través de la voz *over* también se establece una relación especial con el espectador, que gracias a la narración, se transforma en confidente, amigo, o bien devoto, en una relación religiosa con el lenguaje –más bien con el discurso– emitido por quien *todo lo sabe* y le invita a escuchar, y por lo tanto, a ir *más allá* (Kozloff 1988, p. 129).

En tanto un ente que no se vería constreñido por la sincronización, la voz puede manifestarse sin fuente aparente, y, por lo tanto, prestarse a usos distintos; me refiero aquí a la voz acusmática, de la que Chion (2004) habla de forma abundante, atribuyéndole una importancia singular como instrumento narrativo, ubicado en un espacio distinto del resto de las voces pertenecientes a personajes. Esta voz se encuentra en el encuadre al mismo tiempo que no está en la pantalla, generando, para el autor, tensiones, desequilibrios, o bien expectación (p. 34). Existe, en la voz acusmática, un fuerte carácter de omnipotencia, especialmente cuando ésta se mantiene en el fuera de campo y no revela su fuente. En este sentido, una voz *over* puede manifestarse como acusmática, o romper esa condición[115].

---

[114] Es el caso de Galadriel en *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (Jackson, 2001): su voz *over* introduce en la película, explicando las causas que llevaron a la guerra del anillo, e insertando al espectador en el momento presente de la trama. Luego, al aparecer en la segunda mitad del largometraje, es capaz de hablarle a los integrantes de la Comunidad del Anillo sin mover sus labios; escuchamos su voz dentro de la cabeza de Frodo, por lo que su voz narradora se ha vuelto intradiegética. De alguna manera, los poderes mágicos que posee Galadriel se manifiestan a través de su voz, y siempre conservan un nivel de omnisciencia.

[115] Kozloff (1988), parafraseando a Gerard Genette, aclara una cuestión central: en los textos –y aquí la autora, de alguna manera, hace referencia al cine como texto– existen y pueden convivir distintos niveles de narración, solapando historias dentro de la narración. Así, tenemos un narrador extradiegético, es decir, situado fuera de la historia narrada; un narrador intradiegético, que narra una historia dentro de la historia, y el metadiegético, que narra una historia, dentro de la historia, dentro de la historia (p. 42). La autora, sin embargo, sintetiza las categorías de Genette para el cine, en narrador en los márgenes para el primero, y

2.3.9.2. Voz- Yo

Por otro lado, Chion (2004) desarrolla el concepto de la "voz-yo", no para referirse al uso de la voz en primera persona singular, sino de una voz que resuena y ocupa el espacio de determinada manera (p. 57). Lo interesante de ello es que esta voz corresponde a la de un narrador que se separa de su cuerpo, y "[…] convertida en acusmaser, la voz del narrador se separa de su cuerpo y, convertida en acusmaser, vuelve a poblar las imágenes del pasado que suscitan sus palabras […]" (p. 57). Desde esta posición, las voces acusmatizadas de personajes ya conocidos tienen el poder de generar saltos temporales, como por ejemplo el *flashback*; esto implica no sólo una separación del cuerpo sino, de alguna manera, un dislocamiento temporal con respecto a la instancia narrativa; Chion (2004) repara en que la efectividad de esto reside en una voz situada en primer plano y sin resonancias (p. 62).

Ahora bien, Kozloff (1988) explica, con anterioridad a Chion, la narración en primera persona dentro del cine: esta es la más común de las voces *over* dentro del cine de ficción, en géneros variados (p. 41); algunas de las múltiples funciones que la narración en primera persona puede tener dentro del cine, incluyen "[…] recrear o referirse a una voz narrativa perteneciente a una novela, transmitir información expositiva y ayudar en la presentación de cronologías complejas […]" (p. 41). Esto, como plantea la autora, puede incidir de manera muy potente en la percepción de los espectadores, entre otras cosas porque genera una fuerte identificación con el personaje en cuestión, así como con los acontecimientos que lo rodean. Tanto es así, que, en el cine, la voz *over* pareciera ser dueña no sólo de lo que dice, sino también generadora, aparentemente, de lo que vemos, cuestión que tiene que ver con el nivel de aceptación que como espectadores asumimos hacia esta voz narradora, que, en consecuencia, es una voz creadora (p. 45).

Cuando esta voz pertenece a un personaje que aparece en la película, la voz ya ha sido asociada con una fuente concreta, y por lo tanto deja de ser no diegética; en cambio, como proponen

narrador inserto para las otras categorías (p. 42). Salvo que lo explicite de otra manera, usaré estos términos abreviados de Kozloff.

Buhler et. al. (2010) oímos una voz imaginaria del personaje: "[…] no visualizado mientras habla, sino hablando de manera imaginaria" (p. 79).

2.3.9.3. La Voz y su Sonoridad

Chion (2004) lanza una crítica hacia los estudios semiológicos del cine que han abordado el uso de la voz en tanto palabra, sin reparar en la intención sonora que ésta incluye (p. 13). Aun así, el autor atribuye aquello a la importancia que la palabra tiene para el cine sonoro, y a cómo esta sería responsable del olvido al que, aparentemente, se ve expuesta la materialidad de la voz (p. 14). Sin embargo, esto es discutible, en tanto, así como la música no diegética puede tener la propiedad de inaudible, la voz en tanto sonoridad puede ser escuchada sin una consciencia plena, pero esto no significa que pase desapercibida.

Consideremos un caso conocido: en la saga de *La guerra de las galaxias*, la voz de Darth Vader –interpretada por el actor James Earl Jones– es absolutamente reconocible, no sólo por su prosodia sino también por la sonoridad saliente del casco, en un registro grave, con un tono metálico, y acompañada, además, de aquella respiración pausada y característica. La información que Vader entrega a través de las palabras, entonces, está supeditada, a nivel de significación e identificaciones, a cómo suena: la frase que el lord Sith le dice a Luke Skywalker en *El imperio contraataca* (Kershner, 1980), «I am your father»[116], es recordada por el nivel de clímax narrativo que provoca esa información, como por su sonoridad y acentuaciones[117]. Volveré a esta discusión en el capítulo 5, especialmente en relación con la voz del protagonista en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969).

---

[116] «Yo soy tu padre». Mantengo en el cuerpo del texto la frase en inglés, ya que me refiero a las voces de la versión original con audio en el mismo idioma.

[117] De todos modos, como apunta Chion (2018), enfrentarse a la voz es sin duda enfrentarse a la palabra (p. 46). Esto implica hacerlo para la palabra hablada y su contenido, como también a la música cantada y su letra; esto es, a su vez, recíproco, en el sentido que "[…] la palabra es identificada como tal por una causa experimentada como vocal […]" (p. 47), y por lo tanto una articulación vocal artificiosa puede ser asociada a la palabra –es el caso de los idiomas inventados, precisamente como ocurre en la saga de *La guerra de las galaxias*.

Es también en este sentido que Buhler (2019), parafraseando a Balázs, sostiene que aquello que distingue al diálogo en una película tiene que ver con la manera como es entregado, y no con las palabras en sí mismas; a esto lo denomina "[…] la cara aural de la voz [o de] una fisonomía vocal" (p. 35). Esta idea de fisonomía vocal abre la posibilidad de una lectura más hermenéutica del significado de estas dentro del cine, ya que pone énfasis en las inflexiones y entonaciones; en suma, en su sonoridad. En ello, como menciona Buhler (2019), la grabación es fundamental, y la teoría suele no tomarla en cuenta (p. 35). De alguna manera podemos establecer un diálogo entre Chion (2004) y su crítica del histórico tratamiento de la voz en tanto palabra y no sonido, y las descripciones de Tagg (2013) en torno a la prosodia de la voz: la sonoridad que deja expresar, incluso, aquello que no está dicho por las palabras –el autor pone como ejemplo a su madre, angustiada, diciéndole que se encuentra bien, que no se preocupe por ella (p. 345). Esto, además, está apoyado en una gestualidad y corporalidad; para el cine, esa serie de elementos visuales pueden reforzar, contradecir o ser indiferentes a lo expresado por la voz en términos de discurso, pero también debemos considerar, entonces, cómo la prosodia de la voz puede dialogar de las formas descritas con lo visual.

A partir de esta anécdota y de la relación establecida entre la prosodia constitutiva de la personalidad vocal y la gestualidad corporal o visual, Tagg (2013) concluye algunas cuestiones que son centrales para esta investigación: la música significa en relación con un contexto sociocultural, semántico y pragmático (p. 346) –esto se relaciona con lo que desarrollé en el apartado acerca de la música, dialogando sobre todo en este sentido con Buhler et al. (2010); Chion (1997, 2018) y Gorbman (1987)–. La segunda consideración de Tagg (2013) es que la precisión del significado musical, sin embargo, no se igualaría a la del significado verbal, ni cualquier otro sistema simbólico (p. 346) –en este sentido, el autor concuerda con Chion (2018) y Neumeyer (2015) en el vococentrismo del cine, aunque Tagg pone mayor énfasis en la voz como medio de significación, y no tanto en su preponderancia debido a una jerarquía de intensidad y de posición en los planos y la profundidad–. Por último, Tagg (2013) apunta a que parámetros vocales como el timbre, la entonación, las inflexiones, y el ritmo en el que la voz se expresa, otorgan información "[…] acerca de la identidad personal y sociocultural (incluyendo la meta identidad) presentada por los hablantes

con cantantes, así como sus actitudes, sentimientos y emociones (por ejemplo, sus personalidades vocales)" (p. 346).

Por último, Tagg (2013) adopta el concepto de "vocal persona", para lo cual diferencia entre *person* y *persona* en lengua inglesa, el último referido a la personalidad mostrada o percibida por otros (p. 343), es decir, los personajes. Para el autor, "[…] Actores, cantantes y otros tipos de intérpretes no son los únicos que presentan personajes porque todos tenemos que asumir distintos roles en distintas situaciones, en diferentes tiempos de la vida […]" (p. 343). Tagg lo ejemplifica con las diferentes personalidades que podemos asumir de acuerdo con diversas situaciones durante nuestras vidas –el hijo frente a sus padres, el niño frente a los amigos, la relación laboral, cómo te ve un determinado círculo de personas, etc. En síntesis, podríamos traducir *vocal persona* como *personalidad vocal*, que Tagg concluye definiendo como "[…] cualquier aspecto de la personalidad mostrado o percibido por otros a través de la voz cantada o prosódica" (p. 344)–. Ahora bien, como mencionaba anteriormente, la voz no es sólo palabra, y, por lo tanto, la efectividad de una voz, en este caso acusmática, reside también en una serie de criterios técnicos aplicados a su reproducción: proximidad del micrófono, cantidad de reverberación, y otros efectos. Pero, además, la voz tiene la capacidad de trascender al texto y la palabra mediante su presencia netamente sonora: respiraciones, suspiros, sonidos guturales, entre otros. Esto, que Chion (2004) denomina como "la implicación corporal de la voz" (p. 61), puede vincularse con la idea de Barthes de la voz como un gesto.

Capítulo 3

Los Antecedentes y el Punto de Partida de este Trabajo

El proceso de investigación se inició como una propuesta de continuidad de mis estudios de Máster en la Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile), que acabaron con la tesis titulada *Músicas Fragmentadas. Colaboraciones musicales en el Nuevo Cine chileno* (Moure, 2018). En este estudio, se analiza el uso de la música diegética y no diegética de los largometrajes de ficción *Largo Viaje* (Patricio Kaulen 1967), *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia 1969) y *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin 1969). Debido a la necesidad de ampliar la investigación y profundizarla, es que el año 2019 continué el trabajo de análisis con cintas entre 1957 y 1969, con el interés de abarcar filmes de corte experimental y de ficción del Nuevo Cine Chileno. Esta investigación más completa dio como resultado el libro *Escuchando al cine chileno (1957-1969). Las Películas desde sus bandas sonoras* (Moure, 2020)[118]; en el libro, profundizo el análisis de las tres películas de ficción ya mencionadas, y agrego los cortometrajes experimentales *Mimbre* (1957), y *Trilla* (1959), del director Sergio Bravo; el mediometraje documental *Andacollo* (1958) de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro; el documental *La Tirana* (1944), de Armando Rojas Castro y Pablo Garrido –como un contraste del documental de Yankovic y di Lauro– y el primer largometraje documental chileno, *La respuesta* (1961), de Leopoldo Castedo. Es necesario aclarar, sin embargo, que, por cuestiones circunstanciales, académicas y profesionales, el proceso de investigación y escritura del libro se entrelazó con mi admisión en el programa doctoral de Societat i Cultura de la Universitat de Barcelona, en donde este mismo afán de investigación y pesquisa sobre el funcionamiento de la banda sonora en el cine chileno se vio ampliado, no sólo en tiempo y en catálogo, sino también en la revisión de fuentes y en su complejidad. De esta manera, es justo mencionar que el libro *Escuchando al cine chileno* es una publicación que se explica como un puente entre mis estudios de máster y el desarrollo de mi investigación doctoral.

[118] Me refiero con mayor detalle a esta publicación y a mi tesis de maestría en el apartado de Estado de la Cuestión.

El proyecto, planteado desde el comienzo en un marco temporal entre 1957 y 1990, proponía el análisis funcional de un catálogo de cintas escogidas principalmente por los compositores de la música incidental de cada una, teniendo en consideración la recurrencia de los creadores, y la importancia de esas realizaciones dentro de la filmografía nacional, constatada en la historiografía sobre cine chileno (Cortínez & Engelbert, 2014a; Mouesca, 1988; Mouesca & Orellana, 2010; Salinas & Stange, 2008; Vega, 1979). Así, se delimitaban los períodos de la siguiente manera:

1) Cine experimental y documentales institucionales (1957-1967).

2) Nuevo Cine Chileno (1967-1973).

3) Cine internacional / del exilio (1973-1990).

Esta periodización se justificaba, en su punto de partida, con el documental experimental Mimbre (1957), del director Sergio Bravo, con música incidental de Violeta Parra, siendo el primero de una serie de realizaciones del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que sigue con otros que responden a un afán vanguardista y de experimentación como *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1962), *La maleta* (Raúl Ruiz. 1963), *Ana* (Helvio Soto, 1965), o *Angelito* (Luis Cornejo, 1965), entre otros. Al mismo tiempo, hay varios títulos en el período de corte institucional e industrial, como *Energía gris* (Fernando Balmaceda, 1960), *La Universidad en la Antártica* (Luis Cornejo, 1962), o *Carbón* (Fernando Balmaceda, 1965). Sin embargo, tras el proceso de recogida de datos y análisis, saltaron a la vista cuestiones que han definido el posterior trabajo de interpretación y discusión. La primera de ellas fue acotar el objeto de estudio al cine de experimental y de ficción, en tanto el primero puede plantearse como una continuidad estética del segundo, en términos cinematográficos y, por lo tanto, del uso de su banda sonora. En tanto posibilidad de proyección, me he decidido por continuar la indagación con el cine de ficción del director Raúl Ruiz, quien forma parte inequívoca, –y al mismo tiempo tangencial, como expreso en el capítulo 6– tanto del Cine

Experimental como del Nuevo Cine Chileno; el análisis de su filmografía da cuenta de un uso de los elementos del discurso fílmico –entre ellos, la banda sonora– que fue una profundización de las estéticas experimentales, y un alejamiento de los códigos que se asentaron como elementos constitutivos del proyecto político de la Unidad Popular a finales del Nuevo Cine, hasta su desmantelamiento cultural producto del golpe cívico-militar y la dictadura que le sobrevino.

3.2. Justificación: un nuevo corpus ficticio

Ahora, las razones para concentrarse de manera exclusiva en el cine de ficción son principalmente dos: la primera, haber descubierto, durante la investigación, la riqueza funcional y estética del universo musical y sonoro del cine experimental y de los largometrajes del Nuevo Cine Chileno, que daban como posibilidad una consecuente profundización analítica en torno a sus bandas sonoras. La segunda, fue descubrir que la filmografía de Raúl Ruiz, en su desarrollo desde la etapa chilena –atravesada por las dos anteriores–, hasta su etapa francesa, da cuenta, desde lo sonoro, de un proceso exploratorio exponencial, que desemboca en películas con una alta carga onírica y surrealista. La determinación de profundizar en un cine de autor como el de Ruiz provoca un *desvío* de los dos capítulos anteriores, en los que se trabaja una filmografía con una gama más amplia de realizadores –aunque no así de compositores, que se repiten bastante–, desvío deseable en tanto el cine de Ruiz permite, me parece, aplicar las teorías de la banda sonora de una manera distinta, e incluso poner en duda muchos de esos postulados, en tanto su cine plantea una distancia no sólo de cuestiones como el montaje, sino también de la teoría del conflicto central o la linealidad de una historia, lo que incide, por supuesto, en las funciones de la música, las voces y el sonido dentro de su filmografía. En definitiva, me interesa también indagar en cómo el constructo de verosimilitud del discurso cinematográfico en el Nuevo Cine Chileno se expresa desde lo sonoro, haciendo eco de un cine militante, antes de ser desmantelado por el golpe militar, y, por otro lado, el desarrollo fílmico de Raúl Ruiz, como una suerte de continuación y profundización exploratoria del cine anterior.

En este sentido, el corpus fílmico a incluir dentro de la tesis, con la consecuente demostración de los resultados analíticos, está construido de manera arbitraria, perdurando, quizás,

más que lo cronológico e histórico, aquello que Altman (2000) en su estudio de los géneros cinematográficos, describe como enfoque sincrónico, mediante el cual el panorama está dado por la semejanza de los textos (p. 40). Así, mientras que, al inicio de la investigación, la priorización por una filmografía agrupada de acuerdo con el compositor de la música no diegética, desde la decisión de dejar fuera el cine institucional, el criterio de selección de películas de ficción fue acotado a su pertenencia al período subdividido – una de las tres etapas siguientes:

1) Cine experimental (1957-1967).

2) Nuevo Cine Chileno (1967-1973).

3) Filmografía de Raúl Ruiz (1963-1983)

El problema de la construcción de un corpus cinematográfico vuelve a hacerse presente cuando se estima la inclusión de una u otra película dentro de determinado movimiento o período. En este caso, y motivado por la decisión metodológica de analizar y poner en discusión exclusivamente el cine de ficción es que he incluido como parte de la filmografía del nuevo cine chileno una selección de nueve largometrajes que representan de manera más clara el problema de la identificación sonora, cuestión que argumentaré a lo largo del capítulo 5. En este sentido, la constitución del corpus se basa en la posibilidad de trabajar estos problemas y propuestas teóricas, lo que explica, por ejemplo, la inclusión de cintas de aquella época de las cuales en general no se ha escrito en tanta abundancia a nivel histórico o crítico, y nada a nivel sonoro –como *Los testigos* (Elsesser, 1971) o *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969)– y al mismo tiempo, permite la exclusión de una de las películas más emblemáticas del nuevo cine chileno, *Tres tristes tigres* (1967) de Raúl Ruiz, que será incluida en el capítulo 6, como parte de la filmografía chilena del director.

Ahora bien, la construcción de un corpus en torno al uso de la música, las voces o el sonido es también arbitrario; sería, de alguna manera, inevitable destacar unos filmes por sobre otros. En

este sentido, el hecho de escoger por el cine experimental y el cine de ficción como una continuidad de *ciertas* películas del primero, abre un nuevo derrotero –distinto al corpus de cine institucional e industrial, por ejemplo– que permite, a propósito de los géneros, identificar cuestiones del uso de la banda sonora comunes a este tipo de cine, que incluso, como apunta Chion (1997), pueden observarse con cierta regularidad y propender a una síntesis (p. 117); aquello se vislumbra en el resultado de los capítulos analíticos de este trabajo, que buscan, principalmente, dar un panorama de lo sonoro dentro del discurso fílmico de ficción de cada época. Al igual que el cine clásico es identificable por una serie de cuestiones que en él convergen – argumentos, estructura, organización de trabajo y dinero (Gorbman 1987, 70), existen ya, aunque de manera más dispersa, suficientes elementos historiográficos, críticos y teóricos para identificar el cine experimental y los nuevos cines; esto se vuelve más específico y goza de una numerosa literatura respecto al cine chileno, y desde el punto de vista de la música, los estudios han tendido, como ya he mencionado, a incluir parte de la disciplina de lo sonoro dentro de la historia del cine chileno, pero no enfocados en el estudio de la banda sonora como fenómeno global y heterogéneo, que contribuya a la reflexión de los discursos cinematográficos.

Las producciones analizadas por período son las siguientes:

3.2.1. Cine experimental (1957-1965)

- *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957), música de Violeta Parra.
- *Trilla* (Sergio Bravo, 1959), música de Violeta Parra.
- *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1959), música de Gustavo Becerra.
- *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1962), música de Gustavo Becerra.
- *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1964), música de Gustavo Becerra.
- *A Valparaíso* (Joris Ivens, 1964), música de Gustavo Becerra.
- *Ana* (Helvio Soto, 1965), música de Gustavo Becerra.
- *El analfabeto* (Helvio Soto, 1965), música de Gustavo Becerra.

- *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965), música de Gustavo Becerra.
- *Angelito* (Luis Cornejo, 1965), música de Gustavo Becerra.
- *Érase una vez* (Pedro Chaskel & Héctor Ríos, 1965), música de Gustavo Becerra.

3.2.2. Nuevo Cine Chileno (1966-1974)

- *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966), música de Álvaro Covacevich.
- *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), música de Tomás Lefever.
- *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969), música de Tito Lederman.
- *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), música de Gustavo Becerra.
- *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), música de Sergio Ortega.
- *Los testigos* (Elsesser, 1971), música de Sergio Ortega.
- *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972), música de Osvaldo "Gitano" Rodríguez.
- *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1973), música de Luis Advis.
- *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman, 1974), música de Tomás Lefever.

3.2.3. Filmografía de Raúl Ruiz (1963–1983)

- *La maleta* (1963), música de Jorge Arriagada.
- *Tres tristes tigres* (1968), música de Tomás Lefever.
- *La colonia penal* (1970), música de Mary Franco Lao.
- *Nadie dijo nada* (1971), música de Tomás Lefever.
- *Palomita blanca* (1975), música de Los Jaivas.
- *Diálogo de exiliados* (1974), sin música incidental.
- *Coloquio de perros* (1977), música de Jorge Arriagada.
- *La hipótesis de un cuadro robado* (1978), música de Jorge Arriagada.
- *El techo de la ballena* (1981), música de Jorge Arriagada.
- *Las tres coronas del marinero* (1983), música de Jorge Arriagada.

- *La ciudad de los piratas* (1983), música de Jorge Arriagada.
- *Berenice* (1983), música de Jorge Arriagada.

3.3. Objetivos

Objetivo general:

- Conocer el funcionamiento de las bandas sonoras en el discurso fílmico, tomando como caso de estudio la filmografía experimental y de ficción chilena, entre 1957 y 1983.

Objetivos específicos:

1) Analizar el uso de las voces, el sonido y la música –diegética y no diegética– de 68 cintas del cine chileno, desde un punto de vista semiótico y descriptivo.

2) Estudiar desde el punto de vista histórico y de producción la filmografía de la época.

3) Desarrollar un trabajo de escritura que abarque el estudio de las bandas sonoras como un problema semiótico y estético, tomando como caso de estudio un catálogo específico que abarque el cine experimental y el cine de ficción.

4) Establecer proyecciones que propendan a una reflexión teórica profunda sobre el cine desde sus bandas sonoras.

3.4. Preguntas de Investigación

1) ¿Cuál es la función que cumple la música en el cine experimental y de ficción chileno?

2) ¿Qué significados generan los elementos que constituyen la banda sonora –voces, sonidos, músicas– dentro del cine chileno experimental y de ficción?

3) ¿De qué manera incide la banda sonora en el desarrollo del discurso fílmico?

4) ¿Cuáles son los discursos fílmicos en el cine chileno y cómo opera, dentro ellos, el uso de la banda sonora?

5) ¿Cómo el estudio de la banda sonora puede establecer una discusión con los discursos presentes en una filmografía?

3.5. Metodología general: proceso y análisis

El análisis de la banda sonora para esta investigación consideró, en primer lugar, el modelo propuesto por Buhler et.al. (2010), que privilegia la descripción, creando una hoja que sintetiza (1) datos contextuales de la película –género, director, año de lanzamiento, compositor, sonidista, etc.– (2) sinopsis de la escena analizada, (3) tabla de bloques musicales, (4) descripción de los elementos de la banda sonora, (5) descripción del uso de la banda sonora desde distintas posibilidades –emociones, caracterizaciones, representación del sonido, profundidades, códigos musicales, posiciones, entre otros aspectos–; y por último, una conclusión del funcionamiento general de la banda sonora dentro de la escena analizada (p. 121), una vez recabada la información, los autores sugieren describir en prosa y de manera abundante, con el objetivo de crear un relato de la banda sonora de determinada cinta (p. 32). Para Casetti y Di Chio (1991) "Describir significa recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos; pasar revista a un conjunto detallada y completamente [...]" (p. 23). Tagg (2013), por otro lado, plantea precisamente que la posibilidad de análisis de música cinematográfica debe estar basada, de manera natural, en la escucha y la visión –«audiovisión»–, es decir, un análisis que se basa en la descripción (p. 557).

Ahora bien, si como mencionan Aumont et. al.(1996), parafraseando a Marcel Martin, la unidad inicial sobre la que se aplica el montaje es el plano, unidad que se manipula con el fin de conseguir una nueva unidad más grande, la película, fijando una duración y ritmo determinados (p. 54), el análisis descriptivo de la banda sonora puede entenderse, de alguna manera, como una operación regresiva, en la que se está volviendo a una suerte de disección del montaje, teniendo como unidad bloques musicales, sonoros o de discurso, de los que sólo podemos reparar atentamente a

través de un audio-visionado que, en última instancia, deberá ser fragmentado y reiterativo, rompiendo con la continuidad del film, y con la construcción de su trama. Este asunto de disección, de hecho, pone de manifiesto un problema interesante en relación con las unidades cinematográficas: la banda sonora –sobre todo los sonidos y la música– no suelen coincidir con los cortes o inicios de los planos, pero tampoco de las escenas o secuencias; en particular, y como he descrito en el Marco Teórico, la música tiende siempre su adelantamiento o su prolongación más allá de la escena o secuencia en la que se escucha, con diversas funciones posibles. De allí que, a nivel de análisis, sea mucho más efectivo referirse a bloques musicales o bloques sonoros, casi nunca coincidentes con el inicio o el fin de las unidades cinematográficas. De esta manera, la comprensión del análisis tiene relación con lo planteado por Casetti y Di Chio (1991) es decir, como una descomposición y un recorrido, recorrido que comienza con la fragmentación de aquel objeto y su posterior recomposición, "[…] volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica. Aparentemente, se trata de un camino circular: al término del itinerario se vuelve al punto de partida […]" (p. 17). Así, lo inventariado en esta tesis es lo sonoro, a través de las tablas de fichaje.

Esta descomposición que describe Casetti y Di Chio (1991), en el caso de este análisis de la banda sonora, está determinada dependiendo del elemento de la banda sonora que sea importante destacar, descomponiendo en unidades. De esta manera, y en el sentido procedimental de los autores, ha habido, primero, una enumeración –los bloques musicales, pero también las apariciones de las voces y sonidos destacados marcados por el minutaje de la película–, en segundo lugar, un ordenamiento en las tablas de análisis, atribuyendo los sonidos a determinados acontecimientos descritos (p. 49), y, por último, un reagrupamiento en la tabla de análisis propiamente tal. Por último, el proceso de modelización (p. 51), es decir, de sistematización de los resultados, se corresponde con las fichas de resumen, que he ubicado en los anexos como introducción a las respectivas tablas de análisis de cada película. En este sentido, y específicamente para los sonidos, las preguntas propuestas por Chion (2018) en su capítulo sobre el vocabulario específico para

analizar el sonido en el cine, son muy pertinentes: "[…] ¿hay palabras?[119], ¿música?, ¿ruidos? ¿Cuál es dominante y destacado? ¿En qué lugar?" (197), o dos que me parecen cruciales: "¿Qué veo de lo que oigo? ¿Qué oigo de lo que veo?" (199).

Tagg (2013) puntualiza que las propiedades de la voz, ya sea hablada o cantada, puede ser entendidas y descritas teniendo en consideración tres perspectivas: (1) la perspectiva poïetica de su producción, es decir, sus características físicas –qué partes del cuerpo se están utilizando para producir determinados sonidos vocales– , (2) sus atributos acústicos, por lo tanto, medibles en términos de parámetros de sonido –intensidad, pitch, ataques, entre otros[120]–, y (3) la perspectiva estética: su percepción, interpretación y efectos" (p. 352); por lo tanto, lo estético se sitúa en el oyente, que en este caso, corresponde a la analista. Tagg define, también, dos categorías descriptivas para los sonidos: la primera corresponde a los descriptores sonoros, que denotan cualidades percibidas por el sonido y se dividen en (a) verbos y adjetivos descriptivos de sonido directo, y (b) descriptores de género, referidos al estilo musical y vocal (p. 353). La segunda categoría es la de metáforas transmodales o sinestésicas, que connotan el sonido en base a homologías de sentidos distintos al de la escucha (p. 355) –aquí es común el uso de adjetivos como *duro, suave, fuerte, áspero*–. Estas categorías las utilizaré también para referirme a la música, en tanto permiten, para la discusión, llevar a cabo una reconstitución global de la comprensión de la banda sonora. Aplicaré, según el caso, lo mismo para los descriptores demográficos que Tagg identifica para la voz, que abarcan desde la edad, el género, étnica, contexto sociocultural y socioeconómico, entre otros (Tagg 2013, 355). Estas caracterizaciones concernientes a lo cultural han sido muy útiles para los análisis, no sólo para las voces, sino también para la música popular y folclórica. Esto, a su vez, se ve reforzado por lo que Tagg (2013) denomina descriptores arquetípicos, que combinan tropos de la personalidad con elementos asociados, por ejemplo, a una profesión o rol (p. 356) –podríamos decir que alguien

[119] Aun cuando no concierne a esta investigación, sería recomendable, también, definir de antemano si se trata de una película doblada, y en qué idioma.

[120] Como apunta Tagg (2013) en este respecto, "[…] el número de posibles variaciones en estos parámetros cuantificables es virtualmente infinita; su combinación configura la base física de la enorme variación de sonidos que las voces humanas puede producir y cómo estos sonidos son percibidos […]" (353).

habla como un brujo, grita como un guerrero. Esto, por supuesto, tiene sus desventajas, en el sentido de correr el riesgo de ser demasiado categórico o cerrado con las etiquetas de este tipo hacia determinados personajes y su voz; sin embargo, serán descriptores útiles en algunos casos, especialmente para las descripciones del uso vocal en algunas cintas del director Raúl Ruiz.

Las fichas resumen, que tienen su origen en las tablas de análisis de cada cinta, otorgan contexto e información importante sobre lo sonoro y fílmico, y corresponden a los resultados del análisis, que sustentan el diálogo y discusión, a través de la interpretación teórica del uso de la banda sonora, en un corpus dividido en tres etapas. Desde ese punto de vista, resulta pertinente la definición que Casetti y Di Chio (1991) hacen de la descripción, en tanto esta "[…] triunfa en la fase de la descomposición del texto, mientras que la interpretación emerge sobre todo en la fase de la recomposición de los datos […]" (p. 24), recomposición que necesariamente pasa por llevar a cabo una suerte de reconstrucción de los datos (p. 23), que permita desembocar en el diálogo y la discusión de los mismos, la que está expresada en los capítulos 5, 6 y 7. Así, los tres capítulos que constituyen la discusión de esta tesis, y que dan cuenta de los resultados de la investigación, son aquellos que interpretan aquellos resultados, ofreciendo una descripción del uso de la banda sonora de la filmografía en cada caso, pero dialogando entre sí, cruzando datos e información en torno a problemáticas específicas comunes a los discursos fílmicos analizados, o también a las visiones estéticas de la época, como en el caso del Cine Experimental y el Nuevo Cine Chileno, o del compositor, en el caso de Raúl Ruiz. Por último, durante todo el proceso de investigación, me he valido de una bitácora, que ha servido para la escritura libre en torno al uso de la banda sonora en el corpus analizado, como también para reflexionar y conceptualizar acerca de las teorías de la banda sonora y su aplicación en la filmografía.

En síntesis, el proceso de análisis descriptivo y la producción correspondiente pueden listarse de la siguiente manera:

1) Audiovisión de cada cinta completa, con una documentación de la impresión general de la realización.

2) Fichaje de la cinta identificando bloques con tiempo, acontecimientos, y música/sonido[121]. La tabla de fichaje presentada en los informes de avance del proceso de investigación ha sido actualizada, dejando una columna especial para los diálogos, lo que permite identificar de manera más ordenada el discurso de las voces y ponerlo en contexto[122]. En esta etapa, he tenido en consideración, para identificar y categorizar los sonidos, la música o las voces, los cinco pares que sintetiza Neumeyer (2015, p. 68)[123], añadiendo modificaciones propias que provienen de otras bases teóricas de la banda sonora:

- Diegético/no diegético
- *On/off/over*
- Empatía/Anempatía
- *Foreground/Background*
- Sincronización/Asincronía[124]

3) Escritura: En relación con lo escrito en la bitácora, se lleva a cabo una escritura más acabada que dé cuenta de los elementos más importantes de la utilización de la banda sonora dentro de la cinta analizada. Este texto es siempre un borrador en proceso, que para las realizaciones ya audio-visionadas, queda pendiente el trabajo de desarrollo contextual, que eventualmente deberá ser afinado y reestructurado de acuerdo con la propuesta de trabajo por tópicos o categorías, explicitada más adelante. Este texto debe dialogar con las fuentes históricas sobre cine chileno, la teoría de la banda sonora, y las fuentes semióticas y sobre el discurso cinematográfico, independientemente de ya haber expuesto un capítulo contextual y otro del marco teórico dentro de la tesis.

---

[121] Si bien hay algunas leves modificaciones según el caso, los fichajes de *Mimbre, Trilla, Largo viaje*, *Valparaíso, mi amor*, y *El chacal de Nahueltoro* se corresponden con los que se encuentran en los anexos de mi libro, Escuchando al cine chileno, escrito durante este proceso de investigación.

[122] Aun así, hay fichajes que no cuentan con esta columna, como *A Valparaíso*, ya que no hay una concentración específica ni en la sonoridad ni en el contenido de la narración en el análisis de esa cinta.

[123] Neumeyer los categoriza en un orden distinto al que yo listo aquí, e incluye el par claridad/fidelidad, que yo he trabajado conceptualmente en el Marco Teórico. En vez de ello, incluyo las ubicaciones *on/off/over*. Esto, precisamente por la importancia de la oposición, relación y contraste, para el análisis y la interpretación, del *off/on* y lo diegético/no diegético (Neumeyer, 2015, p. 95).

[124] El autor opone el par sincronización/contrapunto, pero considerando la discusión que he establecido en el marco teórico en torno a este concepto, lo he modificado por asincronía.

4) Redacción de fichas de resumen, que permitan sintetizar los elementos más importantes del funcionamiento de la banda sonora de cada cinta, con el objeto de que ellas sean parte de los anexos de la tesis y sirvan como insumo de trabajo a la propia investigación, como a quien consulte los resultados:

a) Reseña de la trama de la cinta.

b) Ficha técnica –director, compositor, sonidista, voz en *off*, entre otros–.

c) Síntesis analítica del uso de la banda sonora dentro de la realización]

Ahora bien, en relación con los diálogos y los sonidos, el criterio para referirse a unos por sobre otros, es una elección arbitraria basada en:

1. La relevancia que tengan respecto de la escena, por lo tanto, del montaje, y por consecuente, de su despliegue en la instancia narrativa y su incidencia en el discurso cinematográfico. Eso, a su vez implica considerar:

2. Su presencia dentro del discurso cinematográfico:

a) En términos de los planos de la diégesis.

b) En términos de jerarquías de profundidad –*foreground/background*.

3. Su interrelación con otros elementos de la instancia narrativa:

a) A nivel visual [a lo que luego la instancia narrativa alude a través del sonido o la voz, y, por lo tanto, aunque no siempre, del discurso].

b) A nivel sonoro [algo ha sonado, y luego es reproducido por la música o viceversa].

c) A nivel vocal, sea esto cantado, hablado, o bien considerando las posibilidades de la voz como sonido.

4. La aparición de voces o sonidos con la misma función en secuencias posteriores o anteriores, pudiendo establecer vínculos, relaciones y contrastes.

La incidencia de la música y el sonido en el contexto del discurso cinematográfico es perceptible por los espectadores sin importar si estos tienen o no conocimientos de la sintaxis musical o fílmica; esto significa que las asociaciones que hacemos vienen dadas por la intersección

entre lo sonoro y lo visual, y esas asociaciones tienen, sobre todo, un fuerte componente narrativo, y en ellas se alojan un cúmulo de convenciones culturales, que hacen de estas uniones una cuestión más bien colectiva. Por ello, el análisis descriptivo se ajusta a la posibilidad de una visión global. Surge, entonces, el problema de la significación. Al respecto, Neumeyer (2015) define el significado como "[…] todo lo que surge de los actos de interpretación que operan sobre los textos cinematográficos […]" (p. 5), y especifica que, para el propósito de su trabajo, "[…] sobre los textos cinematográficos leídos en términos del componente musical de sus bandas sonoras […]" (p. 5). El problema de Neumeyer es la música cinematográfica, pero la premisa nos recuerda, ahora desde lo musical y sonoro, cuál es el contexto sobre el cual se analiza, pero, además, pone de manifiesto que los resultados del análisis son, ante todo, lecturas del propio filme, es decir, no de la banda sonora separada, y de la banda sonora para la comprensión de ella como sistema, pero también del cine como un total aún más grande.

Capítulo 4

Propuestas Narrativas y Funcionales en la Banda Sonora del Cine Experimental

4.2. Introducción

El Centro de cine Experimental fue uno de los espacios más importantes para el desarrollo de una filmografía exploratoria y de autor a fines de los años 1950; los afanes creativos y la posibilidad de producir cine con pocos recursos se volvieron una realidad especialmente gracias al apoyo institucional proveniente del mundo universitario, como el del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, creado el año 1955 por el sacerdote jesuita y director de cine Rafael Sánchez. En palabras de Mouesca y Orellana (2010) el Instituto Fílmico fue un "[…] semillero que ayuda a la formación de nuevos técnicos y realizadores, la mayor parte de los cuales hacen sus trabajos más importantes a partir de los años sesenta […]" (p. 96). Un año antes, en 1954, se creaba el cineclub de la Universidad de Chile, con el patrocinio de su Federación de Estudiantes (FECH), con Sergio Bravo y Pedro Chaskel[125] a la cabeza, quienes serán figuras fundamentales en el desarrollo del Cine Experimental[126], no sólo como realizadores, sino también como promotores e impulsores de trabajos de otros cineastas; el cineclub se vuelve el primer espacio de visionado, diálogo y análisis cinematográfico para los futuros realizadores del CE.

El importante papel de la Universidad de Chile en el quehacer académico, cultural y en particular cinematográfico de la época es reconocido ampliamente en la literatura sobre cine chileno (Cortínez & Engelbert, 2014a; Horta, 2015; Mouesca, 1988; Mouesca & Orellana, 2010); en particular, Horta (2015) hace referencia al rol de la universidad como agente activo en la modernización del arte chileno (p. 2), tarea que se desarrolló de manera transversal y plural, en tanto, como menciona el autor, la Universidad de Chile era una institución "[…] laica, autónoma y

[125] Además, es importante mencionar la relevancia de Pedro Chaskel, quien, como apuntan Salinas y Stange (2008) fue el editor de la mayoría de las producciones del Centro de Cine Experimental, incluida *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969).

[126] Salinas y Stange (2008) realizan un seguimiento de las diversas nomenclaturas que recibió el centro – Centro de Cine Experimental, Cine Experimental, o su abreviatura, CE– en mi caso, utilizaré cualquiera de las tres, o sencillamente me referiré al Centro.

republicana" (p. 2). En ese contexto, el cineclub de la FECH fue, como sostienen Salinas y Stange (2008), el inicio de la iniciativa del Cine Experimental (p. 31); fue un espacio reflexivo del cine, que le permitió a los futuros incursores del Centro ver desde clásicos europeos franceses e italianos, hasta películas de Charles Chaplin (Horta, 2015, p. 6). Así también, Poirier (2011) hace hincapié en la importancia que tuvieron en Chile y Latinoamérica las instancias cine clubistas para los futuros cineastas, especialmente relevantes en el contacto de éstos con el neorrealismo (pp. 1-2), corriente cinematográfica que suele mencionarse como una de las más influyentes en el Cine Experimental, así como en algunas realizaciones posteriores del Nuevo Cine Chileno.

Al respecto, Stam (2001) explica la influencia del neorrealismo en el cine latinoamericano por dos factores: el primero, la gran inmigración italiana desde principios del siglo XX, pero también, –en una analogía un tanto forzada, pero aun así interesante– en las similitudes de condiciones desiguales, en una división de Italia entre "[…] Norte rico y Sur pobre, [lo que] reproducía con sorprendente exactitud la situación del mundo en su totalidad […]" (p. 116). Al respecto, Mouesca y Orellana (2010) comentan que, en aquella época en Chile, había una predilección de cierto grupo intelectual por el cine italiano y europeo, destacando "[…] la buena acogida del neorrealismo en nuestro medio [aun cuando] entre los cineastas locales únicamente algunos se mostrarán receptivos a su influencia […]" (p. 91). Lo cierto es que algunos realizadores del neorrealismo italiano visitaron Latinoamérica, como Cesare Zavattini, que estuvo en México y Cuba durante 1953 (Stam, 2001, p. 116), mientras que también hubo cineastas latinoamericanos que se formaron en el *Centro Sperimentale de Roma*, como el camarógrafo y productor de *El chacal de Nahueltoro*, Héctor Ríos (Salinas & Stange, 2008, p. 97), los realizadores Fernando Birri y Tomás Gutiérrez Alea (Stam, 2001, p. 116), o Diego Bonacina, camarógrafo de *Valparaíso, mi amor*. Por último, Pedro Chaskel reconoce la influencia del neorrealismo en el cine experimental, en tanto implicó "[…] un quiebre fundamental de la relación cine-realidad […]" (Salinas & Stange, 2008, pp. 51-52).

Sumado a estas cuestiones, suele hacerse eco de la idea de precariedad de los nuevos cines, expresado como una de las influencias estéticas del neorrealismo italiano[127], cuestión que para el Centro de Cine Experimental fue una realidad. Como indican Salinas y Stange (2008), esto implicó la creación de una manera de trabajo, en tanto las "[…] filmaciones se hacían, en un comienzo, con cámaras prestadas y los realizadores financiaban la producción con dineros propios […]" (p. 55). Como recogen los autores, el CE funciona a través de la autogestión, sin presupuesto ni salarios asociados a las producciones, hasta la inclusión del Centro como organismo parte de la Universidad de Chile en 1961 (p. 56), vinculación que tampoco implicó un alza significativa de recursos; con todo, en esta etapa del CE se comienzan a realizar cintas de ficción usando "[…] el mismo personal, el mismo equipamiento, la misma economía de medios y escasez de recursos, las mismas propuestas estéticas (cámara en mano, iluminación natural, ausencia de puesta en escena, etc.)" (Salinas & Stange, 2008, p. 105). Lejos de ser una carencia en términos creativos, esta realidad otorgó a los cineastas un marco más claro sobre el cual trabajar: un desarrollo fílmico en base a las limitaciones, y desde allí, la exploración de nuevas maneras de filmar y de abordar las imágenes, los encuadres, y también el sonido, como un marco de creación y desarrollo de un discurso fílmico propio. Así, la autogestión y la economía de medios fue uno de los factores que definió las formas de trabajo y las decisiones prácticas, como por ejemplo, el hecho de escoger, como formato predilecto, el cortometraje documental.

Bajo esos afanes, las primeras producciones del Cine Experimental manifiestan un interés por el registro de la cultura popular y los oficios, a través de un montaje que dialoga con ellas al mismo tiempo que las pone en contraste, por ejemplo, con la urbe. Para Horta (2015) la combinación de un afán intelectual con el interés por las temáticas de la cultura popular es una posibilidad de "[…] producción cultural identitaria [y un interés por] las nuevas tendencias del arte europeo, configurándose una disposición particular sobre temas, referentes y principalmente ideologías que proponen un carácter emancipatorio del arte […]" (p. 4).

[127] Aumont et. al. (1996) es uno de los autores que critica fuertemente aquella premisa. Me referiré a ello en el capítulo 5.

Los cortometrajes realizados en el Centro de Cine Experimental fueron hechos en 16 milímetros, primero con la cámara prestada a Bravo por el escritor Leopoldo Castedo[128] para filmar *Mimbre*, y luego, con los equipos comprados a finales del año 1961, que incluían, como recuerda Bravo, dos "[…] cámaras Arriflex, mesas de montaje, aparatos de sonido y un vehículo 4x4 […] y se pudo comprar una buena cantidad de rollos de película de 16mm, permitiendo que varios realizadores potenciales como Helvio Soto, Sergio Larraín, Raúl Ruiz, Domingo Sierra, José Pérez y Enrique Rodríguez iniciaran sus proyectos (Salinas & Stange, 2008, p. 57). Como recogen Salinas y Stange (2008), la inclusión formal del CE a la Universidad de Chile en el año 1961 implicó la unión con el Canal 9 de televisión, también parte de la universidad. Los miembros del Centro de Cine Experimental colaborarán con fuerza con el Canal[129], poniendo a disposición su personal técnico a cambio de equipamiento para sus producciones (p. 108); los autores también sostienen que, en lo que respecta a la ficción, las producciones más destacadas fruto de la colaboración entre el CE y el Canal 9 fueron los cortometrajes de Helvio Soto: *Ana, Yo tenía un camarada* y *El analfabeto* (p. 109), que están incluidos en esta investigación y forman parte de la discusión presentada en este capítulo.

Sin embargo, como también comentan Salinas y Stange (2008) […] desde la dimensión cinematográfica el trabajo del CE no se limitó a la producción de sus películas, sino que abordó también las áreas de difusión e investigación […]" (p. 48); es así como el Centro se hace cargo de la restauración, en 1959, de *El húsar de la muerte* (1926), del director Pedro Sienna, película muda que retrata las hazañas de Manuel Rodríguez durante la época de la independencia de Chile; esta versión restaurada contó con música compuesta por Sergio Ortega (p. 48)[130]. Además de ello, Mouesca

[128] Con esa cámara Castedo filma el primer largometraje documental chileno, *La respuesta* (1961), en donde Sergio Bravo participó como asistente y camarógrafo. Para una descripción y análisis de la banda sonora de este documental, véase Moure (2020).

[129] Además de la vinculación estrecha con el Canal 9 de televisión, el CE tuvo una importante conexión con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, institución con la que colaborarán, por ejemplo, Raúl Ruiz o Miguel Littin. Para más información acerca del vínculo entre el Cine Experimental y el Teatro Experimental, véase Salinas y Stange 2008, p. 42.

[130] A la fecha, la película cuenta con otras dos versiones cinematográficas, una de 1996 y otra actualizada de 2020, con la música del compositor chileno y fundador del grupo Inti-Illimani, Horacio Salinas (1951-).

(2005) menciona como un hito importante la gestión para el viaje a Chile de Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, "[…] a quien se le invitó para que participara en el análisis y discusión de los planes de trabajo del Centro" (pp. 66-67). Con todo este influjo y un alto grado de iniciativa propia, el CE demuestra un desarrollo cinematográfico incipiente que se mantiene, en parte, en su filmografía de ficción posterior durante El Nuevo Cine Chileno.

Al respecto, Horta (2015) realiza una síntesis certera,

> […] el cortometraje documental producido desde Cine Experimental de la Universidad de Chile se instala como el primer punto en que germinan producciones que se ubican en lo que posteriormente se denominó Nuevo Cine Chileno. Esto se desprende a partir de que se puede constatar cómo emergen problematizaciones en el uso de estrategias visuales, operaciones técnicas y recursos fílmicos que luego se incorporarían al cine de ficción […] (p. 18).

Sostengo que dentro de esos recursos fílmicos, lo sonoro es uno de los asuntos que permiten observar con claridad una línea de continuidad entre el trabajo de ficción y experimental del CE, y los largometrajes que se realizaron con posterioridad. En términos del uso y función discursiva de la banda sonora, esto tiene que ver con la predilección del uso recursivo de algunas músicas de raíz folclórica, en concomitancia con otras músicas populares y de vanguardia, con elementos funcionales comunes como la variación, la repetición, el fundido encadenado y la asociación identificatoria de la música con elementos culturales o contextuales, todos elementos ineludibles del hecho que, salvo *Mimbre* y *Trilla*, toda la filmografía de ficción del Cine Experimental tiene música compuesta por el compositor Gustavo Becerra (1925-2010). Adicionalmente a ello, las voces narradoras en la filmografía del Cine Experimental muestran usos interesantes, marcando un contraste las que participan de los documentales de Sergio Bravo, rompiendo la aparente objetividad de un registro documental y sacando a la voz de un lugar estrictamente descriptivo, y aquellas que participan de manera más convencional e informativa en otras películas como *A Valparaíso*, o en *Aborto*, en donde además existe una funcionalidad de inmersión en la metadiégesis, marcando un vínculo estético incipiente respecto de este mismo uso de la voz *over/off* en *El chacal de Nahueltoro*, como expondré en el capítulo 5.

En términos sonoros, es importante considerar que el CE no estaba equipado para poder hacer sonido directo, y esto resulta clave para comprender la manera en que el sonido es concebido en los cortometrajes del Cine Experimental[131]. Como lo sindican Salinas y Stange (2008), no existía en Chile la tecnología para grabar sonido directo, cuestión que no cambia hasta 1972, cuando se compran equipos que permiten registrar el sonido de esa manera: una grabadora Nagra 45 y una cámara Eclair de 16 mm (p. 102).

De esta manera, la ausencia de sonido directo y la recreación y selección puntual de los mismos en la post producción marcan aquello que Chion (2018) denomina micro ritmos visuales, es decir, "[…] movimientos rápidos en la superficie de la imagen, causados por acontecimientos tales como volutas de humo, lluvia […]" (p. 31). Esto, que tiene relación con la incidencia temporal del sonido en la imagen, está presente con mucha fuerza en los primeros cortometrajes documentales, de autoría de Sergio Bravo, pero se repite como recurso en las producciones posteriores; aun cuando el sonidista más recurrente de las cintas de ficción del CE fue Francisco Cares –*Aquí vivieron*[132]*, Yo tenía un camarada, Aborto, Angelito, Érase una vez, El analfabeto* (Salinas & Stange, 2008, p. 102)– y para el Nuevo Cine Chileno fue Jorge di Lauro quien estuvo a cargo del sonido de gran parte de las películas –de hecho, de las más emblemáticas, como *Tres tristes tigres*, *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de Nahueltoro*, entre muchas otras–, es posible pensar en una continuidad estética del sonido debido al trabajo colectivo que caracterizó al Centro de Cine Experimental, como también a la visión estética que esa manera de trabajo le imprimió a las realizaciones, también en términos de sonido.

Ahora, si de continuidades sonoras se trata, no puede eludirse el hecho que el grueso de las películas de la época –y de hecho, todas las cintas del Cine Experimental analizadas aquí– tienen música del mismo compositor: Gustavo Becerra. Formado en el conservatorio, Becerra comienza a colaborar tempranamente en la composición para otros medios, abriéndose camino como creador

[131] Lo mismo ocurre con la ficción de la etapa posterior, a la que me refiero en el capítulo 5.
[132] Para información acerca de este cortometraje documental, véanse los anexos.

predilecto para el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (Farías, 2014, p. 43) , trascendiendo su trabajo más allá del formato de música de concierto. Para lo que nos compete, Becerra compuso en el período de una década –1959 a 1969– un total de 21 películas, configurándose no sólo como el compositor para cine más prolífico de ese momento, sino que también el más variado, musicalizando cortometrajes experimentales, cine de ficción, y también documentales institucionales.

A continuación, expondré la discusión de los resultados analíticos de la filmografía del Cine Experimental dividida en tres apartados: en el primero, me refiero a la incipiente filmografía de Sergio Bravo, y cómo lo sonoro participa de una instancia narrativa que se concentra en los ciclos –generalmente día y noche, pero también inicio y final de una faena– como un marco discursivo alrededor del enfoque en primer plano de los objetos que se constituyen en un oficio. En segundo lugar, discuto la utilización de la banda sonora en las tres películas más singulares de esta época, no sólo por el contenido de cada una, sino que además en comparación con la filmografía contemporánea del CE: se trata del mediometraje *A Valparaíso*, el cortometraje teatralizado *Ana* y el corto de animación *Érase una vez*, los que reviso y describo en relación con su banda sonora de manera individual. Por último, me enfoco en las realizaciones del Centro cuyas tramas están constituidas por temáticas sociales y que, de alguna manera, constituyen un antecedente más estrecho respecto a la filmografía ficcional del Nuevo Cine Chileno, que precisamente adoptará lo social como un asunto ideológico, pero, además, estético.

4.3. El idílico ciclo de los oficios

Si la precariedad fue, en definitiva, un asunto estético parte del desarrollo cinematográfico del Centro de Cine Experimental, el otro fue, como apuntan Salinas y Stange (2008), las técnicas de realización experimentales de Sergio Bravo (p. 60). Arquitecto de profesión, Bravo propone una síntesis para el trabajo cinematográfico, a la que se arriba desde "[…] La experimentación en el proceso de la composición documental […] [a un resultado fílmico que es fruto de la combinación

de] [...] la problemática social, los condicionantes económicos y las preocupaciones relativas a la expresión [...]" (p. 60). Para el cineasta, en el cine podían confluir todas las problemáticas de la cultura chilena, y la metodología para llevar a cabo un cine que pudiese "[...] vincular los problemas formales con los hechos sociales [...]" (Mouesca, 1987, p. 103)[133] era, primero que todo, de observación etnográfica –foto encuesta–, luego analítica, enfocada en ordenar el material, teniendo como elemento fílmico principal la iluminación –análisis cinético–, y por último, el montaje en sí mismo, que Bravo denominaba *kinegrama* (Salinas & Stange, 2008, p. 60).

Metz (2002) recuerda que, para el cine soviético de principios del siglo XX, el montaje era un proceso desarrollado fuera de la pantalla: "[...] ahí estaban las artes mecánicas, las técnicas de ingeniería o el teatro constructivista [...]" (p. 65). Todo ello influido, como apunta el autor, por un desarrollo profesional técnico e industrial antes que cinematográfico. Así como Eisenstein se vio influido por su formación en la Escuela de Obras Públicas de Petrogrado (Metz, 2002, p. 65), Sergio Bravo es un cineasta con formación de arquitecto. El paralelo entre ambos creadores, lejos de ser extraño, es interesante en tanto existe una obsesión de ambos por el montaje como un recurso de lenguaje, aun cuando en el caso de Bravo está lejano de ser un proceso industrial; pero como comenta Stam (2001) en relación con el cine soviético, varios de sus realizadores, "[...] Formados en terrenos prácticos como la ingeniería y la arquitectura, se centraban ante todo en la técnica, la construcción y la experimentación" (p. 56). El propio autor vincula a los cineastas latinoamericanos y soviéticos desde el punto de vista ideológico, en tanto "[...] su entusiasmo revolucionario y su enfoque sinergístico [sic] de la teoría y la práctica [...]" (p. 123).

Aun cuando no es mi intención establecer un vínculo estético entre el cine soviético y el cine experimental, establezco esta somera comparación porque, cuando Bravo se refiere al *kinegrama* como parte de su proceso, es inevitable hacer el vínculo con el *kinokismo* planteado por Dziga Vertov, que Stam (2001) sintetiza de la siguiente manera:

[133] Citado en Salinas y Stange 2008, p. 61.

> […] es el arte de organizar los movimientos necesarios de los objetos en el espacio como una rítmica totalidad artística, en armonía con las propiedades del material y el ritmo interno de cada objeto. Los materiales, los elementos del arte del movimiento son los Intervalos (las transiciones de un movimiento a otro) y en absoluto los propios movimientos en sí […] (p. 63).

Este vínculo, que suele pasar desapercibido o no mencionarse en la historia del cine chileno aquí resulta revelador, en tanto Bravo trabaja el montaje en relación con los materiales y los objetos como centro de su preocupación; y en ello, lo sonoro tiene una incidencia muy importante. Al respecto, Horta (2020) comenta que la filmografía de Sergio Bravo

> […] instala operaciones estéticas innovadoras dentro de las prácticas del cine chileno del periodo, lo que abre el campo del cine de ensayo […] Su propuesta es absolutamente subjetiva y con vocación por el acercamiento a la raíz identitaria por medio de imágenes y atmósferas que elaboran un concepto abstracto de lo nacional y lo popular […] (p. 30)

Con todo, Sergio Bravo fue también colaborador y realizador de varios documentales de temática institucional. De hecho, el Centro de Cine Experimental comparte, a poco tiempo de su fundación en 1957, dependencias y miembros con la productora privada de cine CINEP, propiedad del director Fernando Balmaceda, quienes se dedican a realizar cortometrajes publicitarios, como lo son, precisamente, los dedicados a la minería –de hecho, Sergio Bravo trabaja como fotógrafo para dos documentales de la productora[134].

En la cinematografía de Bravo existe un privilegio por los objetos, y su cercanía a través de primeros planos y otras operaciones fílmicas propenden a que estos se vuelvan materiales esenciales del discurso fílmico; a su vez, lo que les otorga contexto fílmico a estos objetos es su inmersión en el desarrollo experimental de una puesta en escena acerca de las culturas populares, lo que explica, por ejemplo, la colaboración de Bravo con la compositora Violeta Parra en los documentales *Mimbre* y

[134] Para más información acerca de la música en los documentales institucionales de esta época, véase Farías 2021.

Trilla[135], pero también la de Gustavo Becerra para *Día de organillos* y *Láminas de Almahue*, y del poeta Efraín Barquero para ésta última como escritor y narrador del texto.

Como exponía en el Marco Teórico, Aumont et al. (1996) distinguen dos tipos principales de montaje, uno con función narrativa y otro con función expresiva, este último expresado en la super posición de imágenes (p. 65), o, dicho de manera más técnica, a través de fundidos encadenados. Al respecto, los autores desarrollan una crítica interesante:

> Esta distinción entre un montaje que se limite a ser el instrumento de una narración clara y un montaje que intente producir choques estéticos eventualmente independientes de toda ficción, refleja, en la cuestión del montaje, un antagonismo del que ya hemos tenido pruebas en otra parte (en especial en relación con el sonido). Sin duda, definido de esta manera «extremista» y sin referencia alguna a la ficción, la idea misma de un «montaje expresivo» no ha conseguido concretarse en estado puro más que en algunos filmes de la época muda (por ejemplo, los de la vanguardia francesa) (Aumont et al., 1996, p. 65).

Los autores hacen referencia al antagonismo que este tipo de montajes expresa en relación con el sonido, sin adentrarse, eso sí, en las capacidades narrativas y propiamente experimentales que podrían estar contenidas en una superposición de sonidos. Sin ejemplificar, vuelven al montaje expresivo como una cuestión no desarrollada más que en parte del cine mudo de la vanguardia francesa; sin embargo, el recurso aparece, a nivel sonoro y musical en la filmografía de Sergio Bravo, y es central en la representación de los ciclos y los oficios populares, y a través de ellos, del establecimiento de una concepción temporal de ellos a través del montaje. Al respecto, Pick (1984) comenta que "[…] Bravo trata de capturar el ritmo de la realidad a través de un trabajo intenso sobre la duración cinematográfica. Así, la percepción de los significados pasa sobre todo por la fuerza plástica de las imágenes" (p. 35).

[135] Parra también compone la música del cortometraje de Bravo *Casamiento de negros*, que hasta la fecha se encuentra perdido (Salinas y Stange 2008, p. 65).

Mimbre (1957) y *Trilla* (1959) son dos cortometrajes documentales de Sergio Bravo que fueron musicalizados por Violeta Parra. El primero registra, en un montaje de 10 minutos de duración, el trabajo del artesano Manzanito, tejedor de varas de mimbre, con las que construye figuras como cabezas de buey, aves y otras esculturas con formas de animales. Como apuntan Salinas y Stange (2008), "[…] El cortometraje de 10 minutos no sólo documenta las tareas de Manzanito, sino que crea una impresión visual mediante la composición de líneas, formas y luces según se reflejan en las hebras de mimbre […]" (p. 61). Para Horta (2020) el documental muestra primero las manos del artesano y la técnica; luego el rostro al lado del material, que implica "[…] una imagen indivisible entre sujeto y materia […]" (p. 37). En un montaje que, en definitiva, opera por primera vez en el cine de Bravo con una concentración en los objetos, las materias primas que forman esos objetos y las manos que tejen el material, la música de Violeta Parra, que consiste en una guitarra, –sin haber otro sonido dentro de la cinta, como tampoco narración–, actúa en síncresis con las imágenes; analizada en términos generales, la guitarra marca los momentos de trabajo y los de descanso, estableciendo una relación de tensión-reposo que, propia de la música, se despliega ahora a nivel fílmico en relación con el propio discurso.

Como señalan Guerrero y Vúskovic (2018), la música de *Mimbre* tiene semejanzas evidentes con las anticuecas de Parra (p. 49-50), de las cuales utiliza luego secciones variadas para la música de *Trilla*. Estas piezas son una relectura de Parra de la cueca chilena, un ritmo folclórico preponderante en la zona central de Chile, en 6/8 y con presencia constante de la hemiola[136], con una estructura armónica, rítmica y lírica muy definida, sobre la cual se baila en parejas. Violeta Parra subvierte todas estas estructuras, manteniendo la sensación rítmica propia de la hemiola como base para su propuesta de *anti-cueca*. Pero además, estas piezas basan su composición en el uso de *dibujos* o *moldes* de acordes en la guitarra, que muchas veces lleva una afinación abierta distinta a

[136] La hemiola consiste en la superposición de un ritmo ternario con un ritmo binario, elemento común no sólo para la cueca chilena sino para otros ritmos del folclore latinoamericano, como por ejemplo la chacarera argentina. Suele tratarse de una superposición de 6/8 y 3/4.

la tradicional[137]; con todo, el molde de acorde escogido como base es plausible de ser trasladado a través de la longitud del mástil del instrumento[138], provocando así movimientos paralelos de las voces, con la posibilidad de una gran presencia de *glissandos*, todo aquello en el contexto de una interpretación musical como la de Parra, que maneja perfectamente los ritmos tradicionales chilenos como la cueca, la tonada, la pericona o la sirilla, por nombrar algunos.

En ese proceso composicional marcado por la experimentación de las posibilidades de la guitarra y su uso en el contexto de la música de raíz folclórica con una mirada contemporánea por parte de la intérprete y creadora, Violeta Parra aplica para el formato audiovisual lo que en esa misma época está desarrollando a nivel musical como parte de su búsqueda estética y global. De esta manera, Parra es capaz de citarse a sí misma, interpretando un extracto de su pieza instrumental "Tres palabras" (bloque 4). En la misma época de la realización de *Mimbre* y *Trilla*, ya estaban disponibles la serie de discos *El folclore de Chile* (1957-1960) y *Composiciones para guitarra* (1957). El primero reúne las recopilaciones hechas por la propia Violeta Parra, especialmente en la zona centro-sur de Chile, y el segundo, como indica su nombre, incluye sus piezas para guitarra, entre las que se cuentan las anticuecas. Las piezas y canciones que forman parte de la banda sonora de *Trilla* se encuentran en estos dos discos –y también la pieza "Tres palabras"–, probando que la colaboración de Bravo con Parra se enmarca en un contexto contemporáneo al quehacer recopilatorio de la compositora (Moure, 2020, p. 44)[139].

Horta (2020) se refiere a *Mimbre* de siguiente manera,

---

[137] Este tipo de afinación es comúnmente conocida como guitarra traspuesta, y se compone de múltiples posibilidades. Para más información, véase

[138] Para una descripción acabada y didáctica del uso experimental de la guitarra por Violeta Parra, véase Valdebenito, Mauricio. "Diferencia e indiferencia en torno a las anticuecas y *El gavilán* de Violeta Parra: una aproximación desde la noción de *guitarscape*". 2016. *Ponencia para el II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe ARLAC-IMS.* https://www.youtube.com/watch?v=D5uVCyoNocs&t=43s; o Spencer, Christian. "Folclore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la Industrial Cultural". 2000. En Academia.edu. https://www.academia.edu/9666943/Folclore_e_idiomaticidad_Violeta_Parra_y_su_doble_pertenencia_a_la_industria_cultural

[139] La idea de una reutilización musical por parte de Parra para estos proyectos audiovisuales como evidencia de un trabajo en paralelo de su propia labor compositiva es destacada primero por Guerrero y Vúskovic 2018, p. 52. Además, en relación con la contemporaneidad de estos procesos, Farías (2021) discute la fecha de estreno del documental *Mimbre* (p. 97).

> […] la cámara aborda las materias primas como un canalizador de la particularidad lumínica en un mundo íntimo, el de la creación, en coherencia con la estructura de un relato fragmentado, que enfatiza las abstracciones por medio de sesenta y dos primeros planos o planos detalle, lo cual da cuenta de una clara intención por construir un mundo hermético, un universo en sí mismo […]

Además, agrega que el cortometraje] […] no intenta registrar de manera informativa la tarea del artesano […]" (p. 34). En esta atenta y concentrada observación de los oficios y el mundo de la creación, la guitarra de Violeta Parra es una fuerza narrativa hacia ese acercamiento, sin ser ésta una música planteada como un acompañamiento atmosférico; más bien refuerza, en ausencia de narración, la abstracción de las imágenes; sin embargo, y aun cuando concuerdo con Horta en que el propósito de Bravo es el de "[…] estetizar la subjetividad del artesano en operaciones cinematográficas de vanguardia, tales como la fragmentación del espacio y la representación de un tiempo dinámico […]" (p. 35), la música funciona como un elemento unificador que es esencial dentro del ritmo del cortometraje, tanto como elemento sincrónico, alegórico o de representación de los espacios.

De esta manera, en el inicio de la cinta, el *glissando* con el que inicia la guitarra (bloque 1) coincide con el inicio de la secuencia, en la que vemos a Manzanito en el patio de su casa-taller, trabajando. Luego, la guitarra interpretará un bloque más agitado y con una bordona constante en el bajo, asumiendo una sonoridad que puede remitirse inmediatamente a las anticuecas[140]; en el encuadre vemos las manos del artesano trabajando el mimbre con premura, mientras la cámara se gira concentrándose en las varas que se agitan a la luz del sol. En un momento, vemos en el encuadre las varas agitándose de arriba abajo, en posición horizontal, como estableciendo una suerte de danza al son de la guitarra[141]; como último ejemplo, la guitarra interpretará bloques más calmados y menos disonantes en los momentos en que el trabajo ha cesado, y lo que observamos en el encuadre es la

[140] Bloque 3.
[141] Guerrero y Vúskovic (2018) establecen una analogía de esta breve toma entre las varas agitándose y las cuerdas de la guitarra.

exposición de las figuras al sol. Es en este contexto que escuchamos un extracto variado de la pieza "Tres palabras"[142], una pieza en modo menor que en su primera sección –que es la que se escucha en la cinta– es más lenta que los bloques escuchados con anterioridad en el montaje, y con una melodía más estática y reconocible, sin presencia de disonancias. "Tres palabras" musicaliza una secuencia de figuras de mimbre ya acabadas por el artesano, poniendo especial énfasis, con un primer plano, en una paloma que cuelga desde lo alto y se mece, en una impresión visual en que la luz comienza a ser protagonista de la película.

En esa línea, Guerrero y Vúskovic (2018) proponen que la música de Parra va en paralelo al movimiento de la imagen, con una "[…] soltura y espontaneidad que […] parece a momentos improvisada, como un torrente sonoro intuitivo fundamentado en la profunda y particular comprensión de los ritmos folclóricos chilenos aplicados a la guitarra […]" (p. 46). Me parece, sin embargo, que una de las cuestiones más relevantes del uso de los moldes armónicos en la guitarra como posibilidad móvil de las voces a través del mástil del instrumento despliega, además, capacidades únicas de reiteración musical que son aprovechadas por Parra en sus piezas instrumentales, y que son precisamente esas reiteraciones tímbricas y sonoras –más que de motivos– las que, en ausencia de otros sonidos y de voz narradora, tienen un profundo valor discursivo.

Mientras que en *Mimbre* el único elemento sonoro es la guitarra de Violeta Parra, en *Trilla* también está presente el sonido, con un rol muy importante; como elemento de la post producción, el sonido participa de manera puntual, y no como recreación de lo mostrado a nivel visual: escuchamos el viento, el agua, pero sobre todo el trigo, que se escucha incluso ausente de su presencia visual. Si en *Mimbre* la preocupación por el oficio gira en torno a la materia prima de las varas que dan título al cortometraje, *Trilla* fija su mirada en el proceso de cosecha, siega y molienda del trigo con caballos, a través de una faena colectiva; el registro particular del documental es realizado por Sergio Bravo en Calquinhue, centro-sur de Chile, a 45 kilómetros de la ciudad de Concepción.

[142] Bloque 4.

Anteriormente me refería a cómo la actividad composicional de Violeta Parra se entremezcla con su trabajo audiovisual, cuestión que en *Trilla* es particularmente notoria: como apunta Venegas (2017), el documental pertenece directamente al conjunto de resultados estéticos que formaban parte de la pesquisa de Parra, de los cuales Bravo también formó parte, acompañando a la compositora en sus viajes por la zona del Biobío (p. 176), que se corresponde al lugar en el que este proceso de la trilla es registrado.

En adición a la guitarra y el sonido, el documental cuenta con narración *over* de la realizadora Sonia Salgado, quien describe los procesos que vemos en imágenes, como también el paisaje en el que están insertos. Al mismo tiempo, Salgado comparte la narración con la voz cantada y recitada de Violeta Parra, componiéndose así la música de la película no sólo de piezas para guitarra, sino también de canciones y décimas espinelas declamadas en *over* por la compositora que, como comentaba anteriormente, corresponden a música pre existente de la compositora, publicada en discos en la misma época de realización de *Mimbre* y *Trilla*. Estas dos voces son la representación de la presencia femenina dentro de una realización en la que prima la presencia masculina –los campesinos– y en donde las mujeres, al aparecer, cuentan con una labor tangencial.

Debido, entre otros aspectos, a la métrica y velocidad cambiantes de los bloques musicales que afecta el ritmo de las secuencias (Buhler et al., 2010, p. 37), la guitarra de Parra funciona en *Trilla* como material sonoro y narrativo de unión rítmica, marcando "[…] el apuro del trabajo con un ritmo de guitarra más rápido […] [con] la utilización de motivos más tensos y disonantes, o bien de música más calmada y tranquila para momentos de descanso […]" (Moure, 2020, p. 45).

Resulta especialmente interesante el uso de la música en *Trilla*, en tanto responde a los preceptos reiterativos, tímbricos y estilísticos de la guitarra que escuchamos en *Mimbre*, pero que ahora, a través del uso de música que no ha sido escrita exclusivamente para la cinta, sirve al montaje experimental a través de fundidos encadenados del sonido, o al propio traslape de estructuras musicales realizadas por Parra, al reinterpretar las piezas en otro orden y velocidades respecto de las

grabaciones discográficas[143]. Una de las secuencias más reveladoras con respecto a este recurso es aquella en que las yeguas pisan, cabalgando en círculos, las parvas de trigo dispuestas en la era. Mouesca (2005) se refiere a este momento, comentando que "[…] El énfasis no está puesto, como en las cintas tradicionales, en lo puramente descriptivo o en la contemplación pasiva de una supuesta Arcadia campesino, sino en una fotografía […] cuya ambición es darle un alcance poético a la realidad que muestra […]" (pp. 67-68). Este valor poético está dado por el acompañamiento musical de Parra en guitarra y voz, con dos variantes vocales: la primera, con fonemas: mientras los campesinos cargan el trigo ya segado en las carretas, la voz de Parra imita el bajo de la guitarra con el fonema *m*[144], asumiendo la función de un acompañamiento instrumental, casi, podríamos decir, como un *underscoring*, en tanto la voz pierde su jerarquía vococéntrica en ausencia de palabra. Luego, los campesinos disponen las yeguas sobre la era[145]; con un acompañamiento en la guitarra en ritmo de tonada, que va sincronizado con el movimiento de los caballos, escuchamos la voz de Parra. Estos bloques otorgan ritmo a la imagen de las yeguas girando; es relevante, además, que el canto esté exento de palabra y en cambio se haya optado por la reiteración de un fonema fijo mientras los caballos giran en círculo. Podríamos, entonces, asociar aquél giro en la era del trigo con el bucle del canto de Parra, que repite dos motivos –A/B–, muy sencillos en términos melódicos, que se apoyan, cada uno, en dos alturas ascendentes y descendentes.

La palabra retorna sólo cuando los hombres se detienen un momento a descansar y beber chicha, en un interesante traslape del sonido hecho por el montaje: se trata de un fundido encadenado pero que prolonga la superposición de los bloques musicales, el primero, correspondiente al tarareo de Parra y el segundo, una cueca cantada también por ella, titulada "Ya viene brillando enero", una alusión directa a la cosecha y la bendición del trigo, la llegada del verano y la abundancia que el cereal dorado trae consigo:

---

143 Para un análisis detallado que contempla la descripción completa de la música en *Trilla*, véase Moure 2020, pp. 35-63.
144 Bloque 11.
145 Bloque 17. Se repetirá la misma operación audiovisual en el bloque 20.

La vida ya viene brillando enero

La vida ya viene brillando enero

la vida brilla la brilla la luna y el sol

la vida brilla la brilla la luna y el sol

La vida ya viene ya viene brillando enero

Cien años que cosecho por calendario

[…] mi vida pa' mi canario

cien años que cosecho mi vida por calendario

La vida […] pan calientito

cómo me lo comiera mi vida con mi negrito

cierto pan calientito pa' mi negrito

Decía en el marco teórico que hay un carácter religioso en el uso de la voz *over* en tercera persona, en tanto representa no sólo al narrador sino también a la realización en su conjunto (Kozloff 1988, p. 74); de esta manera, la voz no sólo es cuentacuentos sino también hacedora de imágenes, propendiendo a la aceptación, por parte de los espectadores, que lo que vemos es parte, de alguna manera, de una tradición oral. Hay, en este tipo de narradores, un carácter de oralidad que remite a la escucha (Kozloff 1988, p. 78), y que está muy presente en la dualidad narradora de las voces femeninas de Parra y Salgado, en la medida que la primera asume el rol de las mujeres trabajadoras (Moure, 2020, p. 49), o bien el retrato sonoro idílico del oficio, mientras que la segunda se encarga de otorgar contexto, descripción e hilo a un proceso que marca el inicio el fin de los días. La ausencia de narración y las características del montaje, en concomitancia con la música, sumado a las propias características de estas piezas de Parra, constituyen para *Mimbre* una dialéctica rítmica, tanto del montaje como de la música –descanso, faena– y en ella, el despliegue de analogías –las varas y la guitarra– y juegos visuales, más ligados, estos últimos, con el silencio que con la música –las figuras en el suelo, la paloma que se balancea–. En contraste con ello, la narración le da a *Trilla* una oportunidad extra de manejar la cronología y conducirla (Kozloff 1988, p. 53), para la cual la música

no funciona como un acompañamiento, sino que en diálogo con ella a través de una impronta de trance en la reiteración sonora.

Si de representación de lo cíclico se trata, *Día de organillos* (1959) también forma parte de aquella preocupación dentro de la filmografía de Sergio Bravo. En este caso, se trata del registro de un organillero desde el inicio de su día, en su casa en la periferia de la ciudad de Santiago, hasta su llegada al centro de la ciudad y los sitios en los que interpreta su instrumento y trabaja. A través del organillero, y del recorrido que la cámara hace, como siguiéndolo, de la ciudad, asistimos a una muestra de la urbe como un lugar hostil y en el cual se desarrolla el determinismo por la delincuencia y se contrasta la pobreza de los habitantes que asisten a ella desde la periferia, en un elemento temático identificado por Poirier (2011) como predilección neorrealista (p. 5).

La música incidental de *Día de organillos* es interpretada por piano y cuarteto de cuerdas, además de la presencia del organillo, y los sonidos recreados en la post producción. Como sindican los créditos, el piano y teclados fueron grabados por los intérpretes Ramón Hurtado (1926-2002) y Juan Lémann (1928-1998)[146]; las cuerdas estuvieron a cargo del Cuarteto Santiago, integrado por los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile Stephan Terzt, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez y el intérprete de la Filarmónica Hans Loewe. En las reseñas que existen acerca del cuarteto, se destaca constantemente su musicalidad, habilidad técnica y expresividad en la interpretación (Revista Musical Chilena, 1958, 1959, 1960, 1961) cuestiones ciertamente perceptibles en los bloques del cortometraje.

La música opera en empatía con las imágenes; un ejemplo de ello es la secuencia en que ingresamos como espectadores en la casa del organillero. Allí, la música opera, primero, como medio introductorio del espacio de trabajo del organillero, mientras coge una silla sobre la que se sentará a trabajar (bloque 3); el violín interpreta una melodía en sol mayor, muy melancólica y sentida, con una trayectoria melódica reiterativa y muy clara. Inmediatamente después, un segundo motivo, que es la misma melodía variada, es interpretada por el órgano mientras el organillero se sienta a trabajar

[146] Al inicio del cortometraje se lista a ambos músicos, pero no hay, en ningún bloque, dos pianos sonando de manera simultánea, por lo que se asume que uno y otro grabaron diferentes bloques musicales.

en sus rollos de música, corazón sonoro de su instrumento. Durante esta secuencia también escuchamos los sonidos del organillo, mientras el hombre acomoda las chapas con un alicate, que son las que oímos resonar; como en *Mimbre*, aquí la música –pero también el sonido– forman parte de la incidencia dramática que se enfoca en el objeto, a través de primeros planos en los que las manos que trabajan –nuevamente, en un oficio manual y también artesanal– se vuelven el centro de la narración. Ese enfoque en los objetos se desarrolla, eso sí, con una música que, luego de introducir el espacio de trabajo, se ha vuelto más oscura y triste, por presentar el motivo en do menor, pero además, por estar interpretado por un órgano en el registro grave, contrastando con el timbre del violín; de hecho, será la viola la que continúe con la melodía principal, hasta que el piano la reemplace, interpretando un consecuente y final del bloque en el tono de la relativa menor inicial, es decir, en mi menor.

***Día de organillos*. Bloque 3[147].**



[147] Tanto esta partitura como las que expongo a lo largo de la tesis corresponden a transcripciones mías.

Las marcas del día tienen su correspondencia visual con los descansos de los obreros con los que se cruza el organillero –y, por lo tanto, de alguna manera el descanso de la urbe– cuando para para comer en medio de la faena, tocando el motivo del bloque inicial pero variado, pasando del modo mayor al menor[148]. La música es interrumpida por las bocinas de los automóviles, que nos recuerdan inmediatamente el ajetreo de la ciudad. Luego, la noche también es acompañada, primero por música no diegética que le da un carácter tétrico, a través de las disonancias, al momento en que las tiendas de la ciudad comienzan a cerrar y las luces se apagan paulatinamente, para dar paso a mesas de billar y hombres que juegan[149].

Bravo, expresando tempranamente su preocupación por las temáticas sociales, cuestión que será también uno de los tópicos y motores argumentales más importantes del Nuevo Cine Chileno[150], pone de manifiesto en *Día de organillos* las desigualdades, mostrando en pantalla la disputa por el agua en una población en la que los niños andan descalzos, pero de manera muy teatralizada por el ritmo del montaje y la música: mientras una madre, con un niño en brazos, forcejea por un cubo de agua con otro niño mayor, escuchamos un órgano acompañado de violines, reiterando notas en el registro agudo que dan una sensación de alarma[151], en tanto están interpretadas como *sforzatos*. La música, que se encuentra ubicada en el *foreground* sin presencia de otros sonidos en la banda sonora, refuerza la imagen trágica de un espacio hostil en donde prima la pobreza. En esta primera secuencia, la imagen intercala los primeros planos de las manos disputándose el agua y otras manos que llevan cubiertos lujosos, que Farías (2021) atribuye, posiblemente, a las manos de un sirviente, y pone énfasis en cómo el inserto connota los contrastes sociales que se viven en la ciudad (p. 103).

Como en *Trilla*, Bravo utiliza el fundido encadenado del sonido traslapando músicas. De hecho, aquí traslapa músicas del organillo, por lo tanto, músicas diegéticas[152]. Otro traslape ocurre en la noche, mientras vemos gente bailando en una discoteca, y escuchamos de fondo un *rock and*

[148] Bloque 9.
[149] Bloque 14.
[150] Profundizo esto en el capítulo 5.
[151] Bloque 2.
[152] Bloque 5.

roll; sobre este, escuchamos de nuevo el organillo, más un chinchín; ambas músicas establecen, en el montaje, un vaivén de intensidades hasta que ambas se disuelven en un *fade out*. De la misma forma, las imágenes de los asistentes a la discoteca se intercalan con tomas del organillero acompañado ahora de un chinchinero[153], para pasar después a ver en un plano medio un grupo de niños bailando, al ritmo del *rock and roll*, en la calle y con ropas harapientas. Esto podría vincular, por la manera en que el discurso fílmico se despliega, a *Día de organillos* con *Morir un poco*, aun cuando esta última, como expreso en el capítulo siguiente, lleva a cabo esta operación de manera menos sutil.

Luego, el montaje sincroniza el ruidoso ritmo de una perforadora, manejada por unos obreros que trabajan en el pavimento, con la música del organillo, muy cerca de ellos. Ambos elementos sonoros se encuentran a la misma intensidad, en el *foreground*, como estableciendo la convivencia obligada del organillero y los obreros en la urbe[154]. Esto cambia cuando la cámara muestra a otro trabajador limpiando un vidrio, desde la altura de un edificio: la música del organillo desciende de intensidad en un *fade out*, que vuelve a subir cuando, de nuevo, vemos al organillero en la calle. Nuevamente, la música desciende, y entonces el *fade out* nos conduce a la altura de vuelta. La cámara, que enfocaba al hombre, cae abruptamente, haciendo que la música se detenga del todo. Escuchamos el sonido de la caída, y en una fracción de segundo el montaje despliega una ilustración inserta, un dibujo de hombres que observan con descontento[155].

En tanto a Bravo le interesan los objetos, en esta película ese objeto, fruto de un oficio, es decir, el organillo, tiene su propia identidad sonora; cuando lo escuchamos por primera vez, se suceden tomas en primer plano del mecanismo, para ver luego un primerísimo plano del rostro del organillero y su ojo, que se encadena en una sobreimpresión de su cara y el organillo, luego de su

[153] El chinchinero es la persona que interpreta el chinchín, instrumento musical que se compone de un tambor que se carga en la espalda del intérprete, de costado. Sobre el tambor va un platillo doble, que lleva una cuerda que el chinchinero se engancha en el pie. De esta manera, el instrumentista toca con largas baquetas el tambor, al tiempo que baila y hacer sonar el platillo. Al igual que el organillero, es un instrumento de tradición colectiva, callejera y de fiesta.
[154] Bloque 6.
[155] Bloque 6.

cara y un paneo de la cámara por el patio en donde vive[156]. Esta secuencia se contrastará con la siguiente, en la que caemos de sopetón en la urbe; sin embargo, esto ocurre con el ruido de un motor de automóvil que se escucha durante el final de la secuencia del organillero, funcionando como *sound advance*. Ahora el encuadre muestra en plano medio una calle por la que pasa un autobús, el cual, al salir del encuadre, deja ver al organillero al otro lado de la acera. El discurso fílmico establece así una diferencia entre el idilio del mundo interior del organillero, el valor de su oficio *visto desde sus ojos*, y la realidad hostil de la realidad a la que debe enfrentarse cada día. Bravo ilustra la dicotomía de las clases sociales; sin embargo, lo hace como un elemento que circunda la preocupación idílica de los ciclos en los que los oficios populares en los que indaga se encuentran insertos, y no como centro de su discurso fílmico, cuestión que será más bien una preocupación un poco más evidente en el resto de la filmografía ficcional del Cine Experimental.

Quizás el documental más poético de Sergio Bravo sea *Láminas de Almahue* (1962), una película compuesta de impresiones visuales en las que la cámara, la luz y los elementos de la banda sonora se conjugan para realizar un homenaje al campo, el campesino y su trabajo arduo; lo cíclico en *Láminas de Almahue* tiene una expresión de infinitud a través de lo circular, representado en el registro de la fabricación de una rueda de carreta, y la asociación por analogía que el discurso fílmico hace de ella con la circularidad con la rueda del molino. Aquí, la banda sonora incluye la recreación de los sonidos –entre los más importantes, el del agua en el molino, pero también ruidos de la faena de trabajo de los hombres y el crepitar del fuego–, música compuesta por Gustavo Becerra[157], con un dúo instrumental de arpa y flauta traversa, y la narración en *over*, a cargo del poeta Efraín Barquero.

Para Horta(2015), *Láminas de Almahue* "[…] es quizá el punto más alto en su filmografía, abordando la cosmovisión del mundo campesino para instalar una lectura poética del tiempo y la idea del hombre a partir del trabajo de montaje […]" (p. 11). Para el autor, "[…] El paisaje no es un

[156] Bloque 4.
[157] Trabucco (2014) atribuye, equivocadamente, la música de *Láminas de Almahue* a Sergio Ortega, cuando es de Gustavo Becerra (p. 113).

paraíso, sino la fuente que brinda un ritmo y tiempo particular que define la conciencia de los sujetos sobre su entorno, inmersos en la realidad campesina que también es universal [...]" (p. 11). Por su parte, Alicia Vega (1979) se refiere al cortometraje como "[...] una experiencia poético-formal que logra aprehender en una estructura puramente visual el transcurso del tiempo en un día del Almahue. Su contenido, por lo tanto, se comunica en un sentido perceptual más que intelectual" (p. 254). Esto es interesante si consideramos que la música privilegia una suerte de diálogo tímbrico entre el arpa y la flauta, antes que el desarrollo temático, a través de los efectos y articulaciones –especialmente en la flauta– y la reiteración de un motivo de tres notas que, presentadas en el bloque 1, vuelven a escucharse como material inicial de otros bloques en los que los instrumentos parecieran estar improvisando. Este motivo de tres notas incide en que las imágenes iniciales de la película, en las que el día está abriendo y comienzan a vislumbrarse las primeras tomas del campo con la salida del sol, tengan un hálito de misterio ligado a la naturaleza y, como veremos más adelante en el cortometraje, al oficio.

***Láminas de Almahue*. Bloque 1.**



Bravo realiza este proceso que Vega (1979) define como perceptual enfocándose, nuevamente, en los mecanismos, enfocando en primer plano el molino, y luego en un plano contrapicado girando hasta bajar hacia el agua. La narración se desarrolla mientras la flauta interpreta una serie de notas en trino, acompañada del arpa[158] con una armonía en modo mayor, que permite a la música expresar un cierto idilio del trabajo en el campo; esto se mantiene durante los dos bloques siguientes, mientras un hombre ara la tierra con un caballo[159], y reiterada durante el trabajo de dos hombres fabricando una rueda. El trabajo sobre la rueda es asociado, mediante la analogía visual, con la rueda del molino, que se muestra inmediatamente después en una toma a contraluz que deja ver las gotas de agua caer, reflejadas por la luz del sol, mientras la flauta aquí pareciera puntuar las gotas (bloque 9).

***Láminas de Almahue*. Bloque 6.**



El sonido del agua es una herramienta de la banda sonora para la continuidad del discurso fílmico, así como en *Trilla* lo es el trigo; sin embargo, aquí esa función de continuidad es compartida por la música, en el sentido de flujo sonoro más que desde el punto de vista argumental; de esta manera, y considerando la interpretación de la flauta con una construcción musical que, aparentemente, no despliega una construcción estructurada, es que los bloques privilegian la pausa por sobre el final abrupto, lo que dialoga con la estética de Bravo –en definitiva, de la instancia narrativa– por la cual la música se despliega como las imágenes: de forma cíclica. En este sentido, existe un privilegio de por el *fade out* antes que por el corte más abrupto de la música; si en *Trilla* o

[158] Bloque 7.
[159] Bloque 6.

en *Día de organillos* prima el fundido encadenado de los sonidos y de la música, en *Láminas de Almahue* la música establece una disputa por el *foreground* con el sonido. De esta manera, al inicio de la película, con el amanecer –como *Día de organillos*– vemos en el encuadre un riachuelo, y sucesivas imágenes del campo. La flauta interpreta notas en *frulatti* para pasar a tocar arpegios de diferente especie, y siempre de forma efectista, sobre un arpa que combina la armonía y la respuesta hacia las notas de la flauta con notas igualmente agudas (bloque 2). Vemos ahora una pequeña represa en el río y escuchamos por primera vez el sonido del agua; los instrumentos tocan ahora un motivo más calmo y con menos efectos en la flauta, mientras el sonido del agua pasa rápidamente al *foreground*. La flauta deja de tocar, y el arpa se queda sola, tocando más suave, sin realmente poder identificar una finalización del bloque en términos temáticos, sino más bien una pausa que coincide con una nueva sucesión de imágenes, que esta vez incluyen a un campesino.

Mientras que en *Trilla* la música de Violeta Parra comparte el discurso fílmico con la narración de la propia compositora y la de Sonia Salgado, siendo toda la banda sonora una suerte de amalgama narrativa, en *Láminas de Almahue* la música tiene, en relación con la voz *over*, una participación diferente. Como apunta Neumeyer (2015), la combinación de la música no diegética y un narrador de voz *over* provoca el efecto de una narración acompañada por la música, apoyándola e incluso sustituyendo al narrador (p. 84); en *Láminas de Almahue,* la música incluso, no sustituye al poeta, pero sí pareciera comentar sus declamaciones, en el intervalo que queda entre el silencio de su voz y la aparición del arpa o la flauta traversa. En un trabajo anterior me referí al carácter aparentemente improvisado de la flauta traversa (Moure, 2022, p. 1451); lo cierto, sin embargo, es que el instrumento de viento goza de una interpretación en la que priman los efectos de *frulatti*, así como abundancia de trinos u notas *staccato*, los que pueden escucharse, de hecho, sincronizados con la rueda del molino y al mismo tiempo que escuchamos el sonido del agua caer, o en algunos momentos de pausa de la voz *over*, casi como si fuesen una respuesta de sus palabras.

Respecto de la narración *over* de Barquero[160], Vega (1979) comenta que el texto constituye

[160] Si bien el texto está atribuido a Efraín Barquero, Vega (1979) asevera que se trata de un trabajo conjunto con Sergio Bravo (p. 255).

> […] una síntesis poética que a su vez expresa con claridad la lógica interna de la realidad observada, rescatando su sentido profundamente mítico. A partir de un punto de vista poético-dramático, es decir, que reconoce lo conflictivo, comunica la coherencia arquitectónica que equilibra la coexistencia del hombre y las distintas fuerzas naturales (p. 255)[161].

Vega insiste en el carácter de síntesis poética del texto, en tanto "[…] adquiere un carácter interpretativo de la imagen, en el sentido poético, que se adelanta a cualquier otra posibilidad de interpretación" (p. 256). Aquello es pertinente, ya que el poema narrado de Efraín Barquero incide en la representación idílica de *Láminas de Almahue*, sintetizando, precisamente, las analogías cíclicas y participando de los juegos lumínicos. Esto se manifiesta, por ejemplo, mientras un campesino, de espaldas a la cámara y a contraluz, cuelga en un pilar de madera una forma circular de lo que pareciera ser el asiento de una silla, aún sin completar por completo su base; de esta manera, el sol al fondo del encuadre se cuela por el entretejido de fibra que sostiene el círculo. La música, efectista como siempre, pasa al *background*[162]*,* dando paso a la voz de Barquero, que declama sobre un *zoom out* de la cámara que deja la base circular en el centro del encuadre, por la cual se filtra la luz del sol. La voz *over* pregunta,

> *¿Quién reúne al hombre con la tierra con más delicadeza que el sol naciente?*
>
> *¿Quién lleva al hombre a su labor con más persistencia que el agua de la noche?*

Luego, en una nueva secuencia, vemos la rueda del molino girando sobre el río, enfocado de cerca. La banda sonora la comparten la música y el sonido del agua[163], y de nuevo, la voz de Barquero declama en relación a lo circular: *[…] La rueda gira buscando su redondez fecunda*. La narración, además, termina por confirmar el vínculo mítico que el discurso fílmico pretende para con el campesino y los elementos de la naturaleza: mientras los hombres trabajan fabricando una rueda de carreta –con un mecanismo para doblar el metal que se compone, también de ruedas y elementos

[161] La autora también menciona que el texto original se componía de catorce estrofas, de las cuales sólo quedaron diez para la cinta.
[162] Bloque 3.
[163] Bloque 5.

circulares– , el montaje vuelve a comparar aquello con la rueda del molino. Barquero comenta: *Sol y hombre encadenados a un orden/El agua corre y recibe un sol inmemorial,/ Cuyos rayos son los brazos de los hombres*[164]. De esta manera, la voz *over* establece un idilio hacia el trabajo de los hombres bajo la luz y protección del sol.

La narración de Efraín Barquero asume una clara sonoridad declamatoria, de expresividad estable, sin demasiadas inflexiones en la voz, pero contrastante a la que escuchamos, por ejemplo, de Sonia Salgado en *Trilla*, que tiene un carácter narrativo más convencional y cercano en características a un cuentacuentos[165]. Esta declamación poética de Barquero, con una voz de registro medio, contrasta a nivel tímbrico con la presencia del arpa y la flauta traversa, dejando la voz *entre* ambos instrumentos en las secuencias en que, así como con el sonido, la música no establece una transición dinámica hacia el *background* que sea expedita para dejar espacio a la voz *over* de Barquero; aquel proceso tarda unos segundos, provocando un fundido entre la voz y la música, siendo, de nuevo, un recurso preferido por Bravo como herramienta estética, fundido que tiene, al final de la película, su correspondencia visual con la yuxtaposición de planos del molino, un reloj que deja oír su tic-tac, el atardecer y la llegada de la noche, marcando así, el fin del idílico ciclo de los oficios.

4.4. Postales, teatralizaciones y movimientos

De todo el corpus experimental y de ficción que pertenece al Centro de Cine Experimental, hay tres películas que son difíciles de categorizar, como he propuesto metodológicamente, a través de las funciones de la banda sonora, y la exposición de los resultados unidas a puntos comunes de incidencia con el discurso fílmico. Me refiero a las cintas *A Valparaíso* (Joris Ivens, 1964)*, Ana* (Helvio Soto, 1965b) y *Érase una vez* (Pedro Chaskel & Héctor Ríos, 1965). Las tres cintas no sólo

[164] Bloque 9.
[165] Desde este punto de vista, discuto con mi propia aseveración de la voz de Salgado como una voz poética (Moure, 2020, p. 49)

son muy diferentes entre sí, sino que además me parece que, por razones distintas cada una, representan ciertamente excepciones temáticas dentro de la filmografía del CE.

En el caso de *A Valparaíso*, del cineasta francés Joris Ivens (1898-1989), resulta plausible establecer comparaciones con *Valparaíso, mi amor*[166] (1969), de Aldo Francia, por, además que ambos se refieran y se ambienten en la ciudad de Valparaíso, porque nuevamente, el compositor de la música para ambas cintas es Gustavo Becerra; efectivamente, hay elementos de utilización musical, específicamente de uso de la variación, y rescate de una melodía principal como material inicial para la creación de los bloques, que resultan comunes a ambas películas. Sin embargo, me parece que, en contraste con el largometraje de Francia, el mediometraje de Ivens representa una postal del puerto, cuestión a la que la banda sonora contribuye.

A Valparaíso fue sin duda una producción muy importante para los miembros del Cine Experimental. A partir de la llegada de Joris Ivens a Chile, en primera instancia invitado por la Universidad de Chile para realizar unas charlas a los miembros del Cine Experimental, el CE se pondrá a su disposición para la realización del mediometraje, en coproducción con la compañía francesa Argos, productora que colaboró con realizadores como Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski, y que fue, además, productora de la película *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) (Salinas & Stange, 2008, p. 73). Esto implicó que los miembros del Centro trabajasen en conjunto en esta realización que, además, contaba con recursos muy superiores a los que solían tener para sus cortometrajes. Como menciona Mouesca (2005) Sergio Bravo será asistente de dirección en *A Valparaíso* (p. 69), pero, además, como director del CE, y a propósito de la realización de Ivens, pudo gestionar con la Universidad de Chile la compra de nuevos equipos y película virgen que servirían

[166] Me refiero al largometraje de Francia en el capítulo 5.

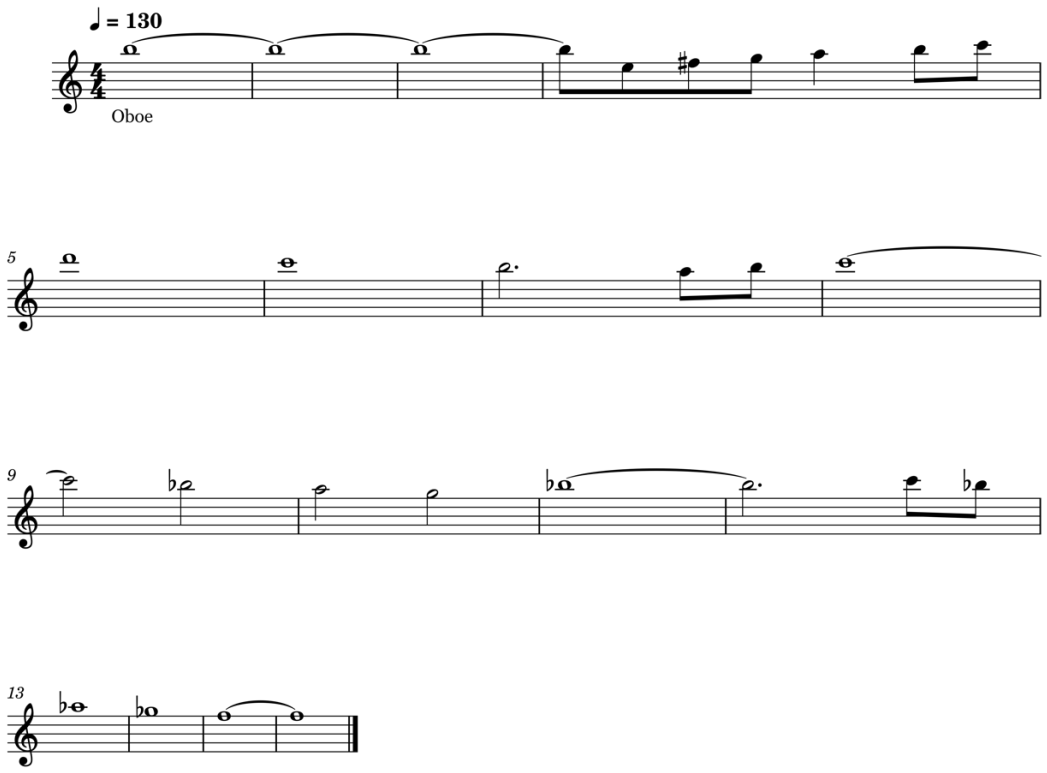
para las nuevas producciones del Centro (Salinas & Stange, 2008, p. 79), como por ejemplo *La maleta* (1963), la primera película de Raúl Ruiz, que sin embargo en esa época queda inconclusa[167].

La música de *A Valparaíso*, escrita por Gustavo Becerra, fue grabada con una orquesta bajo la dirección de Georges Delerue, importante compositor francés de música para cine, quien ya había realizado la música para *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) y *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 69). La música en *A Valparaíso* es abundante, y su principal función es la de ser un acompañamiento constante de la narración en *over* de Roger Pigaut, escrita por Chris Marker, que Guerrero y Vúskovic (2018) definen como "[…] un registro que combina la crítica histórica y política en clave antiimperialista con cierta (p. 69) poesía y lirismo que se proyecta sobre Valparaíso, su historia y sus habitantes" (p. 70). Sin embargo, por las características vocales de la inflexión de Pigaut, y estableciendo además la comparación con la recién descrita *Láminas de Almahue* y la persistente intención declamatoria de la voz de Efraín Barquero, la verdad es que la voz *over* de *A Valparaíso* tiene características más bien cercanas a un estilo de narración de *newsreel*. Como hará luego en *Valparaíso, mi amor*, Becerra se vale aquí de un tema musical que le sirve como material inicial para muchas variaciones de la música en el resto del mediometraje: la canción marinera "Goodbye Farewell", cantada por una voz masculina y acompañada por una sección de cuerdas en los créditos (bloque 1), e interpretada por toda la orquesta, en un *tutti* con alto protagonismo de los bronces en el bloque 29.

Los bloques musicales, breves y numerosos, están muy ligados a los acontecimientos y el contenido de la narración. Esto se manifiesta desde el inicio, con un bloque musical que acompaña una serie de tomas de escaleras del puerto, e inmediatamente después, planos panorámicos de los cerros, sus casas y el mar: la música, una melodía melancólica en el fagot, acompañada por la guitarra (bloque 2), es evocativa en relación con las imágenes y a la narración, que se refiere al puerto y los cerros de manera idílica.

[167] *La maleta* fue recuperada, montada por Ruiz y la cineasta Valeria Sarmiento, para ser estrenada el año 2008. Me referiré al cortometraje en el capítulo 6.

***A Valparaíso*. Bloque 2.**



Mediante esto, la música hace un énfasis, por ejemplo, a la idea de un Valparaíso surreal, en el que las construcciones son desiguales y extrañas. Así, vemos una secuencia de montaje que muestra el puente de un ascensor, una casa que acaba en punta, una escalera que termina sin llegar a ningún destino específico. Escuchamos un vibráfono acompañado de las cuerdas, tocando un motivo tenso (bloque 8). Vemos ahora tomas de las zonas más pobres del puerto; simultáneamente, la narración se refiere a la miseria, y la música se condice con trombones pesados, la flauta traversa finaliza el bloque con un arpegio descendente, que se funde con el sonido de las gaviotas y una sirena de barco, elemento sonoro que también estará presente a lo largo de la película como una herramienta narrativa. Nuevamente, *A Valparaíso* también presenta el recurso del fundido encadenado sonoro para con los elementos de la banda sonora –música y sonidos– pero también lo hace entre bloques musicales, como en la secuencia en que un plano panorámico muestra un ascensor de puerto y su estación, para luego hacer un *travelling* hacia el mar, girándose después hasta los cerros y continuar con una secuencia de montaje de personas utilizando los ascensores, así

como las escaleras. Al inicio de la secuencia el bloque musical tiene un carácter tétrico, interpretado por los bronces y las maderas, acompañados de los timbales (bloque 3); mientras vemos los planos de las personas subiendo y bajando de las escaleras, escucharemos, por sobre el bloque orquestal, un vals interpretado por la guitarra, la melodía llevada por una flauta traversa y acompañados de un pandero, al que se suman otros instrumentos de la orquesta, como el fagot, y luego una cuerda grave, que bien podría ser un contrabajo o un chelo (bloque 4); si bien la música tiene ritmo de vals, mantiene la sonoridad tétrica del bloque anterior. La secuencia ha cambiado para mostrar una serie de imágenes de casas pobres del puerto de Valparaíso, connotando, a través de las imágenes y el uso de un ritmo popular, la miseria del puerto.

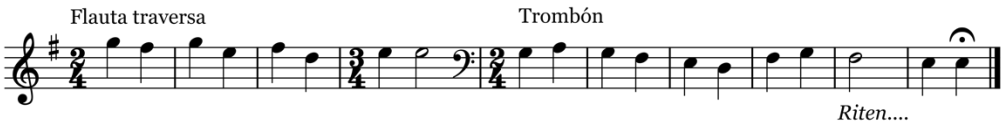
Guerrero y Vúskovic (2018) reparan también en la superposición de bloques musicales, a los que atribuyen una característica especial de narración, en tanto "[…] se crean capas sonoras complejas y contrastantes que acompañan sugestivamente la imagen y la lírica de la poesía en francés del narrador […]" (p. 71). Sin embargo, me parece que más bien los fundidos responden a una herramienta de continuidad, en el contexto de un discurso fílmico construido de muchas tomas breves del puerto; de alguna manera, la superposición sonora funciona como amalgama del montaje, al mismo tiempo que tiene el objetivo, como en el ejemplo anterior, de operar con un afán de identificación empática. Por otro lado, y como he expuesto, el fundido encadenado sonoro ya había sido un mecanismo de montaje y mezcla usado para la música de Becerra en los documentales de Sergio Bravo, que corresponde a la primera filmografía del Centro de Cine Experimental y que, me parece, puede ya rastrearse como un recurso estético propio de la post producción de la filmografía experimental y de ficción del CE.

Becerra utiliza todos sus recursos musicales, incluidos la cita intertextual: al ver una secuencia del cementerio, y una carroza fúnebre avanzando, escuchamos de fondo a la flauta interpretar la melodía del *Dies Irae*[168], acompañada por un ritmo constante de los timbales y una

[168] El *Dies Irae*, del latín «La ira de Dios», es una melodía del canto gregoriano que ha sido citada en múltiples películas, y que Wolfang Amadeus Mozart utiliza en su *Réquiem KV 626*. Becerra ya lo había usado como alusión religiosa y fúnebre, pero además de la ira natural y calamitosa, en el documental *La respuesta* (Castedo, 1961) . Para más información al respecto, véase Moure 2020, p. 72.

nota pedal del contrabajo. Las cuerdas concluyen el bloque musical, acrecentando la emotividad asociada a la muerte (bloque 6). Como herramienta de continuidad –que se reitera a lo largo de la cinta– el bloque musical termina y en un fundido escuchamos la maquinaria del ascensor, antes de pasar a la secuencia siguiente.

***A Valparaíso*. Bloque 6, *Dies Irae*.**



Luego, otro tipo de alusión contextual ocurre en una secuencia en la que vemos un barco militar y estatuas de antiguos soldados navales –entre ellos Arturo Prat, considerado por la historiografía oficial nacional como un héroe de la Guerra del Pacífico–. Las cuerdas, en el registro grave, tocan notas pedales –que bien podrían asociarse a la sirena de un barco– acompañadas de un gong y timbales (bloque 10). En el momento en que aparecen las estatuas de los héroes navales en el encuadre, una trompeta interpreta un breve motivo que remite a un toque militar de diana, citando el inicio del himno nacional de Chile, pero desafinado, connotando, como ya mencionan Guerrero y Vúskovic (2018) "[…] ironía respecto a la marcialidad […]" (p. 77). De igual forma, se recurre al clavecín para ambientar y narrar la llegada de los españoles, la opresión colonial y posteriormente, el arribo de los piratas ingleses al puerto de Valparaíso; el instrumento de teclado aquí se utiliza como timbre reminiscente de épocas pasadas, con un bloque en modo menor, de interpretación golpeada, que se entremezcla en la banda sonora con sonidos de fuego, gritos de guerra y olas del mar (bloque 25). El clavecín, como veremos, será un instrumento que volverá a utilizarse en esta época del cine chileno, como recurso de contexto cultural, pero también con otros fines, como la caracterización del horror y la violencia en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969).

A Valparaíso, aun cuando se trata de un medio metraje experimental y de autor, no pierde, me parece, la mirada de postal. Esto se nota, sobre todo, en el uso de la música en concomitancia con las imágenes, que tiende a ensalzar al puerto de Valparaíso y su historia al menos de dos formas: primero, como acompañamiento empático de las imágenes –esto desde el inicio, considerando que

el bloque de los créditos iniciales es una melodía de marinos muy alegre– y luego, como acompañamiento de la narración *over*, que es una apología directa al puerto: una música en ritmo de vals, con carácter de fanfarria por los bajos rítmicos interpretados por los trombones, y con una melodía exaltada tocada por las maderas (bloque 5) desciende al *background* para dar paso a una narración que acompaña la secuencia de montaje de tomas panorámicas de los ascensores mirando al mar, calles y transeúntes, la cual termina aseverando que el nombre de la ciudad se divide en Val-paraíso; es decir, se trata de *la última parada antes del paraíso*.

Sergio Bravo expresa, frente a la experiencia de trabajar con Joris Ivens, que, si bien aprendió de la experiencia del holandés, su método le parecía "[…] muy personal, […] subjetivo, no corresponde a una objetividad […]" (Mouesca, 1987, p. 107); esto es interesante porque manifiesta las ideas primigenias de realismo y objetividad que interesaron a los realizadores de esta época y que, luego de las incursiones experimentales de Bravo y otros realizadores, desembocaron en un despliegue de las temáticas sociales como contenido cinematográfico, en tanto fin político y estético[169]. Pero, además, es una respuesta a la manera de Ivens de presentar el puerto; Bravo desarrolla al respecto:

> "[…] es un film falso, intemporal, pintoresquista. Se ven mucho los ascensores y las escaleras de los cerros, los volantines, pero no se da la dimensión de lo que es la comunidad, la gente metida en un proceso social en desarrollo. Falta esa perspectiva […]" (Mouesca, 1987, p. 107)

Si bien el mediometraje corresponde a una sinfonía de ciudad, para Guerrero y Vúskovic (2018) se trata de "[…] una sinfonía crítica en la que las imágenes no enfatizan la armonía, el avance y el progreso, sino que comentan y muestran, además de la cultura local característica, la pobreza y los contrastes sociales" (p. 71). Aun así, concuerdo con la mirada de Bravo, en tanto el documental presenta una mirada idealizada y exotista de Valparaíso, no en el sentido de postal turística, pero en definitiva mostrando otro tipo de operación exotista, a través de su intento por mostrarse antiimperialista y de llevar adelante un registro cordial de la pobreza.

[169] Profundizaré aquello en el capítulo 5.

Ana es un cortometraje experimental, que se presenta como una relación performática de los cuerpos en alegoría a los problemas políticos latinoamericanos y los vínculos humanos. Está protagonizada por Miguel Littin y Mireya Kulszewsky, quien también será la Virgen del Carmen en *La tierra prometida* (1973), del propio Littin (Trabucco, 2014, p. 171). Se trata de un montaje teatralizado, en el que la voz masculina, manifestada en *off* –el actor no se ve en ningún momento hablando en el encuadre– directamente a Ana, como si fuese una carta testimonial hacia ella, de la que sólo oímos su voz al final. Aun cuando el montaje tiene elementos que nos remiten al teatro, con un fondo negro, tres paredes, telón, además de una la iluminación y despliegue escénico en ese mismo espacio delimitado en que los actores se desplazan, lo cinematográfico se percibe inmediatamente con planos que se desenfocan, *zoom* y acercamiento de los propios actores hacia la cámara, saliendo luego del encuadre.

La música, que es interpretada por un clavecín, tiene una función de acompañamiento de la voz y del montaje, con un abundante uso del fade *out/fade in* en la música, que aparecen de manera inminente y rápida para dar paso a las voces. En general, la música tiene un carácter tenso que contribuye a marcar el ritmo del flujo narrativo; la voz, a diferencia de otras operaciones sonoras en que la relación entre la música y el sonido es menos vococéntrica y por lo tanto, se establece una suerte de disputa entre los elementos dentro de los planos de profundidades –como la música y la voz *over* de Efraín Barquero en *Láminas de Almahue*– en *Ana* la voz "[…] deja al clavecín absolutamente relegado en el *background* […]" (Moure, 2022, p. 1455).

El clavecín contribuye a marcar el ritmo del flujo narrativo, a través de una interpretación más experimental y arriesgada, con una interpretación muy golpeada, puntuando momentos de tensión, con insistencia de notas agudas y una suerte de símbolo de verosimilitud interesante, que es el hecho que oímos el mecanismo del clavecín, precisamente debido a esa interpretación golpeada y pesada. Este uso es muy interesante, porque es comparable al que hará luego Sergio Ortega para *El chacal de Nahueltoro*, no porque representen lo mismo –en el caso de *El chacal*, el clavecín remite a la violencia– sino por el hecho que el instrumento sea utilizado al margen de su contexto cultural y lo que aquello connota, como sí ocurre en *A Valparaíso*, o en un breve uso del instrumento en

Valparaíso, mi amor[170]. Con todo, nuevamente la instancia narrativa privilegia la continuidad de los bloques musicales: aun cuando hay un uso preponderante del *fade out/in*, las brevísimas pausas entre bloques musicales contribuyen a la sensación de una sola pieza que musicaliza todo el montaje[171].

Además, el uso de ciertos sonidos sincronizados con la música, y en diálogo constante entre los otros elementos de la banda sonora –como el uso de un pitido agudo que se escucha en algunas secuencias por sobre la narración y el clavecín– habla de una preocupación por el sonido en la postproducción, aquí, sin embargo, con un privilegio vococentrista (Chion, 2018, 2004; Neumeyer, 2015) en el que prima la voz masculina por sobre la de Ana, que suele ser interrumpida por la primera, interpelándola sobre sus respuestas. En un trabajo anterior (Moure, 2022) planteé que ambas voces son acusmáticas, en tanto los personajes que aparecen en el encuadre no se les ve hablando (p. 1455); sin embargo, me parece que esto es errado especialmente para la voz de Ana, en tanto su ubicación en el centro del encuadre, o liderando el desplazamiento por el escenario de los otros actores, permite confirmar su presencia y con ello, atribuirle a la voz un carácter *over*. Quizás resulta más plausible comprender la voz masculina como acusmática, considerando que se constituye como una voz de interpelación hacia Ana, quien intenta responder a esta voz que se le solapa brevemente, y que podría pertenecer, eso sí, a cualquiera de los personajes masculinos que se desplazan por el espacio (Moure, 2022, p. 1455).

Una de las cintas más singulares del Cine Experimental es el cortometraje de animación *Érase una vez* (1965), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Se trata de un montaje de dibujos hechos por el artista y arquitecto Vittorio di Girolamo; la película trata de un poeta que le canta a la primavera, generando audiencia y adeptos en el curso de sus declamaciones. De esta manera, crea el Partido de la Primavera, que arriba al gobierno, creando, a su vez, el Ejército de la Primavera, que trastoca todo

[170] Me refiero a *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de Nahueltoro* en el capítulo 5. Para más información acerca del uso del clavecín en ambas películas, véase Guerrero y Vúskovic 2018; y Moure 2020.
[171] Esto puede corroborarse al mirar la tabla de fichaje en los anexos y ver que, en general, apenas un segundo o dos separan un bloque del otro.

a una dictadura militar. La película obtuvo una mención especial en Montevideo el año 1965, y premios en Leipzig, Cali y Viña del mar el año 1966 (Salinas & Stange, 2008, p. 95).

Salinas y Stange (2008) se refieren a que en el cortometraje la "[…] sensación de movimiento es lograda exclusivamente por los movimientos de cámara y el montaje […]" (p. 94), sin prestarle atención a la banda sonora, que es uno de los elementos centrales en el movimiento de la cinta, contando con narración por el actor Nelson Villagra, algunos sonidos recreados, y música, con una instrumentación de un cuarteto de cuerdas, flauta traversa, clarinete y fagot. La voz *over* narra en tercera persona y en tiempo presente, abordando la historia como si fuese la enumeración de un proceso, comparable a una sucesión de hechos que se dan en un listado: *El público se emociona, y forma el partido de la primavera* (02.02); *son eliminados los posibles opositores* (04.53).

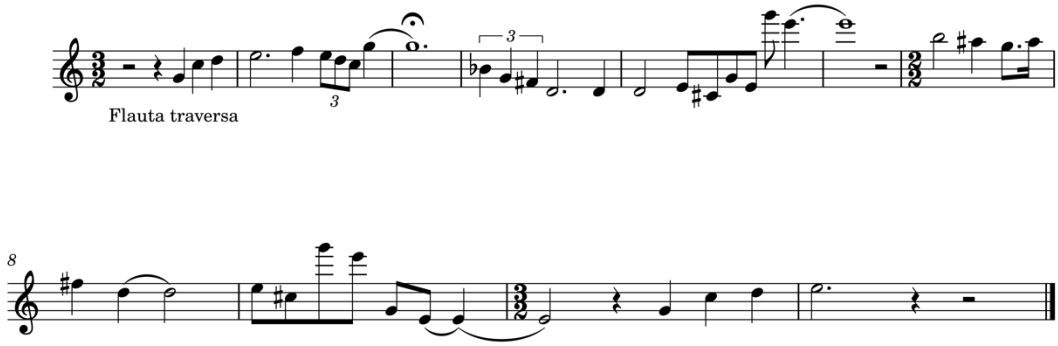
Hay una creatividad estética notable de la instancia narrativa al otorgar movimiento y sentido narrativo a estos dibujos estáticos; por supuesto, los hechos narrados por la voz *over* son centrales para otorgar ese contexto a las ilustraciones, y a ese rol se suman la música, con intervenciones muy dramáticas y absolutamente sincréticas al discurso cinematográfico. Los créditos iniciales son acompañados por una melodía melancólica interpretada por el violín, al que le acompañan en *pizzicato* el resto de las cuerdas (bloque 1).

***Érase una vez.* Bloque 1.**



Luego, la flauta traversa interpretará, sola, una variación del bloque de los créditos mientras vemos al poeta acostado entre las flores leyendo sus poemas. La melodía, sin embargo, rápidamente se torna lúgubre, con presencia de alteraciones que desvían, aun considerando la brevedad del tema, de un centro tonal, al tiempo que la flauta utiliza un amplio registro y saltos abruptos en la melodía (bloque 2). Esta melodía, que escuchamos mientras el poeta declama sus versos, será la misma que cierre el cortometraje (bloque 7); de esta manera, la música de los créditos funciona de manera introductoria y premonitoria, pero, además, recapitulando al cierre con su reiteración (Gorbman, 1987, p. 90), como confirmando que todo, desde el comienzo, estaba destinado a la tragedia.

***Érase una vez*. Bloque 2. –Que es también el bloque 7–.**



Posteriormente, cuando se crea el partido, escuchamos un bloque asociativo a un himno nacional. Becerra, consciente de las funciones narrativas y representativas de la música, introduce aquí un tema en 2/4, con una melodía exaltada que interpreta el clarinete, acompañada por el resto de los instrumentos, con el fagot marcando un bajo rítmico (bloque 3). La caja se incorpora acrecentando la dinámica de la música, en conjunto con los aplausos del público emocionado en el momento que el Partido de la Primavera se transforma en el Ejército de la Primavera, mientras los ahora soldados avanzan de izquierda a derecha por el encuadre, en un montaje que realiza una serie de *travellings* de la cámara por la ilustración de los soldados, enfocados en un plano general, luego en plano detalle, y con movimientos rápidos sincronizados con el ritmo de la música. En ese momento, los aplausos de vítores van en contratiempo del ritmo de la marcha.

Luego el diseño sonoro aporta sobre todo al desarrollo cruento de la historia, con momentos de gran acierto, como el sonido de los pájaros cantando al inicio de la cinta y al término de la película, configurándose, así como un triste e irónico prolegómeno del aciago final del poeta. Pero previo a esto, y luego de la formación del ejército los discursos se radicalizan, y se incluye de fondo un discurso en un idioma distinto del castellano, y que, en el *background*, entre el sonido de la muchedumbre y las intervenciones de la narración en *over***,** suena confuso, pero que otorga el efecto de sonorizar el discurso fascista del nuevo líder, con una declamatoria que es imposible no atribuir a Adolf Hitler (bloque 4). En ese momento, la imagen muestra cómo los soldados de la primavera se han transformado en monstruos, asesinando personas y eliminando a los opositores. En ese momento, el poeta es consciente de cómo han escalado los sucesos, y la narración *over* asume su voz: *El poeta exclama: Pero, esa mañana de primavera, y ahora esta sangre. El jefe del partido escucha…* –la música termina sincronizada con este momento de la narración, para dar paso al dibujo del jefe del partido y el regreso del discurso fascista en el *background– y después hace fusilar al que duda, por traidor*. Vemos al poeta amarrado y vendado, con una flor en su boca; las metralletas aparecen y la cámara se agita para darles movimiento, mientras se escuchan los disparos. El poeta yace muerto entre las flores.

4.5. Primeras ficciones de carácter social

Si desde mayo de 1968 se vivió, a nivel mundial, un ánimo de renovaciones en el mundo universitario, que se hacía eco de cambios políticos y transformaciones sociales, en Chile aquello se expresa, como apuntan Salinas y Stange (2008) en un mercado cultural que "[…] aviva la cultura popular de las clases medias, el *rock*, la música de la «nueva ola» y el movimiento *hippie* […] Junto con esto, otra escena reivindica las clases populares, tanto en la reafirmación de su papel en la conducción y participación políticas, como en la legitimación de su identidad y cultura […] (p. 91). Es en ese contexto que nace la filmografía del CE; por lo tanto, los cuestionamientos al sistema político y social se hacen patentes en sus cintas, especialmente entrada la década de 1960, como reflejo, entre otros eventos, de las repercusiones de la revolución cubana en 1959, a partir de lo cual,

expresiones cinematográficas como las del Cine Experimental adquieren un cariz más político. En este sentido, Salinas y Stange (2008) mencionan que "[…] Las preocupaciones por la representación de la identidad «real» de lo chileno, la crítica al cine precedente y sus «falseamientos» de la realidad, la temática social de sus cintas, alimentan y son alimentados en este ambiente" (p. 92). De alguna manera, estos últimos cortometrajes producidos por el Centro de Cine Experimental son el reflejo de aquella tendencia por abordar temáticas sociales, cuestión que será profundizada por el movimiento del Nuevo Cine Chileno.

Horta (2015), al referirse a *Aborto* y *Por la tierra ajena*, menciona que el paisaje ha cambiado en relación a las primeras cintas experimentales de Bravo, "[…] reemplazado por un sujeto popular urbano sometido a las mismas carencias, y la ciudad se emplaza como habitáculo de la modernidad corrupta que reniega a sus habitantes más frágiles" (p. 16). Lo mismo ocurre *El analfabeto* y *Yo tenía un camarada*. Ambas cintas serían reunidas en un solo largometraje en conjunto con un tercero, *La muerte de un caballo*, y estrenados el año 1967. Sin embargo, *El analfabeto* y *Yo tenía un camarada* fueron estrenados en 1964 y 1965 respectivamente, y exhibidos en festivales internacionales[172] (Mouesca & Orellana, 2010, p. 114). *La muerte de un caballo* hasta el día de hoy se encuentra perdida. Al respecto, Trabucco (2014) menciona que la decisión de presentar las tres historias como un largometraje "[…] Era una manera de adecuarse a la ley: al estrenarlo como largometraje podía acceder a la devolución del impuesto establecida en el nuevo articulado de la ley de impuestos que beneficiaba al cine […]" (p. 171).

Lo cierto es que el uso de la banda sonora es contrastante en ambos cortometrajes, como también lo son sus historias. *El analfabeto* (Helvio Soto, 1965) registra a dos hombres perdidos en el desierto, sin agua ni alimento; uno de ellos debe cargar al otro, que se encuentra peor. El compañero finalmente muere, para desgracia de su compañero que reza, luego grita angustiado. Al revisar las pertenencias de su amigo, encuentra dos libros, titulados *Nuestra situación social* y

[172] También destaca que el que cortometraje obtuvo en 1965 un premio en el Festival de Cine de La Plata, y el mismo año recibió una mención en el Festival de Venecia (Trabucco 2014, p. 48)

Guerrilla América libre. Desde el sitio en el que se encuentra, ve a lo lejos un todoterreno a través de sus binoculares, y les apunta con el fusil; los conductores han desplegado un cartel: *No dispare, somos amigos*. Sin embargo, el hombre no sabe leer, y dispara; al revisar el vehículo de los conductores, ahora muertos, encuentra panfletos que señalan: *La guerrilla, América Libre combate por un país sin enfermos, sin hambrientos, sin analfabetos*.

Al referirse a los sonidos ambiente, Chion (2018) los define de acuerdo con múltiples criterios, algunos de los cuales presenté en el marco teórico. Entre ellos, se encuentra la idea de "extensión dilatada", en la que oímos los sonidos propios del encuadre, más sonidos *off* en una amplia extensión espacial: si estamos en una habitación, oiríamos una serie de sonidos fuera del encuadre que evocan una gran distancia (p. 102). Como apunta el autor, la idea es "[…] evocar, alrededor de los personajes y el cuadro, la presencia de un vasto contexto" (p. 103). Si en resto de la filmografía del Cine Experimental la música juega un rol importante, en este cortometraje de Helvio Soto lo relevante es el silencio. La música que contiene la película, atribuida a Gustavo Becerra, no es otra que un ritmo de marcha militar que se escucha al inicio (bloque 1), acompañando la breve caminata del hombre cargando a su amigo agonizando. La relevancia, por lo tanto, la tienen el sonido de los jadeos, los gritos de dolor, el sonido del viento, este último, como exacerbación del propio silencio del desierto[173]. De esta manera, Helvio Soto intenta una operación fílmica de evidente pedagogía social, que luego será explotada como recurso creativo con especial fuerza por Miguel Littin en sus películas pertenecientes a la época del Nuevo Cine Chileno.

Yo tenía un camarada (Helvio Soto, 1964) es un cortometraje que trata la historia de un niño muy pobre que ha perdido a su amigo, del cual asiste a su entierro, sin la posibilidad de llevarle flores; por esta razón, decide recorrer la ciudad en busca de un ramo para la tumba de su amigo. La película tiene, para Francia (1990), una clara influencia en el cine de Vittorio De Sica (p. 48), lo que nos retrotrae nuevamente a la idea de un cine ligado estéticamente al neorrealismo. La película establece una predominancia por el plano picado que resulta constitutiva de su discurso cinematográfico,

[173] Mismo uso que tendrá en *A la sombra del sol* (1974), como sostengo en el capítulo 5.

como un recurso de distancia y observación hacia el niño, poniendo en contraste visual la pobreza que afecta la infancia. Esa distancia, sin embargo, la rompe el recorrido del niño, registrado con una cámara testigo, que le sigue como si se escondiese de él: la propia ciudad es indiferente a su pobreza. Este uso del plano picado, que también se puede percibir en algunas secuencias de Día *de organillos*, será también utilizada por Patricio Kaulen en *Largo viaje*, ubicando al niño en medio de la urbe, en un empequeñecimiento propio de la técnica que, como propone Martin (2008) tiende a degradar al individuo "[…] bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto enviscado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad" (p. 56). Además, otra similitud evidente de la película con *Día de organillos* es la ausencia de narración y voces[174]; de esta manera, lo sonoro se supedita a la música y el sonido, y en particular este último cuenta con un diseño muy depurado e interesante, que caracteriza, sobre todo, a la ciudad. Pero en esos sonidos está también contenido el silencio, esos que acompañan al niño con esa cámara escondida, mientras deambula en búsqueda de flores para su amigo. La música se hace parte del conflicto del niño de manera empática con su tristeza por la muerte de su amigo. Todo el material musical se encuentra en los primeros 3 bloques, pero el primero de ellos se constituye, por cómo se desarrolla la historia, en un tema principal. Se trata de un tema en guitarra en mi menor, con un antecedente que es una progresión melódica más rápida, que desemboca en un consecuente más lento y melancólico, el que posteriormente será interpretado por la flauta, de forma variada (bloque 1).

[174] En *Día de organillos*, como ya he expuesto, la breve excepción la marca la secuencia en que el organillero le da instrucciones al loro.

***Yo tenía un camarada*. Bloque 1, y tema principal.**



Este primer bloque establece la continuidad de la cinta en tanto herramienta narrativa, al presentarse al inicio del cortometraje, y luego, en la secuencia que nos muestra cómo el niño recoge del suelo unas flores que otro cortejo fúnebre, pasando cerca de él, deja caer (bloque 3). Aquí lo que había sido interpretado por la guitarra como consecuente ahora es el antecedente, como melancólica melodía interpretada por la flauta; el consecuente, por lo tanto, será la progresión melódica interpretada por la guitarra:

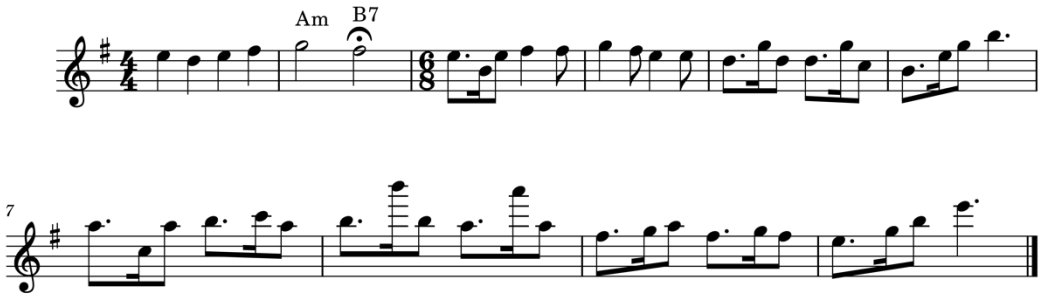
***Yo tenía un camarada*. Bloque 3.**



En plano medio, unas manos le arrebatan las flores al protagonista, presentando el conflicto principal de la película: el niño quiere dejarle unas flores a su amigo muerto, sobre la tumba. La melodía volverá a escucharse como final del bloque 7, durante la secuencia en la que el protagonista ingresa a un parque, sitio en el que, luego, observará las flores plantadas allí, mientras los transeúntes y otros asistentes al parque le miran con sospecha –es un niño pobre, vestido de harapos y con los zapatos rotos–. Este mismo bloque se escucha variado, como ilustración de la inocencia del protagonista, mientras espera, una vez que la mayoría de los transeúntes han pasado, a que el policía

pase más allá de las flores, y que una madre termine de ayudar a su pequeña niña a orinar entre las plantas (bloque 10).

***Yo tenía un camarada*. Bloque 10 –variación lúdica del bloque 3–.**



En este caso, la música sostiene una continuidad con el siguiente, en el que la guitarra interpreta una melodía en el bajo, en *staccato*, mientras un plano picado de una fuente del parque muestra al niño contando sus monedas. Otro grupo de niños lo observan agazapados, y van avanzando tras él de a poco. A la guitarra se suma la flauta, interpretando unos *frulatti*, e imitando luego los *staccato* de la guitarra, en total sincronía con la imagen, puntuando el movimiento sigiloso de los pequeños ladrones que quieren robarle al protagonista (bloque 12). Por último, el tema principal se escuchará al final, cuando una novia, afuera de una iglesia, deje caer su ramo de flores y el niño lo recoja. Correrá para escapar de un anciano que quiere quitárselo, y logrará llegar al cementerio, corriendo por la ciudad mientras la cámara lo registra desde un plano contrapicado, hasta que el niño logra llegar a la tumba de su amigo y dejar las flores. La guitarra es más rápida. La música, por el hecho de que el niño corra, al fin, con flores para su amigo, adopta otro significado: no es precisamente alegre, pero sí marca un momento esperanzador cuando todo parecía perdido.

Por la tierra ajena (1965) es la primera realización del director Miguel Littin, "[…] un corto documental en el que el deambular de un grupo de niños vagabundos, descalzos y hambrientos, da la clave de las principales preocupaciones que inspirarán al cineasta en sus películas posteriores […]" (Mouesca & Orellana, 2010, p. 134). La película se estructura e inspira a partir de una canción homónima del cantautor chileno Patricio Manns, la que, como menciona Horta (2015), "[…] sirve de

hilo conductor para describir la violencia cotidiana a la cual están destinados y condicionados los niños pobres [...]" (p. 16).

El cortometraje es, de alguna manera, una sola secuencia de montaje que musicaliza la canción, basándose en su estructura, de dos temas contrastantes en tonalidad menor. La guitarra comienza tocando arpegios ascendentes de la tónica (i), el cuarto grado mayor (IV) y la dominante (V). Aquello se repite dos veces antes de dar inicio al canto; con una primera estrofa que desarrolla una melodía A, con su respectivo antecedente y consecuente, para presentar luego la segunda estrofa, que realiza el mismo procedimiento, sobre un tema B contrastante, también con antecedente y consecuente. Ambas estrofas son acompañadas con arpegios de la guitarra muy suaves y pausados, que otorgan una sutil base armónica para la voz. En contraste, durante el estribillo –que se corresponde con la tercera estrofa– la voz es acompañada de la guitarra rasgueada. Esta estructura completa se repite igual para una segunda vuelta, con distinta letra. En la película, el último estribillo vuelve a repetirse durante la última secuencia, en que un niño corre por calles vacías de la ciudad, hasta alejarse del encuadre por una larga avenida sin coches ni personas, sólo, hasta desaparecer en el horizonte. El final de la canción está sincronizado con el final.

Como en *Día de organillos*, la ciudad tiene una presencia importante, y dentro de ella, la pobreza que la habita en medio del caos de la urbe –esta temática también relación las dos cintas con *Morir un poco* (1966). La presencia de una continuidad musical es lo que da a estas cintas ese carácter de secuencia de montaje. En el caso de *Por la tierra ajena*, esto se demuestra en el hecho que la canción se escucha durante todo el cortometraje, salvo al final, en que hay una suerte de pausa que da paso a algunos sonidos de la ciudad –los automóviles, el ruido de la urbe– para acabar con el estribillo. De esta manera, la canción homónima de Patricio Manns da continuidad y estructura narrativa al corto. Incluso, la letra de la canción está sincronizada con los acontecimientos de la imagen: la cinta, luego de una toma panorámica de la ciudad de Santiago, desde la avenida Alameda y en dirección oriente hacia la cordillera de Los Andes, inicia con un *travelling* de una familia durmiendo descalza a los pies de una escalera, en un sótano (0.51) –sabemos que es un sótano porque

la cámara ascenderá luego hacia la superficie, para mostrar en el fondo del encuadre el nuevo día en la urbe–: La música acompaña esta primera secuencia con la letra:

Calzas zapatos de piedra,
llevas un gorro de escarcha,
te abriga un viento de invierno,
la lluvia llora en tu marcha.

En una reiteración de este recurso, una secuencia mostrará a una pareja tomando café y comiendo pasteles dentro de una cafetería, mientras los niños miran desde fuera, pegados al mostrador (02.40). Será el momento en que la voz se reincorpore para repetir la estructura de la canción por segunda vez, cantando la primera estrofa con la siguiente letra:

Ay, hijo de corazón
hecho para las nevadas:
cómo quisiera llenarte
de frutos la mesa larga,
ponerte el trigo en la boca,
darte la leche y la manta
y echar mi brazo en tus hombros
para dar calor a tu alma.

El montaje intercambia, luego de mostrar a la pareja, primeros planos de los niños observando desde fuera, con una mano que sirve un trozo de pastel; luego, las manos vacías de los niños que se mueven jugando. Aquellos contrastes son también sonoros: Littin contrapone en el montaje, en que la canción se escucha permanentemente en el plano no diegético, aquella sonoridad temática con las campanadas de la iglesia, aquellas que se escuchan mientras vemos la gran campana mecerse, campana que la mujer pobre mirará hacia arriba, como una esperanza vana. De alguna manera, la letra vuelve a hacer referencia a las imágenes –*Entre el amor y tu pecho, no puede haber más distancia […]*–. La canción se mantiene constante, aunque a veces pase levemente al *background* para que se escuchen los sonidos del agua del río Mapocho, las campanadas, o el ruido de la ciudad. Son recursos visuales que Littin utilizará luego de manera más teatralizada en *La tierra prometida*, con una serie de analogías: la escoba que barre versus el mendigo que arrastra los pies, el niño que mira desde afuera del mostrador cómo una pareja disfruta de café y pasteles, o el niño que busca entre la basura, que luego es un adulto (04.07 – 04.12).

Es posible establecer una relación entre *Por la tierra ajena* y *Día de organillos* desde el punto de vista visual, con las tomas que muestran la ciudad y en ella, a los trabajadores, los obreros que la sostienen y hacen crecer, en medio de una realidad caótica y desigual. La dicotomía entre las clases sociales se muestra de manera evidente, precisamente como un antecedente del cine posterior. Para ello, Littin se vale de primeros planos de los niños pobres, de sus manos jugando, de sus pies descalzos, y del contraste entre los coches avanzando por la avenida, y la imagen de pies que mueven un carretón, como en *Día de organillos*. Será su primer intento cinematográfico antes de ir depurando su interés por hacer de las temáticas sociales su principal preocupación, cuestión en que la banda sonora se configura como una posibilidad identificadora.

Aborto (Pedro Chaskel, 1965) se trata de un cortometraje de ficción, que muestra el peligro que implica para una mujer, María (Sara Astica) realizarse un aborto clandestino. La película fue encargada por la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, como un mecanismo de prevención e información sobre el uso de métodos anticonceptivos como un método seguro antes de arriesgar la vida con un aborto clandestino. Para Salinas y Stange (2008) *Aborto* representa precisamente "[…] el giro temático hacia los problemas sociales de contingencia, los primeros guiños hacia la ficción […]" (p. 93).

La banda sonora de *Aborto* se compone de voces y la música de Becerra, interpretada por un cuarteto de cuerdas y un piano. La voz que inicia el documental es una voz *over* masculina, que opera con función informativa: al inicio del corto, entrega el diagnóstico de la mujer que está siendo atendida: *perforación uterina por raspaje practicado fuera del hospital. Anemia aguda. Indicación: operación de urgencia*. Precisamente con relación a esta voz *over* que lee el diagnóstico médico de la protagonista, Guerrero y Vúskovic (2018) plantean que esta narración "[…] representa un alter ego del sistema, de aquello más poderoso que el paciente […]" (p. 86), cuestión que, como los mismos autores apuntan, está reforzada por el desvanecimiento, en un paulatino *fade out*, del sonido ambiente, que deja a la voz sola. Esta inferencia es muy interesante y cobra sentido, en tanto el recurso se repite en el Nuevo Cine Chileno: tanto en *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969)

como en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), hay presencia de voces *over* que representan, cargadas de omnipotencia y distancia, la voz de la justicia[175].

Inmediatamente después, la voz que asume el protagonismo es la de María, narrando en off, siendo, en primera instancia, una introducción a sus propios recuerdos. Al marido, de hecho, no lo oímos, sólo le vemos mover los labios (bloque 5) ; y con su narración, se inicia la música y la historia: *No podía quedarme dormida y empecé a recordar.*

En la secuencia siguiente, la mujer está en su casa y recibe a una vecina que le pide recomendaciones para asistir a hacerse un aborto clandestino, cuestión que narra en *off***.** Un violín interpreta una melodía lánguida, acompañada de trémolos del resto de las cuerdas (bloque 1). De esta manera, la música no diegética inmediatamente manifiesta su pertenencia, a nivel discursivo, a la historia que recuerda la protagonista, que narra las dificultades económicas de su familia, y la imposibilidad de tener otro hijo más. La música es tensa y disonante, acompañando la narración de la mujer desde el *background* (bloque 2). Como señalan Guerrero y Vúskovic (2018), la música "[…] está notoriamente ligada a las emociones de la mujer, no solo en esta escena o sección, sino que prácticamente en todo el filme […]" (p. 88).

Una vez iniciada la narración de la mujer –y, por lo tanto, una inmersión en la metadiégesis, en un *racconto* que se preocupa de narrar el pasado reciente y los acontecimientos que la llevan a la urgencia del hospital– la música acompaña la narración y el montaje, estableciendo pausas muy breves entre sí. De esta manera, la transición entre el empeoramiento de la mujer en su cama, sintiéndose mal luego de haberse realizado el aborto clandestino, es caracterizado musicalmente por una progresión sonora, tímbrica y de densidad, que comienza con un chelo en *pizzicato*, al que se unen el resto de las cuerdas en un bloque tenso que va *in crescendo* (bloque 8), mientras el marido está en primer plano, con cara de impotencia y preocupación, para luego pasar a un primer plano de las manos de la protagonista, que aprieta sobre su barriga adolorida. No hay pausas entre este bloque y el siguiente, que musicaliza la llegada de los paramédicos, con unas cuerdas tensas, manteniendo

[175] Desarrollaré esto en el capítulo 5.

los trémolos (bloque 9), mientras los enfermeros sacan a la mujer de su casa y la ingresan en la ambulancia, momento en que el chelo retoma el *pizzicato* inicial del bloque anterior, para dar paso a la sirena de la ambulancia.

Como bien apunta Farías (2019), el retorno de los sonidos ambiente marca el instante "[…] en que la película vuelve a su punto inicial […]" (p. 113), y, por lo tanto, el segmento de los recuerdos de María ha finalizado. Esta transición entre música y sonido, así como la llegada del silencio (19.54), marcan el final de la secuencia, y de todo el segmento metadiegético del recuerdo de la protagonista. Se da, a partir de allí, la primera y única pausa un poco más prolongada entre los bloques musicales, que introduce, en cambio, el sonido de pájaros, exterior, y presencia de silencio mientras la voz de la mujer narra que, saliendo del consultorio y al llegar a su casa, se enteró de la muerte de su amiga y vecina por un aborto mal realizado. Así, la música retoma su carácter tenso y empático. El silencio, sin embargo, toma su lugar entre ruidos indistintos de niños jugando en la calle y algunos sonidos ambiente muy puntuales, como ambientación sonora de la reflexión de la mujer (1) al enterarse de la muerte de su amiga y (2) al asistir al consultorio, con una toma que la muestra a ella y a otras mujeres cargadas de sus hijos en una sala de espera. Su voz en *off* sentencia: *Cuántas de todas estas señoras habrán pasado por lo mismo que he pasado yo…*

Respecto de la música, Guerrero y Vúskovic (2018) describen: "[…] El primer segmento es presentado por un chelo que marca un claro réquiem, una elegía musical, una marcha fúnebre para el niño que se fue […]" (p. 90). Los autores también perciben el contraste entre esta música fúnebre y el sonido ambiente que en *off* marca la presencia de niños jugando fuera de la casa. Es, como comentan, el único momento en que esto ocurre dentro del segmento en que asistimos a los recuerdos de la protagonista; el resto, sólo contiene música y su voz en *off* (p. 91), lo que "[…] nos indica la intención de provocar un contraste dramático en la escena, entre la alegría de los niños y su desgracia interna" (p. 91).

Como en gran parte de su trabajo incidental para cine, Becerra hará uso de un material inicial en el primer bloque musical, el que luego utilizará variado o fragmentado para construir el resto de la música. En el caso de *Aborto*, Becerra escribe, como han descubierto Guerrero y Vúskovic (2018),

una melodía cercana a una serie dodecafónica. Ahora bien, los mismos autores aclaran que la línea melódica presenta algunas reiteraciones de notas, lo que no es constituyente, en realidad, de una serie dodecafónica, que por definición no repite notas hasta presentar la serie de doce alturas (pp. 88-89). Sin embargo, resulta un poco contradictorio el hecho que, luego de aseverar la similitud con una melodía dodecafónica luego establezcan, a través del análisis armónico, las características tonales de la música. Esto los autores lo catalogan como "[…] una salida del dodecafonismo, hacia lo que podría considerarse una armonía tonal junto a una melodía tonal (o una melodía basada en tensiones, depende de la escuela de análisis)" (p. 90).

Si es posible sintetizar los usos musicales de esta filmografía con una incidencia más bien empática de la música, en *Angelito* se da todo lo contrario. En un cortometraje que podría ser tomado como bastante más convencional en su estilo y narración, el uso de la música y el sonido, a nivel discursivo se presenta como algo bastante más interesante.

La película trata de una empleada doméstica (Sara Astica) quien es expulsada de todas las casas burguesas en las que trabaja, debido al llanto constante de su hijo recién nacido –el *angelito*– durante las noches. Si bien la música –con una guitarra, un clarinete y dos saxofones– tiene un rol importante, a nivel sonoro, lo que da hilo conductor es el llanto del bebé, que constituye un elemento central de la trama del cortometraje.

La música es anempática con el hecho, que en sí mismo es dramático, de la mujer sin poder conseguir un trabajo estable y de tener que depender de vivir en el lugar donde trabaja; pero por el carácter de la música, en estilo jazz y alegre, en modo mayor y con la guitarra interpretando un *groove* rasgueado, el discurso fílmico establece una ironía al respecto, al mismo tiempo que representa a la clase alta y sus aires de grandeza. Todo esto le da al cortometraje un atisbo de humor subyacente. De hecho, un bloque con carácter de jazz acompaña una secuencia de montaje en la que la mujer es expulsada de dos sitios distintos, por los llantos de su hijo (bloque 3).

Cuando se le notifica su despido de la primera casa, no hay música acompañando a la voz del mayordomo *Aquí tiene su sueldo y su desahucio. ¿Y por qué me echa?, si el angelito ya no llora*

tanto. – De día, lo que es de noche… No sólo los señores están disgustados. Firme y váyase. Lo mismo ocurre con la secuencia siguiente, en que la mujer va a una agencia de empleadas domésticas a solicitar trabajo. La mujer que la recibe la increpa: *–¿Se emplea con el niño? –Sí. –Qué lástima. – No tengo donde vivir, no ve que estoy cesante.*

4.6. Epílogo

Si el Hollywood de los primeros años 30, con su sistema de estudios en pleno funcionamiento, había privilegiado el uso de músicas de una estética romántica para sus películas, valiéndose sobre todo de la melodía para reforzar lo narrativo (Kalinak 2010, p. 65), el declive del propio sistema incidió, –entre otros aspectos, evidentemente– a que el cine norteamericano fuera en búsqueda de otros idiomas musicales, como el jazz, el folk, el serialismo, y los recursos provenientes del modernismo y el minimalismo (p. 66). Todo esto, que acontece a mediados del siglo XX, se manifiesta también en Chile, con un cambio de paradigma entre las producciones de Chile Films y las que vendrán, no sólo por el declive de un sistema que fracasó económicamente, sino también y sobre todo por un cambio en la concepción frente a la cual se hace cine. En esta concepción, me parece que es posible sintetizar, a nivel sonoro, algunas cuestiones que son centrales en la realización ficcional del Cine Experimental.

La primera de ellas tiene que ver con el sonido, que como apunta Rogers (2017), al formar parte elemental de los filmes, lo hace también como una fuerza que contribuye a la creación de una estética experimental (p.2). Si consideramos el hecho que el sonido sólo sea concebible en la post producción de las cintas, es un antecedente que permite indagar en la elección de los mismos como parte del procedimiento estético que da como resultado al discurso cinematográfico del CE; esto queda de manifiesto en la herramienta narrativa que implica el uso del sonido del trigo en *Trilla*, del agua en *Láminas de Almahue*, y la conexión que ellos tienen en concomitancia con la música y las narraciones.

Por otro lado, si la música de vanguardia es capaz de darle otras posibilidades al cine, y de erigirse en una funcionalidad y estatuto estético que la excluya de una coincidencia cómoda para con

la industria cultural (Adorno & Eisler, 1976; Viejo, 2008), en el cine experimental chileno, la música de raíz folclórica jugó un rol central, no sólo por ser utilizada de forma distinta a las décadas anteriores en donde primaba el carácter exotista de su presencia, sino también porque este nuevo uso reflejaba las posibilidades estéticas maleables de su adaptación, siempre en pequeños formatos, a un lenguaje que dialogaba entre lo popular y lo vanguardista, la improvisación y la cita, la variación y la reiteración; todos ellos elementos funcionales y convencionales dentro de la aplicación de la música cinematográfica, pero que explotados mediante estas músicas, aportan a este cine experimental con un universo sonoro único, que a su vez, pone a la propia música de raíz folclórica en otro lugar. Esta comparación provocadora con las ideas de renovación de las músicas de vanguardia y las músicas folklóricas y populares –esas que Adorno tanto despreciaba– la sostengo en tanto me parece que el Cine Experimental logra una amalgama temática que deriva en una actitud estético-cinematográfica que mezcla, como rescata Horta (2015) "[…] la perspectiva política de la identificación de un discurso progresista […] y los referentes locales sobre la cultura popular […]" (p. 15)[176].

Corro (2016), en una comparación entre los documentales *Mimbre* y *Andacollo* (Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, 1958) plantea que el alejamiento del realismo en ambos documentales se debe, no necesariamente a la ausencia de voz en el primero y la particularidad de la narración participante de la segunda[177], sino a que ambas películas "[…] ofrecen como objeto la experiencia personal de un fenómeno [que se despliega como] una visión que ensaya, como virtud política del medio de exposición, pensar el espacio dramático como espacio cultural válido, como territorio cinematográfico autosuficiente" (p. 57). En esa experiencia, la banda sonora cumple un valor esencial, asumiendo de pleno la presencia vanguardista del sonido de Violeta Parra en la primera etapa del Cine Experimental; aun cuando discrepo de la idea que reproduce Horta (2020) al tratar

[176] El autor se refiere específicamente a *La maleta, Yo tenía un camarada, Ana, Angelito* y *Érase una vez,* marcando el período en que el CE ya formaba parte de la estructura universitaria.
[177] Para un análisis completo de la banda sonora y la narración en *Andacollo*, véase Moure 2020.

las anticuecas de Violeta Parra como música docta[178], sí me parece interesante su comentario final en torno a la figura de Parra como compositora de música incidental, en tanto aquello desemboca en una ubicación cultural distinta de lo popular, no como algo exótico sino como "[…] un material desde el cual reorientar la pregunta sobre la pertinencia de las expresiones vanguardistas de un arte con raigambre local" (p. 38).

Retomando el asunto de las voces en el Cine Experimental chileno, Pick (1984) es categórica al aseverar, en relación con las narraciones de los primeros documentales experimentales de Sergio Bravo, que "[…] Los textos fastidian por su carácter demasiado explicativo, aunque su intención sea la integración de la palabra al ritmo poético de la imagen" (p. 35). Aun cuando esto puede darse a ratos en *Trilla* más que en *Láminas de Almahue*, me parece que, en estos documentales, la sonoridad de la voz juega un papel fundamental, que lamentablemente ha pasado desapercibido. Aun sin trascender a la jerarquía de su contenido lírico y, por lo tanto, a la importancia de la palabra, existe en estos usos vocales la posibilidad de romper con aquello que Chion (2004) critica en relación con la concentración generalizada de este tipo de investigaciones más en la palabra que en la sonoridad de la voz (p. 13). Desde este punto de vista, lo que ocurre es precisamente que la voz, la dicción, el grano –es decir, la aparición del cuerpo de quien canta o declama, denotando sus ruidos, su materialidad y musicalidad (Barthes, 1986, p. 265), contienen una relevancia sonora, con una fuerza propia que participa del discurso fílmico, también como parte de la síntesis poética de Bravo: no sería lo mismo si un hombre narrase en *Trilla* junto a Violeta Parra, como tampoco si un locutor narrase el texto poético de Efraín Barquero, en *Láminas de Almahue*, al estilo de un *newsreel*.

Ahora bien, Tagg (2013) expone el concepto de "traje vocal" (p. 360), una expresión metafórica para referirse a aspectos de la fonación que sirven a tres objetivos: (1) llevar a cabo una actividad particular, (2) asumir un rol, (3) y señalar una identidad grupal (p. 360). Es en este sentido que la voz de Violeta Parra funciona, lo mismo que la de Efraín Barquero, como una voz poética, en

[178] Corro (2016) también cataloga las composiciones de Violeta Parra para *Mimbre* como música "[…] con aires de tonadas y estridencias propias de los modos doctos contemporáneos, muy en la línea de sus 'anticuecas' que son de ese mismo año […]" (p. 63).

contraste con las otras narraciones. Entre otras cosas, la diferencia entre la voz hablada y cantada de Violeta Parra en los documentales puede comprenderse por su diferencia en términos de uso, contexto y connotación, como en términos sónicos (Tagg 2013, p. 365); desde este punto de vista la diferencia primordial entre la prosodia recitada y cantada de Parra tiene que ver con la emoción intensificada de la segunda, y su aparición en momentos especiales (p. 365) dentro de los documentales.

Para Horta (2020) la exploración identitaria de Bravo pasa, entre otras cosas, por el desarrollo de una subjetividad popular a través de la presencia del paisaje, en tanto el director plantea "[…] un relato visual donde las formas básicas y su distribución en el cuadro confluyen en una representación formalista del paisaje popular" (p. 32). Bajo este marco, creo que es posible pensar la instancia narrativa de Sergio Bravo como un espacio vasto que, sin embargo, tiende hacia la concentración de los objetos que dan razón a los oficios –la guadaña y el trigo, el mimbre, el organillo y su mecanismo–; en esta operación, la banda sonora incide en estos énfasis del encuadre. Dentro de la reflexión de Horta (2020), hay una cuestión que es central, y es que el hecho que Bravo –y por añadidura el CE– releven "[…] al sujeto popular a una condición estética […]" (p. 33) –y no sólo al sujeto popular, sino a los contenidos que tratan en el montaje, se configura como una proyección estética para parte de la filmografía del Nuevo Cine Chileno. Desde allí también podemos *derivar* a Ruiz, sin que sea forzado, sino con un sentido, también, de pensar la banda sonora dentro de contextos fílmicos que devinieron en productos estéticos[179].

Por último, es indudable que a nivel de la banda sonora, la participación de Gustavo Becerra como el compositor de toda esta filmografía marca estéticamente las películas del CE, en conjunto con la recurrencia del sonidista Francisco Cares, y las decisiones que a nivel de montaje se tomaron; la revisión descriptiva de esta música arroja puntos comunes de un corpus experimental y de ficción que reitera recursos que le son efectivos: la continuidad musical por sobre la fragmentación, el uso sincrético, empático y de convergencia cultural y contextual de la música –no sólo la folclórica, sino

[179] Planteo esto como proyección hacia el capítulo 6.

las alusiones identificatorias de la muerte, las clases populares, la burguesía, etc.–. A lo largo de estos años, Becerra desarrolla su oficio, utilizando todos los recursos compositivos a su disposición, pero privilegiando sobre todo la variación y la reiteración, elementos esenciales de la banda sonora de *Valparaíso, mi amor*, uno de los largometrajes más importantes del Nuevo Cine Chileno.

Capítulo 5

La identificación sonora en el Nuevo Cine Chileno. Lo Social como Temática y Herramienta Estética

5.2. Introducción

El Nuevo Cine Chileno fue uno de los movimientos y fenómenos cinematográficos más importantes que ha vivido Chile, en tanto depositario de las técnicas fílmicas del trabajo de finales de los años cincuenta al alero del Centro de Cine Experimental, que implicó una maduración estética en concomitancia de una convicción política y social, pero también un reflejo de la realización de cine independiente y de autor. En este sentido, para el cineasta Aldo Francia (1990), los festivales de cine de Viña del Mar –1967 y 1969, respectivamente– conforman un hito en la configuración estética de los realizadores del Nuevo Cine Chileno, ya que representan, a su modo de ver, una maduración en los contenidos por la cual los realizadores "[…] olvidan el cine de diversión evasora y empiezan un cine de compromiso con la realidad latinoamericana" (p. 17). Pertenecen a esta época algunas películas que, hasta el día de hoy, son consideradas emblemáticas, de las que suele destacarse a *Tres tristes tigres*[180], *Valparaíso mi amor* y *El chacal de Nahueltoro* (Cortínez & Engelbert, 2014; Mouesca, 1988; Mouesca & Orellana, 2010; Pick, 1984; Vega, 1979). Con todo, hasta el día de hoy es una categoría que resulta en cierta medida problemática, en tanto la inclusión o exclusión de una u otra película dentro del movimiento ha ido variando. Es el caso de la película *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), que como apuntan Cortínez y Engelbert (2014), ha tenido una valoración por parte de la literatura sobre cine chileno relacionada más con cuestiones externas a la película que a su propio contenido cinematográfico (p. 135), y uno de esos elementos ha sido la distancia política de Kaulen respecto a los cineastas de la época[181]. Existen, de todos modos, análisis cinematográficos exhaustivos e interesantes

[180] Como expreso en el capítulo metodológico y de justificación, abordo la banda sonora de *Tres tristes tigres* como parte de la filmografía de Raúl Ruiz en el capítulo 6.

[181] Sergio Trabucco, quien fuera asistente de dirección de *Largo viaje*, reconoce una tensión política entre la mayoría de los cineastas de la época y Patricio Kaulen, quien, a pesar de todo, como el autor también menciona, "[…] no dejó de apoyar todas las iniciativas que se presentaban" (Trabucco, 2014, p. 153).

que se adentran más en la estética cinematográfica (Cortínez & Engelbert, 2014a; Donoso, 2012), o que desde la música aportan a incluir la película como parte del movimiento del nuevo cine chileno, como es el caso de Guerrero y Vúskovic (2018), quienes proponen que, precisamente por la mezcla que el compositor Tomás Lefever realiza de las tradiciones musicales del conservatorio con el mundo de la música popular –y específicamente en *Largo viaje*, del canto a lo poeta– existe un vínculo estrecho con el Nuevo Cine Chileno (p. 130), vínculo que se repite en el caso de los compositores Gustavo Becerra, Sergio Ortega y Luis Advis, como expondré más adelante.

Si hay un corpus cinematográfico para el cual resulta innegable la importancia de su contexto, ese es el nuevo cine chileno. En medio de cambios tan relevantes en Latinoamérica y el Cono Sur, como la Revolución Cubana en 1959 y las incursiones del Che Guevara tanto en la isla como en Bolivia, las escépticas miradas del establecimiento del poderío norteamericano con la Alianza para el Progreso en 1961 (Pinto, 2002, p. 110)[182], y las posteriores dictaduras militares que Estados Unidos financió en la región, frenando procesos de democratización e independencia económica de los países latinoamericanos, se configuró un espacio en el que, para un amplio sector de la izquierda, las artes y las humanidades se constituían también como frentes de lucha social. Particularmente en Chile, estos procesos desembocaron en la posibilidad del establecimiento de un gobierno socialista por la vía democrática, cuestión inédita en el mundo y que se hizo realidad de la mano de la alianza y movimiento político llamado Unidad Popular, con Salvador Allende como su presidente electo; en el ámbito cultural y artístico, Briceño[183] (2021) señala que "[…] Se trató de un momento histórico en el que se abrieron las posibilidades para pensar una nueva sociedad y construir una nueva cultura" (p. 44). En este sentido, como menciona la autora, para muchos intelectuales de la época, se debía

[182] Pinto es uno de los autores que establece el vínculo entre las directrices de la Alianza para el Progreso norteamericana y el desarrollo, en el Chile de mediados de los años 1960, del programa de reformas llamado "Revolución en Libertad", impulsado por el gobierno democratacristiano de Eduardo Frei Montalva (Pinto, 2002, p. 42). Mouesca (1988) también se refiere a este vínculo como parte del programa electoral de ese partido (p. 28). Para más información acerca de las propuestas políticas detrás de la consigna "Revolución en Libertad", véase Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Volumen III. Editorial Universitaria, 2011.

[183] La autora rastrea, sobre todo, la influencia intelectual del poeta, escritor y dibujante Enrique Lihn dentro del panorama cultural de la época, luego del paso del escritor por Cuba, tras recibir el premio Casa de las Américas por *Poesía de Paso* (Briceño, 2021, p. 46)

propender a la unidad para generar "[…] las condiciones educativas, sociales y culturales en el pueblo, que permitirían la implementación del socialismo […]" (p. 44); con este espíritu, la autora reflexiona en torno a que "[…] esa visión del debate cultural tiene sus raíces en la discusión latinoamericana, donde los escritores se mostraron proclives a traspasar las fronteras disciplinarias y presentarse como intelectuales" (p. 46).

El cine, por supuesto, no estuvo exento de este influjo político y social, que en Chile se vio influido en este sentido por los ya establecidos movimientos de *nuevos cines*. Respecto de ello, y en específico de la influencia que tuvo la revolución cubana, Mouesca (1988) destaca la radicalización en el campo intelectual y artístico, especialmente en el cine y la música, en donde "[…] lo que aparece como tendencia dominante es la búsqueda de una síntesis entre la temática de la obra, el lenguaje en que ésta se expresa, y lo que el artista considera su deber político y social […]" (p. 27). Desde esa concepción intelectual nacen en Chile los respectivos movimientos de nueva canción y nuevo cine, tendencias artísticas que ya cuentan con estudios interesantes que argumentan el vínculo entre ambos movimientos, que dan cuenta de una colaboración entre artistas e intelectuales en pos de una causa política común[184].

Como mencionan Mouesca y Orellana (2010), los contenidos de las películas del Nuevo Cine Chileno se volvieron, con el tiempo, cada vez más denunciatorios, privilegiando el abordaje de temas sociales, cuestión que trasciende al género del documental para también formar parte de las películas de ficción. Como destacaba en el capítulo anterior, la escasez de recursos económicos y el fracaso de Chile Films por establecer una industria cinematográfica durante la década de 1940, llevan, entre otros factores, a que el formato ideal de realización fílmica sea el cortometraje documental, cuestión que se extiende a lo largo de la década de 1950 y 1960[185]. En ese contexto, durante el período de fines

[184] Quienes desarrollan y establecen un vínculo más concreto entre la nueva canción y el nuevo cine chileno son Guerrero y Vúskovic (2018). Aun así, ambos movimientos ya han sido vinculados en el pasado Mouesca y Orellana (Mouesca & Orellana, 2010, p. 112), aunque sin tomar en cuenta la perspectiva musical. Por otro lado, Trabucco (2014) menciona la participación de Víctor Jara en los talleres de cine de Chile Films (p. 283), lo que evidencia la colaboración existente entre artistas en aquella época.

[185] Un ejemplo de ello es el director Patricio Kaulen, quien luego de haber filmado las películas *Nada más que amor* (1942) y *Encrucijada* (1946), decide dedicarse a la realización de documentales, principalmente de carácter noticioso e institucional. Luego, en 1954, se vuelve director del noticiario Emelco, a través de

de los años sesenta y el gobierno de la Unidad Popular, la productora se utilizó como una plataforma para brindar apoyo a los realizadores cinematográficos en términos de infraestructura, alquiler de equipos para filmar, como también colaborando con la distribución (Mouesca & Orellana, 2010, p. 140).

Aun cuando el director Miguel Littin, a la cabeza de Chile Films durante la Unidad Popular, hiciera un intento por "[…] sacar a dicha institución de la situación de menor importancia que significa ser una prestadora de servicios con el propósito de convertirla en una institución que englobara todo el quehacer cinematográfico […]" (Trabucco, 2014, p. 599), lo cierto es que ninguna película de ficción fue realizada por la productora durante la Unidad Popular; carente de presupuesto para ello (p. 601), Chile Films se concentró, además de prestadora de servicios, como productora de algunos informes noticiarios que se mostraban en las salas de cine, y que como menciona Cáceres (2019), "[…] recibieron malas críticas de manera transversal […]" (p. 148).

En contraste con esta realidad, el Centro de Cine Experimental[186] jugó un rol fundamental en el desarrollo fílmico de la época, y fue el mismo centro y los mismos realizadores que extendieron su labor realizando largometrajes, de los cuales Mouesca y Orellana (2010) destacan a Helvio Soto, Miguel Littin y Raúl Ruiz (p. 121). Éste último será quien continúe una senda filmográfica más experimental y arriesgada[187], mientras que Littin se volcará desde el comienzo, por un cine más social y militante. Con todo, la realización de largometrajes a alero del Cine Experimental verterá toda la experiencia ganada de sus realizadores en este formato, con énfasis en la ficción. Sin embargo, otros realizadores que no estaban ligados de manera directa al Centro de Cine Experimental fueron relevantes, como Aldo Francia, importante gestor para el cine nacional de la época en términos de su contribución hacia la distribución y difusión, con la creación del Cine Club de Viña del Mar en 1962 (Cortínez & Engelbert, 2014a, p. 145), y a partir de ello, de los Festivales de Cine de Viña del Mar; o el ya mencionado Patricio Kaulen, predecesor de Littin en Chile Films y responsable de crear

los cuales se realizan varios documentales acerca de la producción cuprífera chilena (Mouesca & Orellana, 2010, p. 96).

[186] Me refiero al contexto histórico y las bandas sonoras del Cine Experimental en el capítulo 4.

[187] Desarrollo esto en el capítulo 6.

una nueva ley del cine, promulgada el año 1967; ley que, como sintetiza Trabucco (2014), "[…] establecía el mecanismo tributario para devolver el impuesto de la entrada a las funciones en que se exhibían largometrajes nacionales o coproducidas en Chile, y a la vez liberada de impuestos a la importación de película virgen y otros materiales[188]" (pp. 196-197).

El Primer Festival de cine de Viña del Mar, del año 1967, permitió el encuentro y el visionado de diversas películas de los nuevos cines latinoamericanos, entre ellas, de cineastas como el brasileño Glauber Rocha, el cubano Julio García Espinosa, el boliviano Jorge Sanjinés, entre muchos otros, estableciéndose así "[…] una expresión de unidad y de solidaridad en un campo del trabajo cultural […]" (Mouesca, 1988, p. 32). Francia (1990), muy en línea con las ideas revolucionarias de la época en muchos ámbitos de lo social, manifiesta que a partir de los primeros festivales de cine de Viña del Mar, el visionado de películas de los otros nuevos cines de Latinoamérica les dejó la certeza que "[…] el cine no es solamente una expresión artística, sino que algo mucho más importante que eso: un medio de comunicación […] Que el cine no era el opio, sino que podía ser la anfetamina del pueblo, un estimulante de la conciencia" (p. 18).

En este contexto, lo político se torna una corriente estética. Miguel Littin declara en su discurso inaugural del Festival de Viña del Mar de 1967 la necesidad de "[…] Investigar nuevas formas de lenguaje cinematográfico a través de una expresión latinoamericana auténtica y propia, fundamentando la problemática del hombre y de la raza; redescubrir lo autóctono e incorporarlo a nuestro cine […]" (Francia, 1990, p. 23) (p. 23), explicitando precisamente un afán por hacer de la política un medio de creación, proceso a través del cual la primera tiende a mistificarse[189] en el cine de ficción –proceso que, propongo, la banda sonora refuerza–; el cineasta reitera, tanto en su discurso inaugural como en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, que "A una técnica

[188] Como comenta Trabucco (2014) la primera película en beneficiarse con la nueva ley del cine fue *Morir un poco*, de Álvaro Covacevich (p. 197), película que forma parte de la discusión de este capítulo. A su vez, Cortínez y Engelbert (2014) comentan que el mismo año se beneficia Kaulen con *Largo viaje*, garantizándole "[…] una base financiera para seguir filmando […]" (p. 144).

[189] Aquello es también evidente en el hecho que los cineastas chilenos presentes en el festival de Cine de Viña del mar del año 1969 nombraran presidente honorario al comandante Ernesto Che Guevara, "[…] como un homenaje a todos los héroes caídos en la lucha por la liberación de América Latina" (Francia, 1990, p. 30), cuestión que a nivel estético será fuertemente criticada por el director Raúl Ruiz.

sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias" (Trabucco, 2014, p. 586)[190] . Este manifiesto, escrito por Miguel Littin[191] en apoyo al gobierno de Salvador Allende y su gobierno, era, como apuntan Mouesca y Orellana (2010) no sólo "[…] un cuerpo de principios sino una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto […]" (p. 139); independientemente de si aquello realmente se tradujo en una serie de procedimientos escritos a los que había que atenerse, sí marcaba las pautas de una visión que transformaba la política en un camino estético a seguir. Para Trabucco, el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular "[…] no solo expresa con claridad el escenario político de ese periodo, sino que constituye el primer documento político del cine chileno […]" (p. 256). Desde ese punto de vista, para el autor "El manifiesto sirvió para tener un paraguas donde cobijarnos y contar a lo menos con un espacio donde profesar nuestra voluntad de unidad y proyecto […]" (p. 256).

En el Manifiesto, Littin menciona que "[…] antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo […]" (Trabucco, 2014, p. 585). El director reconoce en el manifiesto al cine como arte[192], pero que en el contexto chileno y "[…] por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario [que] […] nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación […]" (p. 585).

Aun cuando no todos los realizadores incluidos en este capítulo se adscribieron al Manifiesto –por ejemplo, Patricio Kaulen– me parece importante mencionarlo no sólo en tanto documento histórico que da cuenta del efervescente contexto político en que estas películas fueron hechas, sino sobre todo porque sintetiza algo que, en mayor o menor medida, puede tomarse como una temática

[190] Esta frase que cito se encuentra presente tanto en el discurso de inauguración como en el Manifiesto.
[191] Guerrero y Vúskovic (2018) se refieren al "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular", publicado en el periódico *El Siglo* el 7 de diciembre de 1970. El texto es atribuido a Miguel Littin y Sergio Castilla; sin embargo, Guerrero y Vúskovic mencionan que tanto para Littin como para la investigadora Verónica Cortínez, el grado de participación de este último es discutible (p. 279).
[192] Incluso cuando es posible vislumbrar esquematizaciones temáticas y de carácter militante y social, el propio Manifiesto rechaza "[…] la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico" (Trabucco, 2014, p. 586).

común a todo este corpus: lo social, en tanto temática de interés, se vuelve también una herramienta cinematográfica. Me parece que esto se encuentra muy presente en el desarrollo ficcional del Nuevo Cine Chileno, y que, a nivel sonoro, asume diversos grados de presencia, y con variados fines en torno al discurso fílmico. De esta manera, lo social es una temática que engloba este corpus cinematográfico, transformando aquello en una herramienta creativa; si el Nuevo Cine Chileno es un cine social y político, como lo han definido sus realizadores y la crítica en general, lo es también por un proceso de mistificación estética que es cinematográfica, en la que el ámbito de lo sonoro juega un papel relevante, marcando la continuación del trabajo hecho por sus autores principales en el contexto del cortometraje experimental, y reforzando las posibilidades artísticas de aquellas temáticas sociales en el cine de ficción, aun cuando esto se manifieste de manera puntual: la predilección de los cineastas, ya durante el gobierno de la Unidad Popular, fue sobre todo por el formato documental[193].

5.3. La Identificación Sonora

Propongo, como denominador común para comprender el despliegue de la banda sonora en la ficción del Nuevo Cine Chileno, el concepto de identificación sonora: en tanto una película puede ser concebida como la representación de una historia (Buhler, 2019, p. 154) y así, parte de un medio cinematográfico que ha logrado, como vehículo de contar historias, "[…] producir su propio conjunto de signos en lugar de simplemente reproducir aquellos que registraba […]" (Buhler, 2019, p. 154), la banda sonora se vuelca hacia la repercusión identificatoria para con la banda de imagen. En este contexto, que implica comprender el cine como un sistema representacional, Gorbman (1987) propone la idea de la música como un *gel* que propende a la inmersión del espectador en la narrativa de la película, aun estando sometida a la jerarquía superior de la voz hablada y de las condiciones dramáticas y temporales de la narración (p. 59). Al mismo tiempo, la música sería capaz de contribuir

[193] Trabucco (2014) menciona que, bajo aquel contexto de compromiso político asumido por los cineastas, el documental era el género predilecto (p. 266). Para un análisis de la música en el documental durante la Unidad Popular, véase Farías 2021.

a enmascarar la técnica que rodea a la película, escondiendo su naturaleza tecnológica, es decir, la materialidad del cine (Gorbman, 1987, p. 58); en definitiva, la música puede contribuir a la identificación del espectador con la narrativa, cuestión que, sin embargo, no es una cualidad exclusiva de ésta: la voz también juega un papel importante en el proceso de identificación, operando a través de su timbre y discurso (Kozloff 1988, p. 49). En particular, la voz *over* resulta esencial para nuestra aceptación del mundo narrado por el énfasis que pone en "[…] la pretensión del narrador por contar su historia […]" (p. 45) y desde allí, tornarla un discurso ubicado en el pasado, que puede tener un carácter testimonial, histórico, biográfico, entre otros.

Lo que estoy tratando de plantear aquí en relación a la identificación[194] es el vínculo audiovisual entre la narración y el espectador que, eventualmente, puede verse reforzado por los elementos de la banda sonora que forman parte del discurso fílmico. Desde este punto de vista, la identificación en el ámbito de lo cinematográfico está fuertemente vinculada a lo contextual y cultural; como apunta Metz (2002), cualquier elemento visual o sonoro que aparece en el discurso fílmico viene cargado de significado cultural; en este sentido, "[…] transportan consigo, antes incluso de que intervenga el «lenguaje cinematográfico», mucho más que su mera identidad literal, lo cual no impide al espectador de una cultura dada descifrar ese «*plus*» al tiempo que identifica el objeto […]" (p. 136), y es en la articulación que implica el montaje cinematográfico que aquellos significados responden a un ordenamiento dado por la instancia narrativa.

La identificación, concebida así para el ámbito sonoro de esta filmografía, está a su vez dividida en subcategorías. La primera de ellas se agrupa en temáticas globales que son desplegadas –como semillas de la historia y consecuentemente, pilares de la trama– como elementos centrales que dan vida al discurso fílmico, de las cuales pondré énfasis, por un lado, en la violencia, misera y predestinación, y por el otro, en los contrastes sociales expresados a través de la banda sonora. En sí mismas, estas temáticas no representan las tramas de las películas, ni tampoco son las temáticas

[194] Es importante aclarar que la idea de identificación que planteo no dice relación con las teorías psicoanalíticas, ni tampoco las teorías de género aplicadas al cine. Para una revisión exhaustiva y sintética de estas propuestas véase Buhler, 2019.

exclusivas de todas las cintas de este corpus fílmico; sin embargo, me parece que hay evidencia suficiente como para categorizar las funciones de la banda sonora en estas problemáticas generales.

Pero la banda sonora también cumple el propósito de identificación en este corpus a través de un refuerzo de la ficción, mediante las voces narradoras y la música, principalmente–. En contraste a la valoración recurrente de muchas de las películas del Nuevo Cine Chileno por su carácter realista, e incluso, su condición documental[195] (Cortínez & Engelbert, 2014; Mouesca, 1988; Mouesca & Orellana, 2010; Navarro, 2009; Vega, 1979), es que sostengo que la banda sonora, en varios casos, opera reforzando su carácter ficcional, aun cuando el origen de las tramas esté inspirado en casos reales, al mismo tiempo que la influencia neorrealista de las mismas les imprima un aura de realismo[196]. Por lo tanto, establezco una discusión en torno a aquello y describo la posibilidad que tiene lo sonoro de incidir en el proceso de desarrollo de la ficción, mediante la identificación, por ejemplo, con elementos oníricos, irónicos, de recuerdos y cambios temporales, así como el uso abundante, en este corpus, de la secuencia de montaje como un recurso fílmico de síntesis.

5.3.1. Temáticas Globales

5.3.1.1. Violencia, Miseria y Predestinación

Si existe una película en que la violencia juega un papel central esa es *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969); basada en un caso real, la cinta muestra la historia de Jorge del Carmen Valenzuela Torres –también conocido como José del Carmen, así como varios otros apodos–, un campesino que en 1963 asesinó a una mujer –en la película, de nombre Rosa– con la que había entablado recientemente una relación, y a las cinco hijas de ella. Una vez apresado, del Carmen aprende a leer y escribir en la cárcel, se vuelve católico, entabla relaciones con los otros reos, y aprende un oficio; durante su confinamiento muestra arrepentimiento por lo que hizo, pero la pena

[195] Respecto a la discusión en otro a lo documental, he realizado un análisis específico del largometraje *El chacal de Nahueltoro* (Moure, 2020, pp. 119-139), que ha sido la base para trabajar este problema, ahora incluyendo otra filmografía.
[196] Expongo esto como antecedente y en relación con el Cine Experimental en el capítulo 4.

de muerte que regía en esos años se aplica con él, y es fusilado luego de que se le rechace un indulto por parte del Presidente de la República.

La película fue producida por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, siendo su primera incursión en el largometraje, lo que planteó, como sindican Salinas y Stange (2008) desafíos interesantes y cambios de formato, aun cuando : "[…] la mirada, los medios y el método propios de esta institución" (p. 112). *El chacal de Nahueltoro* es protagonizada por el actor Nelson Villagra, formado en la escuela de teatro de la Universidad de Concepción (TUC), y luego, en Santiago, miembro del teatro Ictus y del grupo Cabildo, pequeña compañía teatral con la que estrenarían la obra de Alejandro Sieveking, *Tres tristes tigres*, la misma que luego Raúl Ruiz adaptaría para el cine, colaborando con los mismos actores de Cabildo[197], entre los que también se encuentran Shenda Román, que interpreta a Rosa, la mujer campesina, y Luis Alarcón, quien lleva a cabo el rol del juez del caso.

Sergio Trabucco estuvo a cargo de la post producción de sonido, apoyando en los doblajes de las voces y en el registro del *foley*, y trabajando en la mezcla con Jorge di Lauro[198] (Trabucco, 2014, p. 214), quien también recuerda que el doblaje de voces se realizó con bucles preparados por el realizador Pedro Chaskel, que correspondían a "[…] las partes de las escenas habladas, pegadas en un sinfín, para que pudiesen girar sin parar hasta que los actores pudiesen calzar sus voces a los labios del actor en pantalla" (p. 214). La música estuvo a cargo de Sergio Ortega (1938-2003), uno de los compositores más relevantes del período, perteneciente a la vanguardia de la época, con experiencia tanto en la música académica, y popular. Para esta película, Ortega se vale de una pequeña orquesta de cámara, que incluye un conjunto de cuerdas, flauta, clarinete, oboe, clavecín y vibráfono. El compositor hace uso de la atonalidad y el efecto tímbrico para acrecentar, entre otras cosas, la violencia que inunda la secuencia del crimen de José en contra de Rosa y sus hijas.

[197] Volveré a ello en el capítulo 6. Para más información acerca del grupo teatral Cabildo, véase Cáceres 2019.
[198] Trabucco también trabajará en conjunto a di Lauro en otras películas; entre ellas, en *Tres tristes tigres*.

Como desarrollé en el Marco Teórico, el uso de la música atonal como recurso musical dentro del cine implicaría libertad, o un alejamiento de los clichés de la música tonal (Adorno & Eisler, 1976); sin embargo, la música atonal, o las disonancias, también han tendido hacia el cliché en tanto representación del terror, como expone de Arcos (2006, p. 142). Un ejemplo recurrente de esto son los *glissandos* de las cuerdas usados por el compositor Bernard Hermann para musicalizar el crimen en la ducha de *Psicosis*, probando así que el recurso ya era utilizado de esta manera, explotando posibilidades tímbricas y texturales sin centros tonales claros en películas como *Días sin huella* (Billy Wilder, 1945) y *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1946), de las que la autora repara en el uso del theremín, como un instrumento transgresor que ilustra el terror y la tensión (p. 144). Desde un prisma similar, el uso de la atonalidad y las disonancias en *El chacal de Nahueltoro* funciona como recurso para la violencia, musicalizando de manera efectista la secuencia del asesinato con dos instrumentos: un clavecín y un vibráfono, que logran acrecentar el fatalismo del crimen, entre otros aspectos. Postulo, a raíz del primer análisis que realicé de la música de la película (Moure, 2020) que el vibráfono representa los recuerdos y el fuero interno del personaje, cuestión que abordaré más adelante; me interesa ahora recalcar que el clavecín incide de manera sincrética en el ánimo de la secuencia del asesinato, que se despliega como un montaje alterno entre la reconstitución de escena a la que el protagonista es llevado por la policía, mientras es interrogado por el juez, y el propio asesinato, con escenas que son siempre antecedidas de la voz de José en la reconstitución, narrando lo acaecido. El montaje divide así los asesinatos de Rosa y sus hijas, los cuales serán siempre musicalizados por el vibráfono y el clavecín, el clavecín sólo, estableciendo un contraste con las escenas en que José aparece con el juez y la policía, ausentes de música, otorgando al momento del crimen una potencia mayor.

Desde el punto de vista visual, Pick (1984) señala que en *El chacal de Nahueltoro* "[…] El aprovechamiento del espacio fuera del cuadro, los movimientos torpes de la cámara y el punto de vista subjetivo de los protagonistas acentúan el horror y la violencia del crimen […]" (p. 41); mientras esto ocurre, el clavecín y el vibráfono establecen una suerte de contrapunto atonal en el que se diferencian meramente por sus cualidades tímbricas. Ambos instrumentos son interpretados de

manera percusiva, prácticamente golpeadas[199], dando una sonoridad propia de la violencia y confusión que vive Rosa, la primera de las víctimas. Esa cámara subjetiva a la que se refiere Pick enfoca a Rosa, quien clama, de manera sorda –no se escucha su voz, sólo la vemos balbucear–, con claro aspecto de desesperación, alejándose de su victimario (bloque 9). Al respecto, Chion (2004) plantea el concepto de "punto del grito", no necesariamente audible, pero sí sustancial en cuanto a su posición, que es, según el autor, lo importante, como el alcance de un cierto clímax ocupado, la mayoría de las veces, por una ausencia (pp. 84 y 85)[200]. Efectivamente, no oímos el grito de Rosa mientras José la está atacando, y luego, la ausencia se da por el giro de la cámara desde ella en el suelo –de nuevo, gritando de manera sorda– y la vista en contrapicado de su victimario. La música se mantiene de esta manera hasta que Rosa cae, y ahora la cámara enfoca desde un contrapicado a José, quien levanta el *cuchillón*[201] para dar dos golpes sordos a su víctima, fuera de campo; dos notas constantes del vibráfono se venían escuchando desde el momento en que José ataca a su víctima, como premonición asíncrona de aquellos golpes mortales[202].

El mismo efecto tendrá el uso del clavecín solo, durante la secuencia del asesinato de Jovina, la hija mayor de Rosa; en ella, la voz de José experimenta una transición entre el espacio *off* durante la reconstitución de escena, –que intercala planos y contraplanos suyos y del juez– , al crimen, en donde su voz se mantiene, pero ahora en el espacio *over*, confirmando que lo que vemos es testimonio y recuerdo del protagonista. La cámara enfoca a la niña en plano general, mientras asume una función subjetiva, dejando ver sólo la hoja del cuchillón; José correrá tras ella mientras el clavecín se escucha a baja intensidad, tocando en ritmo de ¾ una especie de vals, tétrico, golpeado y pesado (bloque 10), que van sincronizados con el tambaleo alcohólico de José, sosteniendo el arma

[199] En entrevista con Guerrero y Vúskovic (2018), el propio Littin reconoce que el clavecín en la película tenía que ser tocado "[…] como si lo hiciera el propio Valenzuela Torres […] con esos acordes cortantes, casi filudos, como cuchilladas […]" (p. 194).
[200] Farías (2021) también repara en la ausencia de sonido ambiente en la secuencia del asesinato, en tanto un reflejo de la entrada en el fuero interno del protagonista, al tiempo que su víctima mueve los labios pero no se escucha lo que dice (p. 175).
[201] En la película José le llama de esta manera, y se refiere a la herramienta agrícola conocida como rozón o guadaña corta, que es lo que utiliza como arma para matar a Rosa y a las niñas.
[202] Para un análisis completo de la música en *El chacal de Nahueltoro*, véase Guerrero & Vúskovic, 2018; y Moure, 2020

mientras se abalanza sobre su víctima, mientras la cámara asume ahora la posición subjetiva de la niña, mientras la música continúa con acordes disonantes acompañando una melodía de carácter infantil, acrecentando un sarcasmo cruel con respecto al crimen[203].

Las disonancias como identificación del horror y la violencia también se usan en *A la sombra del sol* (1974), largometraje de los directores Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, que narra la historia de dos fugitivos que llegan al aislado pueblo de Caspana, en el norte de Chile, a 85 kilómetros de la ciudad de Calama, escapando de la justicia; son recibidos en el pueblo con hospitalidad, participan de una fiesta popular y se quedan algunos días. Sin embargo, el día de su partida violan a dos niñas, lo que motiva la persecución y el ajusticiamiento de los criminales de manos de los habitantes del pueblo. De nuevo, la historia es un caso verídico, ocurrido a finales de la década de 1940; los cineastas, bajo el afán realista de las ficciones de la época, llevan a cabo el rodaje en la misma localidad, participando de la película los propios habitantes del pueblo como miembros del reparto. El proyecto de esta película, con Silvio Caiozzi como debutante en la dirección cinematográfica, a la par con Pablo Perelman, incluyó a Waldo Rojas como guionista, a José de la Vega en la producción y a Carlos Piaggio en el montaje: todos ellos –a excepción de Perelman– habían sido estrechos colaboradores de Raúl Ruiz, quien para la fecha de rodaje y preestreno de *A la sombra del sol* ya se había exiliado (Cáceres, 2019, p. 276).

A ellos se sumó Jorge Müller en la cámara, quien había trabajado antes con Patricio Guzmán en *La batalla de Chile* (1975-1979), y con Ruiz en *La expropiación* (1971-1974), *El realismo socialista* y *Palomilla brava* (1973) (Cáceres, 2019, p. 277). Su pareja, la actriz Carmen Bueno, que había trabajado con Miguel Littin en *La tierra prometida* (1973), se sumó al equipo como continuista. Ambos fueron detenidos luego del preestreno de la película, y llevados a Villa Grimaldi, uno de los tantos centros de tortura de la DINA, la policía de inteligencia del régimen. La última vez que se les

[203] Para Guerrero y Vúskovic (2018), lo que está haciendo la música aquí es incidir en "[…] la inocencia de las niñas, representadas por la melodía infantil, en contraste con la enajenación de José, representados por los acordes disonantes […]" (p. 196).

vio con vida fue en otro centro de reclusión, Cuatro Álamos (Cáceres, 2019, p. 278). Ambos, hasta el día de hoy, se encuentran desaparecidos[204].

Precisamente en la escena de la violación, una alternancia entre el sonido del viento y la ausencia esporádica de discurso antecederá el hecho horrible, musicalizado y mostrado en pantalla –a diferencia de la violación en *Valparaíso, mi amor*, expresada más bien a través de un mutismo que Chion plantea como el ocultamiento "[…] de un sucio secreto sexual […]" (2004, p. 105). Aquí, por el contrario, todo es mostrado y, como en *El chacal de Nahueltoro*, la violencia tiene un eco sincrético en la música; la secuencia inicia con Carrillo y Luján, los delincuentes, llegando a los corrales de las ovejas a las afueras de Caspana –en donde están las dos niñas, Cecilia y su hermana– . Los hombres se aproximan cantando *a capella* una canción que ya han interpretado al inicio de la película cuando también van caminando; pero el acercamiento inicial será en silencio, excepto por el sonido del viento y el ruido de los pasos sobre las piedras del desierto. Carrillo se ha alejado para recuperar una oveja que se ha escapado; por lo que en el encuadre vemos a Luján acosando a Cecilia, alternando en el montaje con tomas panorámicas del desierto y las casas aledañas, que se confirman como planos subjetivos del escudriñamiento del criminal, gracias a su voz en *off*: *Oye, ¿quién vive en esas casas? … No hay gente ¿no cierto? …Puros animales ¿no?* (32.24).

El criminal confirma aquella ausencia, y se lo comenta a su amigo en una escena siguiente, acercándose a él, reiterándose las tomas subjetivas que examinan los alrededores; les acompaña un sutil trémolo de timbales, más un bajo constante –que podría corresponder a un sintetizador o a un chelo– , ambos en el *background* (bloque 15). Este bloque, concebido casi como un diseño sonoro que refuerza la soledad del sonido del viento, contribuye a sostener la tensión de la terrible insinuación hecha por la voz en *off* de Luján hacia Carrillo: *Mire para allá, nada. y para allá, nada. ¿Qué le parece, compadre?*

[204] Como menciona Cáceres (2019), hoy se sabe que Carmen Bueno fue asesinada, en conjunto con otro centenar de personas, por la DINA, en un operativo que se llamó Operación Colombo (p. 278), destinado a encubrir una serie de desapariciones forzosas, haciéndolas pasar por enfrentamientos entre grupos opositores a la dictadura militar.

El bloque musical de la violación (bloque 16) es disonante, protagonizado por sonidos *legatto* de un sintetizador, más la inclusión de sonidos más agudos y cristalinos en la medida que la escena se torna más violenta. El teclado es apoyado por cuerdas igualmente disonantes, que contribuyen a dar tensión pero sobre todo densidad tímbrica al bloque, que va *in crescendo* en conjunto con la secuencia[205]. Sin embargo, la música desciende hacia el registro medio, sosteniéndose en el sonido estable del teclado mientras Cecilia ha entrado en un estado de semi inconsciencia mientras su victimario está sobre ella (35.45), diluyéndose con el sonido del viento, que es lo único que se mantiene impávido mientras Luján, que ya ha cometido la violación, deja a la niña en el suelo y se aparta.

Es precisamente desde el sarcasmo y la ironía que la violencia se expresa en *Valparaíso, mi amor*, largometraje del director Aldo Francia, quien se inspira en testimonios reales para llevar adelante la historia de Mario González y su familia, habitantes de un cerro pobre del puerto de Valparaíso, en el que cada miembro va cayendo, uno a uno, en un estado de miseria, violencia, prostitución, y en definitiva, destino trágico e irrevocable. El padre, Mario, es apresado al inicio de la película por los cargos de abigeato –robo de ganado– recurso último al que debe recurrir por encontrarse desempleado y sin la posibilidad de mantener a su familia; este acontecimiento es el punto de partida para que los niños dejen la escuela, roben, y vayan en un paulatino descenso en un Valparaíso que le da la espalda al mar.

La música tiene una participación central en la identificación irónica[206] de la violencia, la misera y la predestinación, a través de una canción que opera como hilo conductor: "La joya del Pacífico", un vals del músico Víctor Acosta (1905-1966), que se escucha en la película en el plano diegético, y a nivel no diegético, es utilizado como material base por el compositor Gustavo Becerra

[205] Con una sonoridad similar y la misma instrumentación, vemos al inicio de la película la llegada de los delincuentes a Caspana, que se muestra en una breve secuencia de montaje con sus calles y casas, desde la altura en la que se encuentran los protagonistas, sin ver a nadie. De esta manera, la llegada de ellos al pueblo se ilustra, a través de la música, como el arribo a un pueblo fantasma, tétrico; sin embargo, serán ellos los que traigan la desgracia a Caspana. Por esta razón me parece que la asociación temática e identificatoria de la música no funciona de manera efectiva en este caso particular.

[206] Con todo, es importante destacar que Guerrero y Vúskovic (2018) ya identifican el uso irónico y como representación de la decadencia como uno de los elementos narrativos en *Valparaíso, mi amor*.

(1925-2010), quien musicaliza la cinta mayoritariamente con variaciones del vals[207]; ahora bien, la representación de la violencia, a nivel musical, se da sobre todo por la incidencia que la música diegética tiene dentro del discurso fílmico de *Valparaíso, mi amor*.

Becerra demuestra aquí un manejo dramático y narrativo de la música aplicada al cine, no sólo por su experiencia en el teatro sino también por la ganada con todas las musicalizaciones previas, hechas para los cortometrajes del Cine Experimental. De esta manera, las variaciones del vals se prestan a diferentes usos, pero también existe una utilización de los elementos tímbricos y texturales de la orquesta para connotar determinados sentimientos, como, por ejemplo, el pulso de la tensión persecutoria cuando los jóvenes escapan de la policía por los cerros, en la que se escucha un pulso constante de timbal, apoyado por una nota en ritmo sostenido del contrabajo (bloque 2). La secuencia de persecución incluye las tomas propias de los niños siendo perseguidos –musicalizadas por el timbal– y cuadros alternados del furgón policial que se acerca por el bosque desde otra posición. Estos últimos no tienen música; el bloque de timbal termina para dar espacio a la conversación entre los policías.

Como apuntan acertadamente Mouesca y Orellana (2010), *Valparaíso, mi amor* no hace "[…] concesiones a lo pintoresco, fácil tentación tratándose de una ciudad tan singular como Valparaíso […]" (p. 127). Desde esa línea, las músicas populares que se escuchan en el plano diegético son muy importantes, primero en tanto caracterización del puerto, no con ánimos ilustrativos de postal, sino queriendo representar un Valparaíso popular con las músicas que fueron escuchadas de manera masiva en esa época: boleros, valses y baladas. Al respecto, González et. al. (2009) ubican la consolidación del bolero y la balada en Latinoamérica durante la década de 1950 (p. 509), logrando en Chile gran popularidad en los estratos sociales más desposeídos, con intérpretes que lograron amplio reconocimiento y fama, como Lucho Gatica (1928-2018), y en Valparaíso, Jorge Farías (1944-2007), quien, de hecho, aparece cantando el vals "La joya del Pacífico" en una secuencia de

[207] Cortínez y Engelbert (2014) describen brevemente el uso de las variaciones de "La joya del Pacífico" en tanto herramienta de continuidad de la película (p. 199), cuestión que también comparten Guerrero y Vúskovic (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 213).

Valparaíso, mi amor. Como comenta Marisol García (2017), Farías fue un símbolo de la bohemia del puerto, como intérprete de boleros y valses peruanos en los principales bares de Valparaíso (p. 73). En relación al bolero, la autora también comenta que los oyentes del género se identificaron con éste, en tanto se reconocieron en "[…] la expresión propia de dolores, aspiraciones y frustraciones compartidas (p. 48)[208]. Desde este punto de vista, resulta acertado de parte de Aldo Francia el hecho de utilizar como caracterización sonora este tipo de música para su película, en tanto los boleros, valses y baladas envolvían la vida cotidiana de los habitantes de un puerto de Valparaíso perteneciente a las clases populares. Esto, que sin duda responde a una utilización de la música como convergencia cultural (Lluís, 1995), es también la caracterización irónica en tanto asociación de la música con las miserias y dolores propios.

La identificación, en este sentido, está lejos de ser obvia, y desde el punto de vista cinematográfico se explica, en parte, a través de la visión de Francia (1990) en torno al puerto como locación y espacio fílmico:

> El mar, a pesar de que Valparaíso es un puerto, no tiene cabida dentro del film. El mar es la imagen de la libertad y para esta gente no hay ninguna libertad […] El mar es para la gente libre, para los ricos; no para una familia que se hunde poco a poco, aunque sea en medio de risas y autoengaños. Y ese hundimiento, desde las tomas iniciales de los cerros por encima de Valparaíso […] (p. 192).

Por lo tanto, asistimos al hundimiento total: "[…]La película cae cada vez más hondo, a medida que sus personajes van cayendo. Se pierde la poesía de los cerros y se hunde en la sordidez de una *boîte* de marinos, mafiosos y prostitutas" (Francia, 1990, p. 192). En esta ambientación, entonces, las músicas populares se escucharán en diversas secuencias: como preámbulo a la violación de María por el taxista (bloque 18), o en el canto de la niña los autobuses a cambio de limosna (bloque 10); su hermano pequeño, Marcelo, quien la acompaña, hará lo mismo en la feria, interpretando "La Felicidad", del cantante argentino Palito Ortega (1941-) (bloque 8), o "El mundo está cambiando", de

[208] Citado también en Moure 2020, p. 111.

Los Iracundos (bloque 16), canción que interpretará en *off* una vez muerto (bloque 24), mezclada en la banda sonora con el ruido de la maquinaria del ascensor que sube hacia el cerro, como una metáfora de la transición hacia la muerte.

Quizás el caso más representativo de este sarcasmo terrible es el uso del bolero "Cuando vivas conmigo", que incide primero en la representación de los primeros juegos adolescentes de seducción (bloque 11), y luego en la aceptación total del trabajo de Antonia como prostituta (bloque 30). Con respecto a ello, Cortínez y Engelbert (2014) asocian la repetición del bolero con el señalamiento de un destino inexorable (p. 199), y describen la letra de "Cuando vivas conmigo" como "[…] desilusionada y esperanzada sobre el aprendizaje amoroso entre un viejo y una joven […]" (p. 199), cuando lo que está de por medio es un contenido patriarcal y abusivo. Quizás en ese sentido, la ironía de Francia es acertada y visionaria para la época[209].

El canto de Marcelo, por otra parte, no sólo demarca su inocencia sino que luego, anuncia su destino: primero, canta *a capella* en la feria para pedir limosna (bloque 8), pero luego su voz se escuchará en *over* cantando "El mundo está cambiando", de la banda Los Iracundos, al tiempo que vemos una toma de los ascensores del puerto de Valparaíso ascendiendo (bloque 16). Por último, su voz volverá a escucharse en el *over* luego de que, estando muy enfermo con neumonía y habiendo esperado horas por atención hospitalaria, el niño fallezca. Durante aquella espera, una variación muy lenta y triste de "La joya del Pacífico", interpretada por las cuerdas y acompañada por un *ostinato* en acordeón (bloque 22), confirmando el uso de los bloques incidentales con su función principal: el descenso de la familia González hacia destinos inevitables. El canto *a capella* y en *over* de Marcelo, entonces, se escuchará mientras una nueva toma muestra un ascensor subiendo, mientras enfoca en primer plano su maquinaria, la que también escuchamos entremezclada con la voz del niño (bloque 24). Cortínez y Engelbert (2014) proponen que los ascensores del puerto "[…] no son aquí solo un medio de transporte, sino una mecánica cuyo repetido vaivén sugiere el círculo sin escape de la pobreza

[209] Los autores sí reconocen, en todo caso, el uso de la ironía en la secuencia del inicio de la película, en la que los policías, mientras esperan sorprender a los ladrones, escuchan la canción "Anny" de Leonardo Favio (Cortínez & Engelbert, 2014b, p. 201).

y el engranaje de una sociedad injusta" (p. 193). Sin embargo, me parece que en realidad los ascensores representan precisamente un medio de transporte hacia la inevitabilidad de la miseria de la familia González, y eventualmente hacia la muerte, lo que queda expresado a nivel sonoro y musical en la muerte de Marcelo.

De una manera similar, aunque sincrética y no irónica, hay algunos bloques incidentales en *El chacal de Nahueltoro* que funcionan asociados a la inevitabilidad de la miseria, como el momento en que José se hospeda en la casucha de Rosa. La cámara hace un recorrido desde el fogón donde se encuentran comiendo, hasta el sitio en donde duermen las niñas, un sitio sin puertas, con el piso de tierra, y ellas durmiendo en el suelo. La música de esta secuencia es un bloque de violín y flauta traversa muy tenso y disonante, reforzando la miseria del lugar (bloque 7) con notas largas, casi sincronizadas con un ritmo más pausado en el montaje y en el movimiento de la cámara, que nos expone la pobreza del lugar, el mismo que será desalojado violentamente en la escena siguiente, sonorizado por los gritos de Rosa, y los objetos que la policía lanza fuera de la casucha.

Becerra, sin embargo, se vale en *Valparaíso, mi amor* no sólo de la variación, sino que, consecuentemente, de la reiteración para hacer de los bloques musicales una connotación del paulatino desenlace atroz de la familia González. Bajo esta mirada, si las variaciones de "La joya del Pacífico" demarcan la inocencia y luego el destino trágico de la familia González (Moure 2020), esto se debe a la constitución de un espacio sonoro, dentro de la instancia narrativa, que contribuye a la construcción de un discurso cinematográfico en el que Valparaíso es un espacio marcado por la miseria y la pobreza, en el que el encuadre le da la espalda al mar –lo vemos sólo al inicio de la película con la aparición del título–. Pero lo más importante de todo ello es que la música incidental de Gustavo Becerra logra, de alguna manera, circundar esa visión del puerto a través de la música, que a nivel no diegético evoluciona desde la ilustración de la inocencia aun existente en los hermanos (bloque 7), la pobreza que sólo se parece tener remedio mediante el trabajo infantil en el hampa (bloque 12) y la violación que marcará el destino de una niña transformada en prostituta por un proxeneta (bloque 19). De esta manera, los bloques de variación de "La joya…" que inciden en el

descenso de los niños hacia el Plan, y que vuelve a reiterarse en un nuevo descenso luego que Ricardo le entregue dinero a María –momento en que ese mismo bloque se escucha variado– representa una transición de la inocencia de los niños a un descenso inevitable, que se traduce en la propia sintaxis musical, expresado en la variación del último descenso al puerto, en que la melodía termina con un cromatismo descendente[210].

Como apunta Neumeyer (2015), uno de los recursos musicales provenientes del cine clásico hollywoodense es la reiteración (p. 39), cuestión que, como hemos visto, está muy presente también dentro del uso de la música cinematográfica de este período. En otro uso de la música como predestinación interesante, en *A la sombra del sol*, durante la persecución, la música tiene un carácter fúnebre, pero también un poco en el estilo del *western* (bloque 18), con el uso de la trompeta como instrumento principal, tocando una melodía en la escala menor natural. El mismo carácter se reitera con la guitarra sola tocando el mismo motivo variado (bloque 19) cuando los hombres de Caspana llegan donde las niñas para interrogarles, y seguir viaje persiguiendo a los violadores. Este carácter fúnebre se hace patente cuando la melodía es nuevamente interpretada, variada, por la guitarra y los bronces (bloque 20) en la escena en que los criminales se dan cuenta que están siendo perseguidos. Esta melodía dará hilo dramático al último tercio de la película, con los sucesos ya descritos, y el acompañamiento de la misma con los hombres de vuelta hacia el pueblo, apresados por la gente de Caspana, y será reiterada hasta el final de la película.

***A la sombra del sol*. Bloque 18.**



[210] Para una descripción completa del uso de las variaciones como la perdida de la inocencia, véase Moure 2020, pp. 106-108. Farías (2021) también repara en la variación descendente como analogía del descenso (p. 180).

Esa misma reiteración musical provocará la identificación con el destino indisoluble en *Largo viaje*; la secuencia que muestra el montaje alterno entre la peluquera y el oficinista (bloque 5) es musicalizado por un bloque de las cuerdas muy tenso, incluso más de lo previsible para una música que quiere ilustrar la soledad y el desencuentro que viven ambos personajes: suena casi como si hubiesen cometido un crimen; en este sentido, la función de este bloque sobrepasa lo empático. Lo que antecede esta escena es la monserga de la mujer burguesa hacia la peluquera, al decirle que en la vida *puede conseguir cualquier cosa*. Sin embargo, los deseos de maternidad nunca se cumplirán para ella, y tampoco los del oficinista de encontrar una mujer con quien compartir su vida. Luego, en la secuencia en que la peluquera encuentra al niño, le cuida por un instante y le compra comida, es acompañada por el mismo bloque musical que se escucha en el montaje alterno de ella y el oficinista, marcando de nuevo una identificación con la imposibilidad de su condición de madre (bloque 17).

Aunque de manera más minimalista, también en *Los testigos* (Charles Elsesser, 1971), un bloque de carácter fúnebre acompaña la escena en que la esposa de Domingo, Emilia, le encuentra, y la misma se repite mientras la mujer mira la fotografía de su esposo muerto sobre la mesita de noche (bloque 17), y luego en una toma de ella con su hija en la cama, afligida (bloque 20). La película termina con la misma música con la que comenzó, mientras Ramón le insiste a Emilia que ella no estaba ahí en el momento en que su marido fue ultimado, que no vio nada. La cámara asciende en picado para mostrar a los pobladores salir al trabajo, marcando, todo el discurso fílmico, un ciclo constante y destinado a la indiferencia (bloque 22), elemento que en *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966) se despliega con una identificación en que el sonido es central, al asociar, en una secuencia, a un pájaro enjaulado con un hombre dentro de la caja del banco trabajando (06.36); esta asociación no es sólo visual, en tanto el pitido del pájaro se escucha mientras se ve al hombre en la caja. Para Cortínez y Engelbert (2014a), lo que aquí acontece es el uso de un montaje de atracción, es decir, "[…] la yuxtaposición de dos tomas que no se funda en la continuidad narrativa, sino en la producción de un efecto de sentido a través de la comparación[211] […]" (p. 249, nota 51). De esta manera, continúan, "[…]

[211] Comparación en la que los autores también identifican la utilidad del gorjeo del pájaro asociado al hombre en la caja (p. 251).

El montaje vincula esa imagen del pajarito enjaulado con otra imagen en la cual un cajero, protegido por barras contra robos, aparece a su vez como enjaulado [...]" (p. 250).

Podríamos asociar estas reiteraciones temático/musicales, planteadas como identificación de la violencia, la miseria y la predestinación, como homólogos del *leitmotiv*, precisamente en tanto concepto que, aplicado al cine, remarca su propiedad de brevedad acumulando significado en la medida que su repetición hace que ellos se asocien a un acontecimiento o sentimiento específico[212] –el descenso a la misera de la familia González y las variaciones cada vez más lúgubres de "La joya del Pacífico" en *Valparaíso, mi amor*– , o a alguna característica de un personaje –el vibráfono identificando los recuerdos y, por lo tanto, el fuero interno de José en *El chacal de Nahueltoro*– . Sin embargo, lo que ocurre en esta filmografía del Nuevo Cine Chileno, sostengo, es un despliegue representacional de temáticas globales a través de la variación, la cita y la reiteración no sólo de la música no diegética, sino también las músicas populares asociadas a una violencia irónica –o bien, como veremos, a identificarse con dicotomías sociales– a las voces y el sonido, como la ausencia de discurso y el viento que anteceden a la violación de las niñas en *A la sombra del sol*. Desde este punto de vista, asistimos a una identificación sonora que puede ser connotativa (Gorbman, 1987), contextual y/o cultural (Buhler et al., 2010; Lluís, 1995), pero sobre todo globales, en tanto son la representación sonora de lo que a nivel del discurso fílmico de este corpus se despliega en tanto cine de temática social, que en muchos casos, pretende ser una pedagogía, a la vez que una puesta en escena de lo mismo.

5.3.2. Contrastes Sociales

Una película que suele dejarse fuera del movimiento del Nuevo Cine Chileno, y, por lo tanto, de los análisis y crítica cinematográfica es *Morir un poco* (1966), del director Álvaro Covacevich. Guerrero y Vúskovic (2018) mencionan que una de las razones por las cuales la película fue marginada del movimiento del Nuevo Cine Chileno se debió a los casi nulos contactos de Covacevich con las

[212] Para una revisión sintética del leitmotiv, véase el capítulo 2, del Marco Teórico.

principales instituciones que albergaron a los miembros del Nuevo Cine: el Cine Experimental de la Universidad de Chile o el Cine Club de Viña del Mar (p. 115); con todo, Cortínez y Engelbert (2014a) la incluyen como uno de los largometrajes relevantes de finales de los años sesenta, y lo propio hacen, desde la música, Guerrero y Vúskovic (2018), quienes realizan un exhaustivo análisis de la misma.

La película registra el recorrido de su personaje principal, «el hombre común» por la ciudad, tomada como un tópico, en el sentido que no se trata de un montaje que se ubique en una ciudad en particular, sino que la cinta transcurre con tomas realizadas en Valparaíso, Santiago, Viña del Mar, Reñaca, Quintero y Cartagena, entre otras (Cortínez & Engelbert, 2014a, p. 212). Como señala Trabucco (2014), la película tuvo bastante éxito en las salas de cine, llevando a más de 200 mil espectadores[213], al mismo tiempo que la música se hizo conocida a través de la grabación de la misma en un disco 45 rpm por el grupo Los Telestars y Nano Vicencio, con quien luego Covacevich tendría una disputa legal en relación a la autoría de la canción (p. 198)[214] de los créditos iniciales, que es la que aparece en el disco.

A través de un cúmulo de secuencias de montaje muy explícitas, el discurso cinematográfico de *Morir un poco* se presta no sólo a la exhibición del tedio del hombre común, sino también al contraste de clases sociales. Estas secuencias de montaje están marcadas por el hecho de que se mezcle, con bastante naturalidad, el uso de música preexistente con ciertos momentos no diegéticos, como el cabaret (bloques 6 y 7), en que al final de la secuencia vemos una banda y un presentador. Lo importante, sin embargo, es más bien la ambientación; esto, sumado al hecho que el protagonista no habla ni emite ningún sonido –ni siquiera al final de la película, en que, en un estado de ira, destruye los avisos de prohibición de la plaza, hay presencia de sonidos ambiente– ayudan a reforzar una puesta en escena que en la que estas secuencias de montaje funcionan como una suerte de collage de imágenes del hombre común, su muerte de cada día, y su destino inequívoco de trabajador y ser humano disconforme en un mundo que pareciera devorarlo.

---

[213] Además, la película participa de varios festivales internacionales durante 1966, como la Berlinale, Karlovy Vary o Leipzig, entre otros (Cortínez & Engelbert, 2014a, p. 214).

[214] Guerrero y Vúskovic (2018) también recogen la polémica (p. 112), mientras que Cortínez y Engelbert (2014a) aseveran que la melodía en realidad pertenece a Covacevich.

El caso más explícito de ello es la secuencia que intercala un día de playa de gente rica –en color y con música de fondo, un solo de batería enérgico y en estilo de *jazz*, acompañado de un vibráfono (bloque 9)– y la playa pobre –en blanco y negro, atestada de gente, y sin música–. Para Guerrero y Vúskovic (2018), los solos de batería que acompañan las tomas de la playa a color tienen como finalidad la asociación "[…] con la sofisticación burguesa, acorde a los yates, cuerpos blancos, pelos rubios y trajes de baño de última moda que caracterizan a la playa de los ricos […]" (p. 110). En este sentido, el contraste entre sonido y silencio se despliega de manera empática, sin un desarrollo musical ni connotativo demasiado complejo, y sirven a la asociación de sentimientos y comparaciones por parte del protagonista; de esta manera, al inicio de la cinta, una guitarra melancólica con aires de milonga (bloque 2) acompaña un montaje que compara la pobreza del puerto con los nichos de la gente rica en el cementerio[215]. Desde lo visual, Cortínez y Engelbert (2014a) se refieren a que "[…] La amargura de las imágenes es un efecto de los violentos contrastes entre un mundo de riqueza y hermosura y otro mundo de miseria y fealdad […]" (p. 246), siendo un contraste habitual mostrado en el discurso cinematográfico del Nuevo Cine Chileno.

Largo viaje (1967) narra el periplo de un pequeño niño por la ciudad de Santiago, desde donde vive, –una casona muy pobre en que comparten un gran espacio común con sus padres y su abuelo– hasta el Cementerio General, con una misión muy particular: su hermano pequeño ha muerto al nacer, y la familia ha oficiado un velorio de angelito, antigua tradición campesina chilena, que consiste en velar a los niños muertos al nacer o fallecidos a corta edad; para ello, son dispuestos en un altar, sobre una silla, y vestidos como ángeles, con un par de alas. La ceremonia transcurre durante toda la noche para acompañar el alma del niño hacia el cielo, con rezos y cantos populares, que corresponden a la tradición del canto a lo divino –una de las vertientes del canto a lo poeta–, en la que los payadores despiden al niño con cantos en décima espinela, generalmente acompañados del guitarrón chileno. En

[215] Sin embargo, el mismo bloque cambia –aunque sigue sincrético– cuando las pequeñas niñas bailan frente a la cámara, entregando una cierta inocencia a la secuencia.

la película, el padre, al disponer al pequeño infante muerto en su ataúd, olvida las alitas sobre el altar, por lo que el protagonista, su hermano mayor, inicia el viaje por la ciudad.

La cinta, muy influida por el neorrealismo, presenta a los personajes sin nombre, más bien identificándose con acontecimientos y estableciendo hilos conductores no sólo con la presencia del niño como protagonista y la paloma[216] a la que sigue, sino también a través de la diferenciación marcada de clases, al presentar la historia como una temática social, cuestión que, como apuntan Cortínez y Engelbert (2014), era un tema que le preocupaba a Patricio Kaulen desde su filmografía anterior, refiriéndose de manera específica al cortometraje documental *Un hogar en su tierra* (1961), que registra y pretende denunciar el déficit habitacional que sufren las personas de bajos recursos (p. 144).

La música estuvo a cargo del compositor Tomás Lefever (1926-2003), quien utiliza un conjunto de cuerdas para representar e incidir especialmente sobre los acontecimientos de la película más que de los personajes; para ello se inspira en un *toquío* del canto a lo poeta, es decir, en uno de los motivos musicales y de acompañamiento sobre los cuales los payadores interpretan las décimas espinelas, cantadas con determinado *fundamento*, o línea melódica[217]. Como en *Valparaíso, mi amor* o *El chacal de Nahueltoro*, la música presentada en los créditos iniciales servirá no sólo de introducción al ánimo y atmósfera de la película (Gorbman, 1987, p. 90), sino también como material inicial para el resto de los bloques musicales que participan de los sucesos del largometraje, como, por ejemplo, el uso de bloques en modo menor, con alta presencia de *pizzicatos*.

Guerrero y Vúskovic (2018) asocian el uso de los bloques musicales con cuerdas frotadas y *pizzicato* con "[…] la emocionalidad y subjetividad del protagonista […]" (p. 126), y establecen un símil con el uso de la flauta traversa en algunas secuencias de *El chacal de Nahueltoro* que muestran la

[216] Para Cortínez y Engelbert (2014) la asociación de la paloma y el niño es clara y en términos occidentales se explicaría por "[…] las connotaciones de paz, piedad, amor y significados afines como fragilidad y necesidad de protección […]" (p. 177). Puede que esto se encuentre presente, pero en términos del discurso cinematográfico de la película, la paloma es un elemento de continuidad que funciona en concomitancia con varios de los bloques musicales de Lefever. Para más información véase Moure 2020.

[217] Para más información acerca del canto a lo poeta, véase Astorga, Francisco. "El canto a lo poeta". En *Revista Musical Chilena* (2000). 54 (194) pp. 56-64.

infancia de José, identificando, en ambos casos, una función musical que remite al fuero interno de los personajes. Aun cuando para *El chacal de Nahueltoro* esta asociación resulta pertinente, en tanto los bloques de flauta forman parte de las musicalizaciones de los recuerdos del protagonista –y en específico, los recuerdos de su infancia– me parece que, como ya he descrito antes (Moure, 2020), en el caso de *Largo viaje*, la música remite a los acontecimientos y no a los personajes[218], y por lo tanto, en el caso del niño –aunque también del padre en un par de secuencias– los *pizzicatos* de las cuerdas están asociados a su desplazamiento por la ciudad.

Pero volviendo a la representación e identificación de contrastes sociales[219], la película los presenta de manera recurrente, y éstos son apoyados por la banda sonora, como cuando vemos un cortejo fúnebre entrando al cementerio, compuesto de coches negros muy lujosos, mientras que el carretón de feria espera para poder entrar, con la caja de madera que sirve de féretro para su hijo. Nuevamente, este momento de oposiciones está marcado por el silencio; su entrada, sin embargo, es con una nueva variación de la melodía del canto a lo divino (bloque 13), retomando el carácter de *réquiem* con el cual este acontecimiento había sido introducido en otra variación, durante la secuencia en que el padre tapa el pequeño e improvisado ataúd de su hijo, y pinta en él una cruz, con un bloque musical muy melancólico, que es una variación de la primera melodía del bloque de los créditos iniciales (bloque 9), posterior al velorio del angelito. Así como los *pizzicatos* marcan los movimientos, este bloque del motivo principal variado ilustra el acontecimiento de la muerte ya ocurrido, y el tránsito final del pequeño niño hasta su descanso en el cementerio.

Esto se complementa con lo que señala Donoso (2012) en relación con el movimiento en la cinta, como una característica esencial de los menores pobres y desamparados en la ciudad: la autora propone que existe una construcción de identidad "[…] justamente en su capacidad (y necesidad) de movimiento, una energía que surge como potencial de sublevación y amenaza para la clase dominante

[218] Aunque eventualmente sí se identifican con emociones globales, como por ejemplo el desasosiego por la muerte del pequeño hermanito; desarrollaré esto más adelante.
[219] Guerrero y Vúskovic (2018) también señalan que la instrumentación usada por Lefever para la película contribuye a ser un hilo conductor, sirviendo, entre otros aspectos, a remarcar "[…] los contrastes entre la pobreza y la clase alta (o la amenaza de algún tipo) […]" (p. 125).

[…]" (p. 34). La autora también asocia aquella condición de movimiento a la cámara y su vertiente de cine social –con especial influencia en el neorrealismo y el *cinema vérité*– en los cuales la filmación en locaciones reales enfatizan "[…] el acto móvil de la cámara que recorre y deambula por la ciudad […]"[220] (p. 37), pero agregaría que en ello influye, y especialmente relacionado a la dicotomía entre clases sociales, el abundante y casi permanente uso de secuencias en montaje paralelo, es decir, de escenas que se entrelazan y relacionan, a través de su alternancia, por "[…] un valor simbólico directo […] [como] […] escenas de la vida de los pobres, imágenes de calma e imágenes de agitación, la ciudad y el campo, el mar y los trigales […]" (Metz, 2002, p. 148).

Esto es ilustrado en la película con especial fuerza en el uso de espacios interiores: la casa de los ricos y la habitación en donde viven los pobres, una en silencio e indiferencia, la otra atestada de gente y de ruido, en la que el dolor de la madre y su cansancio pasan, aparentemente, a segundo plano[221]. En este sentido, el silencio entre la pareja burguesa marca su propia relación de indiferencia: en la secuencia de la habitación en la que ambos duermen, ella se despierta y enciende la luz, mirando a su marido con desdén. Entra al baño para mojarse la cara y vuelve a salir; en ese momento se escuchan en *off* unas voces femeninas cantando en el *background*. Ella se acerca a las cortinas y la música sube de intensidad. La cámara la enfoca en escorzo observando hacia abajo desde el apartamento: se ve la casona que sirve de cité, y que marca la continuidad para el cambio de secuencia en la que estaremos dentro de la habitación de la familia, en la que la madre quiere acostarse a dormir mientras el padre, borracho, baila al ritmo de una cueca con letra terrible para el contexto –*pobrecita la guagüita, que del catre se cayó* (bloque 10)– en un velorio que ha devenido en juerga. A diferencia del disparo al inicio de la película durante el juego de caza de los ricos, que funciona como *sound advance*, aquí la música, si bien se adelanta, opera desarrollando una extensión del encuadre, en

[220] Resulta particularmente interesante, en este sentido, el vínculo temático que existe entre *Largo viaje* y *Yo tenía un camarada*: niños que deambulan por una ciudad hostil con un propósito específico.
[221] En este sentido, concuerdo con Donoso (2012) en que, en tanto el discurso fílmico de *Largo viaje* está minuciosamente planificado, sin espacio para el desvío del espectador (p. 42), ésta representa un sistema cerrado.

beneficio de la continuidad en la que el discurso fílmico propone un contraste entre ricos y pobres, contraste también marcado por lo sonoro.

Como excepción a los elementos y temáticas descritas, sostengo una discusión con Guerrero y Vúskovic (2018) , en tanto los autores proponen que el final de la película queda abierto, en el sentido que no hay certeza de si el protagonista "[…] recuperará las alitas desde el camión de basura ni sabremos si el destino del niño puede ser otro que el cementerio" (p. 129). Sin embargo, me parece que la música está denotando otra cosa: el bloque musical que incide en esa secuencia final en que la cámara asciende y muestra al niño desde un plano picado entrando al cementerio tras el camión (bloque 22), es una variación del tema inicial del filme, con ese tono melancólico, pero al mismo tiempo alegre, sobre todo considerando que, para el final, el bloque es interpretado más rápido que al comienzo. Pero, además, es importante considerar que la música de la escena anterior, en la que el niño despierta entre los restos de flores en el mercado, desesperado por no encontrar las alitas, es un bloque disonante que ya hemos oído en otros momentos de tensión vividos por el protagonista; sin embargo, esa tensión termina cuando el pequeño ve las alitas de su hermano entre los restos del camión, lo que hace que la esperanza por llevar adelante la misión de entregar las alas se renueve. En cualquier caso, lo que queda inconcluso es la consecución final de la tarea, pero la música contribuye a asociar que existe una esperanza renovada en torno a aquello.

De manera más explícita y con una predominancia de música pre existente, la banda sonora en *Ya no basta con rezar* (1972)*,* tiene una función de síncresis empática a la hora de ilustrar las dicotomías sociales, pero particularmente se identifica primero con la pobreza a través de la música – como la escena en la que los sacerdotes visitan, junto al médico, el sector pobre del cerro del puerto afectado por la peste, y en la que escuchamos un arpegio de guitarra en modo menor (bloque 5) . La película dirigida por Aldo Francia, trata la historia de un joven sacerdote, el padre Jaime, que ve puestas en jaque sus convicciones religiosas, a la hora de tener que lidiar con los intereses empresariales de un dueño de astillero en el puerto de Valparaíso, en pugna con los trabajadores, quienes van a huelga demandando mejoras salariales. Jaime termina por sumarse a la revolución, transformándose en un pastor del mundo popular, confirmado al final de la película por las

campanadas de iglesia que suenan en el momento que su imagen se congela al haber lanzado una piedra (75.09). La música estuvo a cargo del cantautor chileno Osvaldo "Gitano" Rodríguez (1943-1996), quien escribe una canción homónima para la película –"Ya no basta con rezar"– la que sirve como tema principal del largometraje[222], al mismo tiempo que es la confirmación sonora del compromiso social y revolucionario del protagonista; al final, se escuchará como epílogo en un arreglo coral que recuerda a canciones del conjunto de la Nueva Canción Chilena Quilapayún, o a Inti Illimani, vinculando inevitablemente esta película, desde el punto de vista sonoro, con *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1973).

En contraste con *Valparaíso, mi amor*, el mar sí aparece en *Ya no basta con rezar*, con diferencias, según comenta Francia (1990), entre la tranquilidad de su presencia al fondo del encuadre en las escenas dentro del Astillero, visto desde el salón del gerente, o bien bravío "[...] cuando Jaime se rebela, caminando junto a su amigo Gabriel, a lo largo de la costa" (p. 222). Pero, además, Francia recalca el detalle que *Valparaíso, mi amor* sea en blanco y negro, considerando que la cinta ilustra una miseria sin salida, mientras que *Ya no basta con rezar* es a color, en tanto plantea un nuevo camino de revolución en el que otra iglesia y otro mundo es posible (p. 223).

La música en *Ya no basta con rezar* establece un vínculo sonoro con la identificación de manera muy clara: la música clásica o de concierto, en la que incluyo también la aparición de diferentes piezas de la misa de Manchicourt, representa y pertenece al mundo de la burguesía y el alto clero. Sin embargo, esto no es fijo, ya que escucharemos el "Sanctus" de la misa en una nueva secuencia de manifestaciones, en la que el sacerdote Jaime se involucra y asiste a uno de los heridos por la policía (bloque 7). ¿Acaso la música ilustra la duda del sacerdote entre lo predicado en su espacio religioso y las reales premuras y preocupaciones del mundo trabajador? El contraste de aquello es mayor cuando, la secuencia siguiente muestra un plano de una gran casa de Valparaíso, y risas a alta intensidad en

[222] Mouesca y Orellana (2010) se refieren, usando el término de manera convencional, a la canción del Gitano Rodríguez como el leitmotiv de la película (p. 128). Sin embargo, la canción funciona más bien como un tema principal.

off, aquellas que pertenecen, como veremos luego, a los invitados que cenan en casa del dueño del astillero, entre los cuales se cuenta el padre Jaime, incómodo y fuera de lugar.

Pero si la música eclesiástica coral termina por pertenecerle a la clase alta, la música popular tendrá su propio *santo* en escena, con la participación del cantautor Gitano Rodríguez como un trabajador de la fábrica, y que, en directo, es decir, en el plano diegético, canta "Ya no basta con rezar", canción que da título a la película (bloque 17):

> *Ya no basta con rezar, si permaneces pasivo.*
> *Rezar es un artificio para poder escapar…*

Luego, el propio Rodríguez interpretará "Cristos Jóvenes", un himno religioso del Seminario Pontificio Mayor de Santiago (bloque 19), con una sonoridad y contenido lírico más cercano a aquel mundo de religiosidad popular –el mismo que luego, durante la dictadura, sería clave en la defensa pacífica de muchas poblaciones frente al terrorismo de Estado–.

La película, como *Morir un poco*, utiliza de manera predominante el recurso de la secuencia de montaje; de hecho, la canción "Ya no basta con rezar" se escuchará en el plano no diegético, mientras una serie de tomas se alternan para mostrar al padre Jaime caminando por la población, y a los trabajadores convocando y extendiendo la huelga, iniciada en el astillero, a otros gremios (bloque 24).

Pero antes que aquello, la película abre con una secuencia de montaje compuesta de planos generales del puerto de Valparaíso: sus casas, cerros y ascensores, pero sobre todo campanarios de iglesias; también hay presencia visual del mar, lo que resulta un contraste con *Valparaíso, mi amor*, en donde el discurso cinematográfico le da la espalda al océano, cerrándose en el universo de la miseria y desesperanza. La música que acompaña esta secuencia de montaje inicial es el "Agnus Dei II" de la misa *Quo a bit dilectus tuus*, de Pierre de Manchicourt. El propio Francia (1990) comenta que la idea central de la película es una transición desde "[…] una Iglesia que muere a otra que nace […]" (p. 221), cuestión que tiene su correspondencia sonora deliberada desde la realización:

> Cánticos de iglesia sobre vistas de la ciudad, como si toda la ciudad rezara a través de esos coros de misa. De pronto, campanadas de muerto interrumpen los coros y aparece la extremaunción a un muerto. Es la vieja Iglesia que muere. Al final del film, otra clase de rezos

(el pueblo unido jamás será vencido) que se interrumpen bruscamente y no se escucha ningún ruido hasta la rotura del vidrio (compromiso total de Jaime) y las campanadas de júbilo por el nacimiento de la nueva iglesia" (pp. 221-222).

La tierra prometida (1973), de Miguel Littin, es sin duda un ejemplo poderoso de la realización de un cine de ficción con temática social[223], en donde su director vierte todo su compromiso político hacia el proyecto, haciendo de él un insumo cinematográfico. Como bien apuntan los autores, los postulados del manifiesto "[…] se conectaban especialmente con la labor de Littin durante el gobierno de la Unidad Popular y con sus ideas acerca del trabajo cinematográfico y la conciencia histórica y política que este implicaba, muchas de las cuales volcó luego en *La tierra prometida* […]" (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 280). La película se exhibió en Pesaro en 1974 junto a *Diálogo de exiliados* (1974) de Raúl Ruiz, lo que pone de manifiesto el disgusto de cierto sector por la película de Ruiz[224], considerando el contraste con la militancia y retórica expresada en la película de Littin, y lo que ello implicaba para este grupo de cineastas. El mismo año se estrenó en Paris y recibió el premio Georges Sadoul a la mejor película extranjera (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 316).

Nuevamente, tomando elementos de la historia chilena, *La tierra prometida* relata el intento revolucionario de un grupo de campesinos que se toman unas tierras en el sector de Palmilla, en el centro-sur de Chile, influidos por la instauración del gobierno socialista gracias a la acción del coronel Marmaduke Grove, quien dio en 1932 un golpe de estado contra el gobierno de Juan Esteban Montero, permitiendo el establecimiento de una república socialista que, sin embargo, sólo duró doce días[225]. En la película, este alzamiento es la inspiración de los campesinos, liderados por José Durán, para hacerse con las tierras y establecer un sistema socialista, el cual, por supuesto, es

[223] Cortínez y Engelbert (2014b) identifican en su análisis algunas similitudes entre *Por la tierra ajena* (1965) y *El chacal de Nahueltoro* (p. 587). Para los autores, "[…] en la construcción de la película, que combina imágenes objetivas con el comentario subjetivo a través de la canción, ya se esboza la técnica de la acusación social que marcará *El chacal de Nahueltoro*" (p. 588).
[224] Me referiré a ello en el capítulo 6.
[225] Para más información acerca de la República Socialista de Marmaduke Grove véase Sater y Collier. *Historia de Chile, 1808-2017* (2018). Ediciones Akal, Madrid, España.

combatido por los hacendados de la zona, con apoyo policial, militar y eclesiástico. La banda sonora juega un papel esencial en la representación de estos sectores.

La música no diegética, obra del compositor Luis Advis, establece una relación directa y sincrética, a nivel cultural, contextual o de sentimientos en la película: las trompetas en ritmo de marcha para acompañar las procesiones religioso militares (bloques 2 y 3), bloques en órgano, en formato de música coral para introducir escenas eclesiásticas (bloque 4), o con música circense para tal espacio, al mismo tiempo que ella implica una burla hacia las clases oligarcas (bloque 16). Advis, quien había sido uno de los principales exponentes de la colaboración entre el mundo de la academia y el popular –como Sergio Ortega– se vale de las sonoridades, ritmos y estéticas musicales propias de la Nueva Canción Chilena, pero además de ello, convoca a participar de la música al grupo Inti-Illimani, uno de los más importantes del movimiento, y con quien ya había montado en 1972 el *Canto para una semilla*, una cantata que toma como base las décimas autobiográficas de Violeta Parra, musicalizadas por el compositor e interpretadas por el grupo más la compositora Isabel Parra, hija de Violeta. Dos años antes, en 1970, Advis había trabajado con el conjunto Quilapayún en la *Cantata Santa María de Iquique*, basada en la matanza que ocurrió el año 1907 en la Escuela Santa María, en Iquique, norte de Chile, a obreros del salitre que reclamaban por mejoras laborales y salariales.

La tierra prometida es la primera composición cinematográfica de Advis; si bien el documental *Escuela Santa María de Iquique* (1970), de Claudio Sapiaín también tiene música del compositor, se trata de fragmentos de la *Cantata Santa María de Iquique* (1970) (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 292).

Guerrero y Vúskovic (2018) mencionan al respecto,

> Así como la gesta utópica de los proletarios tiene ciertas músicas que la caracterizan, la oligarquía y el latifundio son representados por marchas militares y coros religiosos. Estos poderes, (p. 312) el ejército y la iglesia, aparecen en la película como fuerzas reaccionarias al servicio de la oligarquía […]" (p. 313).

De alguna manera, hay una representación visual de la burguesía y del proletariado que tiene un carácter pictórico por su puesta en escena, en el sentido de su ubicación en el encuadre, con los

hacendados sobre tronos o caballos, o los payasos interpretando músicas militares. La música, por ejemplo, representa a la clase alta en tonalidad menor, con presencia de la trompeta (bloque 31) que además le otorga un carácter militar, con bloques que remiten al estilo de himnos y marchas, pero también a corales religiosos. Casi como un espectáculo de variedades, se asocia visualmente a los ricos con los payasos, a través de un *travelling* en que están las mujeres burguesas rezando, en conjunto a la virgen y los policías, y luego una banda circense de niños con las caras pintadas, tocando una música de banda militar muy desafinada (bloque 34) . Se repite lo mismo en el *travelling* de la virgen, los curas y el comerciante, todos mirando Palmilla desde la colina, mientras la policía ha llegado a reprimir a los pobladores, mientras escuchamos un coro religioso en el plano no diegético (bloque 43).

Esta función a veces se toma con poca sutileza, como en la secuencia en que el avión rojo aterriza en Palmilla, anunciando el piloto el triunfo de Marmaduke Grove y el establecimiento de la República Socialista, mientras escuchamos "La Marsellesa" (bloque 26), haciendo uso explícito de la asociación entre música y contexto mediante la convergencia cultural. Ocurre algo similar con la presencia del bloque musical final, "Himno y regreso de los héroes", que es, como apuntan Cortínez y Engelbert (2014b), la musicalización de una frase del Che Guevara, proveniente del libro *Pasajes de la guerra revolucionaria*, de 1963 (p. 570). Los autores mencionan el vínculo de esta musicalización con un trabajo previo de Advis, el de la musicalización del compositor de la "Segunda declaración de La Habana" de Fidel Castro, para la obra de teatro *Los que van quedando en el camino*, de la dramaturga chilena Isidora Aguirre, estrenada en 1969 (p. 570). Guerrero y Vúskovic (2018), por otro lado, comentan que Advis ya había usado este recurso en su musicalización de la *Segunda declaración de La Habana*, "[…] una proclama leída por Fidel Castro en la que la Revolución Cubana afirmó su vocación latinoamericanista, de liberación continental, en 1962 […]" (p. 307).

5.4. Refuerzo de la Ficción

En *Escuchando al cine chileno* (2020), me enfoco en el uso de la banda sonora en *El chacal de Nahueltoro*, discutiendo con las premisas que en torno a la cinta han valorado sobre todo su condición realista y su carácter documental, cuestión que me parece, puede ser puesta en duda a través de la revisión del aspecto sonoro del largometraje. A raíz de ese primer estudio, e indagando en esta filmografía más amplia del Nuevo Cine Chileno, resulta evidente que puede plantearse la misma interrogante para todo el corpus, sosteniendo, al contrario del carácter realista valorado desde el punto de vista visual, un ingreso en la discusión de la teoría de la banda sonora, y con ello, del refuerzo ficcional que ella propende para con el discurso cinematográfico en estas películas.

Si lo social es una temática global que trasciende al corpus fílmico de ficción del Nuevo Cine Chileno, aquello explica, en parte, la inspiración en hechos reales o históricos para sus producciones; como ya he mencionado, *El chacal de Nahueltoro* está basada en un caso real, tomando como fuente principal para la historia los expedientes judiciales y las noticias de la prensa al respecto; por otro lado *Valparaíso, mi amor* se inspira en varios testimonios reales recogidos por Aldo Francia en sus visitas médicas a las poblaciones populares de Valparaíso. De manera similar, *Ya no basta con rezar* se inspira en el levantamiento de los movimientos sindicales contra el patronazgo en la misma época, sumado al apoyo entregado por una iglesia más comprometida con el pueblo, la misma que años más tarde sería crucial en la defensa de los pobladores contra la dictadura militar, y la búsqueda de verdad y justicia[226]. Luego, *Caliche Sangriento* (1969) se ambienta en la Guerra del Pacífico, conflicto armado entre Perú y Bolivia contra Chile, entre 1879 y 1884.

Ahora bien, la idea de basarse en un caso real, o en expedientes judiciales para realizar una película no es nueva: Kozloff (1988) menciona el caso del largometraje de cine negro norteamericano *The Naked City* (Dassin, 1948), basada también en casos policiales reales, grabada en locaciones reales y con participación de actores no profesionales en su elenco. Los realizadores, como apunta la autora, habían trabajado en el formato documental durante la Segunda Guerra Mundial, y a través

[226] Para más información acerca del rol de la Iglesia Católica en la defensa contra la dictadura en Chile, véase Ahumada et. al. *Chile, la memoria prohibida* (1989). Editorial Pehuén, Santiago de Chile.

de aquella experiencia, y por el carácter de la cinta, deciden optar por un formato semi documental para la película –en particular Kozloff menciona a Marvin Wald como responsable de aquello (p.83).

Aquella condición de un cine sin actores profesionales y ambientado en locaciones reales, es característico también, como ya sabemos, del neorrealismo italiano. En este sentido, resulta interesante recordar la afinidad declarada del director Miguel Littin por la estética cinematográfica de Cesare Zavattini, quien, como apunta Stam (2001), desarrolla en su cine, a partir de la experiencia posterior a la Segunda Guerra Mundial[227], el valor de lo real, reclamando "[…] la aniquilación de la distancia entre arte y vida. La clave no era inventar historias que se asemejasen a la realidad, sino más bien convertir la realidad en una historia […]" (p. 94). En una línea similar, Aldo Francia (1990) realiza una crítica a *Largo viaje* en que, aun cuando a su modo de ver la temática de la película es pertinente al Nuevo Cine Chileno, "[…] la factura simbólica es falsa y demasiado obvia […]" (p. 47), demostrando, más allá de los juicios de valor, la importancia que la idea de realismo juega en la estética social de ese cine.

Aumont et al. (1996) critican la idea del realismo en el cine como valor intrínseco, especialmente considerando el desarrollo de ciertas técnicas del neorrealismo, como por ejemplo, la utilización de exteriores reales (p. 141). Además de puntualizar que esto era relativo, en tanto muchas películas del neorrealismo italiano mezclaban el uso de exteriores con decorados, ponen énfasis en que el rodaje en exteriores no garantiza en sí mismo un factor de realismo (p. 142); más bien, se trata de cómo la inclusión de un contexto con ciertas características –en el caso del neorrealismo, y también de estas cintas del Nuevo Cine Chileno, el establecimiento de un contexto precario– es lo que otorga una apariencia de realismo parte de un cine de ficción, cuestión que lo sonoro, sostengo, refuerza e identifica en tanto las temáticas sociales –desde la historia o el realismo– son herramientas de contenido cinematográfico argumental.

[227] Stam (2001) destaca al cine como un elemento a través del cual Italia rescata su identidad nacional, después de haber pertenecido al Eje, y las consecuencias que eso trajo. El autor valora por sobre todo el estreno de *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Rossellini, 1945) (p. 94).

En relación con *El chacal de Nahueltoro*, Donoso (2010) comenta que el hecho que el largometraje se base en documentos reales del caso "[…] lo vincula estrechamente al neorrealismo italiano y al *cinema vérité* en cuanto a la incorporación de técnicas narrativas propias del cine documental […]" (p. 103). También en relación con la película, Mouesca y Orellana (2010) comentan que la película "[…] combina la técnica del documental con los recursos del melodrama, con lo que se consigue un doble efecto: el que produce una encuesta y el que va asociado al desencadenamiento de una emoción […]" (p. 135).

Desde una línea similar, para Farías (2021), el hecho que tanto *Valparaíso, mi amor* como *El chacal de Nahueltoro* estén basadas en hechos reales sería un elemento "[…] clave para interpretar su discurso […]" (p. 170); así, continúa, el hecho de basarse en historias reales y el uso de actores no profesionales serían elementos por los cuales "[…] se enfatiza un discurso de autenticidad pues no se presentan historias inventadas sino retratos basados en historias reales y con personas comunes […]" (p. 170). Luego, Guerrero y Vúskovic (2018) señalan que *La tierra prometida* "[…] combina la epopeya, cierto realismo 'mágico' y el documental […]" (p. 282). Aun así, reconocen que "[…] ficción e historia, se confunden, combinan y divergen. En cada momento, la historia y los símbolos transitan por varias dimensiones y planos de sentido" (p. 282).

Así, se vislumbra una apreciación del cine chileno desde su realismo – que no es otro que el que también profesaban, de una u otra manera, sus autores. Sin embargo, esto no quiere decir que a nivel del discurso fílmico aquello se despliegue de manera concreta y fehaciente, sino que responde más bien a motivaciones militantes que intentan verterse en lo estético al servicio de una producción «realista» o «documental», o en palabras de Donoso (2010), una "[…] búsqueda de la veracidad […] [que] fue reivindicado por esta nueva corriente de cine y su compromiso político con la realidad […]" (p. 103). En un contraste interesante con respecto a las fuentes que reivindican el realismo de estas cintas, Pick (1984) propone que "[…] Si el cine documental tiene la capacidad de apresar en imágenes una realidad espectacular y agitada, el cine argumental es un instrumento indispensable para penetrar profundamente la esencia de esa misma realidad […]" (p. 41). Sin negar los componentes de realismo propios de una tendencia cinematográfica de la época, la autora comenta, en relación

con *Tres tristes tigres*, *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de Nahueltoro*, que "[…] La puesta en escena de los multifacéticos aspectos de una cultura sirve como fundamento a la reflexión crítica sobre la sociedad chilena. Así el cine de ficción se convierte en una crónica creativa de un proceso social" (p. 41). Así también Lema (2010) sostiene que "[…]La historia como materia prima para la realización de cine es lo que está en un primer plano en el cine comprometido desde finales de la década de los cincuenta hasta el golpe de Estado en 1973 […]" (para. 6), con el "[…] imperativo de captar lo actual y contingente […]" (para. 6). Bajo este marco, me parece que la reflexión acerca de esta filmografía como intento de construcción realista, o bien como cine de ficción *de carácter documental*, deja de lado la posibilidad de profundizar de manera crítica en relación a la construcción cinematográfica y su despliegue discursivo, no por el afán de desentramar los mecanismos artificiosos del cine, sino por elucubrar una comprensión diferente de este corpus; a riesgo de repetirme, es precisamente la ausencia casi total de la dimensión sonora en los análisis de estas películas la que impide adentrarse en todas las capas que constituyen sus discursos fílmicos, con el objetivo de proponer algo distinto a la búsqueda ficcional de un reflejo documental.

Para *Valparaíso, mi* amor, Francia (1990), se interesó por el caso real del hombre condenado por abigeato, y lo visitó en la cárcel para recabar más información (p. 184), cuestión que mezcla con otros datos, como la historia que un joven vagabundo en Viña del Mar le cuenta, cuando una señora se le acercó y ofreció comida y alojamiento en su enorme casa en el balneario aledaño de Concón, durante algunos días (p. 185). Esto sirvió como inspiración para el encuentro entre la mujer burguesa y el Chirigua en la película. La historia de Antonia también se basa en un relato que Francia recoge de sus visitas como médico a algunas poblaciones populares de Valparaíso, en la que una vecina del barrio le narra cómo descubrieron que una pequeña niña de ocho años había sido violada recurrentemente por un taxista (p. 185).

Respecto al afán documental en torno a la realización de la película, el director comenta el uso de la cámara:

> […] La idea era que todo el film tuviera un aspecto de documental, evitando la identificación del actor con el espectador. Todo lo contrario. Buscando su distanciamiento. Lo que se pretendía era que los espectadores tuvieran la sensación de estar mirando la casa del vecino a través del ojo de una cerradura"(Francia, 1990, p. 188).

Para Cortínez y Engelbert (2014), *Valparaíso mi amor* goza de realismo –en comparación con *Largo viaje* aún más, consideran los autores– entre otras cosas por el uso del plano secuencia, en tanto este sería "[…] garante de una visión precisa de la realidad a partir de la coincidencia del tiempo de la acción y el tiempo de la filmación […]" (p. 191), reforzado por el hecho que la locación de la película corresponde a los cerros pobres de Valparaíso, "[…] los espacios afines de la cárcel y los mercados del puerto […]" (p. 191). Sin embargo, esta apreciación excluye la ironía que la banda sonora le aporta al montaje visual que, aun siendo lineal en términos de la temporalidad de la historia, se carga de sentido por las asociaciones que lo sonoro aporta en relación con la violencia o la miseria, como expresaba anteriormente, pero también a hacer de espacios cerrados como la cárcel, un sitio que representa una justicia enorme e inalcanzable a través de las voces, como también operan en *El chacal de Nahueltoro*.

Entre *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de Nahueltoro* hay un elemento común interesante: la presencia de voces en *off/over* como representativas de una justicia omnipotente y al mismo tiempo, inalcanzable para las clases populares que juzga[228]. Hay una ambigüedad interesante en la presencia de esta voz de la justicia, a la hora de definir si acaso se encuentra en el espacio *off* u *over*, y esto dice relación con el hecho que, aun cuando no vemos una fuente concreta y convencional para aquellas voces –léase una persona, un aparato transmisor como una radio o un altavoz– , estas se manifiestan en un espacio concreto y cerrado: el de la cárcel, el juzgado, la comisaría: en estos sitios la voz reverbera, o se escucha metálica y apresurada –como en el caso de *El chacal de Nahueltoro*– , pero en definitiva forma parte de esos espacios, no sólo los circunda, sino que los define y les da un carácter de identificación propia; así, en *Valparaíso, mi amor*, la voz de la justicia se manifiesta en *over* con la

[228] Farías (2021) repara primero en ello en relación con la voz *over* femenina en *El chacal de Nahueltoro*, sosteniendo que representa a la justicia (p. 171).

lectura de un parte judicial que confirma el motivo de la detención del padre por robo de ganado, la que también es musicalizada por un ritmo constante de timbales (bloque 4), como al inicio. Sin ser una voz narradora, otorga información, pero no se constituye tampoco como una voz noticiosa, sino la sonoridad que demarca un encuadre cerrado del que no hay escapatoria posible para esos personajes que son presas de una justicia arbitraria que, como critican estas películas, termina por decantar la injusticia propia de un sistema que no es capaz de dar al pobre una posibilidad diferente que la pobreza y la miseria, y en última instancia, la muerte.

Esto también se confirma, en *Valparaíso, mi amor*, a través de la voz en *over* de Mario, quien comparece en el juzgado después que lo hagan un vecino, y la comadre, quien oficia de madre de los niños; la voz de Mario se escucha en *over* mientras lo vemos siendo trasladado por los policías desde el juzgado hacia la cárcel. Su testimonio, que habla de este robo acometido por la necesidad de mantener a su familia frente a la ausencia de oportunidades de trabajo, contrasta con el movimiento en silencio del personaje, resignado y escoltado por la policía. Su voz antecede el ruido de un tecleo de máquina de escribir, seguido de una voz femenina, también *over*, que declara la condena de cinco años y un día. Todo aquello vuelve el testimonio de Mario una contraposición a esa justicia ya aplicada, que es más grande que él: un espacio cerrado que tiene voz propia, mientras que la suya es una suerte de transposición temporal, un *flash back* sonoro que escuchamos mientras camina en silencio y ya consciente, antes que nosotros como espectadores, de su propia condena (12.18-21.41).

De manera similar, en *Ya no basta con rezar* las voces *off* y *over* operan como voces informativas y de contraste. Es la voz *over* radial la que informa y complementa sobre las imágenes de las manifestaciones y la policía reprimiendo, al inicio de la película, acerca de las huelgas generales convocadas por los trabajadores de la industria; a su vez, esa voz es una herramienta de continuidad, al continuar con el cambio de secuencia, en la que el dueño del astillero se encuentra en el salón de su oficina, viendo televisión mientras bebe una copa. Recién entonces conocemos la fuente de la voz narradora, que pasa del *over* al *off*. Esta función de continuidad es reforzada por la presencia de un bloque musical de piano eléctrico, tocando en modo menor un aire de vals, acompañado de batería y bajo. La música pasa al background al iniciarse la voz *over*, y continúa en el mismo plano de

profundidad cuando el padre Jaime conversa con el dueño del astillero en su oficina (bloque 2). Así también, en *A la sombra del sol* la voz en *off* de ciertos personajes del pueblo anticipa los cambios de secuencia, y da hilo a la narración –mucho más que la música– . De hecho, es la voz *off* la que da sentido al testimonio de doña Mercedes, y al racconto del final, cuando los hombres van camino a fusilar a los violadores mientras se vuelve hacia la asamblea de la noche y dos de los hombres dan sus testimonios y razones. Esta voz *off* contribuye a una cámara que actúa en varias ocasiones como un personaje fantasma. En la llegada al pueblo, *espía* a los delincuentes. A veces actúa como un ente que está con ellos, y se mueve abrupta con sus miradas. Es testigo de los eventos y a veces cámara subjetiva –de Luján llegando al pilar donde los van a matar–.

Aun cuando podrían asociarse, tanto las voces en *over* de la condena en la cárcel en *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), como la de la actuaria judicial que también dicta sentencia y condena en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) con voces acusmáticas, existe, desde el primer momento, una idea clara de lo que esas voces representan: el poder judicial que castiga y condena de manera arbitraria. De esta manera, las voces son lo que representan, sin necesidad de una revelación explícita[229]. Distinta es la presencia de voces como la de la noticia del apresamiento y el crimen de José del Carmen en *El chacal de Nahueltoro*, en donde la voz, aun cuando es acusmática, funciona como dispositivo (Chion 2004, p. 46).La voz de la justicia es femenina, y la de las noticias, masculina. Ambas son en *over*[230], pero sabemos por su dicción y contenido que pertenecen a determinado contexto. Esta última es una voz informativa que se hace presente como una narración complementaria a las imágenes, como por ejemplo cuando el locutor en *over* se refiere a la búsqueda

[229] Chion (2004) ejemplifica esto con la voz de Hal en *2001: Odisea del espacio* (Kubrick, 1968): no es necesario mostrar el ojo del robot de manera insistente, "[…] Porque Hal es, en primer lugar, una voz y con ello basta […]" (p. 53).

[230] Hacia el final de *El chacal de Nahueltoro*, luego que José firme la sentencia, una mujer aparece frente a él. Farías (2021) asocia a esta mujer la voz *over* que ha dictado sentencia y hablado como voz de la justica previamente durante el largometraje; al aparecer en el encuadre, sin embargo, ella no abre la boca El autor cita a Sarah Kozloff, en tanto la autora plantea que para que una voz *over* se constituya como tal, su fuente debe hallarse en un espacio y tiempos diferentes (p. 171), planteando que se ha roto la condición acusmática de aquella voz. Me pregunto, sin embargo, si basta con ver a la mujer en escena para asociarla inequívocamente con la voz *over*, teniendo sólo la confirmación visual de la asociación entre la voz femenina de la justicia y la mujer que forma parte del juzgado.

de José, quien está prófugo (42.49), mientras se suceden imágenes de un furgón de policía, calles de Nahueltoro, y el propio José caminando por las vías férreas y luego subiéndose a un tren. Aquí hay una predilección de la voz como acompañamiento de la secuencia de montaje, cuestión que es primordial para el discurso fílmico de *La tierra prometida*.

La importancia de la música popular en la película es fundamental, entre otras cosas por el posicionamiento que en lo musical sostiene una voz que es cantada, pero al mismo tiempo narradora, traslapándose con la voz *over* de Chirigua; estas superposiciones vocales contribuyen a establecer los cambios temporales que constituyen el montaje, creando una suerte de combinatoria de cuadros cinematográficos que remiten a lo pictórico –las apariciones de la virgen, los planos del hacendado rodeado de policías y sacerdotes. Las voces traslapadas desfasan el discurso y su contenido, pero posicionan éste, a nivel sonoro, en los planos diegético, no diegético y metadiegético. Las canciones presentes en el plano no diegético son también el elemento sonoro que confirma el afán de Littin por hacer de la película una suerte de cantata popular; es así que las canciones confirman lo acontecido en las imágenes, conformando, a su vez, el discurso fílmico en una serie de secuencias de montaje. Así, cuando los peregrinos llegan a Palmilla, se suceden tomas de *travelling* del campo y de los pobladores trabajando, mientras una voz femenina, acompañada de una guitarra (bloque 20) canta:

> *Y así fundamos Palmilla,*
> *Y en honor de un bisabuelo*
> *Ese nombre le pusimos,*
> *El día 10 de febrero.*

La voz *over* de Chirigua narrando desde el futuro, es decir, estableciendo los hechos de Palmilla como un pretérito, tiene un carácter más bien informativo, y no logra reforzar un carácter onírico en el sentido de inmersión en los recuerdos del personaje –como es el caso de *El chacal de Nahueltoro*[231]–, sino que cumple la misión de establecer, de forma testimonial, que asistimos a acontecimientos del pasado. Aquello se manifiesta a través del uso de voces traslapadas en varios planos, de los cuales un caso es particularmente ilustrativo: Chirigua narra en *over*, desde el

[231] Guerrero y Vúskovic (2018) se refieren a la voz narradora del Chirigua en tanto testimonio, haciendo un símil con el mismo uso en *El chacal de Nahueltoro* (p. 290), pero no profundizan en la herramienta de inmersión en la metadiégesis que esta última implica.

presente, el encuentro con la Virgen, mientras que en *on*, en el plano diegético, mantiene la conversación y el encuentro con su amigo El Rucio, quien le increpa por no reconocer a la Virgen (bloque 13). De alguna manera, es posible vincular esta superposición vocal con la superposición de escenas, no en el sentido de una sobre impresión de montaje cinematográfica, sino de escenas dentro de la escena: en Palmilla, la tierra prometida para el pueblo organizado, mientras todos trabajan y se organizan, arriba en una colina, al fondo del encuadre, es posible ver a la Virgen y sus ángeles, en posición estática, como mencionaba, formando un cuadro casi pictórico, dentro del plano en el que se desarrollan los acontecimientos centrales –la llegada a Palmilla, el trabajo de los pobladores, etc. Así, las voces solapadas, la información desfasada de las mismas, generan, en conjunto con las imágenes cinematográficas y el tratamiento pictórico de ciertos elementos del cuadro –la virgen, los hacendados, la aparición de Arturo Prat, la revolución en sí misma como una gran presencia– una puesta en escena que es una idealización ficcional de la revolución socialista; de esta manera, si es que hay un carácter onírico en el discurso fílmico de *La tierra prometida*, éste remite a lo idílico.

Pero volviendo a *El chacal de Nahueltoro*, la voz de José logra configurarse como una narración onírica mucho más potente. Si, como afirma Kozloff (1988) "[…] las tomas del personaje mismo (el personaje-yo) no violan nuestro vínculo con la voz (la narración – yo); como tampoco la presentación de escenas en donde el personaje-yo está ausente" (p. 48), la flexibilidad con la que se mueve la voz de José durante todo el filme –contrastante con su timbre y contenido– podría acercarnos aún más a la idea de una ficción muy bien construida. Con base en hechos reales, sin duda, pero una ficción en donde la narración contribuye a la movilidad temporal y a estructurar la narración. Visto de esta forma, la narración en *El chacal de Nahueltoro* es mucho más que un mero testimonio, o la manifestación de un propósito documental. Está utilizada con fines narrativos y estéticos.

El propio Littin se refiere al crimen que inspira la película, y como lo sonoro debía representar "[…] tanto las tormentas internas de él como las tormentas propias de la naturaleza en que vivía y donde transcurren las vidas de los personajes […]" (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 194). Respecto a lo mismo, Jacobsen (2009) realiza una apreciación acertada:

> […] por un lado se nos muestra un personaje sin motivaciones ni objetivos claros, sin movilizarse a partir de un conflicto central, tal como podemos observar en gran parte del realismo moderno, y, por otro, se organiza claramente la historia desde una evidente posición de enunciación, delatándonos la presencia de un ente que dispone y dosifica la información, transgrediendo, incluso, la distancia objetiva que muy frecuentemente caracteriza las apuestas realistas más radicales, mostrándonos los recuerdos de los personajes (p. 31).

De esta manera, la presencia de los recuerdos del protagonista es un hilo conductor central del discurso fílmico en *El chacal de Nahueltoro*, y como elemento del fuero interno, rompe, precisamente, con la aparente objetividad que podrían entregar el resto de los recursos fílmicos del largometraje.

Jacobsen (2009) repara en que las narraciones de José están situadas casi todas en relación a su pasado, y que otras voces asumen la narración del presente (p. 31) –como por ejemplo, la voz *over* de la actuaria–, y reconoce en esa utilización la constitución de un espacio metadiegético, e incluso más profundo: en la secuencia en la que Rosa relata en *off* la muerte de su marido y su desalojo, aquello corresponde a un "[…] relato metadiegético de Rosa [que] se produce al interior de la metadiégesis de José […]" (p. 31). Farías (2021) ve en la dualidad de las voces en *El chacal de Nahueltoro* –la de la actuaria y la de José del Carmen– una confrontación ideológica, expresada sobre todo en los contrastes tímbricos de ambas, como en el hecho que la voz de la justicia no tiene una fuente que se devele en pantalla, a diferencia de José, a quien vemos constantemente como protagonista (p. 173), pero me parece que lo que aquí prevalece es una voz que remite a otro sitio temporal, la voz como recuerdo y no sólo testimonial, sino la voz como entrada a la inmersión en los recuerdos.

Como apunta Sarah Kozloff (1988), para que exista narración como tal, deben cumplirse ciertos requisitos, pero por sobre todo, debe recurrirse al uso del tiempo pasado (p. 3). En este sentido, la voz de José es narradora, mientras que la voz de la actuaria judicial es una voz informante que se encuentra en la posición *over* (p. 5). La autora también comenta que, dos de las funciones de la voz *over* que narra en primera persona es la de entregar información expositiva, y ayudar en la presentación de cronologías complejas (p. 41): en *El chacal de Nahueltoro*, no existe en realidad un sustento claro del presente en el que ocurren los acontecimientos; los pilares que marcan, de alguna

manera, el presente, son la reconstitución de escena y la cárcel, mientras que el resto de la cinta son *flash-backs* que se desencadenan desde estos dos puntos –aunque no todos, ya que el primer capítulo de la cinta, *La infancia de José*, da comienzo sin contexto del presente, y la voz del protagonista, ya adulto, entrega información ancla en el pasado los sucesos de su infancia y juventud–. La voz del protagonista funciona, en palabras de Chion (2004) como un eje de identificación (p. 59); resuena de una manera en la que nos sentimos identificados con su testimonio, y es esto lo que nos traslada hacia sus recuerdos, con la ayuda de la música[232], lo que suele ser, en palabras de Kozloff (1988) , común al establecer la presencia de una narración en primera persona (p. 45).

La inclusión temprana de la voz *over* de José del Carmen da cuenta de un desfase temporal, dentro del discurso fílmico, entre lo que vemos y lo que escuchamos: el protagonista está narrando sucesos pasados, es decir, su infancia, mientras le vemos caminando en un plano general, a lo lejos, entre los árboles. Por otro lado, la voz introduce esta primera parte de la película, titulada *La infancia de José*, y que comienza luego de la introducción en la que el furgón policial lo lleva detenido, y la voz *over* de la actuaria introduce que ha sido individualizado. De esta manera, la voz de José está en el plano *over*, y al mismo tiempo es intradiegética, marcando una narración dentro de la narración ; este carácter intradiegético de la voz de José es uno de los elementos centrales del carácter ficcional de *El chacal de Nahueltoro*, y uno de los elementos de la banda sonora que define un discurso fílmico narrado en una multiplicidad de tiempos.

La música de los créditos iniciales de *El chacal de Nahueltoro* funciona a la manera convencional de este tipo de bloques, en tanto presentación del ánimo y género de la realización, así como entregando materiales musicales que se expondrán luego (Buhler et al., 2010; Buhler, 2019; Gorbman, 1987; Neumeyer, 2015) y un símil parecido en la época es el uso de la variación de "La joya del Pacífico" en *Valparaíso, mi amor*, que funciona, también, con todas las características de los créditos iniciales, introduciendo, entregando información de manera predictiva, adelantando material

[232] Esto lo señalan primero Guerrero y Vúskovic (2018), quienes comentan que la voz en *over* –los autores la denominan voz en *off*, cuando es *over*– de José narrando es acompañada, la mayoría de las veces, por música, que refuerza la inmersión en sus recuerdos (p. 200).

musical que será presentado después. Ahora bien, esto es más evidente en *Valparaíso, mi amor*, en donde la riqueza de los bloques reside en las variaciones de Becerra según el caso. Para *El chacal de Nahueltoro* el bloque de los títulos iniciales tiene el mayor desarrollo y riqueza musical de toda la película, presentando una pieza de cuatro partes, que luego serán material para volver a utilizarse, variado, en otras secuencias de la película[233].

De una manera parecida, en *Los testigos*, también con música compuesta por Sergio Ortega, *los raccontos* de Ramón, el protagonista está marcados, musicalmente, por los *pizzicatos* de las cuerdas, presentadas en una primera secuencia de montaje muy breve (bloque 11), para después volver a escucharse por sobre una música lúgubre que acompaña el momento en que Ramón tiene sexo con la hija del almacenero, pero a su vez está teniendo *flash backs* de su amigo y el crimen (bloque 12). Hay una incidencia sincrética de la música en tanto el bloque se acelera a medida que la escena se torna más erótica; sin embargo, la música es lúgubre, más bien triste, y por lo tanto más cercana al sentimiento de dolor de Ramón por la pérdida de su amigo.

Aquel uso sincrético de la música sirve a Littin para el mismo propósito que repetirá luego en *La tierra prometida*, aunque aquí es más sutil y cuidado: dentro del cúmulo de desfases temporales e inmersión en los recuerdos, luego del desalojo de Rosa, un plano general muestra un camino por el que un grupo de hombres carga un ataúd. Un bloque de cuerdas toca un sólo acorde, en *sforzato*, de manera muy percusiva, como marcando sus pasos (bloque 8). La inserción de este bloque contrasta con el silencio musical de la secuencia anterior, en que Rosa vaga por el campo con sus hijas y José luego del desalojo, proporcionando una diferenciación narrativa y temporal: el muerto que los hombres cargan es el viudo de Rosa, y aquella toma es el primer plano de la secuencia en la que veremos el velorio de su marido, instancia a la que acudirá el patrón del fundo, para darle su pésame

[233] Para un análisis completo de la música de los créditos iniciales de *El chacal de Nahueltoro*, véase Guerrero y Vúskovic 2018; Moure 2020.

(25.30). Littin ubica esta secuencia, pretérita respecto del desalojo, después, con el objetivo de contrastar la actitud del patrón[234].

Existe un contraste entre la música tensa del vibráfono y el clavecín, y el retorno, a través del montaje alterno, a la reconstitución de escena, carente de música, y sonorizada exclusivamente por las voces multitudinarias que increpan al asesino, más las preguntas del juez y las respuestas de José. La diferenciación temporal propia del montaje alterno está profundizada, además, por la presencia de un bloque no diegético en el crimen que, además de sus características sonoras –disonancias, ausencia de armonía y melodía, interpretación percutida de ambos instrumentos de teclado, entre otras– se escucha en ausencia total de sonido ambiente, aun cuando vemos a Rosa en primer plano increpar con miedo y gritándole a su agresor, de manera sorda. Toda esta información sonora provoca que la percepción de las imágenes se vincule con un estado temporal distinto al del presente que debido al contexto entregado por las voces deviene en una inmersión en los recuerdos de José. Recordemos, en este sentido, que la voz *in* del protagonista, durante la reconstitución de escena, es la que funciona de puente introductorio y de continuidad entre ese momento expuesto como *lo presente* y entre *lo pasado* del asesinato[235].

Esto es muy importante porque la secuencia del asesinato de Rosa y sus hijas podría haber tenido otro tratamiento, en el que, por ejemplo, el sonido ambiente, los alaridos de la mujer, el jadeo del asesino, hubiesen formado parte del discurso cinematográfico. No hay duda de que, por una cuestión de contexto, habríamos comprendido igualmente que se trataba del pasado en relación con la escena alterna –aquella que precisamente, suele ser una de las más citadas en relación con la premisa de realismo documental de la película–. Esta función onírica y de recuerdo de la música se confirma cuando vuelven a escucharse el vibráfono (bloque 19.1), y luego el clavecín (bloque 19.3), en el momento en que José recuerda episodios de su vida, hacia el final de la película. Las operaciones

[234] Respecto a esta secuencia, Jacobsen (2009) señala efectivamente que como espectadores estamos frente a la presencia de un *flash back* dentro de otro *flash back* (p. 29).
[235] De hecho, como ya he señalado anteriormente (Moure, 2020) el vibráfono es el único instrumento que no se escucha en el bloque de los créditos iniciales, siendo reservada su primera aparición para el crimen (p. 130).

cinematográficas en la instancia narrativa suspenden el entorno a través del silencio de las voces y el *foley*, dando pie a la constitución discursiva de un mundo interior subjetivo, el de José.

Pero no sólo en las voces y la música, sino también en el uso del diseño sonoro hay ejemplos interesantes de un despliegue ficcional del discurso fílmico. Es el caso de *Caliche sangriento*, que cuenta con un diseño sonoro y sincronización muy acabados: el sonido del viento en el desierto marcando la vastedad, la soledad y el silencio, el uso de las profundidades, entre otros aspectos. Todo ello juega un importante papel en la ambientación. Trabucco (2014), quien participó tanto del rodaje como de la post producción de sonido, comenta que, en la escena de ataque de los peruanos, la idea era que cayeran tres muertos, para lo que se preparó el terreno con "[…] estopines que simularían al explotar dónde picaban las balas […]" (p. 222). Sin embargo, dos de los soldados más un capitán dispararon con balas y fusiles de verdad, razón por la cual, en la escena, en lugar de haber tres caídos, se ven cuatro: el cuarto fue herido en el cuello con una esquirla (p. 222)[236].

La película fue filmada en el desierto de Atacama, alejándose, como mencionan Mouesca y Orellana (2010) de las convencionales puestas en escena "[…] de los valles centrales y campos sureños como imágenes representativas invariables de una cierta concepción de la identidad nacional […]" (p. 114), como también de las locaciones citadinas. La película, por su carácter crítico de la guerra y su tendencia pacifista, intentó prohibirse a través del Consejo de Censura Cinematográfica por petición del ejército chileno, que la consideró ofensiva, en tanto no se guiaba por la «versión oficial» de lo ocurrido en la Guerra del Pacífico (Mouesca & Orellana, 2010, p. 115). Sin embargo, la película finalmente se estrenó con una "[…] taquilla […] de las más altas del cine nacional de la época: ciento quince mil espectadores" (p. 115).

La música diegética es más importante que la no diegética: los himnos cantados por los soldados en el desierto (bloque 1 y 2), la música del soldado que, de hecho, es denominado "El trompeta" (bloque 4), la flauta que toca el hombre de la casa tomada por los soldados chilenos (bloque

[236] Trabucco también menciona que la película contó con la colaboración del regimiento de Antofagasta, a cargo del general Roberto Viaux, quien protagonizaría una acción golpista en contra del gobierno de Eduardo Frei Montalva el año 1969, titulada como "El Tacnazo", y luego, al año siguiente, uno de los responsables del asesinato del general René Schneider (Trabucco, 2014, p. 220)

5), en ritmo de huayno y en escala pentatónica menor, un poco errática. En general, estos usos de la música diegética se explican en el contexto cotidiano en el que se despliegan dentro del discurso fílmico de la película. En el caso de la flauta, la instancia narrativa intenta darle un carácter de trascendencia no diegética al diluirla mediante la adición de un *delay* en el momento en que las tomas del interior de la casa se alternan con las de los jinetes peruanos que vienen hacia el pueblo. Sin embargo, el efecto sobre la flauta es muy breve, y el instrumento de viento se escucha muy solapado entre el ruido de los cascos de los caballos, lo que le hace perder fuerza como elemento narrativo (83.17).

Sin embargo, hay una mezcla interesante de ambos planos, por ejemplo, en la secuencia en la que el capitán les insta a mantener un orden militar y disciplina a pesar del cansancio, forzándolos a retomar la marcha: todos siguen al capitán cantando la canción, turnándose las estrofas, una por cada soldado, y cantando todos juntos el estribillo. Se les incorpora una caja y una flauta *piccolo* que los acompaña con una segunda voz en contrapunto, a ratos desfasada de la melodía de los soldados, sonando un tanto errática (bloque 3). Se genera así una mixtura de planos que sirven como bloque introductorio, al mismo tiempo que de refuerzo musical a la canción *a capella* de los soldados, circundado por el sonido del viento que da profundidad al desierto, y en otros puntos de la película, además, refuerza el silencio, misma función que tendrá en *A la sombra del sol*.

En la secuencia final, en la que el soldado Gómez es asesinado en la orilla de la playa por una bala que recibe desde lejos, se da una incidencia de la música no diegética interesante: una guitarra interpreta un trémolo en modo menor, muy breve, inmediatamente después de recibir Gómez la bala; el sonido del mar y del entorno se desvanece de manera abrupta, y sólo volvemos a escucharlo cuando Gómez ha caído a la arena, momento en el que cesa el bloque musical (bloque 6). De esta manera, la música refuerza la suspensión sobre la cual el montaje reitera la caída varias veces, tomada desde ángulos distintos, casi como una coreografía. Esa cuestión coreográfica es precisamente la que prevalece a nivel visual en *La tierra prometida*, y la que le aporta aquel carácter idílico al que me refería anteriormente. Como apuntan Guerrero y Vúskovic (2018) "[…] Littin era perfectamente consciente del tono de epopeya histórica del filme, que, desde el propio título, *La tierra prometida*,

alude al éxodo bíblico y al carácter mesiánico de la lucha revolucionaria [...]" (p. 285). Es desde ahí que los autores también reconocen un alejamiento del "[...] verosímil histórico [...] (p. 285) estableciendo relaciones entre cinematográficas que mezclan mito y cultura popular, en una herencia, aseveran los autores, del cine de Glauber Rocha (p. 286). Desde este punto de vista, para Guerrero y Vúskovic el largometraje no tiene un afán propagandístico, sino que "[...] la revolución aparece como un impulso ético y no como una solución fácil a los problemas de la humanidad ni menos garantía de su felicidad" (p. 287).

Por último, el refuerzo de la ficción llevado a cabo por la banda sonora es muy potente en *A la sombra del sol*. La música diegética tiene gran presencia en la película, queriendo representar y dar contexto al espacio, así como ambientar la fiesta a la que los afuerinos son invitados. Por un lado, oímos una banda de bronces –primero en el salón comunitario, y luego al otro día en la fiesta. De hecho, llega una segunda banda más grande, que se escucha mientras vienen arriba del camión, pero no están tocando–. Además, en la fiesta se oye y ve una banda de lakitas[237]. En un momento, la banda de bronces ambienta un espacio de la celebración donde Carrillo juega a los gallitos con los hombres, mientras la banda de lakitas ambienta el aburrimiento de Luján bebiendo en la mesa, mientras un viejo habitante del pueblo le habla sin parar.

Mientras Luján y Carrillo están en casa de Esteban, y éste les narra acerca del paso al otro mundo, a propósito de la presunta muerte de uno de los habitantes del pueblo, escuchamos por primera vez una banda de bronces (bloque 5), a muy baja intensidad en el *background*, para ir haciéndose más nítida en un *fade in*, mientras Esteban sigue hablando. Cuando la música termina, Carrillo comenta: *Parece que se cansó la banda…* (11.44), poniendo de manifiesto la presencia diegética de la música. De esta manera, la primera presencia de los habitantes de Caspana es musical y sonora, antes que los veamos en escena, compartiendo con los extraños visitantes, y haciendo uso y práctica de sus tradiciones, sobre todo a través de la música, música de raíz folclórica que será

[237] Lakitas es el nombre de las agrupaciones que interpretan en conjunto música en zampoña, aerófonos provenientes de Los Andes, también conocidos como flautas de pan.

interpretada por bronces, y también zampoñas. La presencia sonora del pueblo es a través de la música. Esto se manifiesta a nivel más evidente de manera diegética con la presencia de las bandas de bronces y de lakitas durante la festividad, pero también a nivel no diegético, como cuando un camión arriba a Caspana con otra banda de músicos (bloque 10), quienes no tocan, sólo vienen llegando al pueblo en el transporte. Sin embargo, escuchamos en el plano no diegético una banda de bronces. Se da así un uso funcional de división de los espacios, en el montaje alterno entre Carrillo y Luján en distintos espacios de la fiesta (bloque 9), en el que se superponen la música de la banda de bronces y las lakitas.

5.4.1. Traspasos, anticipaciones y adelantos

Gorbman (1987) hace notar la capacidad de la música de hilar los contextos dentro de una cinta: si una determinada música ha aparecido en cierto contexto, al repetirse en otro segmento o secuencia, traerá consigo el significado inicial para volver a exponerlo; de esta manera, la música se vuelve un vehículo de significados acumulados (p. 17), y, por lo tanto, de identificación. De la misma forma, bajo la expectación de escuchar un bloque musical o un efecto de sonido en determinada escena, debido a lo ya experimentado desde el punto de vista discursivo, la introducción de un silencio puede generar efectos interesantes, como remitir a lo onírico en el caso de un silencio no diegético –como en la secuencia del asesinato en *El chacal de Nahueltoro*, en donde el silencio anterior refuerza el efecto de la música que se escuchará luego, no sólo estableciendo el contexto onírico en sí mismo– o bien romper con la expectación, haciendo que la presencia del silencio nos haga conscientes de la ausencia de la música (Gorbman 1987, p. 19).

En relación con esta posibilidad de identificación de la música que sostiene Gorbman, y considerada como una de las operaciones por las cuales se hace posible un refuerzo de la ficción, podemos percibir el adelantamiento, retraso, o sencillamente la ausencia de lo sonoro en la escena o secuencia en la que *debiera* incidir, ya sea de manera empática, anempática, como mero acompañamiento, y operando bajo un *underscoring*. Bajo cualquiera de esas funciones, la música se apoya con el objetivo de traspasar la incidencia hacia otra escena o secuencia, trasladando cierta

carga dramática, o enfocando esa repercusión dramática en el mundo interior de otro personaje u elemento del discurso fílmico. Desde el punto de vista narrativo, los traspasos, anticipaciones o adelantos de la música no sólo funcionan como una herramienta de continuidad, sino también de identificación.

Un ejemplo que me parece ilustrativo de aquello se encuentra en *Largo viaje*, en el momento en que la música acompaña la secuencia en que la paloma es apresada en una trampa por los niños, con una variación del vals, de nuevo en modo menor, pero acompañado de un trémolo. Los niños atraen a la paloma a la trampa, que dejan caer en el momento preciso para atraparla; el bloque acompaña de manera sincrética los acontecimientos de la escena, y termina sincronizado con la caída de la trampa (bloque 7). En un montaje alterno, la madre del niño está en trabajo de parto, y el pequeño hermanito nace, anunciado por la partera: *Ya salió, es un hombrecito*. Hay algarabía y felicitaciones para el padre y el abuelo, sin más sonido que el de aquellas voces indistintas de regocijo. Nuevamente el discurso fílmico nos lleva al momento de la cruel trampa, con un retorno de la música que establece una continuidad con el bloque anterior a través del uso de trémolos en modo menor (bloque 8); nuevamente, el bloque incide de manera sincrética con la escena, en la que el pequeño protagonista se arriesga a salvar a la paloma, que los crueles niños han atado de una pata para poder apedrearla; el protagonista la libera y los niños corren tras él, en una persecución que termina, junto con la música, en el momento en que el pequeño se topa con su abuelo en la esquina, quien le avisa del nacimiento de su hermanito. La música ha cesado y el niño llega al patio en donde las voces expresan la alegría del nacimiento; es precisamente a través de la voz que esa alegría se verá interrumpida, cuando la voz en *off* de la partera diga: *lo siento*. En el silencio provocado por su intervención, la cámara la enfoca en un plano medio saliendo de la habitación: *No es un hombrecito, es un angelito*. Así, la música no sólo refuerza el montaje alterno del discurso fílmico, sino que además traslada el sentimiento trágico de la narración a otro acontecimiento distinto de la muerte del hermano menor, poniendo el foco en el mundo del interior del protagonista.

En *El chacal de Nahueltoro*, José repite la palabra *ba-la* como ejercicio de lectura en la cárcel, aseado y bien vestido, mientras el bloque musical es lúgubre (bloque 14), una variación de la sección B de los títulos iniciales, en que las cuerdas acompañan una melodía del clarinete con *sforzatos* repetidos, como antesala de la verdad: no servirá de nada que José se eduque y tome consciencia, porque igualmente será asesinado, y la anticipación del mortal proyectil es una palabra que sale de su boca. En este caso, ese traspaso es premonitorio, es decir, un adelanto, ya que el mismo bloque musical se escuchará cuando José sea llevado frente al juez, y la voz *over* de la justicia lea su sentencia:

> –Actuaria: *[…] se aprueba en lo consultado en la sentencia…[…] con declaración de que el reo Jorge del Carmen Valenzuela Torres, que se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, José Sandoval Espinoza, o Jorge Castillo Torres, queda condenado a la pena de muerte […]* (60.14).

Como epílogo de este traspaso, José firmará su sentencia al sonido de un bloque interpretado por dos chelos más un violín, a baja intensidad, con una melodía muy triste (60.32): el protagonista ha aprendido a leer y escribir para firmar su muerte.

En *Los testigos,* el protagonista camina, se escucha la guitarra eléctrica. El bloque 2 es una melodía en modo menor, en el mismo estilo del bloque 1 al inicio de la película, pero con otra melodía, que en esta oportunidad es doblada por el bajo. El mismo bloque se reitera pocos minutos después, cuando Ramón, el protagonista, va en busca de su amigo Domingo, a su casa; vuelve a reiterarse cuando caminan por la calle en dirección al bar, y nuevamente lo escuchamos antes que ellos entren, deteniéndose mientras miran la puerta que está fuera del encuadre (bloque 8). El bloque acompaña a los personajes hasta su ingreso en el bar, con tres acordes disminuidos que se repiten; la música, de esta manera, pretende acrecentar la tensión que implica entrar al bar y enfrentarse a los mafiosos que llevan de manera ilegal y abusiva el asunto de los títulos de propiedad de los pobladores. En este caso el bloque, al aparecer tan adelantado y de manera reiterada antes del ingreso de los amigos al bar, hay un privilegio del montaje alterno, en este caso, entre las escenas del bar en donde está don Vicente y su capataz, con otros comensales, y el avance de Ramón y Domingo hacia el recinto; de alguna manera, a través de la música intuimos que ambos amigos van en camino a encarar a don Vicente. La

comprobación de este traspaso de incidencia es el silencio musical que pervive durante la escena en el bar, en que Ramón sostiene una conversación con don Vicente en torno a la posesión de los títulos de propiedad. En definitiva, el propósito de la música aquí corresponde a establecer un ánimo que *prepara* la escena en donde la tensión es parte de la conversación y el ambiente general, que desemboca en una pelea a golpes entre Domingo y el empleado de don Vicente, fuera del bar, donde se escuchan, ahora, cuerdas disonantes y densas, interpretando *pizzicatos* que dan pulso a la pelea (bloque 9). Este carácter predominantemente tímbrico y textural de la música sólo es interrumpido por los disparos del arma de don Vicente, con la que asesina a Domingo.

En *A la sombra del sol*, Carrillo y Luján –han tenido una fuerte pelea, luego de ver a la banda de músicos llegar desde lejos, y a raíz de eso se separan. Comienza así una secuencia en que Carrillo va hacia la iglesia del pueblo y Luján camina alejándose del pueblo, pudiendo observar, desde donde se encuentra, los montes y el valle. El bloque musical se inicia con la secuencia, con unas notas aleatorias en el registro grave del piano (bloque 11), a las que se sumará el saxo, en el momento en que Luján observe el valle desde su posición fuera del pueblo (24.03), interpretando en conjunto con el piano un ritmo más definido, pero igualmente disonante y tenso; Luján divisa desde lejos a Cecilia, quien está con una llama. La música, tensa y disonante se escucha posterior a la pelea –en la que Carrillo ha desenfundado un cuchillo–, en el momento en que ambos se han separado; podría asumirse fácilmente que se trata del traspaso de la incidencia musical sobre la escena de la pelea; sin embargo, el bloque se vuelve más tenso cuando Luján observa, habiendo hecho un barrido con la mirada por el desierto, a Cecilia a lo lejos, y decide acercarse a ella. El bloque termina antes que él la aborde, por lo que no será otro elemento que el sonido del viento y el *foley* lo que acompañe esta escena de acoso. De esta manera, la música pone la tensión en el acecho del criminal, generando expectación, pero al mismo tiempo, estableciendo un énfasis de tensión dramática sobre el hecho previo a la interrogación que realiza Luján a la niña, inmediatamente después. De esta manera, la carga dramática está puesta en la escena de manera previa a la violación –que también tendrá un bloque musical, pero desfasado, como expondré más adelante– constituyendo un establecimiento de la tensión dirigida, previo al crimen, hacia el violador. La música terminará con el final del plano subjetivo en que el hombre mira

desde lejos, dando paso un plano en el que se ha acercado a ella, interrogándola desde cerca, y preguntándole cómo se llama, pregunta que responderá una voz en *off*, la de Esteban: *Se llama Cecilia* –que continuará ahora con el personaje dentro del encuadre– *es la hija de doña Mercedes* (25.04).

Ese discurso será suficiente, al menos por el momento, para que Luján desista de continuar con cualquier intento de abuso. A nivel sonoro, entonces, será la voz en *off* la que interrumpa, no así la música, que anticipa lo inevitable, y luego lo confirma, así, la música anticipa la tensión y pone de manifiesto el acecho, el mismo que luego, cuando la violación sí se consume, confirmará lo inexorable.

Ahora bien, si es que como afirma Martin (2008), dentro de las capacidades propias del montaje, la elipsis resulta especialmente evocadora (p. 100), pocos estudios han rescatado la fuerza que tiene la elipsis con que se presenta la escena de la violación en *Valparaíso, mi amor*. Aun sin que ello fuese su plan inicial, la omisión de la escena de la violación, el congelamiento de la imagen y el paso al *travelling* del taxi, con la música lúgubre de Becerra, cumplen con la función de resaltar la tensión en términos dramáticos, y en hacer menos obvia la situación de violencia sexual, dándole, incluso, una perspectiva aún más cruenta. Se ha recurrido, en este sentido, a lo que Martin (2008) define como una elipsis simbólica, ya que no existe un afán de generar suspenso sino de ocultar acontecimientos (p. 104)[238].

Desde el punto de vista estético, uno de los recursos que vincula, para Cortínez y Engelbert (2014), a Francia con el neorrealismo italiano, es la idea de insertar los nombres de los personajes y congelar la imagen (p. 170), cuestión que el propio Francia reconoce haber tomado de *Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti. Con todo, lo cierto es que el recurso le sirvió para dar continuidad a la película debido a la imposibilidad de volver a grabar la escena de la violación[239], transformándola en una elipsis que es apoyada por la música: es a través del breve bloque musical que acompaña el *travelling* del taxi que la violación se confirma sin ser explícita. En este sentido, no

[238] Aunque también esto se corresponde con una elipsis de contenido, ya que se trata de un acontecimiento delicado y tabú para mostrar (Martin, 2008, p. 105)

[239] Francia reconoce que la pequeña actriz no sabía de esta escena, y por lo tanto se asustó en el momento que el actor, Jesús Ortega, se acerca a ella para besarla: "[…] Antonia creyó que la violación era real y se alejó a la carrera, oponiéndose a una nueva toma. La película no podía quedar así […]" (Francia, 1990, p. 192).

estoy de acuerdo con Cortínez y Engelbert (2014) cuando proponen que el rótulo del nombre de Antonia y el congelamiento de la imagen predice la prostitución de Antonia "[…] que luego se rebela como proxeneta la besa por primera vez […]" (p. 196). La imagen se congela en el momento del beso, luego de una escena musicalizada sólo por los bocinazos de Marcelo quien espera en el taxi, y es seguida, luego del congelamiento, por esa escena de noche del taxi volviendo al puerto, con una variación con citas muy sutiles y sonoridad lúgubre –aun cuando es muy breve– de "La joya del Pacífico", confirmando precisamente aquello que ha ocurrido: una violación. Incluso, podríamos decir que el drama narrado va *in crescendo*, si consideramos que la secuencia siguiente es la casa de los González, en donde María espera preocupada, ya tarde, el regreso de Antonia y Marcelo. Al ingresar, María rompe en llanto y comienza a golpear a la niña, preguntándole de dónde viene, que por qué llega a esas horas de la noche; todo ello es acompañado por un bloque tenso de trompetas, algo destempladas, que tocan un arpegio menor descendente, acompañado luego por una interpretación estridente de percusiones, casi como sincronizadas con los golpes de María[240]. Sin embargo, considerando el contexto en el que esa escena es desplegada, cabría preguntarse si acaso, después de la violación, la música sólo se explica como un acompañamiento empático de los golpes que la niña recibe de manos de María, o también están connotando la tensión anterior, funcionando esta escena como un epílogo del suceso reciente de maltrato.

Una cuestión que es discutible en relación con estos traspasos, es que no permiten explicar el funcionamiento de una escena determinada – incluida la presencia o ausencia de sonido, en tanto la comprensión de estas incidencias arguye la necesidad de extender aquello que lo sonoro debiese connotar hacia escenas y secuencias posteriores o alternas. Sin embargo, dos cuestiones saltan a la vista; la primera, y más evidente, es que ninguna de las categorías por las cuales se analiza y pretende, por lo tanto, comprender la banda sonora, suelen funcionar o explicarse por sí solas. La segunda es que en aquél cuestionamiento reside la base del problema, y es que a la hora de comprender el universo

[240] Ese mismo bloque de las trompetas se escucha nuevamente cuando Ricardo forcejea con los policías en la escalera, a lo que se solapa un sonido que recuerda el tecleo de la máquina de escribir, con una adición de *delay*, que recuerda cuando Mario es juzgado (Bloque 32).

sonoro en el contexto cinematográfico, la banda sonora se concibe como unidad que participa, recordemos, dentro de la instancia narrativa en conjunto con los otros elementos de la banda de imagen, para construir un discurso cinematográfico que está constituido de escenas y secuencias en movimiento, las cuales, especialmente en el caso de la ficción, constituyen un sistema completo en el despliegue narrativo. Esto explica, a nivel de sonido, que una escena puede asumir, a nivel sonoro, el contenido discursivo de la anterior o la alterna.

5.5. Epílogo

En el Marco Teórico de esta tesis, describía el uso y la concepción del *leitmotiv* dentro de la teoría de la banda sonora, precisamente como una herramienta de identificación concerniente a la música cinematográfica. Aun cuando es, quizás, la función más recurrente y convencional desde el punto de vista –no sólo funcional, sino también nominal– de identificación musical, lo que ocurre con la banda sonora en las películas del Nuevo Cine Chileno analizadas en este capítulo es un despliegue representacional de las temáticas globales, a través de la variación y la cita más que de la reiteración de un mismo tema musical. Por otro lado, la identificación se hace manifiesta también a través de las voces – especialmente las narraciones *over* – o a través de la ambientación sonora, en tanto elementos de inmersión en la diégesis, o más allá de ella, en la metadiégesis, de modo que la identificación sonora en el Nuevo Cine Chileno no es exclusiva de la música. Desde este punto de vista, no estamos ante la presencia de leitmotivs, sino de una identificación sonora que puede ser connotativa (Gorbman, 1987), contextual y/o cultural (Lluís, 1995), pero sobre todo global, en el sentido de amplias temáticas que se despliegan, en la mayoría de los casos, con un afán militante y pedagógico/social. En síntesis, me parece que el Nuevo Cine Chileno, a nivel sonoro y estético, se manifiesta como un cine de la identificación. Volveré a este punto en las conclusiones finales de la tesis.

Si el referente de una imagen filmada remite a categorías, en el sentido que lo filmado representa una categoría de lo registrado –veíamos el caso de la fotografía familiar del perro por

Phillip Tagg (2013)[241]–, la ficción es patente en tanto que el objeto "[…] remite a esa categoría y no al objeto-representante que se ha utilizado para la filmación" (Aumont et al., 1996, p. 106). Es también desde este punto de vista que la idea de realismo aplicada al Nuevo Cine Chileno resulta problemática. En esa línea, si una película basa su argumento en hechos históricos o reales, aquello tiene como objetivo mostrar una visión de aquello que toma como base, al mismo tiempo que ese cimiento argumental le permita "[…] hacer verosímil su ficción [y por lo tanto hacerse un] vehículo para la ideología […]" (Aumont et al., 1996, p.107). No me refiero aquí a ideología de manera peyorativa y simplista, sino sólo haciendo evidente que existe un interés explícito por la realización de trabajar ciertos temas, pero también de exponerlos en un cierto modo a través del guion, del montaje, y como he descrito, mediante el uso de la banda sonora. Desde este punto de vista, me parece que muchas veces se ha considerado que lo real es una cuestión autosuficiente de las películas emblemáticas del Nuevo Cine Chileno, y que, en palabras de Barthes (1972), se esgrime como argumento para desmentir la funcionalidad posible (p. 99) de un discurso cinematográfico que ha sido abordado como una verdad testimonial. Por ello, me inclino más hacia aquello que apunta Stam (2001): "[…] Si Walter Benjamin había hablado de la «estetización de la política» propia del fascismo, la cultura cinematográfica de mayo del 68 tomó la dirección contraria: la politización de la estética" (p. 160). Desde este punto de vista, más allá de una condición realista del cine que es discutible, los intereses por hacer un cine que represente lo real fueron un elemento central de la estética del Nuevo Cine Chileno; en otras palabras, era un cine que buscaba decir cosas concretas a través del cine, más que utilizar el cine para que la propia disciplina dijese algo[242] en el transcurso de su desarrollo.

La ficción en el Nuevo Cine Chileno, aun habiéndose alejado del espectáculo, no escapa a la construcción de relatos, ni de narración. Esto es central, ya que la acostumbrada entronización del Nuevo cine chileno suele basarse en el contraste con un cine anterior, y también con un cine

[241] Véase el Marco Teórico.
[242] Esto, que parece un juego de palabras, se vislumbra en la estética experimental anterior, y es más potente en el cine de Raúl Ruiz, con el que retomaré la idea en el capítulo siguiente.

posterior[243]; de alguna manera, la diferenciación que se hace, además de relacionada a su contenido político, a nivel estético omite que el nuevo cine chileno también se concibe bajo procedimientos de "gramática cinematográfica" (Metz, 2002, p. 208), evidentes sobre todo a través del estudio de sus bandas sonoras, que en un análisis como este comprueba, entre otras cosas, el profundo carácter ficcional de estas películas, independiente de estar basadas en hechos reales, o de contener afanes militantes.

Como mencionan Guerrero y Vúskovic (2018) en relación a *El chacal de Nahueltoro*, existen "[…] operaciones formales y estéticas que determinan el sentido del filme, entre las cuales la música ocupa un lugar relevante" (p. 176). Esto, que los autores señalan a propósito del largometraje de Littin, es una cuestión central en relación al refuerzo de la ficción que lo sonoro provoca en la filmografía de esta etapa, pero en la incidencia de la banda sonora que puede identificarse en cualquier corpus cinematográfico; es a través de la indagación de aquellas operaciones estéticas –en el caso que nos compete, las del ámbito sonoro– que pueden dilucidarse elementos nuevos que permitan una reflexión a propósito del cine. En su revisión de la literatura y prensa sobre cine chileno, especialmente en relación a las películas *Morir un poco* y *Largo viaje*, Cortínez y Engelbert (2014a) deslizan una crítica interesante y que dice relación, en parte, con la identificación: para gran parte de la crítica cinematográfica, el «verdadero» cine chileno, en el contexto de mediados y fines de los años sesenta, es un cine testimonial de las reivindicaciones políticas latinoamericanas, como parte de su condición de cine militante (p. 222).

Volviendo a la distancia del director Álvaro Covacevich con los cineastas afines al nuevo cine chileno, Guerrero y Vúskovic (2018) comentan que en *Morir un poco* aquello es perceptible a nivel musical, en tanto no existe "[…] experimentación formal y estética, ni la fusión de lenguajes (como el folclórico-popular con el académico) […]" (p. 115). Cabría preguntarse, sin embargo, si el hecho de una ausencia de experimentación formal es suficiente para excluir esta película de la filmografía del Nuevo Cine Chileno, en tanto la problemática común respecto a representar los contrastes sociales, y

[243] Por ejemplo, el de Raúl Ruiz y el sesgo hacia su filmografía como la de un autor poco comprometido políticamente. Volveré a esto en el capítulo 6.

significar las injusticias de la época se mantiene con fuerza para casi toda la filmografía de ficción del movimiento, trascendiendo luego al documental político[244]. En definitiva, aun cuando el uso musical de *Morir un poco* no contenga los desarrollos temáticos más complejos de otras películas –como la variación, la reiteración– y su incidencia dentro del discurso fílmico opere con asociaciones más puntuales que otras más interesantes, irónicas e incluso estéticamente mejor logradas –como las de *Valparaíso mi amor* o *Largo viaje*– , lo social vuelve a manifestarse como una temática global que trasciende a la filmografía de ficción del Nuevo Cine Chileno, ya sea con afanes pedagógicos o como puesta en escena, pero en última instancia, como herramienta estética dentro de la cual la banda sonora juega un papel de repercusión para con el discurso fílmico.

Si el problema es el realismo cinematográfico, es cierto que existe, como fundamento estético de los Nuevos Cines, un compromiso por *mostrar* la realidad de una manera distinta, en palabras de Stam (2001), como un "[…] correctivo frente a la falsedad de los estilos cinematográficos o protocolos de representación anteriores […]" (p. 171). Pero esta corrección está relacionada con el hecho de exponer realidades sociales, como lo hecho por el neorrealismo italiano durante la posguerra (p. 171), o los cines latinoamericanos, que desarrollaron sus estéticas experimentales propias en contraposición con los períodos anteriores –el caso de Chile, ya citado, es ejemplar para comprender la contraposición entre el establecimiento de una industria fílmica más *convencional* y el desarrollo de un cine con otros contenidos, presupuesto y propósitos. El realismo es, en este sentido, un síntoma de la reacción y una elección estética que se desarrolla en la instancia narrativa del nuevo cine, expresada en un discurso fílmico que no se corresponde con la realidad tangible ni es, desde lo sonoro, homologable al documental. Suele caerse, me parece, en lo que Aumont et al. (1996) han denominado la ideología de la transparencia, que, como señalan los autores, es"[…] la base implícita de la mayor parte del discurso crítico tradicional y la opinión según la cual las imágenes y el lenguaje cinematográfico ofrecen duplicados fieles y naturales de la realidad, con algunos detalles secundarios" (p. 156). Es precisamente gracias a esa impresión de realidad que puede refutarse la

[244] Para más información acerca de la música en el documental durante el período de la Unidad Popular, véase Farias, 2021.

idea de transparencia, al mismo tiempo que ello permite "[…] entender el funcionamiento y las reglas de la institución cinematográfica, concebida como una máquina social de representación" (p. 157). Si el cine "[…] se caracteriza por transformar el mundo en discurso" (Metz, 2002, p. 138), el Nuevo Cine Chileno fue capaz de llevar una retórica militante y de pedagogía social a un discurso cinematográfico en tanto posibilidad y opción estética de hacer cine; en ese camino, la banda sonora cumple un rol identificatorio fundamental, que permite indagar en lo social como una temática global propia de este corpus, en tanto constitución estética de su discurso cinematográfico.

Capítulo 6

Evasión de la verosimilitud. La banda sonora en el cine de Raúl Ruiz

6.2. Introducción

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro.

Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

Entonces, olvidemos. Dejemos que los cuadros se desvanezcan, que desaparezcan… que desaparezcan… para que todo lo que permanezca sea los gestos aislados, los gestos de La Ceremonia.

El coleccionista, *La Hipótesis de un cuadro robado* (1978).

Raúl Ruiz (1941-2011) es el cineasta chileno más prolífico; en un afán incontenible por hacer, al mismo tiempo que por querer comprender el cine, filmó más de doscientos proyectos audiovisuales, entre cortos y largometrajes, adaptaciones literarias y programas para la televisión, entre otros tipos. Su búsqueda fílmica y los resultados de la misma tienen múltiples variables, lo que explica, en parte, que su obra haya sido ampliamente estudiada; la estética de sus películas, cintas que se componen de muchas capas, por lo tanto de puntos de vista dispersos, permiten maneras diversas de verlas, así como de abordarlas a nivel del discurso cinematográfico que proponen, que no es fijo, sino que se presenta fragmentado y en constantes contradicciones, fluyendo en la actitud de quien hace cine y al mismo tiempo, reflexiona sobre éste.

Luego de un breve paso por la carrera de Derecho en la Universidad de Chile, en 1959, tiempo en el que también tomó cursos libres de teología, Ruiz se trasladó a la ciudad de Concepción, en el centro de Chile, a quinientos kilómetros de Santiago. Contador de historias compulsivo y escritor temprano, conoció el Taller de Los Diez, un grupo creado por el escritor y profesor de literatura Fernando Alegría (1918-2005), al alero de la Universidad de Concepción. El Taller de Los Diez disponía de 10 becas para jóvenes escritores, divididas en los géneros de novela, poesía, ensayo y dramaturgia (Cáceres, 2019, p. 24). Como apunta Cáceres (2019), por el Taller de los Diez "[...] pasarán varios escritores que marcarán la literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX [...] desde Jorge Tellier y Enrique Lihn hasta Alejandro Sieveking y José Donoso [...]" (p. 24)[245]. Ruiz, que ya escribía libretos de teatro en aquella época, recibió la beca en la categoría de dramaturgia, con 19 años; como reproduce Cáceres, Ruiz comenta que la beca, de un año de duración, entregaba un estipendio que permitía a los beneficiados trabajar en sus proyectos durante ese período, bajo la supervisión de los directores de cada área (2019, p. 25). Es durante este período que el joven realizador escribe cien obras de teatro, de las cuales logrará montar algunas, llevando a cabo sus primeras colaboraciones con un elenco de actores que lo acompañará en la mayoría de las películas de su etapa chilena, muchos de ellos ligados al Teatro Experimental de la Universidad de Concepción, el TUC. Entre ellos, conocerá al actor Luis Alarcón (1929-), que se volverá uno de los colaboradores más importantes de Raúl Ruiz durante este período: actuará en *Tres tristes tigres* (1968), *La colonia penal* (1970), y *Nadie dijo nada* (1971).

Los hermanos Héctor[246] y Humberto Duvauchelle, también de Concepción, participaron del TUC a principios de los años cincuenta, y luego, en Santiago, fueron miembros del elenco del Teatro Experimental de la Universidad de Chile hasta 1959 (Cáceres, 2019, p.35). El Teatro Experimental fue, como expresé en el capítulo 4, una fuente de inspiración para la creación del Centro de Cine

[245] Ruiz recibe la beca en 1961, el mismo año que se selecciona al poeta Efraín Barquero (1931-2020) en la categoría de poesía, quien fuera el guionista y narrador *over* del cortometraje experimental *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1962).

[246] Héctor Duvauchelle protagonizará el cortometraje *La maleta* (Ruiz, 1963), y dentro de muchas colaboraciones posteriores como actor, formará parte del elenco del largometraje *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967).

Experimental, y muchos de sus actores participaron en las realizaciones; de vuelta en la capital chilena, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile será, también, un espacio en donde Ruiz encontrará colaboradores para sus obras: además de los hermanos Duvauchelle, tendrá la oportunidad de trabajar con Víctor Jara, quien dirigió las obras *La maleta*[247] y *Cambio de guardia*, interpretadas por la Compañía de los Cuatro, formada Héctor y Humberto Duvauchelle, Orietta Escámez y Gonzalo Palta (Cáceres, 2019, p. 35).

Sin embargo, aun llegando a construir una obra prometedora dentro del teatro, Ruiz renuncia a la dramaturgia, debido al rechazo que le provocó el entorno teatral santiaguino, y a la exclusión que sintió de parte de algunos miembros del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Pero más importante, empiezan a vislumbrarse, en esta auto marginación, los indicios de un distanciamiento estético –que será llevado a su cénit en la etapa francesa– y que tienen más que ver con las motivaciones por las cuales se hace teatro: para Ruiz, mientras los miembros del ITUCH "[…] lo hacían por razones puramente morales, hacían un teatro social, […] las obras que yo escribía poco tenían de función social" (Cáceres, 2019, p. 40).

En 1964, y dejando el proyecto de su primer cortometraje chileno inconcluso[248], Ruiz viaja a Argentina para asistir a la escuela de cine de Santa Fe, la que era dirigida por el cineasta Fernando Birri; sin embargo, retorna a Chile después de un año (de los Ríos, 2019, p. 17).

Este alejamiento de Ruiz, asumido primero en el mundo del teatro con el abandono del oficio, tendrá, en el cine, un carácter de distanciamiento estético, por el cual se diferenciará de sus contemporáneos chilenos, quienes, como Miguel Littin, abogaban por un cine social y militante[249]. Aquella actitud de distancia le trajo a Ruiz inconvenientes, en tanto éste no adscribía a esta estética de cine político, tendencia que se fue configurando durante los años sesenta y que se consolidó como

[247] La obra de teatro es la génesis de lo que luego será el cortometraje experimental con el mismo título.
[248] Se trata de *La maleta* (1963), la cual quedará inconclusa hasta el año 2007. Me referiré a ello más adelante.
[249] De alguna manera, fue alimentándose también la idea de dos bandos en el cine chileno, con un extremo en Littin y en el otro, Ruiz (Cáceres, 2019, 109).

un cine ligado al proyecto de la Unidad Popular[250]. El director, en entrevista con Yenny Cáceres (2019), reconocía que comenzó a percibir tempranamente los juicios a su trabajo:

> "[…]Comencé a ser, no agredido, sino todo lo contrario, concientizado […] Me decían: «Vi lo que hiciste, pero eso no pega con nada». Y de repente era un poco cierto, porque yo estaba filmando *La maleta* y en la calle de al lado había una manifestación de estudiantes. Era una realidad también eso. Era casi como darle la espalda voluntariamente a una realidad. Eso lo integré después cuando hice *Tres tristes tigres*, que no fue la realidad social, pero por lo menos era la realidad de los bares que yo frecuentaba" (Cáceres, 2019, pp. 53 y 54)

En este sentido, la búsqueda cinematográfica de Ruiz rehuyó de etiquetas y de adscripciones políticas explícitas; esto le permitió, aun siendo declaradamente de izquierdas y miembro del Partido Socialista de Chile, tener una mirada crítica y sarcástica del proyecto de la Unidad Popular, pero más específicamente, de las controversias y pugnas a las que se vio enfrentada la sociedad chilena de la época. Así, la política chilena es, en realidad, otro de los elementos que conforman, como apunta Cuneo (2013), su obsesión estética (p. 23) hacia Chile, su idiosincrasia, sus contradicciones constantes, y, sobre todo, su habla, su discurso. Esto le permitió explorar "[…] la situación chilena de manera oblicua […]" (Cuneo, 2013, p. 16) y con total libertad, libertad que le costó una gran polémica tras la proyección de *Diálogo de exiliados* (Ruiz, 1974) en el Festival de Pesaro, Italia. Cáceres (2019) plantea que esta cinta obligó a Ruiz a transformarse en un realizador francés (p. 295), y, por lo tanto, intentó cortar con todas las referencias hacia Chile en sus películas (Cuneo, 2013, p. 15) Sin embargo, lo largo de su primer cine hecho en Europa, abundan las referencias hacia el país, lo que demuestra que su distanciamiento estético tiene que ver, como menciona de los Ríos (2019), con "[…] una distancia del trabajo directo con la realidad […]" (p. 29), depurando sus alusiones de lo chileno desde una mirada más poética.

Bajo este marco, el reparo de Cáceres (2019) resulta pertinente,

[250] Véase el capítulo 5.

> […] la operación de filmar la chilenidad en Ruiz está lejos del costumbrismo, y no se limita a buscar una identificación con el espectador. Es cierto que Ruiz toma personajes populares, pero su mirada hacia la sociedad chilena es oblicua y no puede ser asociada con un cine de denuncia ni de crítica social" (p. 99).

Con todo, las películas que Raúl Ruiz filmó durante el gobierno de la Unidad Popular no fueron estrenadas de forma comercial. Como expone Cáceres (2019), *La colonia penal* se mostró a un grupo reducido, *La expropiación* fue terminada en su exilio en Francia, *Nadie dijo nada*, financiada por la RAI (Radiotelevisión italiana), fue estrenada y exhibida en Italia. Por último, *Palomita blanca*, no alcanza a estrenarse tras el golpe cívico militar, y queda guardada casi veinte años, hasta su estreno en 1992, recuperada la democracia en Chile (p. 163). Sus primeros proyectos cinematográficos, llevados a cabo en Chile son, de alguna manera, el inicio de un afán incontenible por filmar y llevar a cabo sus proyectos, múltiples, dispersos y variados, cuestión que tendrá una consecución más clara en su vida de exiliado, o de cineasta francés. En cualquier caso, todo ese experimentalismo, muchas veces irreverente y por lo tanto difícil de etiquetar, hecho con escasos recursos y mucha voluntad de actores, técnicos y productores, traducido en proyectos inacabados o sin estrenar, fue el germen de la obra de un cineasta prolífico que expandió sus propios límites hacia la evasión de la verosimilitud de su propio cine.

6.3. Primera Filmografía: Elementos Sonoros para Escapar de lo Verosímil

La banda sonora es una dimensión que tiene una incidencia muy importante en el discurso cinematográfico ruiziano: las voces son centrales en su cine; reproducen, por ejemplo, las inflexiones que remiten a la idiosincrasia chilena –de manera más explícita en su trabajo hecho en Chile, y de manera más lúdica y soterrada en su etapa francesa–, o pueden operar con un propósito de sonorización que reemplaza al *Foley*. Por otro lado, la música es un elemento expansivo a la vez que ilustrativo de contradicciones profundas: muy rara vez se manifiesta de manera empática con los acontecimientos, sino más bien al contrario, a través de un procedimiento que dado en denominar

anempatía exacerbada. En última instancia, los sonidos en las películas de Ruiz tienen un carácter reminiscente: evocan sentimientos, espacios y objetos[251] que no son parte del mundo narrado, sino que dan cuenta de otros espacios que, aunque fuera del encuadre en términos de ubicación, están también actuando, eventualmente, como la digresión del propio discurso cinematográfico. Esto es posible mediante la difuminación de planos y profundidades, muchas veces rompiendo, incluso, con cuestiones que parecieran ser fundamentales del desarrollo sonoro dentro de un discurso cinematográfico.

El corpus fílmico de Raúl Ruiz tomado en esta tesis incluye una selección de sus películas en la etapa chilena, en las cuales la banda sonora se preocupa especialmente por el gesto vocal de lo chileno, en tanto una posibilidad sintáctica y sonora de representar el acto de deambular y divagar propio de las imágenes –como en *Tres tristes tigres* (1968)–, al mismo tiempo que la voz se desarrolla como ruido, con capacidades de sonorización que traspasan al discurso. Por otro lado, incluyo un análisis de su primer cine francés –con películas que de hecho, asentaron su presencia y difusión como cineasta, como *La hipótesis de un cuadro robado* o *Las tres coronas del marinero* (1983)– que contiene cintas en las que las referencias a lo chileno perviven entre lo fantástico y lo fantasmagórico; la mantención de estas referencias en esos niveles, se manifiesta a través de operaciones sonoras, pero al mismo tiempo, esa insistencia intertextual genera, en el discurso cinematográfico de Ruiz, una conjunción entre lo sonoro y lo visual que se vuelve ironía, interrogante, sueños, evasión y digresión. La banda sonora no es necesariamente un elemento central para quien hace cine, y en este sentido, para muchos realizadores la música, por ejemplo, puede ser un elemento accesorio, incluso dispensable. Sin embargo, en el caso de Ruiz la banda sonora sí se configura como un cúmulo de herramientas esenciales para su estética.

Aun cuando Ruiz rehúye del conflicto central, esto no quiere decir que su cine sea ajeno a lo narrativo; por lo mismo, su cine tampoco está desprovisto de una instancia narrativa en la que todos los elementos audiovisuales entran en diálogo –y juego–, ni de discurso cinematográfico. En una

[251] Ruiz (1998) propone que dentro de la categoría de objetos también es posible incluir a los personajes, cuestión que sin embargo no es invención suya, sino algo ya propuesto por Metz (2002, p.136).

entrevista del año 1995, el director reconoce, de hecho, el uso de la narración: "[…] Evidentemente, yo hago cine narrativo. O sea, cuenta, sugiere historias. Pero esas historias vienen a partir de imágenes, a partir de cosas vistas y filmadas […]" (Cáceres, 2019, p. 41)[252]. En este sentido, la crítica de Ruiz tiene que ver con la supuesta incapacidad de contar una historia si no es siguiendo la estructura de un conflicto central, en donde, como él mismo apunta, se despliega un mundo de dos fuerzas opuestas en las que no es posible incluir otras confrontaciones, "[…] a menos que tales escenas encuadren dos combates entre buenos y malos […]" (p. 63). Bajo esta premisa, si la banda sonora es un instrumento narrativo, lo es con el fin de romper también con las convenciones en las que el ámbito del sonido se somete a la exposición y desarrollo de esas fuerzas opuestas.

Al respecto, la reflexión de Waldo Rojas (2010) en concerniente al cine de Ruiz, resulta pertinente:

> "[…] A la combinación aleatoria de elementos reales Ruiz sustituye la exploración exacta y completa de elementos virtuales, el juego de improbables, de aquello que de ninguna manera podría ocurrir, no al menos de este modo. Como en un poema, la clave no está en el desarrollo y el argumento (modelos de una lógica), sino en la vibración detenida de la imagen (metáfora) en su carácter instantáneo e inconsciente" (para. 20).

Aumont et. al (1996) plantean una analogía entre el cine de ficción y un ritual en el que se conduce al público "[…] al desvelamiento de una verdad o de una solución, a través de un cierto número de etapas obligadas, de vueltas necesarias […]" (p. 127). Dentro de estas etapas y procedimientos rituales, los autores proponen dos códigos que regulan el avance de la historia hacia un desenlace, planteado de manera paradójica: por un lado, la *intriga de predestinación* nos dará la información esencial al inicio de la cinta (p. 127), al mismo tiempo que se establezca una suerte de negación para con ese destino; son, parafraseando a Roland Barthes, demoras en el programa del relato, demoras que se traducen en el código de *frase hermenéutica*: "[…] secuencia de etapas de relevo que nos conducen [hasta la resolución del enigma] a través de falsas pistas, trampas,

[252] Cáceres reproduce parte de la entrevista hecha por Daniela Sandoval para la revista *Pantalla*.

suspenses, revelaciones, vueltas y omisiones" (p. 128). De estas demoras e intrigas vive el cine de Ruiz, pero más aun, se alimenta de ellas con el objeto de trastocar, aparentemente, esa idea de enigma que tendría una resolución igualmente esperada; los frenos del relato aplicados en el cine de Ruiz sólo hacen que la instancia narrativa sea difusa y, por lo tanto, su discurso cinematográfico se torne sinuoso; a través de este procedimiento, Ruiz construye una verosimilitud propia, pero de la que también escapa: si para géneros establecidos como el policial –podríamos añadir también la ciencia ficción y las adaptaciones literarias– Todorov (Barthes et al., 1972) plantea, como ya apuntaba en el Marco Teórico, que la búsqueda de lo verosímil ya no sólo es ley del discurso fílmico, sino también un objetivo en sí mismo (p. 175), para el discurso cinematográfico ruiziano, el establecimiento de una verosimilitud suele implicar la constitución de un punto de partida, del cual es necesario evadirse.

Desde este punto de vista, cuando me refiero a la evasión de la verosimilitud del discurso cinematográfico ruiziano, lo planteo como el resultado del uso de la banda sonora a través de una serie de procedimientos que explicitaré y desarrollaré a continuación. Pero en definitiva, esta idea dice relación con la evasión de la propia verosimilitud ya establecida como *mundo propio*; ese lugar ficcional que como espectadores podemos llegar a asumir cómodamente, es constantemente puesto en entredicho por la misma instancia narrativa que la configuró. Ruiz asume la representación como propia, y la exacerba. Ruiz comprende al cine como un arte absolutamente representacional, en contraste con sus contemporáneos, que abogan por un cine que se preste no sólo a ser un reflejo de la realidad, sino también una herramienta testimonial. Esta distancia es tan acentuada, que su discurso cinematográfico abre diversos caminos, poniendo en su instancia narrativa tantas capas como sea necesario, y por lo tanto, siempre hay elementos escondidos. Como apunta Cáceres (2019), en la obra de Raúl Ruiz "[…] lo que vemos en la pantalla no es más que una representación de la realidad, porque todo, la vida misma, es una puesta en escena" (p. 93). En esa puesta en escena, el director muestra predilección por ciertos recursos fílmicos –como la iluminación de su cine francés más onírico– pero también de la banda sonora.

Expondré, en primer lugar, cómo el uso de las voces de la filmografía perteneciente a la etapa chilena pretende representar, burlarse y al mismo tiempo valorar, comprender y reflexionar acerca de la idiosincrasia chilena, la puesta en escena política de la época y, lo más importante a mi entender, un primer atisbo de lo que será el uso del sonido reminiscente. Sostengo que en la filmografía de la etapa chilena de Raúl Ruiz, se encuentran los elementos iniciáticos de una utilización más onírica de lo sonoro en su etapa francesa, que puede verse, sobre todo, en la capacidad que tiene –en conjunto con otros elementos, de romper los límites de los planos de la diégesis y jugar con las profundidades del sonido, utilizando aquello como herramientas narrativas para el desarrollo del discurso cinematográfico.

En este primer apartado, presentaré la discusión de los resultados analíticos refiriéndome a cada película en particular, destacando elementos relacionados a las voces y las músicas en torno a esta idea de una utilización incipiente de lo sonoro. La excepción será la discusión en torno a las películas *Nadie dijo nada* y *Diálogo de exiliados*, que he preferido trabajar en conjunto, usando la segunda como elemento comparativo de la primera.

6.3.1. El Inicio de los Sonidos que Remiten a Otras Cosas

Aun cuando la mayoría de los escritos acerca de la obra de Raúl Ruiz se enfocan en lo visual, algunos de ellos deslizan breves comentarios en relación con el aspecto sonoro de su obra. Uno de los más abundantes es el de Adrian Martin (2012) quien propone, como herramienta estética característica del cine de Ruiz, un opuesto entre una "[…] simplicidad de la banda de imagen [y una] abundancia de la banda sonora […]" (p. 72), dando como resultado un tercer significado a través de "[…] un contrapunto complejo […]" (p. 72) provocado por ellas. Luego agrega que "[…] las bandas o elementos pueden mantener su autonomía, persiguiendo fines totalmente dispares […]" (p. 73). Aun cuando esta formulación, puede resultar confusa, en tanto el concepto de contrapunto aplicado a lo cinematográfico es engañoso[253] y no logra realmente explicar la eventual sincronización o asincronía

[253] Véase el capítulo 2.

entre la banda sonora y los elementos visuales, independiente de la posibilidad de incidencia empática o anempática que se configure, es posible inferir que Martin está planteando – y eso ciertamente tiene un mérito – la inclusión de la banda sonora como un elemento que permite, por ejemplo, cumplir con el objetivo "[…] de pasar de una historia a otra, o de un mundo a otro, para encontrar los puentes entre los distintos espacios imaginarios […]" (2012, p. 75). Pero el autor desarrolla aún más, planteando que "[…] la conjunción de imagen y sonido […] evoca también algo secreto, siniestro, un orden oculto de acontecimientos, resonancias arcaicas […]" (p. 90).

Este carácter evocador de lo sonoro en el discurso cinematográfico ruiziano se acerca bastante a la idea que propongo de sonido reminiscente, y que tiene su génesis en el cine de su etapa chilena, en donde estas evocaciones se dan al menos de dos maneras: a través del habla chilena, mediante la cual Ruiz explora los intersticios idiosincráticos del país, muchas veces saliendo, de manera discursiva y sonora, del encuadre, pero también de la diégesis. En segundo lugar, estas primeras reminiscencias sonoras se dan a través del uso de músicas populares y juegos vocales: voces que cantan dentro del espacio diegético, ya sea en el *on* o en el *off* –las últimas suelen ser las más interesantes–, conjurando, en general, situaciones absurdas, circulares, u oblicuas.

6.3.2. El Carácter Lúdico de Músicas y Voces

Como sostiene de los Ríos (2019), el juego es un elemento central del proyecto estético de Raúl Ruiz, "[…] no solo como un elemento de la diégesis, sino que por las posibilidades que abre como técnica. El juego como forma de experimentación está relacionado a la técnica cinematográfica que permite abordar la imagen de forma creativa […]" (p. 100). Una posibilidad en la que se entremezclan de manera notoria los componentes estéticos y técnicos del juego en el cine ruiziano, es en el uso de las músicas y las voces durante su etapa chilena; a través de reiteraciones absurdas, interrupciones o deambulares comparables con los de la imagen[254], la palabra puede volverse sonorización, elemento discursivo insólito, o digresión. Al respecto, Bruno (2010) reflexiona que

[254] Estoy pensando sobre todo en *Tres tristes tigres*, *pero* también en *Nadie dijo nada*.

"[…] Como si el continuum de la narración estuviese interrumpido en la superación de la expresión imaginaria de un recorrido semántico de circularidad indirecta, de caminos negados, Ruiz extrema el discurso, lo reduce a hipótesis, lo fragmenta y lo quiebra […]" (para. 4).

El propio Ruiz comenta, en relación con las voces, que usadas como un habla indistinta en la que "[…] tomas a un tipo, lo haces hablar, lo interrumpes y haces lo mismo con otro y así sucesivamente, se va creando un clima musical y ese clima te sirve de apoyo dramático. Y no necesitas controlarlo […]" (Cuneo, 2013, p. 42). Desde este punto de vista, un uso lúdico de la voz es tratarla como sonido, a través de un alejamiento de la palabra precisamente por el sentido contrario de lo planteado por Chion (2018), en tanto la palabra es entendida como extensión de lo vocal y viceversa (p. 47). Desde este punto de vista, la voz desprendida de discurso hablado manifiesta una capacidad funcional que sustituye al *foley*, con el potencial eventual de ser también un vehículo expansivo del encuadre y, por lo tanto, un elemento evocador, distractor, o ambos. Chion (2004) describe, en el cine de Jaques Tati, el uso de las voces como ruidos (p. 90); para el autor, esta es una manera de traer hacia el espacio del habla aquellos sonidos que, debido a la jerarquía de la voz, quedan relegados al *background*[255]. Su ejemplificación incluye menciones al uso de los ruidos, en el cine de Tati, por parte de los personajes mientras hablan o se mueven; o bien, ocurre que el *foley* de los objetos en el encuadre es reemplazado por ruidos vocales: "[…] Debido a una serie de colisiones, un coche cacarea como una gallina. Los limpiaparabrisas de los automóviles cuchichean, pían o gruñen […]" (p. 91). De un modo similar, una de las primeras posibilidades evocadoras el sonido en el cine ruiziano es la sonorización de objetos y acontecimientos mediante el uso de ruidos vocales, dentro de los cuales están los balbuceos, pero también las palabras inventadas, y los gritos.

[255] Mi paráfrasis responde, por supuesto, a una síntesis, en tanto Chion no utiliza el concepto de *foreground*/*background* en su obra.

En *La colonia penal* (1970) Ruiz inventa un país que llama *Cautiva*, un espacio ficticio en el que se habla un idioma –también inventado por él–, el *cautiveño*. Según el actor Luis Alarcón, quien encarna al general Yáñez, el nombre "[…] es una referencia a Antofagasta, porque los bolivianos llaman a esta ciudad 'La cautiva' […]" (Cáceres, 2019, p. 156). Ruiz construye una verosimilitud en torno a su país Cautiva, haciendo parodia, menciona Cáceres (2019), de los noticieros oficiales que emitía Chile Films en los años 70, uniendo elementos reales con la ficción: una periodista, la única mujer de la película, viaja a la isla, –en la que gobierna el General Yáñez bajo un régimen autoritario– para conocer su realidad, y si acaso las noticias que llegan al resto del mundo acerca de torturas a disidentes del gobierno son ciertas. Finalmente, todo es una falsedad, y los hechos ocurridos en la isla son un montaje para producir lo único que la isla exporta: noticias[256].

La banda sonora de la cinta se expresa, en general, a través de la burla y la ironía constantes: esto se manifiesta, por ejemplo, en los diálogos inconexos entre la periodista y el general Yáñez, quien no sólo se niega a ser entrevistado, sino que constantemente insiste en que quiere cantar; de hecho, las voces cantadas son también parte de esa burla, entonando marchas militares inentendibles, en el idioma *cautiveño*[257], interrumpiendo a la periodista, o al propio Yáñez. De la misma manera, los aplausos aparecen de manera inverosímil –o fuera de contexto– , escuchándose en el *background* sin concordancia rítmica con la música no diegética (bloque 1), o bien en *off*, siendo aplaudido Yáñez a lo lejos por sus hombres, mientras canta (bloque 7), hasta que éste les interrumpe e increpa a lo lejos. El absurdo es total, ya que luego de hacerlos callar, se agacha para recoger a un hombre que yace en el suelo, el cual ha sido torturado, y le da las gracias. Vuelven a oírse los aplausos y los soldados entran en la habitación.

Cuando Martin (2012) habla de la conjunción entre sonido e imagen en el cine ruiziano, menciona como ejemplo el uso de gritos (p. 90). Este uso del grito como sonorización en *La colonia penal*, no sólo responde a una reacción propia del horror de la tortura, sino también como una

[256] Ruiz, que desde el inicio de su cine utiliza referencias literarias, toma como inspiración para este largometraje el cuento *En la colonia penitenciaria*, del escritor Franz Kafka.
[257] Me refiero a estos cantos más adelante.

insistencia que se vuelve distanciamiento. Estos gritos, agudos y desgarradores, ilustran desde lo sonoro la tortura, mientras en la imagen la vemos de manera velada: una sombra en una pared golpea a otra (bloque 11); al mismo tiempo, esos gritos son la única respuesta que recibe la periodista frente a las preguntas de Yáñez, como cuando solicita saber cuántos son los sobrevivientes que tienen cautivos en la isla (bloque 11). Sin respuesta concreta de Yáñez, los gritos ensordecedores se escuchan mientras el general apuñala los pies de un hombre (34.16).

El grito expande hacia el *off* –incluso podríamos decir que hacia el *over*– la insistencia del suplicio, dando un poder ciertamente fantasmagórico a quienes la infligen: en una secuencia, Yáñez se sienta a la mesa, donde ya se encuentra la periodista, y trae consigo una radio, de la que se escucha música (42.14). El soldado sentado al costado de Yáñez golpea con fuerza la mesa, y cada golpe lleva sincronizado un grito multitudinario; el golpe, con su particular *foley*, se repiten tres veces hasta el final de la secuencia. Para Lema (2010) el espacio *off* en *La colonia penal* es parte de la constitución de la película como un espacio cerrado, en el que "[…] La indeterminación del cuerpo bajo la idea de que todo puede ser noticia o pura imagen marca la tensión fundamental […]" (para. 14). Sin embargo, considero que, analizado desde el punto de vista sonoro, aquella indeterminación provoca precisamente lo contrario: es decir, una apertura que otorga indefinición a la diégesis, en tanto no hay claridad total de si acaso las voces – pero especialmente los gritos – vienen del espacio *off* u *over*. Desde este punto de vista, que el golpe del soldado en la mesa provoque gritos fuera de campo, no se traduce en una mera sonorización insólita, sino en un sonido que remite a otra cosa, sea esta la tortura, o la puesta en escena de esta. Visto desde esta perspectiva, *La colonia penal* es un primer intento de Ruiz por evadir la verosimilitud jugando con los planos de la diégesis.

Renzo Rossellini, hijo del director italiano Roberto Rossellini[258], apoya a Ruiz para finalizar la película[259], y es quien lo pone en contacto con la compositora Meri Franco-Lao, de ascendencia

[258] Además de ello, Roberto Rossellini apoya a Ruiz con dinero para terminar los últimos retoques de *La colonia penal*; luego, será quien ponga en contacto a Ruiz y Valeria Sarmiento con el departamento de la RAI que permitió la realización de *Nadie dijo nada* (Cuneo, 2013, p. 85)

[259] Renzo Rossellini se encontraba en Chile durante el año 1971, con el fin de registrar una entrevista con Salvador Allende. Para más información véase Cáceres 2019, p. 158.

italiana y uruguaya, quien compuso la música de *La colonia penal* (Cáceres, 2019, p. 158). Su participación es importante no sólo por sus composiciones musicales, sino porque, dentro de este período, es prácticamente la única compositora que participa de un proyecto audiovisual, en un mundo dominado, casi en su totalidad, por hombres. La música de Franco-Lao, consta en su mayoría de bloques al estilo de himnos y marchas militares, tocados en piano, vientos madera y cuerdas, en conjunto con algunas percusiones, más bien accesorios. Si bien las voces tienen mayor incidencia en el discurso cinematográfico de la película, la música juega un rol de convergencia contextual a través de ritmos marciales, claramente expresados a través de la burla[260], la mayoría de las veces, en concomitancia con las voces y los cantos de Yáñez y los soldados.

En una secuencia en que la periodista y el general Yáñez se encuentran sentados en una mesa, en una sala de aquella casa que funciona como sede de gobierno, el piano toca una melodía alegre, en mayor, a la que se suman voces masculinas tarareando *lalalá* (bloque 4). Esta música opera dentro de una escena en que Yáñez y la periodista sostienen una conversación, sentados en una mesa. Ella le insiste al general en que quiere saber qué pasa en la isla, qué ocurre con lo que han dicho otros medios en relación a la violencia y las torturas del régimen. Hasta este punto, y considerando como antecedente la constante presencia de los otros hombres del general, que suelen entrar y salir del encuadre durante toda la película, podríamos asumir, como espectadores, que aquellas voces están en *off* –por ejemplo, en una sala contigua– , al tiempo que están siendo acompañadas por un piano no diegético. Ahora bien, bajo la misma lógica, no hemos visto a los hombres cantar ni tocar el piano, por lo que, sin un proceso de disolución de audio[261], podríamos establecer que se lleva adelante una subversión de los límites de la diégesis, traduciéndose en una ambigüedad de la posición de las

[260] Una de las funciones recurrentes de las músicas populares en el discurso cinematográfico ruiziano es el de la burla, como expondré más adelante.

[261] Para que exista disolución de audio propiamente tal, debe existir una sensación de progreso, o de transición; de hecho, en el cine narrativo, suele tener la función de ser un puente entre secuencias (Buhler et. al. 2010, pp. 82-83). Ruiz no suele usar este recurso como transición, sino que está presente como una aparición: esto me lleva a plantear, como expondré más adelante, que la banda sonora en el cine de Raúl Ruiz - pero sobre todo la operatividad de las voces en la instancia narrativa - funciona como sonido reminiscente. Por otro lado, esta consideración permite otro planteamiento teórico: para el cine de Ruiz, no resulta demasiado plausible hablar de disolución de audio en términos de progreso y transición de planos; desde el inicio de su filmografía, la instancia narrativa del director tiende a la expansión y a la destrucción de las fronteras entre lo diegético y no diegético, y no digamos ya lo hetero e intradiegético.

fuentes sonoras dentro de la instancia narrativa; sin embargo, esta conjetura es contradicha por el propio Yáñez, que golpea la mesa para hacer callar a los hombres, a lo que la periodista responde *No los haga callar, si me gustan las canciones*: aquél acto confirma que se encuentran en la sala contigua, trayendo la conciencia del sonido hacia el plano de lo diegético.

Todo este abordaje de una secuencia que podría ser descrita y analizada de manera mucho más simple, sin los entresijos que he expuesto. Pero he expresado estas digresiones analíticas con el propósito de mostrar que, incluso en este primer cine de Ruiz, carente de los recursos técnicos de su filmografía posterior, es posible observar una incipiente ruptura –o al menos un estado de confusión– de los planos de la diégesis, que se traduce en el establecimiento de un discurso fílmico en el que, más allá de la ficción construida, la banda sonora juega un rol expansivo: los planos y profundidades son traspasables, y en el caso temprano de *La colonia penal*, aquello se justifica en que todo es una puesta en escena, incluidos los discursos políticos, así como el propio país, productor de noticias, es decir, de sucesos narrados, también, como puestas en escena.

El cortometraje *La maleta* (1963), primer proyecto cinematográfico de Ruiz es el que marca una incipiente y gran distancia con el resto de la filmografía de la época, escapando absolutamente de un cine social o militante. Si bien el cortometraje estuvo perdido durante mucho tiempo, hoy podemos leerlo y analizarlo precisamente como una cinta contrastante de otras realizaciones de la época que, aunque también experimentales, están basadas en argumentos – e incluso lugares u objetos, como el cine de Sergio Bravo – diferentes, o más bien más concretos que el cortometraje de Ruiz, el cual se aleja de la identificación[262].

Para Cáceres (2019), *La maleta*

> […] inscribe al cine chileno en la modernidad [a través de] una experimentación con el lenguaje cinematográfico, alejándose de una narración clásica y con guiños a la Nueva Ola

[262] Véase el capítulo 5.

> francesa y al cine negro. En este cortometraje no hay diálogos, y el cine, la imagen por la imagen, se impone por sobre un relato que se limita a contar una historia (p. 41).

La película fue filmada dos veces, y en su segunda versión, Ruiz pondrá como protagonista a Héctor Duvauchelle, su permanente colaborador en las obras de teatro, y a Renato Duvauchelle, quien no era actor profesional[263], pero tenía gran parecido con su hermano (Cáceres, 2019, p. 44); por lo tanto, era ideal para el papel de doble, aquel extraño personaje dentro de la maleta, idéntico al otro que lo carga. En esta segunda oportunidad, la cinta se filmaría con las películas de 16 mm otorgadas a Ruiz por Sergio Bravo, y con la cámara Bolex perteneciente a Enrique Urteaga, camarógrafo trasandino que se encontraba viviendo en Chile luego del golpe militar en Argentina del año 1962 (Cáceres, 2019, p. 45).

Luego de la segunda filmación de *La maleta*, Ruiz viaja a Argentina –donde ya había realizado estudios en el Instituto de Cinematografía de Santa Fe, que no acabó– , con la idea de realizar un mediometraje llamado *El regreso*, dejando el proyecto de *La maleta* inconcluso[264]. *La maleta* se perdió, o más bien fue escondida, como muchas otras, gracias al cambio de rótulos hecho por el entonces director de la Cineteca de la Universidad de Chile, Pedro Chaskel, con el objetivo de evitar la destrucción de cintas por parte de los militares; cuando *La maleta* volvió a encontrarse, estaba guardada con el premonitorio rótulo de *Película francesa* (Cáceres, 2019, p. 48).

El montaje marca, en su propio ritmo, el tedio de un hombre que carga con una gran maleta en la que habita su doble, al que alimenta, con un extraño líquido, a través de unos tubos que van hacia el interior de la maleta. El protagonista deambula entre habitaciones en las que vive, hasta intercambiar papeles con su doble, quien termina ahora dentro de la maleta[265]. Al retomar el

---

[263] El uso de actores no profesionales será una constante en el cine chileno de Ruiz, quien acudirá a sus colaboradores y amistades; pero, además, es una característica del cine chileno de la época, que sobre todo se hará más patente en el Nuevo Cine, como un asunto de economía, pero también de cercanía con la estética del neorrealismo, en películas como *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), y *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), entre otras. Para más información véase el capítulo 5.

[264] La cinta *El regreso* tampoco fue terminado, ya que, durante el rodaje, el coche que estaban utilizando, un Volkswagen, se incendió, y tuvieron que pagarlo con el poco presupuesto que contaban para la cinta (Cáceres, 2019, p. 47)

[265] En este intercambio de papeles se hace presente una ambigua dualidad que más adelante se expresará, en otras cintas de Ruiz, como una ruptura de la frontera entre vivos y muertos

proyecto el año 2007, Ruiz reconstruye la banda sonora –ya que el sonido original no se pudo rescatar– cuyos elementos son, por un lado, la música orquestal compuesta por el músico Jorge Arriagada, aplausos, y balbuceos vocales, sin palabras ni discursos hablados.

Cáceres (2019) enfatiza que el uso de ruidos y voces de manera onomatopéyica, sin una relación directa – es decir, sincronizada – con la imagen, le da a *La maleta* una fuerza que acentúa su carácter experimental: "[…] Esas voces que gritan, que gimen, nos remiten a una eventual voz de la conciencia y nos están advirtiendo que asistimos al reino de la imagen por la imagen, del cine como poesía" (Cáceres, 2019, p. 52). Pero, si bien la voz – que es una sola, la voz del propio Ruiz grabando esos sonidos – se aleja del vocoentrismo (Chion, 2004; Neumeyer, 2015), en tanto el concepto inscribe la jerarquía vocal en la medida que se exprese de manera hablada, su particular sonorización no está carente de todo discurso y significado: el personaje realiza gesticulaciones que van sincronizadas con la intención vocal de algunos ruidos vocales, o bien la voz manifiesta el esfuerzo que implica, al inicio del cortometraje, cerrar la maleta. Algo parecido ocurre con los aplausos, que si bien muchos de ellos se escuchan, en más de alguna secuencia, de manera indistinta, también funcionan de manera sincronizada, como el momento en el que el protagonista cierra la maleta (04.39), algunos pasos (07.06) o la secuencia en que éste llega, maleta al hombro, a vivir en una suerte de bajo; a medio camino se detiene en la escalera, se quita los zapatos y los sacude, escuchándose aplausos, nuevamente, como *foley* de esos zapatos, en una particular mofa, sin embargo: la cámara se gira y en pica muestra al hombre que le recibe y entrega la habitación, quien también aplaude.

Aun cuando en *La colonia penal* existe un uso del sonido más convencional en el sentido de fuentes sonoras y sus correspondencias visuales, me parece que su aplicación al discurso fílmico resulta aún más compleja y experimental que los sonidos recreados en *La maleta*[266]. Quizás esto se

[266] De hecho, en *La colonia penal* se dan pocos momentos de síncresis más literal; uno de ellos tiene como fin, de nuevo, la connotación de la tortura: durante un fundido a negro, el piano interpreta una serie de *clusters*, al mismo tiempo que se escuchan, en *over*, los sollozos y gritos de personas. Es el único momento de la película en la que hay un uso de la música en este sentido, puntuando de manera empática el sufrimiento expresado en *off*, mientras en el encuadre la periodista recorre los exteriores.

debe, entre otras cosas, a que si se considera lo difuso del argumento de *La maleta*, así como su propia ausencia de una narración concreta, resulta plausible la posibilidad de contar con una sonorización que más bien dé cuenta de un universo cerrado, en donde prima la repetición, esa que eventualmente configura la única trama posible; lo experimental descansa, en este sentido, en la presencia de ese tipo de sonidos – aplausos y balbuceos – más que en su aplicación.

Esto se confirma, además, si se observa la utilización de la música. Con una gran presencia de disonancias, y haciendo uso del efecto en contraste con un desarrollo melódico y armónico, los bloques compuestos por Arriagada marcan tensiones, o acentúan golpes, movimientos y pasos. Estos bloques, al parecerse en tanto uso de efectos y características tímbricas –además de repetirse varias veces[267]– ponen de manifiesto la reiteración y el tedio circular del personaje.

La música no diegética, en los casos de cumplir la función de puntuación (bloques 6 y 7), utiliza notas cortas, interpretadas en *sfz*, con mayor presencia de notas agudas en las maderas y las cuerdas, además del uso del *glockenspiel*. Por otro lado, bloques de notas *legatto* en las cuerdas, que *in crescendo*, cambian a trémolos o se mantienen incesantes y estáticas; esta cama de cuerdas contiene consonancias y disonancias, pero se escucha uniforme, como una suerte de masa sonora interpretada de manera constante, casi como si fuese un *drone*. Sin embargo, por momentos los violines o las maderas interpretan notas disonantes más agudas, escapando de la estasis (bloques 8, 9 y 10).

Arriagada (2012) señala que en general, Ruiz evitaba que una imagen y la música tuviesen redundancias de significado, para lo cual le interesaba siempre recurrir a una emoción musical que fuese en sentido contrario de la imagen (p.134) , es decir, en palabras de la teoría de la banda sonora, de manera anempática[268]. Sin embargo, en *La maleta* me parece que la música funciona de una manera bastante convencional, en el sentido de (1) otorgar a las secuencias un carácter tenso y con

[267] El bloque 1 se reitera, con leves cambios, en varias secuencias. Esto será una característica de la musicalización en el cine ruiziano, especialmente su cine francés.

[268] Arriagada utiliza el término contrapunto para referirse a esta incidencia contrapuesta entre lo musical y lo visual. Para una discusión acerca del uso de este concepto en el análisis de la banda sonora, véase el capítulo 2.

ribetes terroríficos, y (2) por el hecho que esté puntuando las imágenes. En este caso, la música no participa, creo, de manera anempática, sino todo lo contrario: opera muy acorde al hecho extraño que un hombre lleve a otro en la maleta y lo alimente de líquidos a través de tubos. Esta trama ya justifica la incidencia de una música incidental que se vale de efectos, tensiones, disonancias y notas agudas: mientras el protagonista se acerca a su doble, acostado en la cama, con mangueras en sus orificios nasales, el *glockenspiel* interpreta una escala cromática ascendente (bloque 5), connotando misterio y desconcierto: ¿cómo es que, dentro de la maleta, se halla un hombre con unos tubos colocados en la nariz? Asimismo, un *ff* de las maderas termina de golpe en el momento exacto en que el protagonista le arrebata su libreta a un policía en la plaza (bloque 9).

Debido a que el proyecto de Ruiz quedó inacabado, *La maleta* no se estrena en la misma época que las cintas del Cine Experimental, como *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965), o *Por la tierra ajena* (Littin, 1965). Este desfase temporal coincide con un desfase estético, y que tendrá un desarrollo mucho mayor en su filmografía francesa. Ahora bien, me parece interesante destacar que estas consideraciones acerca del sonido del cortometraje permiten quitar un cierto halo de aparente ilegibilidad de la realización, sin perder por ello su acentuado carácter experimental. Sí coincido con Cáceres (2019) en que *La maleta* es un adelanto en el cine de Ruiz –además del cine de la época–, específicamente con el desarrollo del doble y una "[…] identidad escindida […]" (p. 51) que se volverá aún más críptica y poética, y que suele remitir, en su cine posterior, como *Las tres coronas del marinero* (1983) o *La ciudad de los piratas* (1983), a una ambigüedad entre el mundo de los vivos y de los muertos, cuestión que, como desarrollaré más adelante, se lleva a cabo a través de usos más sofisticados de la banda sonora. En este sentido, *La maleta* expresa una historia insólita y terrorífica a través del tedio y reiteración, cuestiones que la banda sonora refuerza en un universo cerrado. ¿Podríamos hablar de un primer intento de terror experimental chileno?

Si retomamos el asunto de la distancia político-militante expresada en el cine ruiziano, en *La maleta* asistimos a un distanciamiento absoluto de esta temática, para explorar una estética fílmica más libre, mientras que la puesta en escena política se pone de manifiesto en *La colonia penal*, entre otras cosas, a través de los diálogos entre el castellano y un idioma inventado que permite *vestir* de

un halo especial las conversaciones circulares y sin sentido. Aquí Ruiz pone en práctica la ironía y el absurdo, como una de sus herramientas narrativas (Cáceres, 2019, p. 162), que luego, en el desarrollo de su filmografía hecha en Europa, pondrá en juego con otros elementos. En *La colonia penal*, sin embargo, la parodia visibiliza el prisma del director hacia la política como un montaje, caricaturizando un régimen ficticio a través de conversaciones absurdas entre el mandatario y la periodista. De alguna manera, la película representa un desarrollo incipiente del experimentalismo y evasión de la verosimilitud más exacerbada que tendrá el cine de Ruiz en su etapa francesa[269].

Para de los Ríos (2019), el uso de la expresión oral en la filmografía de Ruiz tiene directa relación con la idea del cineasta de realizar un cine de indagación, que instala precisamente un escudriñamiento en el lenguaje chileno y sus digresiones[270] (p. 33). Aun cuando hay casos en que utiliza las narraciones bajo la apariencia de un alejamiento de lo convencional, es posible identificar en ellas una operatividad que las hace ser, aunque vanguardistas, fuertemente vococéntricas y verbocéntricas (Neumeyer 2015, 24). Esta predominancia de la voz está dada por cuestiones técnicas de sincronización, presencias, funciones y uso de los planos y profundidades. Sin embargo, tienen relación directa por la predilección de Ruiz hacia el uso del castellano chilenizado como un elemento identificatorio y de contenido discursivo, aunque pervive también una estética de sonorización, no ya mediante los balbuceos de *La maleta* o el lenguaje inventado de *La colonia penal*, sino como un elemento reiterativo[271], circular y de interrupción.

Algunos de los actores que Ruiz conoció en su paso por Concepción, formaron luego en Santiago el grupo teatral Cabildo, que incluía a Luis Alarcón, Delfina Guzmán, Jaime Vadell, Nelson Villagra y Shenda Román (Cáceres, 2019, p. 71). Esta compañía es la que estrena, en 1967, la obra de teatro *Tres tristes tigres*, dirigida por el dramaturgo Alejandro Sieveking (1934 – 2020), pieza que

[269] Al respecto, Rosenbaum (2010) menciona que "[…] la película anticipa los dispositivos metafísicos de películas posteriores como *El techo de la ballena* […]" (para. 5).
[270] La autora cita, en concreto, el ejemplo de una secuencia de *Palomita blanca*, en la que un profesor de música lleva a cabo un monólogo a las estudiantes. Me referiré a ella más adelante.
[271] De hecho, cuando de los Ríos (2019) hace hincapié en el juego como parte central de la estética cinematográfica de Ruiz, considera, entre otros aspectos, la repetición (p. 99).

fue la base para adaptación cinematográfica que Raúl Ruiz hará un año después, y para la que incorpora a los mismos actores, además de un nuevo personaje respecto a la obra: el de Luis Úbeda, "[…] que Ruiz creó especialmente junto a Luis Alarcón […]" (Cáceres, 2019, p. 73). Fue un proyecto financiado por el padre de Ruiz y sus colegas de la marina mercante, agrupados en una ficticia productora bautizada como Los Capitanes, aportando una inversión total de 10.000 dólares (de los Ríos, 2019, p. 17) con dinero sacado de sus jubilaciones, de los 25.000 dólares de la época que en total costó la película (Cáceres, 2019, p. 74). *Tres tristes tigres* se estrenó el 19 de noviembre de 1968 (Cortínez & Engelbert, 2014, p. 437) en las salas de cine, y tuvo luego un lugar protagónico en el Festival de Cine de Viña del Mar del año 1969[272], junto a *Valparaíso mi amor* y *El chacal de Nahueltoro*.

La película trata la historia de Tito, empleado en una compraventa de automóviles a cargo de Rudi, un tipo arribista que trata mal a su empleado y sólo desea ascender en la escala social, teniendo por sobre él a otros que lo desprecian, de la misma manera que él lo hace con su subordinado; Tito debe entregarle a Rudi unos documentos supuestamente muy importantes y relacionados con el trabajo, sin embargo nunca lo hace, y en cambio dilata el encargo en una juerga por bares, restaurantes y cabarets, acompañado de su hermana Amanda (Shenda Román) – quien es bailarina de *striptease* y también prostituta – y Luis Úbeda (Luis Alarcón), un profesor de la localidad de Angol, en el sur de Chile, que se gasta el dinero del equipo de fútbol invitando a sus nuevos amigos. La cinta se desarrolla, entonces, en el deambular de la ciudad ilustrada en las barras de los bares, las mesas de restaurantes, la elección de licores y las discusiones sin sentido, con un registro de cámara cercano y aparentemente errático, que da como resultado un encuadre que importuna a los personajes, o como un cuarto miembro del grupo que escudriña con su mirada[273].

[272] Semanas antes del festival, la película ganó el Leopardo de Oro en el Festival de Cine de Locarno, Suiza. Para más información véase Cáceres, 2019, p. 110.

[273] El montaje de *Tres tristes tigres* estuvo a cargo del argentino Carlos Piaggio, el mismo que montaría, a su llegada a Chile en 1967, *Largo viaje* (Patricio Kaulen), así como muchas de las cintas del nuevo cine chileno, y de las realizaciones hechas durante el período de la Unidad Popular. Además, fue el montajista de *Palomita blanca* (1973), y maestro de Valeria Sarmiento, compañera de Ruiz y montajista de sus películas en Francia. Para más información véase Cáceres, 2019, pp. 90 y 91.

Mientras que películas como *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) y *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) han sido habitualmente vinculadas a una influencia neorrealista, *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) está más cerca de la estética de la Nueva Ola Francesa –*Nouvelle Vague*– ; al respecto, Cáceres (2019) recuerda que Ruiz, junto a su amigo y director José Román, eran habituales del cine Pacífico, en el centro de Santiago, en donde pudieron ver, en testimonio de Román, cintas como *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), o *Sin aliento* (Jean Luc-Godard, 1960) entre otras (pp. 59 y 60). Esto, lejos de ser una anécdota, es importante porque si de influencias se trata, –además de las múltiples referencias literarias[274] en el cine de Ruiz– , estas son más relevantes y latentes en un cine que poco tiene que ver con los nuevos cines latinoamericanos, pero sobre todo, con cineastas locales anteriores, de una industria fallida como Chile Films, ni tampoco en directores como Glauber Rocha, de los cuales, como bien apunta Cáceres (2019), poco se sabía hasta antes del Primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, celebrado en 1967 (p. 61). Ruiz también reconoce la influencia de la *Nouvelle Vague*, precisamente, en la utilización de la cámara: "[…] La idea era no poner la cámara allí donde se viera mejor sino donde debería estar, en la posición normal. Ello significa que siempre hay algún obstáculo y las cosas no se ven desde una perspectiva ideal […]" (Cuneo, 2013, p. 94). Es aquello que Rosenbaum (2010), identifica como un "[…]estilo autorreflexivo influido por la Nouvelle Vague […]" (para. 4), en donde la cámara de 28 milímetros, como agrega Goddard (2010), se ubica muy cerca de los actores, "[…] irritando y provocándolos, de modo que operaba en sí misma como un protagonista, filmando las situaciones desde adentro y no desde el punto de vista externo convencional […]" (para. 5). A diferencia de los proyectos audiovisuales de sus contemporáneos, Ruiz se plantea ilustrar el mundo de los bares, de la juerga y las conversaciones circulares. Un mundo que, como propone

[274] Las influencias literarias de Ruiz son vastas, y se vislumbran en su cine; de manera más evidente, en las películas basadas en novelas u obras de teatro. Ahora bien, el libro teórico que marcó a aquellos jóvenes cineastas fue *¿Qué es el cine?* (1958 – 1962), de André Bazin, uno de los más importantes miembros de la Nueva Ola Francesa, que, como menciona Cáceres (2019)"[…] abogaba por la no manipulación de la imagen y un cine que, en definitiva, dejara hablar a la realidad sin artificios […] (p. 62). La autora recoge, además, el testimonio del propio José Román, quien asegura haber leído el texto en francés, idioma que era obligatorio en los liceos chilenos durante esa época.

Cáceres (2019) se expresa como un espejo de la sociedad chilena (p. 161). En ese afán, Ruiz asume una voluntad política distinta a la de sus contemporáneos[275], "[…] de mostrar los acentos, los comportamientos cotidianos, las maneras de ser en la (p. 74) calle. La película no deja de mostrar Chile, y no obstante apenas hay planos generales" (Cuneo, 2013, pp. 74-75). En este sentido, Ruiz también destaca los elementos sonoros, "[…] como, por ejemplo, nunca usar música incidental, siempre la música que se justifica […] Actuación lo más cercana del tono coloquial, Más importante el sonido humano, el ruido humano, que el diálogo estructurado" (Cáceres, 2019, p. 86).

La música de *Tres tristes tigres* se compone principalmente de boleros, género de canción popular extendido en Latinoamérica y con amplia presencia en Chile hasta el día de hoy, como una proyección de la popularidad que tuvieron sobre todo desde la primera mitad del siglo XX[276]; es, en este sentido, un estilo muy pertinente para musicalizar a personajes populares que deambulan por las calles y frecuentan bares, siendo, como comenta Cáceres (2019), "[…] un género de inequívoca vocación popular, especializado en historias de amores tristes y hombres derrotados […]" (p. 96). De esta manera, la música es parte de la realidad que la película está representando, y como sostengo, un hilo conductor que funciona sobre todo de manera contextual.

La creación musical estuvo a cargo del compositor Tomás Lefever, el poeta Waldo Rojas, y el bolerista Ramón Aguilera, quien a principios de los años sesenta ya había logrado un contrato con RCA-Victor para grabar su primer disco, producido por Roberto Inglez, músico escocés radicado en Chile y antiguo pianista del cantante Lucho Gatica (García, 2017, p. 22). Ruiz había escuchado cantar a Aguilera en un restaurante de Valparaíso, con el que luego contactó para participar como intérprete de la música, en conjunto con los dos guitarristas que lo acompañaban en ese momento, como cuenta Waldo Rojas (García, 2017, p. 27). Rojas es el autor de las letras de estos boleros; poeta, y frecuente colaborador de Raúl Ruiz, tanto para las elucubraciones iniciales de sus proyectos, pero también actuando –*Nadie dijo nada* (1971), *El realismo socialista* (1973), *Palomita blanca* (1973), *Diálogo*

[275] El propio Ruiz reconocía que la película era, en parte, una reacción al largometraje *Ayúdeme usted compadre* (1968), del director Germán Becker, que es un compendio de *sketches* costumbristas y con una mirada más bien turística de Chile.
[276] Para un estudio detallado e interesantísimo acerca del bolero en Chile, véase García, 2017.

de exiliados (1974)–, formará con el realizador una estrecha amistad que se extendería a sus respectivos exilios en Francia, donde serán vecinos en París[277].

En entrevista con Yenny Cáceres (2019) Waldo Rojas se refiere a las sesiones de composición de los boleros:

> Lefever hizo una maqueta de la música, había una base melódica, pero había que modificar ese fraseo sobre la base de lo que yo había escrito. Raúl no quería que hubiera innovación Enel género. Estábamos sentados en la mesa, los músicos con su guitarra, Lefever con la partitura, Raúl caminando como de costumbre con una copa en la mano, y yo modificando las letras. O sea, un trabajo artesanal, porque Ramón Aguilera no sabía leer música. Entonces había que ajustar la parte melódica y el acompañamiento. Aguilera y sus músicos lo hacían de oído, y lo hacían muy bien. Uno de ellos había estado preso largos años y había aprendido a hacer guitarras en la cárcel. Y tocaba la guitarra como un dios (Cáceres, 2019, p. 96).

El trabajo de Lefever, Rojas y Aguilera dio como resultado tres boleros: "Voy a morir sin tu amor", "Busquemos un camino" y "Cuando te encuentro", que fueron registradas por el bolerista y su grupo en un disco titulado *Ramón Aguilera canta la música de Tres tristes tigres*, producido, como comenta Waldo Rojas, en paralelo al rodaje y debido a lo mucho que le gustaron las letras de los boleros a Aguilera (Cáceres, 2019, p. 96). El LP, que incluye otras siete canciones, cerrando con una compuesta por el propio Ramón Aguilera, fue lanzado en noviembre de 1968, al mismo tiempo que la película (García, 2017, p. 28).

Además de estos boleros, la banda sonora de la película incluye un par de bloques instrumentales en estilo jazz – que podríamos identificar con influencia de *bebop* – bloques de guitarra sola y música que ambienta las escenas de cabaret, todas ellas compuestas por Lefever, a las que se suman una versión instrumental de "Busquemos un camino" y "Voy a morir sin tu amor". Por último, también se utilizan, como música preexistente, algunas piezas populares, la mayoría de ellas también pertenecientes al género del bolero. Como bien señalan Guerrero y Vuskovic (2018), el

[277] Rojas también fue guionista de la película de Percy Matas *Los trasplantados* (1975) y de *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman, 1974)

bolero es usado en la película tanto en el plano diegético como no diegético (p. 145). Sin embargo, esto no se traduce en un traspaso de los planos de la diégesis, sino más bien como una operación narrativa en que la música se asume, de manera contextual, en un plano u otro, incluso con la presencia, en algunos casos, de lo que podríamos denominar hoy como secuencias de montaje. Su presencia corresponde, sobre todo, a una identificadora a través de la convergencia cultural y conceptual (Lluís, 1995, p. 176), como representación sonora de una ciudad de Santiago bohemia de los años 60.

Guerrero y Vuskovic (2018) proponen que el uso disgregado de la música en *Tres tristes tigres* tiene que ver con el afán del cine ruiziano de "[…] poner en crisis las estructuras fílmicas tradicionales y de proponer alternativas al despliegue estructurado y convencional de un conflicto de trama unidireccional […]" (p. 147). Sin embargo, y aun cuando ya me he referido al conocido rechazo de Ruiz por reproducir en su cine la teoría del conflicto central, así como por la resolución de una historia a la manera del cine hollywoodense, aquello no implica que Ruiz abandone del todo las posibilidades convencionales que le otorgan las herramientas que constituyen la instancia narrativa; bajo este marco, si es que existe algo que da coherencia contextual a la película, eso es precisamente la música y el uso de los boleros, en contraste con las situaciones absurdas expresadas en los diálogos. Los boleros tienen directa relación con la juerga, los bares, el cabaret y la bohemia, como ambientación musical – diegética o no diegética – del deambular demorado y sin rumbo por las calles de Santiago, ese que Cáceres (2019), identifica "[…] como un manifiesto en contra de la teoría del conflicto central […]" (p. 63). Desde este espacio funcional, los boleros acompañan los traslados desde el comienzo: el primer bloque musical, una guitarra en modo menor, que toca un acompañamiento armónico de dos partes – AB – se escucha mientras los personajes viajan en taxi, o cuando llegan al Cerro San Cristóbal (bloque 3).

De esta manera, que la música aparezca disgregada y esporádicamente no tiene una función en sí misma, sino más bien su presencia responde a un motivo práctico en el sentido de un acompañamiento directamente relacionado, en términos culturales, con el contexto de la película; es, me parece, en ese este sentido que Ruiz plantea una utilización de la música no incidental y que

debe ser "[…] la música que se justifica […]" (Cáceres, 2019, p. 86). ¿Qué significa esto? Aquella música que escucharían, durante sus trayectos oblicuos, los personajes de la cinta, incluidos los anónimos que circundan o interactúan con el trío en su periplo.

Podríamos argüir que, más allá de la caracterización contextual, los boleros cumplen una función de refuerzo anempático, musicalizando escenas en donde están presentes la coerción de clases y la violencia contenida con boleros románticos o de desamor. Sin embargo, esto queda subsumido por la función contextual; por ejemplo, la escena en la que Rudi intenta negociar con un empresario, –negociación para la que requiere los papeles que Tito nunca entrega– transcurre en un bar, al son de una pieza de *bebop* con batería, flauta traversa, contrabajo y piano (bloque 9), que tiene la misma duración que la secuencia completa. Se trata, eventualmente, de una música que escucharíamos en un bar como aquél en la época en que se ambienta la película. Sin duda, la relación del empresario hacia Rudi es de desprecio, pero ese desprecio está expresado en las voces, en el lenguaje, en los gestos corporales[278]; en suma, en la indiferencia del uno hacia el otro, indiferencia que no está expresada en la música, que, luego de acabado el bloque, inmediatamente da paso al siguiente, con una sonoridad similar – clarinete, saxo y batería – interpretando una música con sonoridad circense para ambientar el cabaret en el que se encuentran Tito, Amanda y Luis (bloque 10), dando cuenta, además, del uso convencional de la música como herramienta de continuidad. Por último, la posibilidad de vislumbrar esta anempatía musical no se traduce tampoco en una "[…] analogía irónica entre la letra del bolero y el vínculo de Tito y Rudi, protagonistas del filme, cuya relación antagónica de esclavo y amo, apatronado y patrón, constituye una tensión estructural del filme […]" (Guerrero & Vúskovic, 2018, p. 155). Si algo estructura la película desde el punto de vista argumental, es la idiosincrasia chilena expresada en el clasismo y el resentimiento mutuos; sin embargo, aquella exploración de *lo chileno* en *Tres tristes tigres* va más allá de la coerción social:

[278] He sostenido, para *Valparaíso mi amor*, que sí existe un uso anempático e irónico de las músicas populares para ilustrar la violencia y la prostitución; la diferencia con *Tres tristes tigres* radica, precisamente, en el uso de las voces y el lenguaje hablado: en la primera, los diálogos que se desarrollan son escasos, lo que deja a la música funcionando en el *foreground* con más incidencia, como elemento sonoro preponderante en relación con los acontecimientos. Aquello hace que la música trascienda a su función de convergencia cultural.

tiene un cariz lúdico al mismo tiempo que absurdo. Desde este punto de vista, resulta más pertinente la síntesis de García (2017), quien define como centro narrativo de la película "Un lenguaje oblicuo, reconocible por cualquier chileno en un intención pasivo-agresiva […]" (p. 26).

Desde un punto de vista funcional, sostengo que las voces son más importantes que el resto de la banda sonora en *Tres tristes tigres*; no como una herramienta de conexión o continuidad de la cinta a través del acto de hilvanar un discurso, sino como la representación sonora de un constante divagar, que en lo visual tiene como foco principal el deambular de los personajes de bar en bar: aquella *demora* visual, con desplazamientos que no llegan a su mentado destino –Tito siempre tiene pendiente entregar los papeles a su jefe, pero pasan las horas y las copas sin que los lleve a su destino–, las voces se manifiestan con discursos circulares, en conversaciones absurdas que ponen de manifiesto, en primera instancia, ese mismo divagar visual a nivel sonoro.

Es así como, en la secuencia en que Tito, Luis y Amanda han entrado a comer a un restaurante, conversan con el camarero a cargo, quien luego de explicarles la insólita preparación de un plato, les habla del vino, luego de la petición de Luis (15.05):

- Camarero: *¿Pasemos al vino?*
- Luis: *¿Del que le dije, queda?*
- Camarero: *Capaz po', pero está mejor ese otro.*
- Luis: *El del domingo…*
- Camarero: *No, el de la otra vez.*
- Luis: *¿De qué año era que era?*
- Camarero: *Del 64 no más, es niñito*

Luego, el mismo Luis le preguntará a Amanda, en jerga típicamente chilena, si acaso le ha gustado la comida: *- ¿Cómo halla el plato la señorita?,* a lo que ella responderá: *-No sé, un poco cansador*.

> En relación con los diálogos de *Tres tristes tigres* Ruiz comenta que
>
> […] los diálogos estaban escritos. Se hacían evidentes algunas deformaciones significativas del lenguaje cotidiano. Un poco a la manera de Nicanor Parra. Por ejemplo, se evidenciaba la posibilidad de valorar de dos maneras distintas una misma cosa: la valoración cotidiana y la valoración literal de una misma frase. La influencia de Parra era deliberada e incluso le dediqué la película […]" (Cuneo, 2013, p. 42).

En el largometraje, la sonorización de la voz se expresa en discursos circulares y sin sentido, que hacen eco del deambular[279] de los personajes por un espacio en el que siempre, supuestamente *debiesen* estar haciendo otra cosa, pero son demorados; esto es expresado por la relación de a tres de Lucho, Tito y Amanda, presencia triple que, como apunta Cáceres (2019), refuerza "[…] ese ritmo cíclico que atraviesa toda la película" (p. 82). Ruiz reconoce este uso de los diálogos de manera circular, jugando "[…] mucho al sinsentido, al punto suspensivo, a la pérdida del hilo, que corresponde al lenguaje coloquial chileno" (Cáceres, 2019, p. 92); recurre de manera deliberada a la incoherencia: "[…] Por ejemplo, dos tipos van por la calle y uno pregunta: «¿Usted es de por aquí?». «Yo sí, pero mi familia no, ¿y usted?», dice el otro. «Yo sí, eso sí que toda mi familia es de Antofagasta», replica el primero. Incoherencias normales del lenguaje coloquial […]" (Cuneo, 2013, p. 42). Este ejemplo de Ruiz es decidor, en tanto refleja una cuestión idiosincrática de entregar información que nadie pidió, al mismo tiempo que esto es un reflejo de quien se siente aludido, y lee entre líneas aquello que no se encuentra, en realidad, allí latente.

Esta digresión lúdica de las voces se despliega a través de una presencia coral, personificada en extras que son contertulios del bar, relacionados de manera tangencial con el trío, pero que operan sobre todo como presencia vocal en el espacio *off*, interpelando a los personajes con asuntos que no tienen comprobación dentro del discurso fílmico, reforzando, por ejemplo, la paranoia de Luis Úbeda en una de las secuencias dentro de un bar: mientras el grupo de hombres a los que atribuyo la función coral cantan, primero, el bolero "Júrame"[280], Tito le asegura a Luis que están hablando de él (bloque 5); luego el coro de borrachos interpreta en *off* "Juntito a la Huacachina"[281],mientras el plano muestra a Tito en la barra, hablando con un hombre que asegura, también se están refiriendo a Luis, y al dinero que aparentemente se ha robado de club de fútbol de la escuela donde trabaja (bloque 6).

[279] Un deambular, en todo caso, distinto al de los personajes de *Largo viaje* (1967), quienes, aun cuando también representan a un mundo popular, deambular con objetivos más concretos y haciendo eco de una necesidad última: el niño quiere entregarle las alitas a su hermano para que vaya al cielo. En este sentido, aun cuando ambos filmes contienen elementos neorrealistas y de la Nueva Ola francesa, contienen representaciones muy distintas.
[280] De la cantante y compositora María Grever (1885-1951).
[281] De la cantante peruana Carmencita Lara (1926-2018).

Mientras que la letra de "Juntito a la Huacachina" se refiere a un amor no correspondido *–y me miraste de mala gana / y yo me muero de amor por ti–*, el hombre de la barra *traduce* para Tito el significado real de lo que están cantando: *Ahí por ejemplo están hablando del viaje de estudios. Ahora de las camisetas del equipo de fútbol del liceo. El de Angol, el mismo de su amigo. ¿Qué se hicieron los fondos para el pabellón nuevo?, dicen.*

Estos dos elementos, la presencia de un lenguaje circular e incoherente, y por otro lado la paranoia que desemboca en dobles significados, son elementos que se repetirán como recursos del discurso cinematográfico ruiziano, no sólo como una cuestión que pretende reflejar *lo chileno*, sino como una herramienta expansiva, especialmente en relación con la banda sonora. Goddard (2010) propone que *Tres tristes tigres* goza de un carácter político, no por una representación explícita o contingente – ni mucho menos militante – "[…] sino por el modo en que su propia estructura comunica un sentido de gente que conduce vidas superficiales e insostenibles, en espacios que no son suyos y en un tiempo prestado […]" (para. 6). En esta misma línea, Ruiz vincula aquellas incoherencias del lenguaje con "[…] incoherencias del comportamiento, cierta inconsistencia de la conducta, lo cual revelaba –por su falta de hilo– la imagen de una sociedad alienada […]" (Cuneo, 2013, p. 42). Si esa alienación es el centro del propósito político de Ruiz, será a través de las voces que ese absurdo coral y paranoico se desarrolle en una estética que, de hecho, le costó a Ruiz el rechazo de sus pares chilenos, pero se tradujo en el inicio de una exploración sonora y vocal que lo acompañará en el resto de su filmografía en Francia.

Hay dos cintas en las que, de alguna manera, confluyen estas ideas del lenguaje circular y el uso de las voces como una sonorización absurda que se hace eco de la idiosincrasia chilena. Me refiero a *Nadie dijo nada* (1971) y *Diálogo de exiliados* (1974). Si bien la primera trata de unos poetas y artistas fracasados y la segunda es un retrato crítico del comportamiento de un grupo de exiliados chilenos en París, en ambas la voz prima como elemento esencial de la banda sonora.

En *Nadie dijo nada*, Ruiz construye un "[…] retrato generacional del mundo bohemio de esos años […]"(Cáceres, 2019, p. 196), llevando adelante un homenaje a los poetas de bar, esos que no

tuvieron la tribuna ni las páginas que otros sí; de una forma parecida que para *Tres tristes…*, Ruiz sale al ruedo de la calle y los bares, registrando los encuentros y las demoras de estos poetas que no publican, músicos que no componen, y aun así pretenden una suerte de trascendencia. Cáceres (2019) acierta en el vínculo que realiza entre ambas cintas en este sentido, aunque las concordancias no sean sólo en relación a la bohemia del bar y los desplazamientos sin sentido, sino también por las voces, en las que *lo chileno* se expresa en un deambular absurdo, en esas conversaciones llenas de recovecos, de espacios vacíos por donde circular sin acabar los temas, sin realmente escuchar al interlocutor, y por último, como una suerte de lengua que en sí misma sonoriza las escenas.

Ruiz había viajado a Italia para terminar *La colonia penal*, gracias al apoyo de Renzo Rossellini. Como comenta Cáceres (2019), estando allí, Ruiz se reencuentra con el productor de cine Roberto Savio, quien había estado en Chile y Latinoamérica filmado, y era miembro de la Radio y Televisión Italianas (RAI). Como parte del equipo, crea el programa *América Latina vista por sus realizadores*, a través de la cual *Nadie dijo nada* logra financiamiento, al mismo tiempo que Savio se transforma en el productor de la película (p. 197). Aplicando tempranamente una economía de medios a sus películas, con el objetivo de utilizar remanentes económicos de las películas más grandes para hacer otras de menor presupuesto, Ruiz utiliza un dinero sobrante de la producción de *Nadie dijo nada*, para filmar *La expropiación* y *El realismo socialista* (Cáceres, 2019, p. 137).

En la película, cada personaje es representado con una voz y un modo: a través de sus inflexiones, palabras y dichos, se hacen identificables y participantes directos de la idiosincrasia chilena de la que Raúl Ruiz se burla, al mismo tiempo que expresa su admiración. En una voluptuosidad contenida de las costumbres, los personajes entran y salen del encuadre, en un deambular más exacerbado que el de *Tres tristes tigres*; esto provoca que las voces muchas veces se encuentren también en el *off*, marcando esa presencia de los personajes, de nuevo, como un coro, que responde a las conversaciones absurdas o los diálogos inconexos, también con palabras sueltas, cantos y sonidos.

Esta vez, la circularidad absurda de los discursos viene inspirada por el cuento “Enoch Soames” del escritor británico Max Beerbohm (1971) que trata la historia, precisamente, de un poeta

fracasado, Enoch Soames, quien hace un pacto con el diablo –a quien conoce en un bar, un personaje oscuro, enigmático y cordial– para viajar cien años en el futuro, a consultar en la sala de lectura del Museo Británico, si acaso su nombre y su obra han pasado a la posteridad. Sin embargo, lo único que el escritor encuentra es la mención de un cuento escrito por Max Beerbohm, titulado "Enoch Soames", acerca de un poeta fracasado que hace un pacto con el diablo para viajar al futuro y ver si su obra ha trascendido. Aunque de manera bastante más dispersa y sin el ánimo de narrar una historia de manera lineal, en *Nadie dijo nada* también hay un poeta que hará un pacto con el diablo para viajar al futuro: arribará a Chile, representado en un bar de mala muerte[282].

Ruiz recoge la personificación del diablo de manera bastante similar, en el sentido de un personaje cotidiano, parte del bar pero al mismo tiempo absurdo: un cantante – también fracasado – llamado Tony Ventura (Nelson Villagra), que habla como argentino pero dice ser de Antofagasta, una ciudad del norte de Chile. A nivel discursivo, esto hace patente la influencia que este tipo de relatos tiene para el cine de Ruiz, en el sentido, precisamente, de los discursos contradictorios: si el diablo de Ruiz habla como argentino pero es de Antofagasta, Soames le asegura al diablo, en el cuento de Beerbohm, ser "un satanista católico" (Beerbohm, 1971, p. 43). Además de la misma caracterización cotidiana tomada del cuento de "Enoch Soames", el realizador recurre a asociaciones populares que representan al demonio: "[…] ese personaje ladino de vieja construcción en el universo poético popular campesino del «canto a lo divino» […]" (Mora del Solar, 2010, para. 11). De hecho, Tony Ventura, el diablo, recita unas poesías populares en uno de los bares, a duelo con otro de los poetas.

Si en *Tres tristes tigres* los personajes en *off* se manifiestan con voces corales, en *Nadie dijo nada* aquel efecto está exacerbado, principalmente porque el uso recurrente del sonido directo hace que las voces en *on* se escuchen al mismo nivel que las ubicadas en el *off*, dificultando la distinción entre los espacios *foreground* y *background*. En las secuencias que tienen lugar dentro de los bares

[282] Otra influencia para la película – y de la que proviene, de hecho, su título – es el poema "Nada", de Carlos Pezoa Véliz (1879 – 1908), "[…] el mismo poeta que Bolaño imagina agónico soñando la literatura chilena" (Cáceres, 2019, p. 211).

y el restaurante, las voces no se oyen muy claras, y esto se debe no sólo al registro directo del sonido, sino también a la confusión generada por el constante barullo de los comensales. Es lo que ocurre, también combinado con la música, al inicio de la película (bloque 1): mientras el grupo está sentado a la mesa del restaurante, un hombre calvo, de traje, se acerca a ellos para sentarse e invitarles a pedir lo que quieran, ya que ha recibido un dinero[283], al tiempo que asegura ser Dios[284]. Conversa con el grupo, mientras se escucha una melodía en ritmo de *foxtrot* interpretada por trompeta, saxo, batería y guitarra; ésta se escucha casi a la misma intensidad que las voces, lo que da la sensación de un bar con música en vivo, al mismo tiempo que confunde las jerarquías de profundidad *foreground/background*, quedando la banda sonora ubicada más bien en un plano unitario, sobre el cual, ahora no sólo los barullos, sino también la música –de hecho, cuando la trompeta interpreta notas más agudas, queda por encima de las voces– importunan la conversación, generando aquello que Buhler et. al. definen para la banda sonora como "polifonía" (2010, p. 50), provocada por la superposición de sonidos[285].

Es posible sostener un propósito discursivo de este uso confuso de las voces y el sonido, si se contrasta con la secuencia en que el grupo es invitado a la casa de otro hombre que han conocido en un bar; en uno de los absurdos momentos dentro de la casa, en el salón, se escucha de fondo una marcha militar (bloque 9). Todos los hombres se ponen de pie, y comienzan a marchar de un lado a otro, hasta que la música experimenta un *fade out*, pasando al *background*, dejando en el *foreground* las voces de los comensales. De esta manera, podemos ser conscientes que la confusión de profundidades expresada en la secuencia del restaurante no es el resultado de un descuido del sonido, sino que responde a un objetivo de sonorización particular, distinto al de la marcha, que deja espacio, posteriormente, a la conversación entre dos de los escritores en torno al anfitrión.

---

[283] Ruiz vuelve a burlarse aquí de una cierta hospitalidad ingenua e irresponsable, como lo hace en *Tres tristes tigres* con Luis Úbeda, gastándose el dinero del equipo de fútbol de la escuela en la que trabaja.

[284] Desde la mesa trasera a ellos, ubicada al fondo en el encuadre, un grupo de hombres que se encuentra allí bebiendo, y que son amigos de este nuevo personaje, responden cantando *Aleluya, Aleluya* (05.40); de nuevo, los comensales del bar son un coro que interrumpe.

[285] Además, el hecho que detrás de la mesa que vemos en el encuadre, la gente se ponga de pie para bailar, se suma a la polifonía para dar una sensación de comprensión de la música dentro del plano diegético, interpretada por un grupo musical en vivo, aun cuando no veamos en esta escena a ningún músico, hasta la secuencia siguiente, en la que el diablo canta acompañado de batería, saxo, guitarra y piano.

En *Diálogo de exiliados* el discurso también es un juego, en tanto conversaciones delirantes, que deambulan en cuestiones que muestran cómo "[…] muchas discusiones políticas, donde la retórica militante, fuera del contexto chileno, se escucha vacía" (Cáceres, 2019, p. 293). Es la primera película que Ruiz filma en Francia[286], y retrata la vida de los exiliados chilenos en París, de manera irónica y con una alta carga de humor negro. Muestra, como apunta Cáceres (2019), "[…] sin piedad las miserias de la vida cotidiana de los chilenos en sus primeros meses de exilio […]" (p. 284). Filmada ocho meses después de ocurrido el golpe cívico militar, la cinta se despliega en los interiores, es decir, en los apartamentos que comparten, de manera numerosa y atestada, los chilenos en el exilio; muy pocas escenas transcurren en los exteriores, lo que contribuye a la creación de un sistema cerrado que acrecienta la inercia de los personajes y su inmersión en un mundo estático provocado por el desarraigo.

Para Goddard (2010), Ruiz genera en la película

> "[…] una escala micropolítica en la cual, como en las películas de Ruiz del período de Allende, es a través de una atención minuciosa a los detalles del habla, los gestos y los comportamientos que una política irónica emerge, precisamente al mostrar cómo las buenas intenciones políticas quedan varadas en el túrbido reino de la vida cotidiana en las condiciones del exilio. […]" (para. 31).

Si esa cotidianeidad que consume las intenciones políticas en el exilio se manifiesta a través de la voz, lo hace precisamente como sonorización: al igual que *Nadie dijo nada*, en *Diálogo de exiliados* prima el sonido directo, haciendo que se pierdan, de nuevo, los planos y profundidades, en una ausencia, además, de sonido sincronizado. La posibilidad mínima de una diferencia dinámica entre los elementos sonoros – ruidos de la casa, pero sobre todo las voces indistintas tras ciertas conversaciones – está dada por la cercanía o lejanía de la cámara, que probablemente, también marcaba el sitio en el que se encontraba el registro de sonido. Lo interesante de esto es la

[286] Además, es la primera colaboración de Ruiz con Valeria Sarmiento en términos de montaje, quien también montó, mientras rodaban *Diálogo…*, *La expropiación*, para poder alcanzar a mostrarla en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes (Cáceres, 2019, p. 289).

exacerbación del ruido, y cómo éste se suma a la confusión de planos sobrecargados de objetos – de nuevo, comprendiendo los objetos en términos ruizianos, es decir, considerando también a los personajes – entrantes y salientes, pero que siempre están en el mismo sitio: el espacio confinado de un apartamento, a la espera de algo: el derrocamiento del dictador en el país natal, las noticias del envío de algún dinero, la celebración de una asamblea para discutir acerca del futuro de la organización política de Chile. Ruiz expone la sintaxis del habla chilena y tras ella, los sesgos y clasismos propios y transversales de su sociedad: desde la preocupación por *conservar la identidad nacional*, a que *el futuro sea el tercermundismo*, o las consabidas peroratas acerca del origen popular o aristocrático de uno u otro miembro de la comunidad.

Si en la filmografía de Raúl Ruiz analizada hasta ahora existe el uso de una circularidad del discurso que no lleva a ninguna parte, o que más bien no pretende entregar información concreta como lo haría una voz en el sentido estricto de su función discursiva, en *Diálogo de exiliados* esto se lleva más lejos, utilizando el habla chilena como sonido a través de dos procedimientos: el primero, un flujo discursivo cargado de reiteración y sinsentido, y el segundo, el traslape de voces que, como mencionaba, se condice con una sobrepoblación de objetos en el encuadre.

Esto queda en evidencia en la escena en que cuatro chilenos, dos mujeres y dos hombres, comen dentro del piso que comparten (16.40). Una mujer, funcionaria francesa, que inmediatamente reconocemos como encargada de gestionar aquel espacio habitado por personas de diferentes nacionalidades, ingresa en el salón para conversar con ellos, y comentarles algunas cosas relacionadas con la convivencia entre vecinos, así como asuntos concernientes con la participación de los exiliados chilenos en las asambleas de la comunidad. En una operación típicamente ruiziana, la cámara muestra en plano medio a los comensales en la mesa, y luego se gira en un *travelling*, para mostrar a la funcionaria que ya está dentro del piso, prácticamente como un objeto más del decorado. La funcionaria habla en francés, y sólo uno de los chilenos comprende, quien la escucha sin mirarla, y traduce a sus compatriotas con hastío, paseándose por el salón de un lado a otro. La escena se desarrolla en un traslape de voces, entre el francés de la funcionaria, la traducción del exiliado, y la discusión que esa traducción provoca entre los chilenos, todos interrumpiéndose:

- Funcionaria: *Tengo algo que decirles, tenemos algunos problemas. Hacen mucho ruido por la noche y molestan a los camaradas marroquíes.*
- Traductor: *Hacemos demasiado bulla y los turcos no pueden dormir…*
- F: *Y hay problemas con los niños. Saben que los niños deben jugar en el patio, hablaremos de ello en la asamblea. Saben que no pueden jugar en los pasillos, y están siempre allí.*
- T: *Los cabros chicos huevón, que juegan todo el tiempo en el pasillo y no juegan jamás en el patio huevón.*
- F: *Nos parece que los camaradas chilenos no trabajan lo suficiente, que no se dedican lo suficiente a la asamblea. Debemos trabajar en un informe, y no lo están haciendo seriamente. Y, además, me parece que los refugiados chilenos se centran demasiado en problemas privados.*
- T: *Que nos preocupamos mucho de nuestro propio cahuín, huevón, y nos olvidamos del enfrentamiento del imperialismo…*

Sobre esta escena, Goddard (2010) comenta acerca del discurso de la funcionaria francesa que, "[…] No dando suficiente tiempo siquiera para que se traduzca su monserga, ella simplemente emite juicios sobre los chilenos que ellos no tienen oportunidad de aceptar ni responder, y luego se marcha […]" (para. 26). Si bien esto se encuentra presente, Goddard deja fuera el hastío y el desgano con los que el chileno traduce la información para sus compatriotas. Sin embargo, me parece que lo más interesante es lo que provoca ese traslape discursivo que pone aquellas quejas de la francesa en pugna con la traducción del chileno y la discusión, y es el caos momentáneo que aquello provoca. La cámara se mantiene cercana a la funcionaria, mostrándola en plano medio, o luego girándose cerca de ella en escorzo hasta dejarla en *off*, ubicando a los exiliados siempre más lejos de ella –el traductor se pasea por el salón y habla tras ella, para luego volver a la mesa del comedor desde donde todos hablan al mismo tiempo–; estas distancias, así como la diferencia de idiomas, provocan que la voz de la mujer se escuche sutilmente en el *foreground*, hasta que la voz del exiliado comienza a traducir sin ella haber acabado su discurso, propendiendo a la confusión, y haciendo que el sonido varíe de una *pregunta-respuesta* ambigua, a la confusión total.

Si es que para Ruiz (2010) existen ruidos que atraen fuera del cuadro, también están los que "[…] envuelve[n] la totalidad del plano […] (para. 23) o que logran captar la atención hacia una parte específica del mismo; me parece que la manera de utilizar las voces en esta escena responde a este propósito, en que el sonido cumple la función enfocarse en el interior del encuadre, y por lo tanto en ese espacio cerrado. De nuevo, el propio Ruiz entrega claves de esto cuando asevera, respecto a los

sonidos, que se propone "[…] musicalizarlos, es decir darle[s] una estructura [y más importante] una perspectiva que se someta a tal estructura […]" (Ruiz, 2010, para. 23); para el director, esto contribuye a la transgresión del uso convencional de los sonidos. Aun cuando todas estas teorías ruizianas encuentran mayor eco en otras filmografías como *El techo de la ballena*, *Las tres coronas del marinero* o *La ciudad de los piratas*, me parece que, a nivel vocal, el desarrollo discursivo del habla chilena como una sonoridad potencial es un intento incipiente de su estética sonora posterior en la que existe un propósito de establecer una "[…] idea estratégica de la totalidad de la banda sonora […]" (para. 23). Sin duda, en *Nadie dijo nada*, *Diálogo de exiliados*, Ruiz explota con mayor predominancia los "[…] efectos de autorreferencia o simplemente sinsentidos […]" (Cuneo, 2013, p.72) que identifica para el habla chilena.

Diálogo de exiliados no cuenta con música no diegética, y las apariciones diegéticas son más bien tangenciales. Hay tres momentos que destacan con una mayor participación, en que el personaje Fabián Luna –encarnado por el actor Sergio Hernández (1945-)– interpreta una cueca acompañado de otro chileno, para una mujer que se encuentra convaleciente, en una de las casas en las que conviven los exiliados (bloque 2). Luna es un cantante chileno, de derechas, que quiere contar *la verdad* de la Junta Militar (Cáceres, 2019, p. 288): llega a París para dar un concierto en el famoso teatro Olympia; sin embargo, "[…] termina siendo víctima de un rapto *a la chilena*. De fiesta en fiesta, de trago en trago, Luna simpatiza con los exiliados, se deja crecer la barba y nunca llega a cantar al Olympia" (p. 288). Luego, el compañero guitarrista de Fabián Luna volverá a interpretar el instrumento, primero un vals, –mientras Luna intenta seducir a una chilena en el pasillo, bailando al ritmo de la guitarra (bloque 4)–; después, posterior al incidente con un argelino, en el mismo pasillo, el guitarrista tocará una introducción de cueca (bloque 5), sobre la que Luna declamará, de nuevo, exacerbando el discurso idiosincrático chileno que Ruiz pretende resaltar: *En Chile hay una sola cueca: la cueca que los chilenos llevan en el corazón. Porque todo Chile baila cueca y es una sola […] Porque la cueca es elegante… todo Chile es elegante.* En este sentido, la presencia de la

música en la película sólo refuerza ese afán de enfoque cerrado que ya viene dando la voz con mayor profundidad y desarrollo.

Por otro lado, *Nadie dijo nada* cuenta con una banda sonora creada por el compositor Tomás Lefever, en una nueva colaboración con Ruiz después de su trabajo en *Tres tristes tigres*. Al igual que en esta última película, la música de *Nadie dijo nada* funciona principalmente como un acompañamiento contextual –como las canciones que el grupo musical interpreta en el restaurante– salvo algunas excepciones; prima la música diegética vinculada a la voz , y por lo tanto, operan en primera instancia desde una convergencia cultural, reforzando la ilustración de la decadencia mediante interpretaciones descoordinadas (bloque 5), o bien con el uso de la balada romántica, el rock and roll y ritmos tropicales, tocados de manera errática y desafinada. Pero el detalle más interesante concerniente a la música es que Tony Ventura, el demonio, es un cantante, decadente como el resto del grupo al que quiere pertenecer, o en realidad, seducir para controlar. Es a través de la música que Ventura se presenta y desarrolla una cierta individualidad como personaje, cantando en el restaurante, y luego recitando décimas espinelas en la mesa del restaurante, estableciendo un duelo con uno de los poetas.

La música a través de su personaje tiene una función anempática que trasciende a lo contextual, con un primer atisbo de las utilizaciones sonoras del Ruiz francés. Tony Ventura se presenta ante Tomás, uno de los miembros del grupo de amigos, quien es compositor musical[287]; Tomás está frente a un piano, en una sala, acompañado de otro de los miembros del grupo, un escritor interpretado por el actor Jaime Vadell (1935), y se encuentra realizando una audición insólita, en que los participantes son llamados a silbar mientras Tomás transcribe la melodía en un cuaderno de pauta, tomando de cada uno de los postulantes algo para su pieza. El diablo interrumpe aquello para ofrecerle Tomás que le acompañe en su próximo LP; luego de una breve conversación –en la que el diablo asegura ser de Antofagasta, aun cuando habla como argentino–, comienza a cantar una balada romántica (bloque 6) mientras la cámara lo acompaña en escorzo. La cámara se

[287] Ruiz juega con ello al bautizar a su personaje músico con el mismo nombre que el compositor Tomás Lefever.

gira mientras Ventura se ubica en el dintel de la puerta para seguir cantando mientras lee la letra, que es lo único que queda en primer plano mientras el *travelling* continúa, para mostrar la puerta abierta de otra habitación desde donde un coro de hombres y mujeres le acompaña –se le incorporan en *off* primero– , junto a un hombre tocando el órgano; de improviso, la escena parece volverse una suerte de musical absurdo, mientras al costado derecho del encuadre se vislumbra la fila de los postulantes a la audición. Lo absurdo se confirma cuando el estribillo final repite *amor, amor, amor*, mientras vemos de nuevo en un primer plano de perfil a Tony Ventura cantando, mientras tras él, el último de los participantes en la audición cae muerto, al tiempo que Ventura reitera emocionado la palabra *amor:*

Tú quisiste,
Tú quisiste que no hubiera
desolación ni tristeza, al comparar tu belleza
con el verdadero amor.
Tú olvidaste, no te perdono ese olvido,
Tú negaste la quimera,
de convertir esta espera,
en abismo de pasión.
¿Qué sabes tú del amor?
…un extraño sonido?
La palabra Amor, amor, amor, amor, amor, amor.

La balada romántica y mortífera de Tony Ventura, composición de Tomás Lefever, tiene un esquema que privilegia la reiteración de palabras, muy acorde a las baladas románticas y boleros que, como ya he mencionado, eran característicos del mundo popular santiaguino de mediados de los años 60. La anempatía del momento está acrecentada por el hecho que las primeras dos estrofas se

presenten en tono menor, y la última en tono mayor, con el coro incorporándose en ese momento, cantando y realzando la temática amorosa, mientras el debutante cae muerto.

Otro momento musical importante, y que pone de manifiesto el interés de Ruiz por la poesía popular chilena, es la secuencia de duelo, en décima espinela, que el diablo sostiene con el poeta hacia el final de la película. Como estableciendo pausas del duelo, una guitarra no diegética interpreta un *toquío*[288] característico del canto a lo poeta, a lo que le sigue una voz masculina que canta. La interpretación musical de este bloque de canto a lo humano pertenece al payador chileno Benedicto "Piojo" Salinas (1948-2008)[289]:

Por tres horas preguntó
Con malicia, juicio y tino
Con diez botellas de vino
El chileno se curó.
Cuando aquello el malo vio
Dijo esta paya es pa' mi.
Y yo no me voy de aquí
sin llevarme al condenado
Con tinto y blanco curado
Aguardiente y chacolí.

Inmediatamente después pasamos a la noche, en la que ambos comparten mucho vino; siguen payando a duelo, hasta una nueva pausa en que la guitarra y la voz retoman con otra décima (bloque 32):

[288] Los *toquíos* corresponden a los motivos musicales y de acompañamiento sobre los cuales se canta la poesía popular escrita en décimas espinelas conocida en Chile como Canto a lo Poeta. Para más información véase Astorga, 2000.
[289] Lamentablemente, en los títulos iniciales de la película no aparece esta información. Agradezco a la compositora e intérprete de música de raíz folclórica chilena Andrea Andreu, quien luego de escuchar y ver varias veces la secuencia fue quien descifró que la voz correspondía a la de Salinas.

Después de la medianoche

[Inentendible]

Dijo el diablo: no me canso

yo vengo de Bariloche

Donde salimos de noche

con mi compadre belial

para comer y tomar

a costa de los chilotes

De las mechas y el cogote

al infierno van a dar.

Luego, mientras comparten una conversación que parece más bien un duelo en el que el diablo critica a Chile, comen un gran pernil de cerdo. La mesa está ubicada al centro del encuadre y tras ellos, en la oscuridad, se ven los otros comensales del restaurante, como testigos de este duelo/encuentro, en una representación de cuadro cinematográfico que Ruiz profundizará y explotará mucho en su cine francés.

En referencia al sonido, Ruiz comenta: "[…] Acabábamos de descubrir la auténtica habla chilena, el habla que la televisión de la época jamás reproducía, y estábamos fascinados por el sonido directo y por el hecho de que era posible incorporar a una película esa forma de expresarse" (Cuneo, 2013, p. 85). Desde este punto de vista, la utilización de las voces manifestando el habla chilena cumple, con una fuerza particular en *Nadie dijo nada* y *Diálogo de exiliados*, la función de sonorización y desarrollo de una estética ficcional que sirve a los propósitos de ironizar, criticar, pero al mismo tiempo, evadir los convencionalismos de voces informativas y de carácter narrativo más lineal. Esto sirve, me parece, a dos propósitos diferentes: en *Nadie dijo nada*, a establecer, una

expansión del discurso fílmico[290], y en *Diálogo de exiliados*, a propiciar la existencia de un discurso fílmico cerrado.

Esto contradice lo que propone Mora del Solar (2010), quien apunta a que *Nadie dijo nada* también representa un sistema cerrado, en tanto los únicos momentos en que vemos exteriores, son dos: una manifestación en la calle y una reunión sindical en la terraza del bar Las Tejas, un conocido local en el Santiago de aquella época (para. 10). Con todo, sostengo que el uso de las voces corales permite una primera expansión del cine de Ruiz, que no es tan arriesgada como la presente en *La colonia penal*, pero sí que logra abstraerse de lo local de las discusiones sin sentido y la inercia de los personajes. Desde este punto de vista, la alusión al cuento "Enoch Soames" da cuenta del interés de Ruiz por hacer de la instancia narrativa una cuestión plástica, abierta, que rompa las fronteras de los planos y las profundidades, las que, en su cine, –sobre todo el francés, como veremos más adelante– la mayoría de las veces resultan ficticias.

Si en *Diálogo de exiliados* esa inercia es el motor estético y crítico de la película, y por el cual las voces funcionan en pos de la sonorización de un discurso fílmico cerrado –tanto así que la situación de hacinamiento en la que se ve a los personajes trasciende al espectador–, en *Nadie dijo nada* la banda sonora tiene un carácter onírico y fantasmagórico iniciático: es por la voz y la música que el debutante del compositor cae muerto tras la interpretación por Tony Ventura de la balada romántica; es por la voz y la poesía popular, llena de elementos del habla chilena, que este personaje demoníaco pero decadente establece un duelo, pero en último término una seducción para con el poeta. Y, por último, es a través de la música popular que el poeta viaja al futuro para conocer si su obra ha trascendido, música popular que sonoriza ese Chile representado en una cantina.

Ruiz ponía de manifiesto su entusiasmo por el sonido directo y la posibilidad de registrar el habla chilena como no lo había hecho antes la televisión (Cuneo, 2013, p. 85); la transición de la palabra hacia el ruido se expresa, en el cine ruiziano, como sonorización de los objetos y sucesos; o

[290] Diferente, sin embargo, a la que tiene lugar en *La colonia penal*.

bien mediante la superposición de diálogos a través de una repetición cansina y sin sentido, se torna ruido y confusión, al menos aparentemente. Mientras que *Nadie dijo nada* ilustra el habla a través del sonido directo, sumido en el barullo y la confusión del bar, o como expresión popular a través de la inclusión del canto a lo poeta y la décima espinela, en *Diálogo de exiliados* hemos visto que existe también esa superposición de voces confusas, así como una reiteración de consignas políticas que, por el contexto de la ironía, se escuchan vacías. Estos procedimientos también están presentes en *Palomita blanca*, en la que la banda sonora tiene, a mi parecer, un desarrollo estético y funcional más profundo que las películas hasta aquí analizadas.

Palomita blanca está basada en la novela homónima del escritor Chileno Enrique Lafourcade (1927 – 2019), publicada en 1971, volviéndose rápidamente uno de los libros más vendidos en el país, hasta el día de hoy, contando con 77 ediciones (Cáceres, 2019, 219). La película está protagonizada por María, una joven de clase baja, y Juan Carlos, un joven de la clase alta de Santiago, quienes, luego de conocerse en el festival de Piedra Roja – una suerte de reproducción chilena del festival de *Woodstock* – se enamoran, desarrollando una típica historia de amor atravesada por sus diferencias sociales, políticas y de clase. En parte, el germen de ese encuentro se manifiesta en las canciones de Los Jaivas, grupo de música progresiva chilena, convocado por Ruiz para musicalizar la cinta, y que es, al inicio de la película, el grupo que está tocando en el mencionado festival, que fue recreado en el parque Intercomunal de la Reina, con un concierto que la banda ofreció de manera gratuita[291] (Cáceres, 2019, p. 249).

Los jóvenes viven un amor atravesado por el clasismo, en una puesta en escena que marca el sarcasmo al mismo tiempo que el distanciamiento de lo que debería ser una película de este tipo, romántica y con una historia idílica. Lejos de eso, y muy al estilo ruiziano, el filme está lleno de recovecos, ironías, burlas a las idiosincrasias de la época, e incluso hacia la producción de la

[291] Para el concierto que recreaba el festival, Los Jaivas improvisaron tres piezas, que grabaron en los estudios de EMI Odeón. Estos temas se conocieron cuando la película finalmente se estrenó en 1992, junto con el resto de las canciones que Los Jaivas escribieron para la cinta (Cáceres, 2019, p. 250).

película[292], tomando como hilo conductor y narrativo la inserción de una telenovela, *Vergüenza ajena*, que ve tanto la familia de María como las sirvientas de la casa de Juan Carlos. Además de hilo conductor, la telenovela es un artilugio para romper – aunque de manera sutil – con los planos y profundidades, tiempos y nociones de historias insertas en las historias: es una mofa metadiegética de la propia realidad de María y su noción idílica del amor hacia Juan Carlos.

La participación de Los Jaivas fue la segunda colaboración que tuvieron con Raúl Ruiz; la primera había sido el año 1970, para la cinta *¿Qué hacer?* Cáceres (2019) retrata con riguroso detalle la preproducción y los entreveros de la realización de *¿Qué hacer?* (1970), poniendo un énfasis muy valioso acerca de la música. Como la cinta fue una coproducción entre Estados Unidos y Chile, por el lado norteamericano, el director Saul Landau reclutó al cantante norteamericano Country Joe McDonald, quien ya era conocido debido a su presentación en el festival de Woodstock en 1969, con la consecuente masividad y carácter simbólico que tomó su canción "I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag", que se transformó en un tema de protesta contra la guerra de Vietnam (p. 124). Country Joe McDonald compuso algunas canciones para la película en un viaje especialmente realizado para ello, a Santiago de Chile. Además, fue productor musical de la cinta (Cáceres, 2019, p. 124). Por el lado chileno, el grupo Los Jaivas se haría cargo de la música. Sin embargo, de todo el material grabado, sólo se usará para la película un tema instrumental titulado "Kidnap Theme" ("Tema del secuestro") (p. 125). El material musical para ese tema fue un registro que el propio McDonald produjo, y resultó ser la primera grabación profesional del grupo, en los estudios *Splendid* de Santiago de Chile[293] (Cáceres, 2019, p. 125).

Los Jaivas trabajaron las composiciones en formato taller. Luego del fallido intento de colaboración para *¿Qué hacer?*, el grupo compuso la música durante el desarrollo del rodaje de la

[292] Me refiero específicamente a la escena en que los hombres mayores invitan a las niñas al departamento, se quedan en calzoncillos y les pide a ellas que hagan lo mismo. Es una mofa al afán de Hugo Ortega, uno de los productores, por ver a las candidatas para el papel protagónico en bikini durante el *casting*, del que Cáceres (2019) recoge el testimonio de Valeria Sarmiento al respecto (p. 227).

[293] El año 2004 Los Jaivas editaron una serie de cinco discos llamada *La vorágine*, en la cual incluyen los nueve temas que originalmente habían registrado para *¿Qué hacer?*, los cuales fueron entregados al grupo por McDonald durante un viaje a Estados Unidos. Para más información véase Cáceres 2019.

película, trabajando en uno de los estudios de la productora Chile Films, llamada La colmena (Cáceres, 2019, p. 246). En *Palomita blanca,* las canciones de Los Jaivas se escuchan sincronizadas con los acontecimientos de las imágenes. En este sentido, y aun cuando las letras tienen alusiones poéticas que son muy interesantes, al mismo tiempo que otras a la cultura popular –Buenas tardes, Mireya–, la música en cumple un rol de hilo narrativo, aunque bastante más depurado que las convergencias culturales que se perciben en las películas anteriormente descritas.

En primer lugar, el "Tema de los títulos" (bloque 1) abre la película con la conocida función introductoria de los bloques musicales compuestos para este fin, entregando contexto y estableciendo una atmósfera (Gorbman, 1987, p. 82); es una canción en ritmo de chacarera argentina, es decir, en 6/8, que inicia con voces a capella para ir desarrollándose *in crescendo,* pasando desde una sonoridad acústica a la inclusión paulatina de los instrumentos como la batería y la guitarra eléctrica. Se escucha mientras la cámara muestra un plano contrapicado del pequeño pasaje de un cité, que rápidamente cambia a un plano abierto de una calle de la ciudad por la que camina la protagonista, a quien la cámara comienza a seguir en un *travelling*, hasta otro cambio de escena, en que la canción ambienta la recreación del Festival Piedra Roja, en donde vemos a la propia banda tocando en vivo: la música es bailada, aplaudida, y acompañada con movimientos de cabeza por los asistentes al festival, que coincide con la entrada de la batería, la guitarra eléctrica con un *reef* punteado más una ocarina, que da paso a una larga sección instrumental mientras vemos imágenes de los asistentes al festival disfrutar de la música. Desde este punto de vista, está sincronizada con los acontecimientos; además, durante todo su desarrollo, la canción se escucha sin intervención del sonido ambiente, lo que hace que el discurso fílmico despliegue aquí una secuencia de montaje, cuestión que se repetirá a lo largo de la cinta en más de una ocasión, la mayoría de las veces antecedida por una breve narración *over* de María, que acaba como dando paso a la música. La letra, por otra parte, está construida como una letanía y se refiere al contexto político de la época[294]: *O*

[294] Éste era un ambiente convulsionado por la pugna entre las medidas revolucionarias de la Unidad Popular y la presión que la derecha empresarial, apoyada por Estados Unidos, venía aplicando al gobierno con ánimos de sedición.

dependencia colonial, o independencia nacional […] Buenas tardes, Santiago, la prensa del mundo está preocupada por esta larga y angosta faja.

Respecto de esta sección instrumental que forma parte del "Tema de los títulos", Guerrero y Vúskovic (2018) ponen énfasis en el carácter de improvisación que tiene, recordando que Los Jaivas transitaron, desde la música popular de baladas románticas y ritmos tropicales, a la improvisación y la psicodelia, que ya en la época de la realización de *Palomita blanca* habían abandonado. En este sentido, los autores mencionan que aquello responde a una suerte de viaje al pasado en términos de estilo y por lo tanto se estarían citando a sí mismos (p. 258). Lejos de ello, creo que lo que ocurre aquí es que, considerando el bagaje que ya tenía el grupo en términos de improvisación y composición colectiva, resultó un insumo relevante a la hora de trabajar en la musicalización de un largometraje como éste. De la misma forma es que pueden abordar el bolero, género que había sido parte de su repertorio durante su etapa High-Bass, como parte de su set-list bailable[295], componiendo "Vergüenza ajena", bolero que es el tema principal de la telenovela con el mismo nombre, y que sirve como herramienta de transición: luego de que la familia completa de María ingrese a su habitación para evitar que salga con Juan Carlos, todos salen raudos al ser avisados, por un grito en *off*, de que va a comenzar la telenovela. El primer acorde del bolero se escucha durante un plano contrapicado del cité, para dar paso a una escena interior, que muestra en un *travelling* a los familiares – más otros habitantes del cité – viendo la telenovela desde la única televisión disponible en el lugar. En *off* se escucha el diálogo del programa, mientras la canción se mantiene en el *background* por unos segundos, hasta ir *in crescendo* para pasar al *foreground*, importunando los diálogos de la propia telenovela. Esta disolución es interesante, porque el bolero, que pertenece al programa televisivo, traspasa la diégesis gracias a un incremento de la intensidad, dando paso a un cambio de escena en la que Juan Carlos pasa a recoger a María en su coche. La música pasa al *background* para dar paso a la narración *over* de María, quien se plantea opciones para decirle lo enamorada que está.

[295] Efectivamente, el primer nombre de Los Jaivas fue los High-Bass, e interpretaban música popular, desde *rock and roll*, *bossa nova*, bolero o jazz. Para más información véase González et al., 2009.

Para de los Ríos (2019), la televisión "[…] aparece como aquello que diluye la comunidad […]" (p. 52), y lo ejemplifica precisamente con esta secuencia, en la que un grito en *off interrumpe* el intento del vecindario por evitar que María vaya a una cita con Juan Carlos; la acción se interrumpe con una voz en *off* que llama a los involucrados a ver, en la televisión común para todo el vecindario, la telenovela. Sin embargo, el llamado en *off* a ver la telenovela es un distractor y un distanciamiento del propio efecto *tele-novelesco* que podría tener la secuencia, más bien ligado a una novela de amor, como es el origen del libro de Lafourcade; lejos del afán de la producción de la película por crear una película romántica, al estilo de una telenovela de larga duración, Ruiz aplica constantemente la interrupción y la distracción para salir de esa narrativa, aun cuando esboza una posible inserción en la misma, tomando un camino distinto. En el caso de esta secuencia, aquella bifurcación, dada por la voz en *off* que convoca, termina con los personajes viendo una telenovela inventada, casi como una mofa al origen de la novela[296].

Pero las narraciones en *Palomita blanca* son especialmente importantes, en cuanto a una utilización sonora que funciona para presentar una verosimilitud, y luego, escapar de ella. Las voces se encuentran en oposiciones: oposición entre la manera de hablar de la clase popular contra la clase alta, pero también ambos castellanos chilenizados son expuestos al contraste del castellano neutro que se escucha en la telenovela.

Al inicio de la película, hay una secuencia que transcurre en la playa, en donde María y Juan Carlos se bañan desnudos. La voz *over* de María narra cómo conoció a Juan Carlos, sobre el sonido del mar que fluctúa entre el *foreground* y el *background*. En la narración *over* de la protagonista hay una utilización del sonido como una herramienta temporal y de difuminación de los planos, además de la función vocal como sonorización gracias al recurso del traslape[297]: mientras narra en primera persona cómo conoció a Juan Carlos y las conversaciones que sostuvieron al inicio. La narración

[296] Como está documentado, Ruiz no respetó demasiado el argumento de la novela, cuestión que enojó a los productores. Sin embargo, el propio director reconoce que Enrique Lafourcade siempre lo defendió en su posición de realizador de la película (Cuneo, 2013, p. 86)

[297] Si bien, como ya describí anteriormente, Ruiz utiliza el recurso de solapar las voces a intensidades parecidas en *Nadie dijo nada* y en *Diálogo de exiliados*, en *Palomita blanca* esto tiene una función más cercana a lo onírico en tanto posibilidad de confusión de la diégesis.

contiene elementos que ilustran, de manera sutil, el clasismo propio de la sociedad chilena y que traspasa la relación de los personajes.

- María: *[…] un montón de cosas me preguntó, y quién era mi papá. Yo le dije que mi papá había hecho las Torres de Tajamar. Me preguntó si era arquitecto, yo le dije que no, que era albañil, que se había caído y había muerto ahí […]*

Una segunda narración, también de la voz de María, narra en tercera persona una síntesis de lo mismo, llegando a contar el suceso de la playa:

- María: *[…] Después conoció a unos jóvenes; ella era humilde, muy pobre, él era rico y apuesto. Se gustaron, y salieron juntos. Él lo invitó a la playa, ella aceptó y fueron. Allá él se desnudó, le dijo que se desvistiera, ella le obedeció… […]*

El sonido ambiente del mar crece en un *fade in* que lo trae definitivamente hacia el *foreground*, y lo confunde con los diálogos solapados. Es un uso temprano de lo que lo que llamaré luego sonido reminiscente, por remitir, a través de la voz, a un futuro inmediato: el relato no está sincronizado con los acontecimientos de la imagen, sino que levemente adelantado: por ejemplo, mientras ella narra que se están bañando, en la imagen aún se están desvistiendo. En este sentido, la función de la voz de María no sólo es entregar información introductoria de la película, sino difuminar levemente los planos diegéticos que constituyen el relato, y que permiten establecer la narración de manera distinta a lo convencional.

Si es posible hablar de continuidades y eventuales esbozos de un hilo conductor, no es muy difícil ni artificioso vincular, al menos, al Ruiz de los años chilenos con el de los años franceses; el mismo director da las pautas de aquello y lo hace, de hecho, a través del uso de la voz y su capacidad de herramienta narrativa, refiriéndose a la "[…] triple perspectiva narrativa: tres voces de un mismo personaje hablando en distintos tiempos verbales y mezclándose, lo que le da una especie de inestabilidad temporal a la narración […]" (Cáceres, 2019, p. 256). Esto, que creyó haber inventado en *La vocación suspendida* y *Las tres coronas del marinero*, ya lo había hecho, como he descrito, en *Palomita blanca*, al inicio de la película, mezclando de manera muy temprana una función de inestabilidad temporal dada por el uso del habla; "[…] De manera que puedo decir que esa película prueba que hay una continuidad entre lo que hice en Chile y lo que hice después" (p. 256).

Como sostiene de los Ríos (2019), la historia de *Palomita blanca* se cuenta como un diario escrito por María, sin hacerlo de manera cronológica; para la autora, uno de los hilos conductores de la historia es la memoria[298] (p. 30), lo que es interesante si se considera como un indicio de los juegos temporales – no sólo hacia el pasado ni de manera lineal – que aplicará Ruiz en su cinematografía posterior. Desde este punto de vista, la voz de María es una presencia dual, al hablar en el plano diegético como personaje, y también – incluso más importante – narrando en *over*. Existe una constante dislocación entre el relato visual y la narración *over* de María; un desfase temporal sostenido que pone en pasado – es decir, en posición de testimonio la historia, incluidas las canciones, a las que siempre antecede, también su voz narradora. Ruiz (1998) propone que "[…] Hay diferentes maneras de aproximarse al futuro. Todas ellas escamotean los caminos que no conducen a ninguna parte, es decir fuera de la historia" (9); de alguna manera, estas relaciones temporales de la historia y los objetos también son expresadas en lo sonoro: las narraciones, desplazadas y en *over* de María responden a ello, a ese futuro incierto fuera de la propia historia, ese que constituye, como apunta Cáceres (2019), "[…] el retrato de un país a punto de estallar […]" (p. 219).

6.4. Segunda Filmografía: La Banda sonora Reminiscente de los Primeros Años Franceses

Un mes después de ocurrido el golpe cívico militar de 1973, Ruiz parte al exilio, para llegar primero a Alemania, y luego estableciéndose de manera definitiva en París, donde comienza un trabajo incesante que lo lleva a colaborar con el INA (Institut National de l'Audiovisuel), organismo cultural público francés, que oficiará como productora de películas tan importantes en la filmografía de Ruiz como *La vocación suspendida* (1978), *La hipótesis del cuadro robado* (1978) y *Las tres coronas del marinero* (1982) (Cáceres, 2019, p. 281). Trabaja con actores de diversas nacionalidades, y conforma equipos para sus proyectos, desde la directora de cine y montajista Valeria Sarmiento

[298] Guerrero y Vúskovic (2018) plantean que el hilo narrativo es la vergüenza, a propósito del bolero "Vergüenza ajena" (p. 260). Sin embargo, esto es difícil de rastrear en tanto la presencia de esta canción, como he señalado, responde más bien a una función de transición y de ironía.

(1948-) –que también fue su esposa–, el director de fotografía Henri Alekan (1909-2001), la actriz Anne Alvaro (1951-), Jean-Bernard Guillard (1949-), y el compositor Jorge Arriagada (1943-), entre muchos otros. Entre otros aspectos, la política cultural pública francesa fue determinante para que Ruiz pudiese llevar a cabo sus proyectos, y como menciona de los Ríos (2019), en ello la televisión era central, en tanto otorgaba un lugar de trabajo y experimentación para los realizadores (p. 19). Como apunta la autora,

> […] Los canales estatales estaban obligados a mostrar 60 horas al año para asegurar la diversidad audiovisual en la televisión francesa. Algunos directores beneficiados por este sistema, además de Ruiz, fueron Jacques Rivette, Chris Marker, Marguerite Duras, Joris Ivens, Maurice Pialat, René Allio, Jean-Marie Starub y Daniélle Huillet, entre otros (de los Ríos, 2019, p. 19, nota al pie 6)[299].

Recordemos que el primer proyecto audiovisual de Ruiz radicado en Francia fue *Diálogo de exiliados*, película que se exhibió en el Festival de Pesaro, Italia, desatando el rechazo y juicio de los cineastas chilenos y latinoamericanos presentes en el certamen. Tocar la cotidianeidad de los exiliados, sus propias carencias y contradicciones resultaba, en aquel momento, un tema tabú; la indignación fue tal, que incluso varios años después, luego del éxito que obtuvo a nivel de audiencias y crítica *Las tres coronas del marinero*, los cineastas chilenos seguían juzgando a Ruiz como un cineasta poco comprometido[300]. Con todo, "[…] A diferencia de otros exiliados que seguían esperando volver, el repudio que sufrió Ruiz entre la comunidad chilena fue el mejor incentivo para echar raíces en Francia" (Cáceres, 2019, p. 301). Esto le permite al cineasta probar cosas diversas, en ese afán que Pick (2010) identifica como un contraste otros cineastas chilenos en el exilio, quienes "[…] buscaron afirmar su identidad nacional mediante el contacto con su cultura y su historia, [mientras que] Ruiz pareciera querer sumergirse en su nuevo entorno físico y creativo para extraviarse en sus elementos más heteróclitos […]" (para. 3).

---

[299] De los Ríos parafrasea esta información proveniente de Goddard, Michael. «Television, Tractations, and Folklore». *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. López, Ignacio y Marinescu, Andrea (Eds.) Wayne State UP, 2017, p. 51.

[300] Para más información véase Cáceres 2019.

En la filmografía de Ruiz en Francia, existe una amplia gama de evocaciones sonoras que trascienden al contexto de la imagen (Chion, 2018, p. 89), y que dicen relación con el interés del director por un cine que mezcla surrealismo[301], elementos oníricos e innumerables fantasmagorías. El realizador recurre, como ya lo había hecho también en Chile, a múltiples referencias literarias para sus películas, pero también a teorías cinematográficas, con el objetivo de jugar con el tiempo, y de alejarse de la linealidad de las historias. En este sentido, Cangi (2010) menciona que "[…] el cine de Ruiz explora geográfica y temporalmente la noción de odisea, concebida como un tiempo intermediario y extraordinario. Tiempo entre dos mundos que se percibe como en sueños […]" (para. 9). Se concibe, así, un juego de engaño con el tiempo del relato y de lo relatado (Metz, 2002, p. 45), que propende hacia la transformación de "[…] un tiempo en otro tiempo […]" (p. 45). Uno de los vehículos temporales, en ese sentido, es la presencia de fantasmas de diversa índole; al respecto de los Ríos (2019) menciona que "[…] los fantasmas en el cine de Ruiz, [son] seres que como los niños están capacitados para romper con las limitaciones espacio-temporales y pasar de un mundo a otro" (p. 92), uno de los elementos de la instancia narrativa que resultan fundamentales para permitir ese tránsito es la banda sonora, incidiendo así en la operación de difuminación de planos y profundidades, poniendo también en cuestión aquellos límites a nivel formal y narrativo. Respecto de la multiplicidad de componentes fílmicos en el cine ruiziano, Pick (2010) plantea que

> "[…] Es por medio de la combinación de elementos polimorfos, en la construcción insólita de las relaciones entre los objetos de la representación y la emergencia simultánea de perspectivas, que el espacio cinematográfico se transforma en espectáculo extraordinario […]" (para. 8).

Estas fuerzas con las que opera la banda sonora en el discurso fílmico ruiziano no son casuales, sino que son consecuentes, sobre todo, con dos funciones del plano cinematográfico que Ruiz identifica, y que son las principales: la centrífuga y centrípeta; la primera permite una conexión

[301] El propio Ruiz reconoce que el surrealismo fue algo que le interesó más al llegar a Francia (Cuneo, 2013, p. 78)

entre los planos dada en la sucesión, mientras que la segunda invita a la inmersión en cada plano (Ruiz, 2010, p. 19). Esto conduce a que el relato, como comenta Rojas (2010) sea rápidamente abandonado "[…] como se abandona un disfraz demasiado sofocante, [y] se muda en soporte del encadenamiento de metáforas al interior de un espacio de significaciones cercado por el tema del relato […]" (para. 19). Y si es que el relato de esta segunda filmografía ruiziana es un marco flexible que no sigue una línea concreta de desarrollo[302], lo es, en gran medida, gracias a la presencia e incidencia de una banda sonora reminiscente.

En este segundo apartado, estableceré la discusión en torno a los resultados analíticos tomados de una filmografía escogida de Raúl Ruiz en su etapa francesa; para ello, y a diferencia del primer apartado, desarrollaré la discusión en torno a los elementos separados de la banda sonora –música, voces y sonidos–, tomando para cada caso ejemplos de la filmografía analizada.

6.4.1. Músicas: Evasión del clímax, digresión y anempatía exacerbada

En comparación con la etapa chilena, durante el desarrollo de su cine en Francia –posterior a *Diálogo de exiliados*–, la música es un elemento abundante de la filmografía de Raúl Ruiz. Quisiera proponer que las músicas, al menos en esta primera etapa de su cine francés, funcionan con al menos tres procedimientos que pueden sintetizarse como funciones propias del discurso cinematográfico ruiziano: la evasión del clímax, la digresión musical y la exacerbación de la anempatía. Aun cuando esta es una posibilidad generalizada de las músicas, a nivel diegético las músicas populares están más relacionadas con la difuminación de los planos y profundidades, primando las tres funciones nombradas recientemente en la música no diegética, autoría del compositor Jorge Arriagada.

La maleabilidad sonora en el discurso cinematográfico ruiziano, goza en esta filmografía de un desarrollo musical que permite cuestionar la idea de que el sonido sólo cambia, en términos perceptivos, en relación con la incidencia con lo visual. Esto es sólo comprobable, como propone Chion (2004), en la medida que se lleve a cabo el ejercicio de escuchar la banda sonora de una

[302] Para de Los Ríos (2019) esto se relaciona también con el potencial crítico y dialéctico que puede alcanzar el aburrimiento como herramienta estética en el cine ruiziano (p. 43).

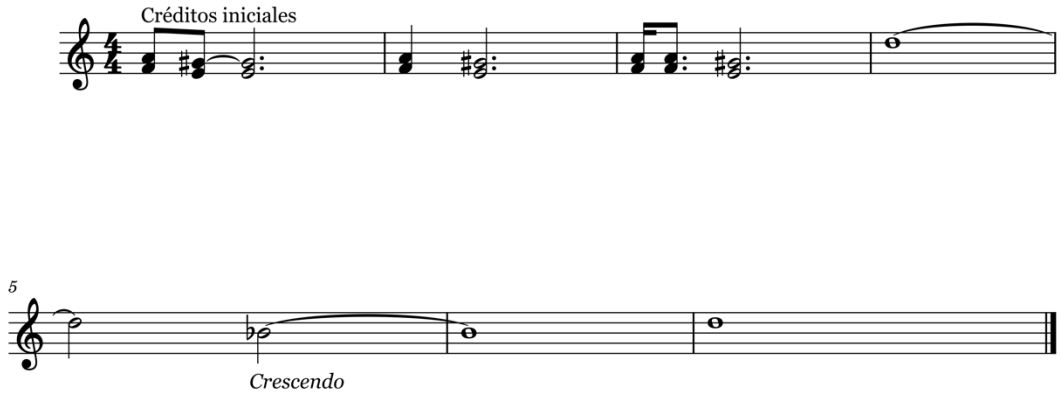
película sin visualizar la cinta (p. 31). Sin embargo, esto deja fuera las posibilidades espaciales que implica el uso de la música en determinadas profundidades, y que no tienen que ver sólo con un asunto de implicación mutua entre lo visual y lo sonoro –el "contrato audiovisual"–, sino también con una cuestión técnica elemental, que es la presencia de intensidades y dinámicas en el despliegue de la banda sonora. Esta presencia se suma al hecho de una predominancia de unidad (Gorbman, 1987, p. 73), verificable sobre todo en la reiteración contrastante de bloques musicales, pero que en su propia estructura sintáctica gozan de abundante variación de intensidades. Aquello es muy característico del cine de Ruiz musicalizado por Arriagada, donde la interpretación –y por supuesto, la incidencia que tiene la mezcla de postproducción[303]– juegan con las posibilidades dinámicas de la música, haciendo mucho más rico el rango de profundidades, y con ello, sus capacidades de incidencia narrativa en el discurso fílmico. De hecho, *Las tres coronas del marinero* goza de múltiples citas entre bloques: la melodía en bandoneón con la que comienza la película (bloque 1) vuelve a escucharse como acompañamiento no diegético del bar, tocada por un piano que parece, además de levemente desafinado, como sumergido bajo el agua (bloque 8). A su vez, el tema principal de la película (bloque 2) será citado por las cuerdas y las maderas durante la secuencia en que el marinero se topa por primera vez en el puerto con el buque Funchalence (bloque 12).

En *La ciudad de los piratas,* al inicio de la película, Isidore se encuentra en la cocina y su madre ingresa, la música no diegética se diluye con una pieza orquestal que se escucha en la radio, aunque sin que el primero desaparezca del todo (bloque 3). Al respecto, resaltan dos cuestiones interesantes: la primera tiene que ver con la identificación de las fuentes sonoras de la música: además de la correspondencia visual con la fuente –la cámara se gira hacia la derecha para mostrar en primer plano la mano de Isidore abriendo la radio y encendiéndola– , el bloque musical no diegético ha bajado de intensidad levemente, pasando al *background* y dejando sonar la música nueva; esta nueva pieza orquestal suena filtrada, con mucha presencia de las frecuencias agudas,

[303] El propio Arriagada reconoce como técnica de grabación para las orquestas de películas, el registro de las secciones de instrumentos por separado, con el objetivo de dar al ingeniero en sonido mayores posibilidades de manipulación durante el proceso de mezcla.

logrando un sonido que nos remite al aparato que es su fuente. En segundo lugar, la disolución no se concreta del todo: el bloque no diegético se mantiene en el *background*, a baja intensidad, casi como un efecto de sonido que acompaña y genera una atmósfera; será, de hecho, la música de la radio la que desaparezca luego con un *fade out*, para que la música no diegética retome su lugar en el *foreground*, mientras la protagonista mira por la ventana y rememora –o predice el futuro–, con un monólogo evocativo. El juego se repetirá, cuando la radio vuelva a escucharse por sobre la música no diegética, funcionando como puente sonoro para un bloque musical distinto que hará énfasis, con un nuevo *zoom in*, en el momento evocador de Isidore al costado de la ventana. De esta manera, la música está cumpliendo el rol de representación de la realidad psicológica de la protagonista (Neumeyer, 2015, p. 80): Isidore declama un amor frente a la ventana con unas maderas melancólicas, la madre le habla dentro de la diégesis mientras lava y escucha la radio. Al mismo tiempo, un sonido "real" pero externo, fuera de los límites de su propia casa, el mar, se hace presente con ella. Esta combinatoria de usos de dinámicas e intensidades –entre las que destacan especialmente el uso de *crescendo/decrescendo* y *fade in/fade out*, respectivamente– generan entonces una digresión musical, en tanto el traspaso entre planos de la diégesis provoca que la música aparentemente se aparte del relato específico, para ir a otro momento por el cual discurre el discurso fílmico, a través de la concentración de la cámara en ciertos elementos del plano –la mano de Isidore encendiendo la radio, el cruce de personajes dentro del encuadre–.

***La ciudad de los piratas*. Bloque 1.**



Pero esta digresión provoca también una riqueza a nivel de la incidencia de la música en términos de empatía con el discurso fílmico. En *Berenice*, la música se suma a los juegos narrativos que ilustran, por un lado, el amor imposible de ella con el emperador Tito, y por otra, las estratagemas y conspiraciones detrás de esa imposibilidad. Los bloques musicales tienden a desarrollarse, en intensidad, y densidad tímbrica, en paralelo con la sonoridad y contenido lírico de los parlamentos de los personajes, específicamente cuanto lo que están diciendo adopta ribetes trágicos o tensos, mientras acompaña el juego de sombras entre los personajes.

***Bérénice*. Bloque 2.**



Anticipación de la entrada de Berenice en el encuadre.

Luego, cuando Tito le solicita a Antíoco que hable con Berenice acerca de su silencio y actitud esquiva, el bloque musical que se escucha es tenso y agitado (bloque 16), iniciando con los timbales y los bronces, para ir *in crescendo* en un *tutti* orquestal, con carácter de fanfarria, marcando la tensión que implica el pesar de Antíoco por la petición que le hace el emperador. En la escena siguiente Arsaces, el consejero de Tito, le comentará a Antíoco – que en secreto también está enamorado de Berenice, y, por lo tanto, de ahí el pesar por la petición – que la situación de imposibilidad de unión entre el emperador y la protagonista le permitirá a él ser quien la despose. Aquí la música se desarrolla más atmosférica y por debajo de los diálogos en un *underscoring* (bloque 17), con una melodía de notas *legatto* interpretadas por el oboe. De alguna manera, cuando las tensiones de la conspiración se aquietan, la música comienza a desvanecerse. La música coincide con el discurrir de las estratagemas de los confidentes, siendo un refuerzo de los diálogos intervinientes, que se manifiestan, en gran medida, como voces de la conciencia de Tito o de Berenice. Esto es patente en la secuencia en que Bérénice se ve en un primer plano, compungida mientras le habla a Antíoco (bloque 5). En el momento en que este último le responde desde el *off*, ella imita sus palabras

moviendo los labios y la cara con gestos espasmódicos, mientras la música se desarrolla con una sonoridad misteriosa, comenzando, sin embargo, sutil con una melodía lenta interpretada por el chelo.

***Bérénice*. Bloque 5.**



Pero lo más interesante, en términos musicales, es como las dualidades de dinámicas e intensidades se suman a otros elementos del discurso fílmico ruiziano para provocar una anempatía exacerbada entre la música y la imagen. En *El techo de la ballena*[304], hacia el inicio del largometraje, el antropólogo holandés junto a su esposa e hija/o[305] conocen por primera vez a Narciso, un millonario comunista chileno, que les ofrecerá viajar a la Patagonia a conocer a los dos últimos sobrevivientes del pueblo indígena Yagán. En esta escena, en que han comenzado a conocerse –intercambiando Narciso el inglés, francés y castellano– los tres ríen. La música que se escucha está interpretada por los chelos y contrabajos tocando notas *legatto*, en modo menor, que luego pasan a trémolos con el resto de las cuerdas, marcando una fuerte tensión; no es una música que demuestre alegría por el encuentro, sino que en realidad manifiesta una presión subyacente de este momento en el que, en realidad, nadie logra entenderse demasiado bien, debido a la confusión de idiomas. La música de este bloque cambiará a modo mayor y se tornará más esperanzadora y alegre, en el momento en que la voz *over* del holandés narre la coincidencia extraña de un sueño que había tenido Eva, que era como un recuerdo[306]. De esta manera, el bloque 3 se configurará como el de los créditos iniciales, llegando a un clímax musical mientras los personajes avanzan en bote hasta la casa, casa que luego está vacía, y que será el espacio de la inmersión en la extrañeza y los desencuentros. La

[304] Como recuerda Arriagada (2012), la música de *El techo de la ballena* fue grabada por músicos de la Orquesta Filarmónica de Rotterdam, en un momento en que la infraestructura y medios para llevar a cabo las películas de Ruiz habían mejorado considerablemente (p. 130).
[305] El discurso fílmico, así como la apariencia de la niña, no establecen un género claro sino más bien una condición andrógina.
[306] De nuevo, y como en *La colonia penal*, el recurso del sueño es un elemento narrativo de interrupción.

música finaliza cuando la cámara vuelve a enfocarse en la conversación que los tres están sosteniendo en la terraza, de manera que la música participa en este desvarío ambiguo entre la falta de entendimiento, y el traspaso hacia la narración *over* de un suceso que nada tiene que ver con la escena.

***El techo de la ballena*. Bloque 3 –créditos iniciales–**



Luego, en una secuencia posterior, Narciso le habla a Eva acerca de la construcción de aquella casa por sus antepasados, resaltando el supuesto heroísmo de su familia y el uso de los indígenas para la construcción del lugar. La música que acompaña es la misma que se escucha al inicio de la

película, y que funciona como tema principal (bloque 14)[307]: es muy emotivo, incluso con ribetes románticos, y va *in crescendo*, iniciado por las cuerdas, a las que el resto de los instrumentos se suman de manera paulatina, llegando a un clímax en *ff* con un *tutti* orquestal. Narciso declara: *Sí, porque todo se construyó con la sangre de estos indios. De miles de miles de indios que están enterrados aquí.* Es hacia el clímax cuando Narciso le regala la casa a Eva, en un gesto de enamoramiento; de esta manera, la música funciona prácticamente como una mofa de aquello que estamos observando como espectadores. Una mofa anempática hacia el falso heroísmo de la familia de Narciso, así como a una escena que debería tener connotaciones románticas, y sin embargo es tensa y extraña. En suma, la música manifiesta una mofa a la verosimilitud, borrando ese potencial para establecer lo absurdo y lo onírico, al mismo tiempo que evadiendo lo que aparentemente debiese terminar en un clímax, a nivel musical y de imagen.

El mismo Arriagada (2012) reconoce que a Ruiz no le gustaba «resolver» los desenlaces llegados a cierto cénit, y en este sentido, su música hace lo mismo. Ruiz tiene claro esto a nivel visual, llamando las posibilidades de ir hacia las intenciones contrarias como ambigüedades:

> […] Yo juego continuamente con esto y con la gestualidad, con la ambigüedad de los gestos en una situación. Por ejemplo, creemos que una persona va a golpear a otra, pero de hecho su gesto es de cortesía; y cuando creemos que es un gesto de cortesía, la mata, de modo que existe la ambigüedad de los gestos y de las palabras, pero también la ambigüedad del tiempo […]" (Cuneo, 2013, p. 143).

En esa ambigüedad Ruiz incluye la música como un motor de narratividades dispersas que sirven a la evasión del clímax, pero también de lo lineal. Es en este sentido que la música de Arriagada se desarrolla a través de un *underscoring* muy interesante, ya que resulta notorio, a nivel auditivo, cómo en muchas secuencias tanto de *Hipótesis de un cuadro robado, Berenice, El techo de la ballena* o *Las tres coronas del marinero*, es necesario que la música esté notoriamente a una intensidad más baja que el resto de la banda sonora, permitiendo que la riqueza tímbrica y de texturas no importune

[307] Que también es el bloque 3.

los diálogos, o bien lo contrario, que sirva precisamente a ese propósito a la hora de pasar al *foreground*.

Respecto de la música incidental en *Hipótesis de un cuadro robado,* Arriagada (2012) comenta,

> Desde el punto de vista musical, se trataba de variar lo más posible las estéticas musicales, mezclando lo arcaico y lo contemporáneo, imaginando que un acorde estilo Guillaume de Machaut podría ser perfectamente un acorde de una pequeña serie dodecafónica; todo esto dependía de lo imaginario (p. 126).

En estas variaciones estilísticas de la música hay también un énfasis en el silencio dentro de los propios bloques, que se deja oír entre las maderas, entre una música que es una suerte de comentario, con notas a goteo, con un motivo que se detiene sin desarrollarse más, para repetir lo mismo, es decir, como también existen intersticios entre los elementos del *tableaux vivant* y el recorrido que el coleccionista realiza dentro de los mismos. Esto se evidencia, por ejemplo, en la escena en que se recrea el cuadro de los cazadores y la diosa Diana (bloque 6). La cámara comienza con un plano picado, desde la ventana de la casa hacia el jardín, mostrando la representación que tiene lugar fuera. Las maderas, en el registro grave, tocan una melodía de notas dispersas más bien efectistas, a las que responde luego un corno, precisamente en el momento en que vemos un plano general de la representación, lo que nos permite constatar la empatía entre el timbre del corno y la escena de caza. Al corno responden, el clarinete y los fagots.

En *Las tres coronas del marinero*, mientras la tripulación navega una vez que el marinero ha estado en Singapur, la cámara muestra las olas del mar en un travelling, mientras que unos ostinatos de violines (bloque 36) parecieran imitar las olas del mar[308], poniéndose en completa relación con la

[308] Aun cuando la utilización de la música cumple con funciones anempáticas o al menos ambiguas, hay momentos de uso más convencional, como al comienzo, con el bloque 2, que corresponde al tema principal de la película; como tal, posee múltiples funciones, pero la primera de ellas es sincrónica - los *ostinatos* de las cuerdas puede escucharse sincronizados al vaivén del buque sobre el mar, así como acompañando el oleaje -, función que se repite en la secuencia descrita.

tensión propia del desdoblamiento que vive el marinero. Sin embargo, unas voces cantan un himno en modo mayor, que podrían ser voces de cantos de sirenas; son las voces de la tripulación, sí, pero funcionan como una anempatía respecto a lo previsible, a la tensión dada ya por la música y su estructura en relación con la imagen.

El carácter onírico de la película está presente con una fuerza particular en determinadas secuencias, como la fiesta de despedida del marinero (bloque 14). Aquí, la presencia de un violinista, visto en plano escorzo en el patio, inmediatamente ubica la música en el plano diegético, presentando la introducción de un tango cantado y tocado en la guitarra. Durante la fiesta el marinero deambula entre la gente. La música, que se escuchaba seca, cercana y diegética, ahora se oye más difuminada y en el *background*, debido a la adhesión de una *reverb* y un paulatino *fade out*, con el objetivo de traslapar el bloque con otro en donde la melodía del violín se vuelve protagonista. Hasta aquí, podríamos estar en presencia de una disolución de audio, y, por lo tanto, de uno de los recursos convencionales para la banda sonora. Sin embargo, sobre este nuevo bloque de violín, el tango interpretado por el cantante Reynaldo Anselmi, vuelve a escucharse en el *background*, con el mismo efecto de reverb; de esta manera, se entrecruzan los planos del presente del discurso, con el recuerdo y los propios pensamientos del marinero. La mezcla musical remite, entonces, a planos y situaciones diferentes, pero más allá de eso, disloca la posibilidad de un discurso lineal, contribuyendo a la difuminación de los límites en la diégesis, al mismo tiempo que a un distanciamiento desde lo sonoro, que pone en cuestión la propia verosimilitud de la instancia narrativa. Esto, que podría parecer un tanto ambiguo y, de alguna manera, el resultado de una sumatoria de intentos surrealistas se corresponde con la idea de distanciamiento de Ruiz, por la cual se espera del espectador un cuestionamiento constante a lo que está percibiendo. Tanto es así, que el propio devenir de la continuidad onírica de la escena es interrumpido por otro evento aparentemente aleatorio, y de nuevo, sonoro: mientras el marinero baila con la reina, escuchamos, en *off* –¿o es acaso en *over*, considerando que estas profundidades también están cuestionadas en el discurso fílmico ruiziano? – el sonido de un disparo, a lo que una voz, también en *off*, comunica que se ha suicidado el panadero, culpando a la reina.

Las músicas de esta filmografía tienen la capacidad de incidir en los ambientes y transformarlos, haciendo que nos adentremos en el flujo del discurso cinematográfico. De esta manera, incluso en la música se manifiesta el interés por conflictos que no son duales, y plantean lo insólito e inesperado. En Ruiz, si el instante puede ser más largo que el día, como apunta Bonitzer (2010, para. 10) o lo más pequeño puede ser "[…] más grande que lo más cerca" (para. 10), entonces toda una orquesta sinfónica, interpretando un *tutti* en *ff*, puede llevarse al *background* de la banda sonora, en una reducción subversiva que hace eco de las metamorfosis ruizianas a nivel sonoro, con una predilección por la anempatía y el vagabundeo de la música a través de los planos de la diégesis.

6.4.2. Voces, *¿Over?*

Si las voces en *Tres tristes tigres, La colonia penal* o *Nadie dijo nada* se manifiestan desde el *off* como un coro que responde importunando, razón por la cual transforman el plano en un espacio más abierto, que no es meramente un fuera de campo, en películas como *Hipótesis de un cuadro robado, El Techo de la ballena, Las tres coronas del marinero* o *La ciudad de los piratas*, Ruiz se apropiará del espacio *over* para llevar aquella expansión del encuadre aún más lejos, llegando, a través de la difuminación esporádica de planos y profundidades en la banda sonora, a establecer la existencia de lo que denomino sonido reminiscente. Sin embargo, para que ese sonido reminiscente exista como concepto, debe ocurrir – mediante aquel uso específico de la banda sonora, pero también a través de un montaje cinematográfico en que los componentes visuales inciden en la percepción de lo sonoro[309]– una difuminación de los límites de planos y profundidades. En definitiva, Ruiz desarrolla la construcción de una instancia narrativa que expande el discurso cinematográfico al nivel de la confusión de los planos diegéticos, lo cual provoca un efecto de caracterización onírica o fantasmagórica[310] .

[309] Recordemos aquí la doble incidencia entre la banda sonora y el resto de los elementos de la instancia narrativa, explicado en el capítulo 2.

[310] Adicionalmente, en ocasiones esto también se manifiesta con la demostración explícita de la técnica. De esta manera, la iluminación se deja ver como característica técnica a la vez que mágica, o el hecho supuesto que el marinero camine, junto al portugués por los techos de la casa en *Las tres coronas del marinero*, y

Ya en *La colonia penal* existe un primer juego de difuminación de planos y profundidades que, por su sofisticación, resulta premonitorio de este tipo de recurso estético: mientras la periodista duerme una siesta, su voz *over* narra el contenido del sueño (04.03); pero la intrusión de una voz onírica, que está, podríamos decir, en el plano intradiegético, no acaba allí. Frente a la duda del nombre de un político con el que está soñando, la voz de la periodista pregunta, y un coro de hombres responde el apellido a viva voz, también en *over*. Este tipo de voces, que para la etapa chilena del cine ruiziano ya identifiqué como voces corales, en *La colonia penal* tienen una capacidad expansiva que da cuenta de un primer uso reminiscente, por el cual se escapa de la ficción ya establecida, abriendo otros espacios de verosimilitud.

Consideremos ahora el uso de las voces *over* en *Las tres coronas del marinero*, que narra la historia de un hombre, tripulante de un buque supuestamente mercante, que acude a la ayuda de un joven estudiante – que a su vez acaba de acometer un crimen – para pedirle que le ayude a conseguir tres coronas danesas. Las voces de los protagonistas, el marinero y el estudiante, aparecen como conectoras de tiempo, y, por lo tanto, como un recurso reminiscente en la secuencia inicial del bar: el marinero desespera de manera intempestiva durante la explicación de que necesita tres coronas danesas; en ese momento, y mientras se escucha el bloque inicial de la película, se oyen también en el *background*, y en *over*, risas indistintas y perturbadoras –luego, podemos llegar a asociar aquellas risas con las de los tripulantes, es decir, con fantasmas[311]–. Este efecto se exacerba con la recurrente aparición de voces *over* infantiles, que pueden, por ejemplo, representar la muerte (bloque 11), como cuando el Ciego agoniza (12.17), antes de instar al marinero a que se una a la tripulación del buque.

Es, en gran parte a través de la utilización de las voces, que la instancia narrativa se desarrolla difuminando los límites de lo diegético, no diegético y heterodiegético, poniendo de manifiesto la

que su interlocutor asegure que aquello es bueno para las erecciones, revelando de manera sarcástica el efecto de la cámara volteada.

311 Esto irá cobrando particular sentido a medida que avance la película, cuando ya nos enteramos de que todos están muertos, siendo *Las tres coronas…* una de las películas de esta época en donde está presente, de manera más evidente, la fantasmagoría.

fantasmagoría que preocupa a Ruiz a nivel cinematográfico. Si en la etapa chilena las voces, cobran un sentido estético a través de la sonoridad del habla chilena, aquí la sonoridad vocal es un recurso que refuerza el desarrollo onírico de la cinta, al mismo tiempo que una herramienta más concreta de traspaso de los planos de la diégesis y las profundidades; la difuminación de los espacios es tal, que un tango de Roberto Goyeneche, oído en el *background* no diegético, es traído hacia lo diegético en el momento que el marinero le pregunta a María si lo oye (bloque 27); sin embargo, no existen indicios contextuales que permitan establecer una fuente diegética –radio, grupo musical en vivo–, lo que deja la música en el espacio *over*; sin embargo, no hay claridad total de que María, esté escuchando también el tango, más que por la pregunta del protagonista, quien invita a escuchar la letra y al mismo tiempo, la *traduce* desde el castellano a su anfitriona: *¿Oyes ese tango?*[312] *Quiero decir, ¿oyes la letra de ese tango? Expresan todo lo que siento*. Reproduzco a continuación parte de la letra de "Uno", de Goyeneche, poniendo entre corchetes la traducción del marinero.

Que uno se ha quedado sin padecer
Precio de castigo que uno entrega
Por un beso que no llega
O un amor que lo engañó [con las ganas de dar tu amor]
Vacíos ya de amar, y de llorar [estás tan sola en tu dolor…]
Tanta traición
Si yo tuviera el corazón
El corazón que di [Se es ciego con el dolor]
Si yo pudiera como ayer [Con un frío más cruel que la pena]
Querer sin presentir [Punto muerto de los hombres]
Es posible que a tus ojos [Horrible tumba de mi amor]

Aun cuando lo que dice el protagonista puede ser tomado como una reinterpretación de la canción original, dentro además de la misma temática, se da aquí lo que Chion (2018) denomina como "desfase retórico", dentro de la categoría de disonancia audiovisual, en donde un narrador dice algo que no tiene relación –o bien es antagónico– a lo que la imagen muestra (55). Este desfase retórico en el cine ruiziano es perceptible a través de las voces solapadas, como un efecto de sonorización a la vez que de ambigüedad temporal –un ejemplo de ello es *Palomita blanca*, cuando dos voces narradoras de María se traslapan–, o bien contribuyendo, como en esta escena de *Las tres*

[312] En el momento en que el marinero hace esta pregunta, la música crece inmediatamente en intensidad, estando más presente en el *background*.

coronas del marinero, en la inmersión onírica del discurso fílmico, en donde la ambigüedad no sólo tiene que ver con las fuentes sonoras, sino además con las temporalidades y las percepciones.

En otra utilización vocal que también da cuenta de una ilustración de la fantasmagoría y por lo tanto, de un divagar en la temporalidad del discurso fílmico, Ruiz hace uso en *Las tres coronas del marinero* de lo que Kozloff (1988) denomina narrador inserto, que logra, como menciona la autora, familiarizarnos "[…] automáticamente con el momento, el lugar y la manera de contar la historia y con la motivación del personaje narrador […]" (p. 50). Este tipo de personajes suelen hablar con carácter de confesión hacia receptores con autoridad, o sencillamente "[…] hacia quien se sientan vinculados para explicar toda la historia […]" (p. 50); es este el diálogo narrativo que se da entre el marinero y el estudiante en el bar durante el largometraje. Como mencionaba en el Marco Teórico, la narración en primera persona afecta directamente la percepción de la historia, incidiendo en que como espectadores seamos capaces de identificarnos de manera potente con un personaje, "[…] provocando nostalgia, y enfatizando la individualidad y subjetividad de la percepción y la narración" (Kozloff 1988, p. 41). Si bien Ruiz hace uso del narrador en primera persona generando una identificación hacia los personajes, esta se encuentra atravesada por la extrañeza y la evasión. La película comienza con el relato en *over*, y en tercera persona, del estudiante. Sin embargo, al encontrarse con el marinero, cambia su propia narración en primera persona, jugando con ello y refiriéndose a sí mismo *El estudiante, que hablaba de sí mismo en primera persona si se aburría, se resignó a escuchar* (08.46). Luego de ello, será el marinero quien adopte la narración dentro de la propia historia, en un relato metadiegético de cómo llegó a ser parte de la tripulación del Funchalense y por qué necesita tres coronas danesas.

En una película en la que, a fin de cuentas, la trama se constituye gracias al juego de los lenguajes, las voces desempeñan un papel fundamental; *El techo de la ballena* se construye en torno al afán de un antropólogo holandés por desentrañar y comprender el lenguaje de los últimos dos habitantes del pueblo Yagán, etnia del sur austral de Chile. Para ello, viaja a la Patagonia chilena, a casa de Narciso, un millonario comunista que alberga en su hogar a los dos yaganes. La falta de comprensión entre los personajes, el convencimiento por parte de algunos de que están siendo

comprendidos, la creación de relatos y discursos circulares, juegan con la percepción y recepción que como espectadores tenemos de ellos, y del discurso fílmico: Narciso –su nombre no es casual– siempre quiere agradar, congraciarse con los comensales europeos, para lo cual es capaz de humillar a Luis Bond, quien no sabemos si es su amigo, una suerte de empleado, o ambas cosas.

La casa está ubicada en una Patagonia onírica, ficticia, absurda. Ese espacio, que tiene nombre geográfico de una zona de Chile, es precisamente un Chile en su versión ruiziana, con interés por desentrañar lo chileno, pero de manera más surrealista: la casa es un Chile fracturado en el cual se asoma la violencia clasista, el juego de máscaras nacido de afanes aspiracionales, el colonialismo y una represión que se expresa de manera simbólica en el sonido, como una presencia que lo circunda todo, transformando aquél espacio físico, La Patagonia y la casa, en una conciencia ilógica que forma parte de un universo mayor –en este sentido, hay, como en *Las tres coronas*, una suerte de confusión de la instancia narrativa.

La relación que se establece con los últimos yaganes tiene el mismo carácter, aunque allí el lenguaje asume un protagonismo aún más fuerte, al expresar, primero, una aparente sumisión y falta total de comprensión entre los interlocutores, para revelar, hacia el final de la cinta, que (1) los yaganes son absolutamente conscientes de su situación, y (2) que manejan varios idiomas y por lo tanto, gozan de una capacidad superior a la del antropólogo para comunicarse; aquí, el idioma asume el papel del conocimiento en general, para dejar expuesto el absurdo de un estudio antropológico, en el que el especialista se ve sumido en una falta global de comprensión, en un espacio del absurdo, que remite, al mismo tiempo, a otros espacios de memoria, aunque también absurdos, fuera de contexto, y por esta razón, incluso inverosímiles. En este sentido, el propósito exploratorio del antropólogo, que es poder comunicarse con los dos últimos exponentes de un pueblo indígena, queda trunco y se invierte: son los yaganes quienes logran comunicarse con el antropólogo, enfrentándolo, y cuestionando todo su conocimiento académico y literario.

De los Ríos (2019) propone que los yaganes "[…] se aculturizan rápidamente […]" (p. 104), y que aquello sería una muestra de desafío a las normas establecidas; sin embargo, me parece que hay más indicios de que aquello sea el cúlmine de la burla hacia el antropólogo, que ha estado durante

toda la cinta intentando descifrar el lenguaje de los indígenas, sin éxito; este despliegue final de culturización europea es una suerte de desenlace que demuestra que los yaganes siempre supieron todas esas cosas, o bien son el producto de un desdoblamiento[313]. En este sentido, coincido más con Pick (2010) cuando ejemplifica que, en el caso del encuentro entre el antropólogo y los yaganes, lo que hay es una demostración retórica "[…] que deriva hacia el absurdo […]" (para. 4). Hasta aquí, tanto para *Las tres coronas del marinero* como para *El techo de la ballena* es posible vislumbrar, a través de las voces, un potencial expansivo del discurso fílmico; al mismo tiempo, en estas dos películas existe un afán reminiscente de la banda sonora.

Ahora bien, aun cuando la relación entre narradores traspasa fronteras, en *Hipótesis de un cuadro robado* ocurre algo distinto. La película trata de un coleccionista de arte, que se sumerge en varias obras pictóricas del pintor Tonnere, a través de la representación viva de las mismas mediante los *tableaux vivants*, todo con el objetivo de desentrañar el robo de una de las pinturas, cuyo misterio estaría contenido en la interpretación de las otras, trabajo de inferencias que se da en diálogo con un narrador *over* que constantemente discute con el coleccionista. Precisamente en relación con la voz acusmática dentro del cine, Chion (2004) ejemplifica su uso en esta cinta de Ruiz, poniendo énfasis en la dualidad de discursos, entre la voz del coleccionista y la voz en *over*. Para el autor, se deja ver una parodia en las voces, a su vez que el diálogo establecido entre un protagonista dentro del encuadre y una voz que no tiene fuente reconocible complejiza las funciones convencionales de la voz acusmática, usada de manera habitual como mero narrador (65). Me parece que Ruiz tiene total conciencia del poder de la voz narradora en el cine, en su condición que Kozloff (1988) le otorga a la voz *over* como una entidad creadora, tanto de lo que oímos, como de lo que vemos (p. 45). En *Hipótesis de un cuadro robado*, Ruiz se aprovecha de esto y lo utiliza transgrediendo los niveles narrativos, al mismo tiempo que los explota como parte de una convención narrativa.

[313] Al final de la película, los yaganes le hablan al antropólogo de Cervantes y Spinoza, y lo hacen en inglés y en alemán, por primera vez en toda la cinta.

En relación con la cinta, de los Ríos (2019) plantea que "[…] los intérpretes de *tableaux* son muertos vivientes que aparecen como única compañía del coleccionista […]" (p. 39); sin embargo, me parece que este no es el caso, entre otras cosas porque, aun cuando nada es demasiado fijo en el cine de Ruiz, los fantasmas van y vienen: luego de muertos retornan sin más, y suelen hablar e incidir en la historia desde el movimiento. Son, desde el punto de vista visual, una de las herramientas esenciales para el traspaso de los planos de la diégesis y el establecimiento de ambigüedades temporales. En este sentido, me parece que los personajes que representan los *tableaux* son más bien objetos, –nuevamente en el sentido ruiziano que presupone, dentro del plano, a los personajes como objetos (Ruiz, 1998)– que forman extensiones del cuadro pictórico, cuestión que tiene su antecedente en este tipo de representaciones hechas durante el siglo XIX. Desde este punto de vista sí coincido con la autora en que la película se constituye como un sistema cerrado (p. 40), pero no debido a que el coleccionista esté en presencia de fantasmas, sino de objetos representacionales de la pintura, dispuestos como posibilidad de inserción en la obra pictórica.

Ahora bien, aun cuando existe una difuminación de planos y profundidades debido a la presencia de un narrador *over* que interactúa con el coleccionista, esto incide en el establecimiento de un espacio cerrado, y no en una expansión del discurso cinematográfico; de alguna manera, el narrador *over* opera hacia dentro de la diégesis y no al revés. Desde el punto de vista visual aquello es comprobable, también, en el hecho que los *tableaux vivants* representan una inmersión en las obras pictóricas; bajo este marco, podríamos decir que la instancia narrativa de *Hipótesis de un cuadro robado* configura un discurso fílmico en que los planos son, principalmente, centrípetos y holísticos, la última función del plano, expresada sobre todo en la idea que la propia representación de los cuadros vivientes configura un microcosmos (A. Martin, 2010, para. 20). Nuevamente, estamos frente a una cinta de Ruiz en que el uso de la voz es de los elementos más importantes de la banda sonora; se desarrolla un diálogo entre el coleccionista y la voz *over*, queriendo comprender el asunto de la pintura robada, pero finalmente, reflexionar acerca de la composición pictórica de los cuadros, representados dentro de la imagen como una representación dentro de la representación. Esta operación ficcional es facilitada, entre otras cosas, por la presencia de ese diálogo que rompe

con las fronteras de fantasía entre lo diegético y no diegético; sin embargo, considerando la constitución de un microcosmos, en *Hipótesis*… no estamos en presencia de sonidos reminiscentes.

Como bien sintetiza Bégin (2010), las interpretaciones del coleccionista sobre las obras del pintor Tonnerre, a través de los *tableaux vivants*, implican que "[…] cada obra considerada aisladamente contiene ciertos indicios que permiten instituir, más allá de su propia particularidad, una secuencia, una serie […]" (para. 1). El narrador *over*, establece una conversación con el coleccionista –este último, de hecho, en más de una ocasión le interrumpe–o bien narra de manera omnipresente; este diálogo propicio que la voz *over* pierda su carácter acusmático en el sentido de Chion (2004, 2018), mediante el cual goza de un poder especial y fantasmagórico, ese que las voces *over* sí tienen en *El techo de la ballena* o en *Las tres coronas del marinero*.

6.4.3. Sonidos Reminiscentes

La reminiscencia de lo sonoro en Raúl Ruiz tiene especial fuerza en *El techo de la ballena*, en donde el sonido enmarca el espacio como una suerte de consciencia, a la vez que logra configurarse como una presencia circundante: sin contexto aparente, escuchamos agua, en *off*, en escenas interiores de la casa; pero lo que más llama la atención en este sentido es el constante ruido de disparos, bombas, y motores de avión, sin tener un correspondiente en la imagen, y por lo tanto una fuente identificable, lo que hace que se encuentren, en realidad no en *off*, sino más bien en el espacio *over*. Sin embargo, de manera muy parecida a la escena del marinero con María y su *traducción* del tango en *Las tres coronas del marinero*, no hay certeza de la fuente de estos sonidos, ni siquiera a un nivel onírico en el sentido de conocer, por alguna relación del discurso fílmico, si acaso los personajes están soñando[314]. En tanto este no es el caso, es posible establecer que nos encontramos en presencia de un sonido reminiscente, que en términos de ubicación dentro de la instancia narrativa podemos denominar espacio *diegético over*.

[314] Es por esta misma razón que el constructo ficcional de *El chacal de Nahueltoro* es comprobable desde la banda sonora, ya que (1) la voz *over* nos sumerge en sus recuerdos, (2) la narración y visualización del asesinato es sin sonido ambiente y sólo acompañada por la música no diegética. Véase el capítulo 5.

El contexto que es capaz de entregar lo sonoro no es mera insistencia, y este problema del sonido *diegético over* es una buena prueba de ello. Si establecemos un contraste, también durante *Las tres coronas del marinero* escuchamos ya sea un grupo musical o un piano, el primero durante las secuencias de cabaret, y el segundo en el bar en el que el marinero le cuenta su historia al estudiante: el piano se escucha fuera de campo, pero está en el espacio diegético. Como apunta Neumeyer (2015), la música en este contexto funciona en el *background*, generalmente acompañada de sonidos ambiente a baja intensidad, que representan el mismo contexto –en el caso de *Las tres coronas…,* aquello va y viene, pero podemos percibir el ruido de vasos, copas, voces indistintas–. Durante las conversaciones del estudiante y el marinero, el pianista dentro del club no es visible, pero opera "[…] la sensación persistente de sonidos y agentes fuera de la pantalla que no se explican por completo y, por lo tanto, no están bajo nuestro control […]" (Neumeyer, 2015, p. 78), pero que, sin embargo, podemos asociar gracias a un cierto contexto de la instancia narrativa.

Estos sonidos reminiscentes refieren su incidencia a otro contexto, y en *El techo de la ballena* marcan una presencia fantasmagórica de la violencia; si el espacio onírico es Chile, aquellos sonidos son la connotación de los recientes acontecimientos acaecidos –el golpe militar y la dictadura–, y se expresan en lo que es posible denominar sonido reminiscente. Pero no sólo hay una reminiscencia en el uso de este tipo de sonidos en *over*, sino también una presencia fantasmagórica, que no sólo se manifiesta de manera visual, sino también sonora. Pero también lo reminiscente se encuentra presente en los juegos, esos que suelen vincular a los niños. Al respecto, de los Ríos (2019) reflexiona que su presencia se debe "[…] a experimentaciones formales, y al mismo tiempo […] justifica narrativamente las anomalías visuales, aunque no las explica a cabalidad, […] manteniendo la incertidumbre sobre si lo mostrado es real o soñado […]" (p. 91). Ruiz reconoce la presencia de los juegos populares en su cine y precisamente como herramienta en la realización de *Las tres coronas del marinero* (Cuneo, 2013, p. 151). Esos juegos están presentes a nivel de las voces *over*, como las voces de niños cuando el marinero vuelve a su casa en Valparaíso, en busca de su madre y hermana, o los llantos de bebé durante su despedida (bloque 24). Los niños son un recurso para difuminar la claridad y fidelidad a través de sus voces como sonidos reminiscentes, pero, además, en una película

como *La ciudad de los piratas* (1983), por ejemplo, esto se manifiesta en la confusión provocada por el encabalgamiento de los sonidos.

Ruiz (1998) propone, de hecho, la existencia de una relación entre los objetos, en la cual uno puede funcionar "[…] como telón de fondo en relación con el otro. Por ejemplo, un lápiz sobre una mesa. En la medida en que un objeto se privilegia sobre otro, a partir de cierta perspectiva, este objetivo funciona como decorado (set) del segundo […]" (2). Este tipo de efectos, que Ruiz ya había probado en *Las tres coronas del marinero*, se hacen más frecuentes en *La ciudad de los piratas*, en donde, por ejemplo, la mano de Isidore gesticula sobre una mesa. El abordaje de este tipo es un primer plano que constituye una gama diferente de relaciones que están determinadas, entre otras cosas, por el punto de vista con el que la cámara las enfoque.

Luego, respecto al sonido, el realizador comenta:

> […] El sonido pone en perspectiva la imagen. Por supuesto, se trata de una perspectiva «superpuesta» a la perspectiva visual. Imaginemos una esfera visual recorrida por un *travelling* sonoro, seguida de una perspectiva sonora fija acompañada de una imagen en *travelling* recorriendo la esfera visual […]" (Ruiz, 2010, para. 25).

Sin embargo, la divergencia entre sonido e imagen en el discurso fílmico ruiziano es recurrente, y es usado por él como herramienta, es cierto, de generar una multiplicidad discursiva, pero no en una existencia paralela, sino en una doble incidencia que, eventualmente, puede manifestarse en un distanciamiento o en una exacerbación de la anempatía –sobre todo a nivel musical[315]. Es en este sentido que sostengo que el discurso cinematográfico de Ruiz no presenta una ruptura entre lo sonoro y lo visual, sino, precisamente, el uso de una banda sonora reminiscente].

Ruiz (2010) se refiere a la posibilidad de musicalizar los planos – por musicalizar comprende la posibilidad de sonorizar entregando una estructura – desde una inversión de la perspectiva, permitiendo otro tipo de percepción de las imágenes, del esperado. Lo define como

[315] Un ejemplo de esto es la utilización de la banda sonora en *Las tres coronas del marinero*.

> […] la sonorización de las cosas que están cerca de cámara más fuertes y las que están más lejos, menos audibles hasta llegar al rumor de fondo. La inversión de la perspectiva puede dar la ilusión de contracampo, aunque la cámara no se mueva. Es, por decirlo así, un cambio de foco sonoro (para. 23).

Esto último es interesante porque demuestra un desarrollo conceptual de Ruiz en torno al uso de la banda sonora que (1) sirve para sus propósitos cinematográficos, –que son a la vez técnicos y estéticos– y (2) demuestra que los recursos sonoros en su cinematografía no sólo son una herramienta de subversión de las jerarquías propias de los planos narrativos que configuran un discurso cinematográfico, sino que, además, en sí misma, la banda sonora como unidad divisible, resulta maleable en las aparentes jerarquías que ésta tiene dentro del cine.

6.5. Epílogo

Si en una etapa primera de Ruiz en Chile los obstáculos visuales van en pos de representar lo real, como apunta de los Ríos (2019), asociando aquello con una herencia del *Cinéma Vérité* (p. 28), en un Ruiz francés, los obstáculos, expresados, por ejemplo, través de lo sonoro, se usan con el propósito de inmersión en lo onírico, al mismo tiempo que como desestabilizadores de esa inmersión en el discurso fílmico de Ruiz. Pick (2010) menciona que en el cine ruiziano existe un afán, a través de "[…] digresiones y maniobras […] [por] enturbiar las transparencias […]" (para. 4) a través del uso de "[…] perversiones visuales que modifican constantemente el simulacro cinematográfico, y sus narraciones grandilocuentes, ocultan las trampas que le tiende al espectador […]" (para. 4). Esto a nivel de la banda sonora, desemboca en una evasión de la verosimilitud; si la relevancia de identificación del sonido reside sobre todo en el contexto –léase, la fuente de la que proviene–, es Ruiz quien más rompe con ello, generando, precisamente, evocaciones sonoras que trascienden el contexto de la imagen, ubicando voces infantiles en un fuera de campo improbable, así como haciendo vagabundear la música y las imágenes por caminos aparentemente dispares. En suma, si "[…] la naturaleza jerárquica del cine es para Ruiz un empobrecimiento que subsume bajo el rótulo

de una «subordinación al modelo estratégico» [...]" (A. Martin, 2010, para. 19), en ese afán de ruptura de las jerarquías también se encuentra la banda sonora. Al respecto, Bégin (2010) reflexiona:

> [...] En el cine de Raúl Ruiz, el mundo visible se quiebra, se tuerce y se estira hasta expresar, como por encanto, la conversión o la contrapartida expresiva de un universo verosímil que gira y vuelve a girar incesantemente hasta no formar más que una ficción de lo inédito [...]" (para. 33).

De esta manera, el discurso cinematográfico ruiziano se vuelve lo que él mismo ha ido transformando; esta visión de Bégin es crucial, en tanto conlleva una consciencia de los cambios insólitos y abruptos, al mismo tiempo que reconoce la existencia de una verosimilitud constituida por ese propio discurso fílmico insólito, y sólo en apariencia, carente de narratividad. En ese discurso, si los objetos gozan de un poder encantador por el cual "[...] no están sometidos a verosimilitud [y] una lámpara puede encenderse sola, sin justificación otra que la de servir de sustrato mágico" (Ruiz, 2010, para. 30), también un coro de voces puede responder a preguntas desde el *over*, los cánticos del bar pueden traducirse como alusiones directas por los personajes en el encuadre, o la música puede desarrollarse de manera aparentemente independiente, con una riqueza textural y dinámica que pareciera trascender al flujo de las imágenes. En el uso de la banda sonora está presente aquello que Martin (2012) cataloga como un triunfo de los elementos secundarios (p. 78), entendidos éstos como elementos que suelen estar aparentemente operando de manera invisible. Así, exacerbar lo ficcional también pasa por lo sonoro en Ruiz, allí donde las voces en *over* de niños, de comensales de bar, de soldados, de personajes que pasan por el encuadre sin mayor identificación, debiesen sonar indistintas, aparecen como por arte de magia con una potencia única. Habría que preguntarse, acaso, si aquellas presencias no son, en realidad, un vehículo de inmersión en la instancia onírica del cine de Ruiz, contradiciendo, de hecho, la idea del distanciamiento y cuestionamiento de su propio discurso fílmico. Desde este punto de vista, si consideramos que lo no diegético fuera de la pantalla nos da acceso a un mundo interior, a una

perspectiva subjetiva (Neumeyer 2015, 79) que Ruiz lleva a un nivel muy profundo. El director juega constantemente con los sonidos y las voces, a sumergirnos en un mundo interior; analizando su filmografía desde lo sonoro se genera, sin duda, una contradicción con la premisa de distanciamiento del propio director: si bien esto existe, el sonido en general tiende a la inmersión en un mundo onírico, que desarrolla la diégesis hacia un universo cerrado, o bien al contrario, provoca una expansión metadiegética que rompe con los tiempos tanto de la historia como de la trama, además de la instancia narrativa.

Las claves del despliegue sonoro del discurso cinematográfico en el cine ruiziano de su etapa chilena residen en el uso de las voces[316] antes que en el de la música. Esa incoherencia idiosincrática del lenguaje chileno es una puerta de entrada, para el discurso fílmico, hacia la estilización de los significados dobles que permiten rehuir de un conflicto central, y plantear un cine de discurso expandido en su etapa francesa. En su etapa chilena, y como primera posibilidad discursiva del sonido en este sentido, Ruiz utiliza el espacio *off*, no sólo como la mera extensión del encuadre, sino como una ampliación que externaliza los acontecimientos internos de una secuencia en pos de su distracción, del establecimiento de un diálogo; en suma, de una discusión interna entre los objetos – entendidos también como objetos los personajes[317]. De ahí que insisto en la idea de un carácter coral de las voces en *off* en *Tres tristes tigres, Diálogo de exiliados, Nadie dijo nada* o *La colonia penal* – aunque esta última ya muestra elementos expansivos mayores, asociados al espacio *over*. Lo que intento plantear es que el espacio *off* establece una posibilidad expansiva, pero local, con una cierta lógica interna: las voces o los sonidos, ubicados en el *off*, remiten a otras cosas que lo visto y escuchado en el *on*, pero no pierden total relación con esos acontecimientos; esto es lo que hace plausible proponer una dialéctica entre los elementos sonoros *off* y los objetos en el *on*. Luego, en

[316] En esa utilización de las voces reside también la eventualidad de un proyecto político en Ruiz, que en palabras de Coad (2010) se manifiesta en "[…] la representación alusiva de la patología social tal como se representa en el habla, en el ritual individual y social, en el gesto, en las relaciones con objetos: todo el lenguaje del discurso cotidiano […]" (para. 10).

[317] El propio Ruiz plantea esto en "Las seis funciones del plano", realizando una equivalencia entre personajes y objetos dentro del plano (Ruiz, 2010)

sus películas en Francia, Ruiz aplicará esta posibilidad expansiva a través del uso y difuminación del espacio *over*; la expansión será mayor, tomará un carácter distinto, a nivel de recursos se volverá múltiple, y remitirá, en una suerte de perfeccionamiento de la distracción, a cuestiones muchas veces aparentemente tangenciales a los acontecimientos mostrados en el encuadre.

Siguiendo esta línea, al mismo tiempo que la banda sonora es un instrumento de la operación onírica dentro de la instancia narrativa, la difuminación –sino la eliminación– de los contornos de la diégesis, se manifiesta en sí misma dentro de la unidad que hemos dado por definir como banda sonora; aquí está, posiblemente, la innovación de Ruiz y el cenit de su desarrollo exploratorio –que he ido rastreando desde el inicio del Cine Experimental– : me refiero a la virtual destrucción de las fronteras a través de las cuales operan los elementos de la instancia narrativa; más allá del rechazo de Ruiz hacia la reproducción de la teoría del conflicto central, hay una sutil –pero importante– desaparición de las operaciones de incidencia, aparentemente lógicas, por las cuales lo sonoro se desarrolla en sinergia con lo visual. Desde lo musical, las composiciones de Arriagada operan entre melodías dulces, y acompañamientos que las sacan de ese estado, dándoles «otro lugar», desviándolas de una idea preconcebida de uso musical, o al menos imprimiendo en el plano sonoro, la extrañeza que también inunda las imágenes, exacerbando el efecto de anempatía.

7. Conclusiones

En esta investigación he buscado abordar el estudio de un corpus fílmico que considera al cine como arte, y desde este punto de vista, como contexto estético para la indagación de sus universos sonoros, analizado y descrito desde la teoría de la banda sonora. A través de ella, he pretendido identificar códigos y utilizaciones de los sonidos, las músicas y las voces dentro del contexto del discurso cinematográfico, como un elemento incidente y con capacidad narrativa. Bajo ese marco, una de las primeras cosas que saltan a la vista como denominador común es que, en este corpus, muchos de los usos musicales y sonoros provienen de técnicas más bien convencionales, lo que explica la posibilidad de aplicación de las teorías de la banda sonora para contextualizar esas funciones y ponerlas en diálogo entre películas. A su vez, quizás también aquello es reflejo de un razonable cuestionamiento frente a las concepciones ensalzadoras de *lo experimental* o *lo nuevo*. De esta manera, un análisis global de la banda sonora prueba que el cine experimental chileno, y su posterior vanguardia ficcional llamada Nuevo Cine Chileno, son posibles de abordar con herramientas pertenecientes al cine clásico, en tanto sus procedimientos muchas veces responden, a los del cine narrativo clásico.

Con todo, el estudio, análisis y descripción del funcionamiento de la banda sonora en el cine, entendido este último como arte, es ante todo un estudio sobre el cine, sobre una operatividad sonora que es estética, y que no dice relación exclusiva con el funcionamiento interno de la música, sino con el universo de las músicas, las voces y los sonidos dentro del contexto del discurso cinematográfico.

Por otro lado, he querido establecer un vínculo estético mediante el uso de la banda sonora con el Cine Experimental, el Nuevo Cine Chileno, y una proyección contrastante, más libre y ficcional de las voces, las músicas y los sonidos en el cine de Raúl Ruiz. En lo que respecta al Cine Experimental, lo sonoro contribuye de manera centra en el desarrollo de una estética particular que ese traspasa luego a la ficción del Nuevo Cine Chileno, realizada, como he expuesto, por los mismos cineastas. Sin embargo, una de las cuestiones esenciales que quisiera rescatar aquí respecto de esa estética experimental, es que, frente a la ausencia de sonido directo, la recreación del sonido en la

post producción determina elecciones de determinados sonidos por sobre otros, así como también una elección específica en el uso de las voces, especialmente de las voces narradoras. Esta manera de trabajo se traspasa también al Nuevo Cine, y perdura hasta 1972, año en el que se incorporan tecnologías para registrar sonido directo; esta utilización selectiva de la banda sonora funciona, como he querido resaltar, como herramienta narrativa propia de esta filmografía, y no como un mero agregado a la imagen.

En esta estética de escasez de recursos y ausencia de industria es que pervive un espíritu vanguardista, como resultado del diálogo entre la música de conservatorio y la música popular, en donde las manifestaciones folclóricas operan como recursos expresivos volcados a lo cinematográfico. Allí, la música de Gustavo Becerra privilegiará ciertos recursos expresivos –como la continuidad por sobre la fragmentación, la variación y la cita, así como el uso de materiales iniciales que sirvan a todo el desarrollo incidental–. Al mismo tiempo, en cintas como *Láminas de Almahue* o *Trilla*, se despliega una utilización de las voces para la que es posible poner énfasis en su sonoridad, como un elemento que goza de personalidad –en el sentido de *vocal persona* propuesto por Tagg (2013, p. 344)–, cuestión que es rastreable también para el cine de Raúl Ruiz.

Es a través de la continuidad en el uso de estos recursos musicales –especialmente las citas y las variaciones musicales– que en el Nuevo Cine Chileno serán usadas, como he planteado, para contribuir a la identificación, cuestión que es central como herramienta en pos de constituir un cine militante, o basado sobre todo en temáticas sociales. Para el Nuevo Cine he querido, además, retomar un asunto que ya esbocé anteriormente (Moure, 2020) en relación con la película *El chacal de Nahueltoro*, y que ahora he pretendido desarrollar con un corpus más amplio: el cuestionamiento a la concepción realista o documental que algunas cintas de esta época tendrían, como un valor *per se*, y planteado, en muchas ocasiones, como el gran aporte de esas cintas, cuestión que, desde el análisis de las bandas sonoras, resulta ciertamente discutible. En este sentido, me parece importante destacar aquí que ese carácter realista o documental que se ha resaltado en cierta filmografía del Nuevo Cine Chileno -como *El chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, mi amor*- eventualmente sirve como insumo para explicar y definir un cine que hizo suya la política como herramienta estética, cuestión que

avanzada la Unidad Popular, desembocó, como menciona Trabucco (2014), en la realización de documentales, es decir, en el afán de salir a la calle a registrar el proceso de cambio político y revolucionario por el que pasaba Chile; de esta manera, "[…] los cineastas asumen compromiso político, reivindicando al mismo tiempo la libertad creadora que da vida al arte […]" (p. 266).

Sin embargo, el cine de ficción no se agota allí en donde pareciera haber una transición desde la realización y estreno de *El chacal de Nahueltoro* hacia los documentales y noticiarios institucionales del gobierno de la Unidad Popular, sino que, como he expuesto, existe en el período otra filmografía de ficción que bebe de lo político y social para sus temáticas, lo que a nivel sonoro se expresa en posibilidades de identificación; identificación con aquello que ha sido reiteradamente abordado como *lo real*. Como sostiene Lema, en las películas "[…] realizadas durante la Unidad Popular, lo real copa la escena, y de hecho, la copa mediante diversos elementos fácilmente reconocibles por el sentido común en relación a la política contingente […]" (2010, para. 7). Como he expuesto y discutido, esta concepción de realismo corre también con el riesgo de mistificar el período, dejando la puerta cerrada a un análisis más profundo de las operaciones ficcionales que en esta filmografía perviven como herencia y profundización del Cine Experimental.

De esta manera, me parece que el hecho de indagar en profundidad en la estética de lo sonoro dentro de un cine que, aun siendo militante, es un cine de ficción, permite, en primer lugar, establecer puntos comunes desde el propio género cinematográfico, pero también es una herramienta para discutir de manera crítica con la propia filmografía, dejando al margen, de hecho, una suerte de entronización de las películas del Nuevo Cine Chileno –por sobre otras– mediante el realce de su función social, el cual en la literatura histórica del cine chileno, pero también en el ámbito académico -y por lo tanto, acotado- han tendido a la canonización de este cine; cuestión que, me parece, es deseable evitar para cualquier corpus desde el estudio de la banda sonora.

Mientras que el Nuevo Cine Chileno, en cuanto se institucionalizó como un cine militante, optó al mismo tiempo por el camino de la identificación, expresada en su propio discurso y hacia el contexto político que se vivía. En este sentido, se propuso también ser una filmografía que educase y concientizara. El alejamiento de ese camino en beneficio de la experimentación cinematográfica es

lo que traza la posibilidad de repensar la configuración de los corpus cinematográficos, y establecer dos tendencias estéticas diferentes. Si acaso resulta plausible establecer un hilo conductor desde el cine experimental y un desarrollo exploratorio que se mantiene y potencia de la mano de Raúl Ruiz, aquello podría tener explicación, primero, en el distanciamiento del director para con el cine militante que se institucionalizó, a su vez que a una posibilidad, en el exilio, de perfeccionar su cine en ese sentido, considerando lo que Goddard (2010) define como "[…] investigación rigurosa, incluso austera, de las relaciones entre gestos, imagen y expresión" (para. 1). Esto no es, en ningún caso, el resultado de un privilegio de Ruiz producto de su desarraigo, sino que el fenómeno responde a decisiones políticas y estéticas, cuestión que Goddard (2010) sintetiza muy bien cuando menciona que "[…] Mientras que el exilio ha sido un elemento clave de muchas cinematografías latinoamericanas, el cine chileno fue único, porque una cinematografía entera que estaba recién empezando a desarrollarse fue forzada al exilio […]" (para. 22)[318].

Así, el estudio de la banda sonora para el cine de Raúl Ruiz en esta investigación atraviesa las dos etapas anteriores, con un primer cine hecho en Chile del cual, si bien muchas películas no fueron estrenadas en la misma época –como *La maleta*, que estuvo perdida y fue restaurada– dan cuenta del experimentalismo temprano de Ruiz, que luego desemboca en una maduración estética para su cine hecho en Francia, en el que muchos procedimientos sonoros que aparecen primero en su etapa chilena se desplegarán de manera más profunda.

Si existe una diferencia general entre el cine de Raúl Ruiz y la filmografía de ficción chilena anterior, es que en Ruiz la banda sonora es un elemento constitutivo de su cine: el uso de las voces, los sonidos y la música –derivada en la colaboración estrecha con el compositor Jorge Arriagada, pero también, y muy importante, en el uso constante de músicas populares– son herramientas narrativas por las cuales, sobre todo su cine francés, se desarrolla con las intenciones propias del realizador. Esta es una diferencia importante, considerando que, aun cuando la banda sonora cumple

[318] Sería, en todo caso, más riguroso completar esto contrastando que sí hubo cine que se hizo en Chile durante la dictadura, pero también es claro que Goddard se refiere a la posibilidad de un desarrollo numeroso, sano y que eventualmente constituya industria.

un rol en el discurso cinematográfico, no necesariamente será un elemento central en la poética y estética de los realizadores, y más bien puede ser abordado como un elemento de apoyo dentro de la instancia narrativa, como es el caso de *A Valparaíso*, *Angelito*, o *Morir un poco* y *Los testigos*.

Como apuntan Aumont et.al. (1996) la perspectiva, aparecida en la representación pictórica y desarrollada durante el Renacimiento europeo como una extensión del espacio del cuadro (p. 27), da cuenta de un punto de vista del ojo del pintor[319]. Para los autores, es posible vincular aquello con la noción de punto de vista para la imagen y, de manera consecuente, para el cine en tanto una designación representacional, en la que una serie de elementos visuales juegan un papel en pos de la perspectiva –entre ellos, la iluminación, el enfoque, la profundidad de campo–. Bajo esta misma línea, es posible establecer la idea de una perspectiva sonora dentro del cine, también con elementos de profundidad, extensiones de planos y desarrollos narrativos que evidencian un punto de vista; esa perspectiva sonora dice relación con elecciones estéticas tan importantes a nivel narrativo como otros elementos que operan en la instancia narrativa. Así, si el establecimiento conceptual de planos y profundidades designa la ubicación de los elementos sonoros dentro del discurso cinematográfico, esto sólo es un punto de partida; estas son herramientas procedimentales del uso de la banda sonora en el contexto audiovisual, precisamente para establecer y discutir acerca del punto de vista sonoro de esos discursos fílmicos. Si en la constante difuminación de los planos y profundidades es donde reside aquella condición de indispensable e insatisfactoria con las que Buhler (2019) cataloga los pares diegético no diegéticos (p. 160) propuestos por primera vez para la música cinematográfica por Claudia Gorbman (1987), es en ese mismo espacio difuso en donde estas herramientas, más otras que podamos proponer, como el sonido reminiscente –aquello que, reconozco aquí, puede ser comprendido como una ubicación *diegética over*–.

Comentaba que ha sido particularmente relevante para mi trabajo el acercamiento al cine de Raúl Ruiz. Aun el capítulo dedicado a su cine trata, a diferencia de los dos anteriores, de un realizador

[319] Es bajo este marco que los autores se refieren a las observaciones de Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim acerca del apoyo fundamental de las artes representativas en la noción de una "[…] *ilusión parcial* que permite aceptar la diferencia entre la visión de lo real y de su representación […]" (27). Cursiva en el original.

en particular, al que, hay que reconocer, se le otorga una mención recurrente, e incluso el nombre de su propia estética –el cine *ruiziano*– no he querido abandonar la idea teórica que sustenta mi aplicación de las teorías de la banda sonora en esta tesis, que es la de la existencia de una instancia narrativa en la que muchos elementos confluyen con el objetivo de construir un discurso fílmico, cuestión que vuelvo a repetir aquí precisamente porque, a pesar de ser este un capítulo evidentemente de *cine de autor*, aquello no resulta excluyente con la posibilidad de reivindicar un carácter colectivo del cine, no solo a nivel técnico por la cantidad de personas que participan de una película, sino también a nivel estético en el sentido de la confluencia de aquellos elementos dentro de la instancia narrativa –el más importante para este trabajo, la banda sonora– . Y si como en el caso de Raúl Ruiz el cine se hace en la medida que se lleva a cabo, al mismo tiempo que se piensa, entonces resulta de sumo acertada la reflexión de Waldo Rojas (2010), cuando menciona que "[…] El cine es quizás la forma de arte que mayormente acrecienta la distancia entre la idea original del creador y el resultado de las operaciones que conducen a su plasmación […]" (para. 12).

Quizás desde este punto de vista, el cine de Raúl Ruiz fue más *nuevo* que otros de la época, por su capacidad de decir mediante el proceso, en el sentido de Christian Metz (Barthes et al., 1972): "[…] el cineasta «nuevo» no busca un tema de film: tiene cosas que decir y las dice con el film […]" (p. 17). Metz (Barthes et al., 1972) menciona tres censuras dentro del cine: la institucional, la económica y la ideológica (p. 18); debido a la incidencia de ellas, en mayor o menor medida, se establece lo recomendable para la pantalla en determinada época. Y así como Ruiz quiso decir en el proceso, buscando un cine que le trajese un tema, de alguna manera el nuevo cine chileno fue institucionalizando sus contenidos, buscando decir cuestiones ya establecidas y haciéndose parte de un proyecto político, adaptando las capacidades estéticas y técnicas de sus creadores en pos de ese proyecto. En *La colonia penal*, Ruiz se ríe tempranamente –aunque de forma velada– de la puesta en escena política y el estereotipo de la singularidad de los países latinoamericanos, parte del imaginario militante desde finales de los años sesenta. Si en esta cinta lo hará, entre otras cosas, a través de un idioma inventado, al mismo tiempo que de un castellano mal hablado y pronunciado –el general Yáñez (Luis Alarcón) impostа un acento extranjero para hablar el castellano– la

filmografía ruiziana posterior adoptará lo hará abordando de manera más directa la idiosincrasia chilena, retomando elementos que había propuesto, ya en 1968, con el largometraje *Tres tristes tigres*.

En este sentido, como apunta Mora del Solar (2010), "[…] Ruiz no siente la urgencia de hacer un cine militante de la causa revolucionaria ni tampoco el deber de producir un cine didáctico y movilizador" (para. 3). Es también desde ese punto de vista que busca identificaciones nuevas que no tienen que ver ni con "[…] el oficialismo y la abstracción populista […]" (Coad, 2010, para. 8); eso nos retrotrae a *Nadie dijo nada*, y un recurso que Mora del Solar (2010) identifica como "[…] primeros planos en los diálogos […] [a través de los cuales] los actores pasan de ser entes funcionales a la historia, a ser sujetos autónomos con atributos psicológicos propios, y aunque todos son parte de la misma trama, hay diferenciación y singularidades […]" (para. 8). Esto es una diferencia sustancial con el cine de las vanguardias de los sesenta y finales de los sesenta, no sólo de la *Nouvelle vague* sino también del Neorrealismo Italiano, estéticas para las que los actores son relevantes en tanto forman parte de un total, de una «realidad» captada por la cámara. Esto se expresa también en el lenguaje y los chilenismos usados por Ruiz, que no operan igual que, por ejemplo, que las maneras de expresarse por el reparto en *Valparaíso mi amor* o *El chacal de Nahueltoro*.

Por otro lado, es posible aventurarse a vincular la estética y desarrollo del Cine Experimental y la filmografía de Raúl Ruiz por un alejamiento de la identificación, pero también por otros procedimientos: Sergio Bravo utiliza un montaje expresivo –en los términos de Aumont et.al. (1996)–, consistente en la superposición de imágenes, pero también de sonidos y música. En una etapa posterior, Raúl Ruiz hará lo propio, exacerbando estos fundidos encadenados de imagen y sonido, provocando expansiones del encuadre, reminiscencias sonoras y una difuminación de sus propias concepciones de verosimilitud, cambiantes y confusas. Existe, además, tanto en el caso de Ruiz como de Bravo, una relación con los objetos, aun cuando me parece que estas son contrastantes; en el último, si bien existe un acercamiento hacia los objetos, éstos participan de un contexto filmado diferente: a saber, el objeto en el cine de Bravo es un instrumento de repetición y de continuidad del

discurso fílmico[320]. En Ruiz, si bien esta puede llegar a ser una función narrativa, el problema de los objetos tiene que ver con la constitución de micro verosimilitudes, la mayoría de las veces distanciadas.

Concerniente a la descripción respecto de la connotación del mensaje en la fotografía analógica, Barthes (1986) propone que describir es [...] añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía [...] (p. 14).

Extrapolado a esta investigación, aquello toma pertinencia en tanto una realidad de la descripción. Pasa lo mismo con la música y pasará igual con el estudio de las bandas sonoras, en tanto le añadimos al plano audio – visual una relación de texto, un corpus descriptivo y comparativo que al final se vuelve una connotación; en el afán de comprender una estructura, un universo estético, hemos deshecho esa propia estructura y la hemos volcado, desde lo audiovisual, al texto.

El hecho de haber establecido un análisis enfocado específicamente en el cine de ficción ha permitido, por un lado, definir de manera más concreta el objeto de estudio a través del género –cine de ficción– y al mismo tiempo expandirse, y confirmar que el enfoque de este trabajo no ha pretendido ser el de estudiar la música de determinados compositores, sino de un corpus cinematográfico; al mismo tiempo, el abordaje del análisis, los resultados y la discusión en torno al sonido, las voces y las músicas reafirman aquello, en tanto el estudio de la banda sonora y la aplicación crítica de sus teorías sirven al objetivo de la comprensión de lo cinematográfico, que en este caso particular está acotado al cine de ficción chileno en determinado período de tiempo, pero que, eventualmente, podría ser aplicable a la reflexión estética de otras filmografías. Desde allí queda la tarea pendiente de indagar en mayor profundidad en el estudio de otros textos teóricos acerca de la banda sonora, así como de teorías fílmicas complementarias, cuestión que me parece particularmente necesaria para nuestro idioma castellano, considerando que, como ya comentaba en

[320] Además de constituir una temática en sí misma, como *Mimbre* o *Trilla*.

el Marco Teórico, la mayoría de los textos acerca de la banda sonora están escritos en inglés u otro idioma, sin traducción a la lengua castellana –razón por la cual Chion ha sido tan difundido, con casi exclusividad, en Iberoamérica–.

Es importante aclarar que, más allá del resultado final, lo cierto es que esta investigación no es, en ningún caso, lo que me había propuesto al inicio; asumo esto como un desenlace positivo, en tanto el desarrollo de la pesquisa, las lecturas teóricas, cinematográficas y críticas encauzaron el trabajo por un derrotero específico. En particular, la filmografía de Raúl Ruiz ha sido la responsable de un cambio de foco, además de la confirmación que el cine puede ser escuchado, o, mejor aún, pensado a través de sus componentes sonoros. Pero, ¿qué alcance ha tenido un trabajo planteado en estos términos? Pienso que el de proponer una manera más o menos sistematizada de análisis de la banda sonora como un conjunto unificado –aunque no uniforme ni homogéneo–, y a través de esto, abordar un corpus fílmico que, mediante el procedimiento teórico y analítico, ha sido expuesto de forma premeditada a modo de ensayo en las discusiones, desplegando una reflexión distinta, desde el ámbito sonoro, acerca de una traza del cine de ficción chileno.

Bégin (2010), al referirse al discurso fílmico de *Hipótesis de un cuadro robado* de Raúl Ruiz, se refiere al propósito de observar un cuadro a través de la representación de los *tableaux vivants*, aduciendo a que "[…] el principio del cuadro viviente permite que el esteta mueva la obra puesta en escena de tal modo que ésta devele las trayectorias o desplazamientos que evocan las representaciones del pintor" (para. 1). De alguna manera, en esto hay un vínculo con el propio trabajo de análisis de la banda sonora, que es, en gran medida, deshilvanar, de manera regresiva el flujo discursivo presente en cada película. Es posible, quizás, establecer un vínculo, una analogía casi poética entre mi trabajo metodológico y el hecho que en *Hipótesis…* los cuadros puedan moverse, desmembrarse, entrar literalmente en ellos, para develar, también, trayectorias y evocaciones, en este caso, del ámbito sonoro. Como continúa el autor, finalmente el escudriñamiento en los cuadros vivientes hace alusión "[…] a la conducta estética […] del coleccionista con relación a éstos […]" (para. 2); desde este punto de vista, y con un comportamiento similar, el análisis de la banda sonora deshilvana la instancia narrativa hasta intentar conjeturas, siquiera una comprensión diferente, una

reflexión acerca de lo cinematográfico. El propósito general de este trabajo, en este sentido, ha sido el de formular aplicaciones teóricas de los estudios de la banda sonora, como posibilidad de desentramar los discursos fílmicos observados, y de esta manera, reflexionar desde lo cinematográfico, y, en definitiva, contribuir a *pensar* la banda sonora.

8. Bibliografía

Adorno, T. & Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Fundamentos (1ª edición 1947).

Aliaga, J. (2019). *Memoria y posmemoria: Una elaboración desde la música cinematográfica documental y sus topoi latinoamericanos*. Universidad Alberto Hurtado.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós (1ª edición 1999).

Arcos, M. de. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica* (Fondo de Cultura Económica, Ed.; 1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Arriagada, J. (2012). ¡Gracias, Raúl! En *Raúl Ruiz* (pp. 123-144). Cátedra.

Astorga, F. (2000). El canto a lo poeta. *Revista Musical Chilena*, *54*(194), 56-64.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine*.

Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

Barthes, R., Boons, M.-C., Burgelin, O., Genette, G., Gritti, J., Kristeva, J., Metz, C., Morin, V. & Todorov, T. (1972). *Lo Verosímil*. Tiempo Contemporáneo.

Beerbohm, M. (1971). Enoch Soames. En J. L. Borges, S. Ocampo & A. Bioy Casares (Eds.), *Antología de la Literatura Fantástica* (pp. 26-55). Editorial Sudamericana.

Bégin, R. (2010). Raúl Ruiz o el barroco en acción. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Bonitzer, P. (2010). Metamorfosis. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción* (1.ª ed.). Editorial Paidós.

Briceño, L. de la L. (2021). El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969). *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, *17*, 43-67.

Bruno, E. (2010). Ruiz Faber. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Buhler, J., Neumeyer, D. & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University Press.

Buhler, James. (2019). *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press.

Cáceres, Y. (2019). *Los años chilenos de Raúl Ruiz*. Catalonia, Periodismo UDP.

Cangi, A. (2010). Muertos, falsos y nadies. La poética de Raúl Ruiz. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Paidós.

Castedo, L. (1961). *La Respuesta*. Universidad de Chile.

Chion, M. (1997). *La música en el cine* (Paidós Comunicación, Ed.). Paidós.

Chion, M. (2018). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora (1ª edición 1994).

Chion, Michel. (2004). *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra (1ª edición 1993)

Coad, M. (2010). Grandes acontecimientos y gente corriente. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Comité Editorial. (1958). Conciertos, por Radio, del Cuarteto Santiago. *Revista Musical Chilena*, *12*(62), 69.

Comité Editorial. (1959). El Cuarteto Santiago en Argentina y Bolivia. *Revista Musical Chilena*, *13*(66), 134-136.

Comité Editorial. (1960). Gira a la República Argentina del Cuarteto Santiago. *Revista Musical Chilena*, *14*(73), 130-134.

Comité Editorial. (1961). Gira del Cuarteto Santiago a Argentina. *Revista Musical Chilena*, *16*(78), 89-91.

Cook, N. (2021). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial.

Corro, P. (2016). Experiencia, técnica Y territorio en el documental chileno de fines de los cincuenta. *Literatura y Lingüística*, *34*, 55-70.

Cortínez, V. & Engelbert, M. (2014a). *Evolución en Libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. (Vol. 2). Cuarto Propio.

Cortínez, V. & Engelbert, M. (2014b). *Evolución en Libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. (Vol. 1). Cuarto Propio.

Cuneo, B. (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas - filmografía comentada*. Ediciones Universidad Diego Portales.

de los Ríos, V. (2019). *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Metales Pesados.

de Los Ríos, V. (2019). *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Metales Pesados.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.

Donoso, C. (2010). ¿Espectador en acción?: representación e identificación del pueblo/masa en El Chacal de Nahueltoro. *AISTHESIS. Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile., 47*, 100-114.

Donoso, C. (2012). Niños errantes: la cámara como prisión o como puerta de salida en Largo viaje de Patricio Kaulen. *AISTHESIS. Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile., 52*, 31-50.

Farías, M. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Editorial Cuarto Propio.

Farías, M. (2018). La música en los albores del cine sonoro chileno. *Resonancias*, *22*(43), 43-66.

Farías, M. (2019). La música en el documental institucional chileno: posibilidades de escucha y resignificación de un género. *Cine Documental, 19*.

Farías, M. (2021a). *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Ariadna.

Farías, M. (2021b). Música y comunicación política en el documental durante la Unidad Popular. *Universum*, *36*(2), 601-621.

Farías, M. (2022). Música y sonido en el cine chileno: Nuevas voces para viejas historias. *Aniki*, *9*(1), 280-302.

Francia, A. (1990). *Nuevo Cine latinoamericano en Viña del Mar*. CESOC Ediciones ChileAmérica.

García, M. (2017). *Llora corazón. El latido de la canción cebolla*. Catalonia, Periodismo UDP.

Goddard, M. (2010). Escapando al Realismo Socialista. El Ruiz «púdico» de los años 60 y 70. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

González, J. Pablo., Ohlsen, Oscar. & Rolle, Claudio. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music.* Indiana University Press.

Guerrero, C. & Vúskovic, A. (2018). *La música del Nuevo Cine Chileno*. Cuarto Propio.

Horta, L. (2015). La Subversión de las imágenes. *Imagofagia*, *12*.

Horta, L. (2020). La construcción estética del sujeto popular en el documental «Mimbre» (1957) de Sergio Bravo. *Actos*, *3*, 20-41. http://historiadelaeducacion.cl/index.php/CCHE/article/view/80

Jackson, P. (2001). *El señor de los anillos: La comunidad del anillo*. New Line Cinema.

Jacobsen, U. (2009). Realismo y lenguaje en El Chacal de Nahueltoro. En S. Navarro (Ed.), *El chacal de Nahueltoro. Emergencia de un nuevo cine chileno* (pp. 15-36). Uqbar Editores.

Jordán, L. & Lema, N. (2023). On the Cinematic Deconstruction of Logical Sounds: Raúl Ruiz's Quasi-Voice in La maleta. *Cultural Critique*, *122*, 42-67.

Kalinak, K. (2010). *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music.*

Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film.*

Lema, N. (2010). La historia en off de La colonia penal. Hacia una interpretación política de la abstracción en Raúl Ruiz. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Lluís, J. (1995). Parámetros para un análisis de la banda sonora musical cinematográfica. *Revista D'Art. Universitat de Barcelona*, 169-186.

Maldonado, P. (2019). *Intertextualidad fílmica y musical de tres largometrajes de Andrés Wood: una aproximación hacia el análisis semiótico-musical del cine chileno de la transición*. Universidad Alberto Hurtado.

Marquand, R. (1983). *Star Wars: Episodio V - El regreso del Jedi*. 20th Century Fox.

Martin, A. (2010). Aquí colgando y por allá tanteando. Acerca de «Las seis funciones del plano» de Raúl Ruiz. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Martin, A. (2012). Un dominio perdido: la ficción y su otro en el cine de Raúl Ruiz. En *Raúl Ruiz* (pp. 71-99). Cátedra.

Martin, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. 1). Paidós.

Michels, U. (2007). *Atlas de Música Vol.1* (17.ª ed., Vol. 1). Alianza Editorial.

Middleton, R. (1993). Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular music. Cambridge University Press*, *12*(2).

Middleton, Richard, Herbert, Trevor, Clayton & Martin. (2012). *THE CULTURAL STUDY OF MUSIC* (2.ª ed.). Routledge.

Mora del Solar, L. (2010). Ruiz ¿díscolo o artista de vanguardia? En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Mouesca, J. (1987). Variaciones sobre el cine. *Araucaria de Chile*, *37*, 101-117.

Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Ediciones del Litoral.

Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. LOM Ediciones.

Mouesca, J. & Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. LOM Ediciones.

Moure, J. M. (2018). *Músicas Fragmentadas. Colaboraciones musicales en el Nuevo Cine Chileno (1967-1969)*. Universidad Alberto Hurtado.

Moure, J. M. (2020). *Escuchando al cine chileno (1957-1969). Las películas desde sus bandas sonoras*. Mago.

Moure, J. M. (2022). La estética sonora del Cine Experimental Chileno (1957-1965): una aproximación. En J. Marín-López, A. Mazuela-Anguita & J. J. Pastor-Comín (Eds.), *Musicología en transición* (pp. 1445-1461). Sociedad Española de Musicología.

Navarro, S. (2009). *El Chacal de Nahueltoro. Emergencia de un nuevo cine chileno*. (S. Navarro, Ed.). Uqbar Editores.

Neumeyer, David. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indiana University Press.

Pick, Z. (1984a). La Imagen Cinematográfica y la representación de la realidad. En *Literatura Chilena, creación y crítica* (pp. 34-40). Ediciones de La Frontera.

Pick, Z. (1984b). La imagen y el espectáculo cinematográfico. En *Literatura Chilena, creación y crítica* (pp. 41-46). Ediciones La Frontera.

Pick, Z. (2010). De exilio, desarraigo y exotismo. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Pinto, J. (2002). *Historia contemporánea de Chile III. La economía: Mercados, empresarios y trabajadores* (Vol. 3). LOM Ediciones.

Poirier, E. (2011). La influencia neorrealista en los Nuevos Cines Latinoamericanos: Los límites suplantados. *El ojo que piensa*, *4*.

Rogers, H. & Barham, J. (2017). *The music and sound of experimental film* (H. Rogers & J. Barham, Eds.). Oxford University Press.

Rojas, W. (2010). Raúl Ruiz. Imágenes de paso. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Rosenbaum, J. (2010). Cartografiando el territorio de Raúl Ruiz. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Ruiz, R. (1998). Las relaciones de los objetos en el cine. *Cine cubano*.

Ruiz, R. (2010). Las seis funciones del plano. En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.

Salinas, C. & Stange, H. (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957 - 1973*. Uqbar.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.

Tagg, P. (2013). *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.

Tarantino, Q. (1992). *Reservoir Dogs*. Miramax Films.

Trabucco, S. (2014). *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*. LOM Ediciones.

Vega, A. (1979). *Re Visión del Cine Chileno*. Editorial Aconcagua.

Venegas, F. (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. Universidad de Concepción.

Viejo, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Ediciones Akal.

Películas citadas

Aguiló, M. (2010). *El edificio de los chilenos*. Aplaplac; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC); Les Films d'Ici.

Bravo, S. (1957). *Mimbre*. Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (1959a). *Día de organillos*. Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile.

Bravo, S. (1959b). *Trilla*. Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (1962). *Láminas de Almahue*. Centro de Cine Experimental.

Chaskel, P. & Ríos, H. (1965). *Aborto*. Centro de Cine Experimental.

Chaskel, P. & Ríos, H. (1965). *Érase una vez*. Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile.

Caiozzi, S. & Perelman, P. (1974). *A la sombra del sol*.

Cornejo, L. (1965). *Angelito*. Centro de Cine Experimental.

Covacevich, A. (1966). *Morir un poco*. Sud Americana Films.

Dassin, J. (1948). *The Naked City*. Universal International Pictures.

Elsesser, C. (1971). *Los testigos*.

Francia, F. (1969). *Valparaíso, mi amor*.

Francia, A. (1972). *Ya no basta con rezar*. Cine Nuevo Viña del Mar.

Hitchcock, A. (1945). *Recuerda*. Selznick International Pictures.

Ivens, I. (1964). *A Valparaíso*. Argos Film / Centro de Cine Experimental.

Kershner, I. (1980). *Star Wars: Episodio V - El imperio contraataca*. 20th Century Fox.

Kubrick, S. (1968). *2001: Odisea del espacio*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Kubrick, S. (1971). *La naranja mecánica*. Warner Bros.

Littin, M. (1965). *Por la tierra ajena*. Centro de Cine Experimental.

Littin, M. (1969). *El Chacal de Nahueltoro*.

Littin, M. (1973). *La tierra prometida*. Cinematográfica Tercer Mundo / Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

Lucas, G. (1977). *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza*. 20th Century Fox.

Kaulen, P. (1967). *Largo Viaje*.

Rossellini, R. (1945). *Roma città aperta*. Excelsa Films.

Ruiz, R. (1963). *La maleta*. Cine Experimental, Universidad de Chile.

Ruiz, R. (1968). *Tres tristes tigres*.

Ruiz, R. (1970). *La colonia penal*. Alcaman.

Ruiz, R. (1971). *Nadie dijo nada*. RAI.

Ruiz, R. (1973). *Palomita Blanca*. Chile Films, Prochitel.

Ruiz, R. (1974). *Diálogo de Exiliados*.

Ruiz, R. (1983a). *La ciudad de los piratas*. Les Films d'Ici, Les Films du Passage, Metro Filmes.

Ruiz, R. (1983b). *Las tres coronas del marinero*. Instituto Nacional Audiovisual de Francia (INA).

Ruiz, R., Serrano, N. & Landau, S. (1970). *¿Qué hacer?* Lobo Films.

Sienna, P. (1926). *El húsar de la muerte*. Andes Film.

Soto, H. (1964). *Yo tenía un camarada*. Centro de Cine Experimental.

Soto, H. (1965a). *Ana*. Centro de Cine Experimental.

Soto, H. (1965b). *El analfabeto*. Centro de Cine Experimental.

Soto, H. (1969). *Caliche sangriento*. Icla Films.

Wilder, B. (1945). *Días sin Huella*. Paramount Pictures.

Yankovic, N. & Di Lauro, J. (1958). *Andacollo*. Yankovic-Di Lauro.

9. Anexos. Películas analizadas

9.1. Cine Experimental

9.1.1. *Mimbre* (1957)

Clasificación: Documental experimental.

Director: Sergio Bravo.

Compositora/Música: Violeta Parra.

Sonido: Sección prensa y radio Universidad de Chile.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/mimbre/

Reseña:

Documental experimental sobre el trabajo del artesano Manzanito, grabado en su casa en la comuna Santiaguina de Quinta Normal. El montaje pone énfasis en el trabajo de creación de figuras de mimbre hechas por Manzanito; esto lo hace enfocándose en sus manos, en el movimiento del mimbre, en juegos de luz y sombra sobre las figuras o el material sin trabajar. Tomas de primer plano de las figuras colgando, moviéndose, o con paneos del propio taller.

Uso de la banda sonora:

La banda sonora es música de Violeta Parra, en guitarra sola, al estilo de composicional de sus anticuecas. La música fue grabada de manera improvisada mientras la compositora veía la cinta; se establece, entre la música y las imágenes, relaciones sincréticas en que las varas de trigo parecieran ser las cuerdas de la guitarra, o bien la musicalización de la danza de los animales creados con el material. A su vez, la música marca los ritmos de trabajo o descanso –como en *Mimbre,* pero en otro contexto, por supuesto–.

En ausencia total de narración, la guitarra es más bien la musicalización de una cinta silente, pero absolutamente ligada al montaje. En este sentido, no es reemplazable o catalogable de acuerdo con sentimientos específicos; en realidad, podríamos sintetizar este tándem Bravo-Parra como la simbiosis de dos interpretaciones sobre el folclore. Aun siendo un cortometraje experimental, estamos frente al registro estético de un proceso de trabajo artesanal; si bien la música participa de esto, no lo hace de manera lineal, sino con cierta profundidad; profundidad dada por la música en sí misma pero también por la ausencia de narración. Es decir, no hay un hilo conductor textual; por lo tanto, el cortometraje más bien se trata de una serie de juegos de luz y sombra, movimiento y música.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Banda sonora**
1)	01.10-2.06	Manzanito en el patio, trabajando el mimbre.	*Glissando* en la guitarra que coincide con el inicio de la secuencia.
2)	02.09-2.50	Las varas de mimbre levantadas.	La guitarra toca un motivo de arpegios que se repite en varios registros. Pareciera como si las varas de mimbre fuesen las cuerdas de la guitarra, y viceversa.
3)	02.50-04.22	El artesano continúa tejiendo mientras las varas ya van tomando forma. Las varas largas se ven de manera horizontal moviéndose de arriba abajo, casi como emulando el movimiento de las cuerdas de la guitarra.	Guitarra más agitada, con una bordona constante que acompaña la imagen y da la sensación de acelerarla. Su sonoridad puede asociarse a las "Anticuecas". Puede reconocerse un motivo principal (A), en modo menor, que se repite dos veces para dar paso a otros dos diferentes, el tercero en modo

			mayor, para repetir el inicial. Un motivo más breve y calmo funciona como coda antes de finalizar el bloque, alentando el ritmo de la secuencia.
4)	04.26-05.08	Un gato juega en el mimbre. La cámara intercambia imágenes de figuras de mimbre ya terminadas, partiendo por mostrar unas alas de la paloma de muy cerca, peces, todo apilado, etc. La paloma desde otro ángulo, iluminada y en silencio.	La guitarra toca un extracto de la pieza "Tres palabras", específicamente el final con variación, y más rápida que la grabada en disco. La música, más calma que en el bloque anterior, funciona como ambientación de un momento de descanso en el trabajo del artesano.
5)	05.11-05.54	Los pies de Manzanito entre restos de mimbre.	La guitarra toca una melodía similar a un vals; se mantiene en una intensidad más fuerte que las anteriores. El motivo, por su ritmo y su modo mayor, combinado con las imágenes del tejedor y el gato jugando en el mimbre, dan al oficio una connotación lúdica.
6)	05.54-06.15	Manzanito detrás de la figura en la que trabaja, pero con las manos a los costados de ella tejiendo el mimbre, por lo que estas se ven iluminadas como la figura.	Sin pausas, comienza otro motivo más disonante, pero calmo en *tempo*.
7)	06.15-06.58	Figura de mimbre que deja un orificio al centro. La cámara nos adentra a esa imagen, como el ojo de un remolino.	La guitarra toca un fragmento rápido, disonante y tenso. Vuelve a remitirnos a las "Anticuecas" y acompaña el movimiento ágil de las manos del artesano, intercalado con la imagen de una araña tejiendo en su

			tela, como analogía del oficio. Al igual que en el bloque número 3, un motivo breve y más lento funciona como coda más calmada para el final de la secuencia, antes que la imagen haga un fundido.
8)	07.01-08.32	Aparecen nuevas figuras ya terminadas. La cabeza de una de las vacas es llevada por un niño que se descubre la cara. La cámara sube dejando al niño fuera del encuadre y muestra el cartel con la dirección de la casa.	Mismo bloque musical que el número 5, con variaciones, acompañando las imágenes de figuras terminadas al sol en el patio de la casa. Se acelera para acompañar el movimiento de las cabezas de bueyes tejidas, que se acercan o alejan de la cámara, jugando con el enfoque y el encuadre. El ritmo de la guitarra pareciera coincidir con el montaje.
9)	08.32-09.20	Dos mujeres en el patio, una sentada a la izquierda y la otra a la derecha de pie. La cámara muestra sus rostros de cerca, y alterna con imágenes del perro sobre el mimbre y un niño en la reja.	Guitarra con una melodía más alegre y calma, en tono mayor.
10)	09.21-09.44	Manzanito a lo lejos entre las plantas, trabajando el mimbre. Moja el material para poder trabajarlo. Sostiene una vara con su boca.	La guitarra se acelera y toca una melodía en el registro agudo, con una bordona constante.
11)	09.45-10.16	Un balde con agua, la mano de Manzanito saca agua. Toma desde arriba con manzanito trabajando entre el mimbre, y a su derecha el balde con agua. Paneo de la cámara hacia la derecha y arriba.	Mismo fragmento que el tocado en el bloque número 3, como una continuación de la guitarra anterior (10), pero variada y más libre rítmicamente, marcando un *rubato* hacia el final, con un *ritardando* que

			coincide con el fundido de la imagen a negro y el fin.

9.1.2. *Trilla* (1959)

Clasificación: Documental experimental.

Director: Sergio Bravo

Compositora/Música: Violeta Parra.

Sonido: Sección prensa y radio Universidad de Chile.

Guion: Sergio Ampuero.

Voz en *off*: Sonia Salgado.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/trilla/

Reseña:

Documental experimental sobre el proceso de la trilla, en que se cosecha, siega y luego aplasta el trigo usando yeguas. La cinta registra el proceso de inicio a fin, sin querer documentar de manera informativa, sino mostrando los ritmos del trabajo, los roles de hombres y mujeres en la faena, y, como en *Láminas de Almahue*, estableciendo una comparación implícita entre el trabajo del ser humano y la naturaleza involucrada en ello.

Lo cíclico está representado en el proceso, y existe una fijación por lo circular: las yeguas que giran aplastando el trigo, la prensa que sirve para majar manzanas. A esto se suman las reiteraciones de imágenes: los hombres segando casi como una coreografía, el trigo lanzado al aire, la cámara girando al final.

Uso de la banda sonora:

La banda sonora se compone de música preexistente de Violeta Parra, que se divide en sus composiciones para guitarra sola, y canciones recopiladas, principalmente tonadas. Toda esta música, que ya había aparecido en discos con anterioridad al documental, en la cinta aparece reinterpretada, tanto por ella –se nota por las velocidades o inflexiones diferentes de la voz respecto a los "originales" –, como por el propio montaje –con cortes y solapamientos. La música participa de los ritmos de trabajo y descanso del documental, y se hace parte de lo cíclico. Como otras realizaciones de Bravo, el proceso registrado se estructura en un comienzo –amanecer– y un final –anochecer. La voz recitada y cantada de Violeta representa a los protagonistas del trabajo, y en especial a las mujeres, que tienen poca presencia en imágenes. Por otro lado, la voz en *off* de Sonia Salgado describe y otorga información del proceso de la trilla, pero de manera poética, y con una reiteración de frases y palabras que hace eco de lo cíclico en la banda sonora.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Banda sonora
1)	02.01-03.26	La imagen abre con una rueda de carreta. La cámara recorre el campo, enfocando la carreta desde arriba o mostrando al campesino que la conduce.	"Verso por saludo". Violeta Parra canta acompañada de la guitarra décimas que hablan del propio paisaje mostrado en imágenes.
2)	03.26-03.43	Los hombres trabajan el trigo y se ven de cuerpo entero, luego sus manos que recogen.	Guitarra sola, como continuación musical del "Verso por saludo". Acompaña a baja intensidad la narración, junto con el sonido de las varas de trigo.
3)	03.43-04.26	El trigo está siendo segado por los campesinos.	Fragmento de la "Anticueca 4". Acompaña la narración y las imágenes de los campesinos trabajando.
4)	04.27-05.09	Los cegadores cortan el trigo con sus guadañas. El cereal se ve iluminado, como en *Mimbre* las varas en manos de Manzanito.	Como continuación del bloque anterior, se escucha un fragmento de la "Anticueca 1", disonante y más acelerado que el fragmento escuchado anteriormente de la "Anticueca 4". Esto hace síncresis con la imagen de los hombres segando el trigo y se corresponde con la narración sobre la

			necesidad de hacer el trabajo lo más rápido posible. Acompaña el sonido del trigo de manera constante.
5)	05.09- 06.48	Paneo de sombras de árboles. Mujeres con grandes ollas sobre el fuego. Están cocinando a la sombra. Se ve un arroyo cercano por donde corre el agua.	Violeta canta la tonada "Amada prenda querida", asumiendo la voz de las mujeres que cocinan para los campesinos. Se escucha el agua correr.
6)	06.50-07.46	Los hombres trabajan en fila segando. Parece casi coreografiado. La secuencia termina con un cambio de imagen y un paneo de los árboles donde las mujeres cocinan.	La guitarra toca un fragmento de la pieza "El pingüino", alterada su estructura. La parte final se oye aquí, más calma mientras se retorna a las imágenes de los hombres trabajando, al tiempo que acompaña la narración. Luego sonará la primera parte de la pieza, más rápida y disonante, mientras la cámara enfoca las manos segando el trigo. La música finaliza dejando espacio al sonido del agua que corre.
7)	07.52-09.41	Los hombres aparecen en escena, caminando hacia el lugar de la sombra. Las mujeres les sirven la comida.	Se escucha la pieza "Tema Libre 1", en guitarra sola. Es una música sin disonancias, una melodía con acompañamiento en tonalidad mayor y calma, que sonoriza el momento de descanso. La música baja de intensidad al comenzar la narración. Sigue acompañando el sonido del agua.
8)	09.42-10.26	El agua corre por piedras, arroyuelos…	Sin pausas con el bloque anterior, escuchamos la pieza "3 cuecas punteadas" Sonido de agua. La música hace síncresis la imagen del agua corriendo, mientras acompaña una nueva narración. La secuencia termina con un fundido.
9)	10.27-10.52	Un niño sube una colina seguido por dos perros, llegando hasta la carreta donde un segador va acomodando el trigo.	Un breve fragmento en guitarra, que podemos identificar como el nombrado en los créditos - "Acompañamiento al estilo del guitarrón"- antecede a Violeta recitando décimas.
10)	10.52-11.56	Los campesinos cargan el trigo segado en las carretas, esta vez colaboran también las mujeres.	Violeta recita unas décimas - "Décimas sueltas"-, que hablan directamente del trabajo del trigo. La primera cuarteta es reconocible en la cantata *Canto para una semilla* (Luis Advis 1972).

11)	11.56-12.45	Los campesinos cargan el trigo en las carretas.	Se escucha un canto sin letra acompañado de la guitarra - "Mudo canto divino" -, sólo con el bajo del instrumento y la voz de Parra que lo imita con el fonema *m*.
12)	12.46– 14.10	Traslado del trigo en carretas tiradas por bueyes.	La guitarra toca la pieza "Travesuras", reestructurada. Acompaña la narración que se refiere a la carreta como medio de transporte.
13)	14.11-15.55	Los campesinos se suben a la carreta para sacar los montones de trigo y desperdigarlos en la era.	Escuchamos la tonada "Juana Rosa". También se escucha el sonido del trigo.
14)	15.56-16.38	Imágenes de la naturaleza: el fuego y la luna, manos que rompen ramas, abejas en un panal.	La guitarra sola toca la "Anticueca 4", pero la primera y la tercera sección. Es identificable que esta nueva estructura está interpretada y no es fruto del montaje.
15)	16.40-16.46	Los hombres preparan una prensa para darle vueltas, presionar la manzana y producir el jugo con el que luego harán chicha. La narración relaciona ese trabajo con un ciclo de vueltas, haciendo analogías con el paso de las estaciones, el sol y la luna.	Sin pausas del bloque anterior, ahora se escucha un nuevo fragmento - "Acompañamiento a lo divino" -. Nuevamente es posible reconocer que es la propia intérprete quien continúa con la música, sin cortes de edición.
16)	17.46-19.18	Los hombres usan las horquillas para esparcir el trigo en el campo, que ya fue descargado de las carretas. Luego, se les ve descansar y tomar chicha.	La guitarra toca un rasgueo traspuesto en ritmo de tonada. Aquí sí se escucha un corte en relación con el bloque musical anterior. El sonido del trigo se mantiene constante.
17)	19.19-20.22	Los hombres vuelven al trabajo y disponen a los caballos sobre el trigo, para luego hacerlos girar.	Violeta canta sobre el acompañamiento de tonada que ha continuado del bloque anterior, con el fonema *la la la*. La música juega con la aceleración o el retardo, lo que incide directamente en cómo vemos el movimiento circular de los caballos.
18)	20.23-21.37	Los hombres descansan un momento.	Con un traslape en relación con el bloque anterior, escuchamos "Ya viene brillando enero" cueca cantada por Violeta.

18.1)	20.53-21.25	Los hombres disminuyen la cabalgata.	Sobre la cueca se escucha una guitarra sobrepuesta que provoca una confusión y desorden desde el punto de vista sonoro. Corresponde a la que ya hemos oído en la primera cabalgata de los caballos (16).
19)	21.37-23.11	Los hombres beben chica y preparan la era con más trigo antes de volver a girar con los caballos.	La guitara toca un nuevo bloque, nuevamente remitiendo a la sonoridad de las anticuecas. La música termina con un *fade out*, al mismo tiempo que la imagen con un fundido.
20)	23.12-23.52	Los hombres hacen girar a los caballos por la era.	Vuelve a escucharse el mismo bloque de Violeta cantando *la la la* (17).
21)	23.52-24.13	La cámara enfoca los cascos de los caballos que avanzan lento, sin cabalgar.	La guitarra toca arpegios en ritmo de tonada, con una sonoridad más etérea que la música anterior. Es breve y sirve como puente para modificar la perspectiva de la cámara. Sobrepuesta con:
22)	24.13-24.37	Rostro de un campesino, panorámica de los cerros y el campo, cámara que graba girando y va confundiendo las formas. Se detienen música e imagen, mostrando un árbol desenfocado.	Sobrepuesta al bloque anterior, la guitarra toca los motivos finales de la "Anticueca 1". La música termina junto con el cese del giro de la cámara, dejando sólo el sonido del viento.
23)	24.58 -27.29	Trigo apilado en unos montones. Los hombres lo están desperdigando en el campo; luego, sólo vemos las ramas de trigo suspendidas en el aire con el cielo de fondo.	Violeta canta la tonada "Saliendo del horno", acompañada del sonido del viento, evidentemente más intenso que en las apariciones anteriores. La intérprete finaliza la tonada cantando con el fonema *m*.
27.31			La película termina con el sonido del viento.

9.1.3. *Día de organillos* (1959)

Clasificación: Cortometraje documental.

Director: Sergio Bravo.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Santiago Pacheco.

Guion: Sergio Bravo.

Producción: CCE.

Música grabada en el Instituto de Extensión musical de la Universidad de Chile, interpretada por Ramón Hurtado, Juan Lehmann y Cuarteto Santiago[321].

https://cinechile.cl/pelicula/dia-de-organillos/

Temas de organillos[322]:

1) Lágrimas.

2) Portero.

3) Eleonora.

4) 25 limones.

5) Sueños chinos.

6) Españolita.

Reseña:

Es la narración del día de trabajo de un organillero, una narración hecha desde lo visual con una cámara que lo sigue desde su casa hasta las calles de la ciudad de Santiago en donde trabaja. La cámara es testigo no sólo del organillero y su trabajo, de su función social y cultural – resaltada aun sin un discurso hablado -, sino también del ritmo de la ciudad, de su discontinuidad, de su rutina,

[321] Información proporcionada en los créditos iniciales.
[322] Esto también forma parte de la información presentada en los créditos iniciales de la película, y corresponde exclusivamente a los temas instrumentales que interpreta el organillo, razón por la cual el número no es equivalente a los bloques musicales que yo enumero en mi análisis –16–.

y de las injusticias que alberga. Ambas historias, la del organillero y la de la ciudad – en realidad la misma, y el primero como vehículo que con la cámara recorren la segunda -, están marcadas por el ritmo del amanecer hasta la noche.

Uso de la banda sonora:

La cinta cuenta con 16 bloques musicales, que varían entre movimientos tonales –en secuencias más emotivas – y atonales – para secuencias tensas o incluso tétricas–. Hay un uso importante del recurso de traslape de bloques musicales o sonidos; esto se replica a nivel de las imágenes, y a veces el recurso está sincronizado, y coincide en ambos planos. Al mismo tiempo, hay una utilización acabada e interesante de sonidos recreados – en traslape o no, y por lo tanto juegan parte de un diseño. Esto coincide con lo hecho dos años más tarde para *La respuesta* (Leopoldo Castedo 1961); ambas cintas contaron con el sonido de Santiago Pacheco. Becerra de nuevo usa como recurso base la constante variación de los bloques musicales que presenta, dependiendo de la situación dramática.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Banda sonora
1)	01.29 -02.55	Imágenes de la ciudad amaneciendo. Un organillero camina por las calles. Se suceden imágenes de poblaciones, niños descalzos, contrastadas por otras en que un mozo sirve en una bandeja de plata.	El inicio parece un órgano, luego entran las cuerdas. El piano toca un ostinato constante. Luego, lo toma el chelo y realizan una suerte de contrapunto. La música es inquietante mientras se oyen campanadas que acompaña.
2)	02.55-04.46	Un niño con una madre con su hijo en brazos forcejean peleando por el agua. Luego giran abrazados. El niño cae al suelo y cambia la escena (03.08). Vemos una toma contrapicada del río Mapocho, luego lo mismo pero del Mercado Central, para después hacer un plano medio en la Vega Central. Con la entrada del órgano vemos a un carretonero. La cámara lo sigue de frente (03.46), la cámara baja, muestra las ruedas, luego sus piernas.	El teclado toca notas rápidas y da paso a la entrada de los violines, que marcan notas de alarma, acompañadas por el piano. Hay predominancia de los *sfz* en los chelos y violines. La música tiene un carácter tétrico, que podría corresponder al de una película de terror. Vuelve a entrar el órgano (03.28), manteniendo un trémolo en

		Luego las ramas en flor de los árboles encima. Se muestra al hombre recorrer lento, con esfuerzo.	el registro medio. El violín toca de manera más efectista y disonante. Al ver al carretonero avanzando, el chelo toca la melodía principal, con un *sfz* de la primera nota, que luego desciende. De nuevo es un motivo como de alarma. El órgano toca unas notas que parecieran imitar bocinas de autos-el carretonero va por la calle - . El bloque termina con un leve *fade out*.
	04.47	Una casucha por fuera.	Nota *legatto* en el registro grave del teclado.
3) 04.49-05.14	04.49-05.14	En un patio lleno de cosas, un hombre trabaja en la rueda de su organillo.	Violines en mayor, muy clásicos, melancólicos, junto a los chelos.
3.1)	05.14 - 06.03	El hombre se sienta y trabaja en sus rollos del organillo, acomodando las chapas con un alicate, que de hecho, se esuchan resonar mientras las ubica en la madera. La cámara se enfoca en sus manos iluminadas, tal como en *Mimbre*.	El órgano toma la melodía y la varía en menor. Entran los chelos en nota pedal y los violines en el registro grave, desarrollando la melodía, respondiendo más bien con un consecuente. Las cuerdas hacen un *decrescendo* para dejar entrar al piano, que toca de nuevo variando sobre el motivo en menor, solo, mientras el hombre continúa su trabajo. La música termina de manera abrupta cuando comienza a funcionar el organillo en el siguiente bloque:
4)	06.03-07.42	Se ve el mecanismo del organillo mientras el hombre lo gira. Se suceden tomas del mecanismo, luego del ojo del organillero y su cara, triste, mirando funcionar el mecanismo. De nuevo sobre su cara, y luego el montaje traslapa el ojo del organillero con la maquinaria de madera y metal (06.57). La imagen de fondo hace un paneo del patio, mientras seguimos viendo el ojo y su perfil que se balancea al ritmo de la música, como mostrándonos que ese es el mundo completo del organillero. En un	Escuchamos el organillo. Melodía alegre y destemplada que se repite todo el tiempo.

		cambio abrupto de escena (07.17) vemos luego una calle de tierra de la población y a un hombre con un caballo caminando hacia el fondo del encuadre. La escena cambia abruptamente y vemos una calle y una micro que pasa (07.30). Al frente en la vereda está el organillero. Luego unos niños lo miran desde el balcón (plano contrapicado).	En este momento escuchamos, por sobre la música de organillo, el ruido de un motor de automóvil (07.30). Es un sonido de adelanto (Buhler). La música de organillo continúa.
5)	07.42-09. 10	Vemos al organillero de espaldas a la cámara, en la calle. Luego se repite el plano contrapicado de los niños en el balcón. Le lanzan algo desde arriba. Detrás del organillero - y entre la cámara y él-una mujer está sentada en la cuneta. Se pone de pie y cruza la calle. Toma unas monedas del suelo.	Comienza a tocar otra música en su organillo, también alegre. Hacia el final de la secuencia, ocurre un traslape entre esta música y otra, que termina con un *fade out* acorde al fundido
	08.57-09.10	Plano cenital de la mujer recogiendo las monedas. Nuevas tomas del organillero desde más cerca. Se traslapa la música que ya estaba sonando con otra nueva, como en *Trilla*.	
	09.09	Fundido a negro.	
6)	09.11-10.04	Toma de obreros perforando el pavimento y trabajando en la calle. Luego la cámara graba al organillero desde atrás; en un momento vemos a una niña que le compra un juguete. El semblante del organillero no se muestra. Con el *fade out* del organillo un hombre limpia un vidrio. Aquello se repite mientras el hombre los limpia ahora por fuera, como peligrosa tarea (09.49). La cámara que enfoca al hombre cae abruptamente (10.02) interrumpiendo la música. Un dibujo que de seguro pertenece a los hermanos Larrea, de hombres mirando al encuadre con cara de descontento, aparece menos de un segundo (10.03). En la secuencia siguiente un grupo de hombres rodea el cuerpo sobre el pavimento, y lo observan.	Se escuchan los golpes de la perforadora y suena nuevamente el organillo. En un momento, el sonido de la calle va sincronizado al mismo ritmo que la melodía del organillo (09.14). La música hace un *fade out* (09.44) breve mientras vemos a un hombre limpiando un vidrio. Luego, vuelve a subir y volvermos al organillero. Un nuevo *fade out* del organillo nos lleva de vuelta a la altura. Se escucha el sonido de la caída, que además interrumpe la música.
		Se suceden unas imágenes de transeúntes en la calle, una caja	

		registradora que suena, un pito de un policía.	
7)	10.32-10.58	Las imágenes de transeúntes continúan hasta que se suceden otras de una construcción.	Comienza a escucharse un ruido de máquinas de construcción, lo que sabemos cuando vemos las imágenes de la faena (10.46); el ruido más las imágenes ilustran una ciudad hostil.
8)	10.54-12.12	Se ve una manguera que deposita cemento en un depósito en la construcción. La imagen del cemento sufre un fundido con nuevos transeúntes por la calle; entre la gente está el organillero. La cámara se enfoca en sus manos y el mecanismo, alternando luego con imágenes de la construcción, realizando un paralelo entre los tubos de los andamios y otros fierros con el instrumento. Un obrero toca una lata como improvisada campana.	Por sobre el sonido de la construcción volvemos a escuchar al organillo. Nuevamente, Bravo utiliza el recurso de la superposición de sonidos. También se escucha el sonido del cemento. Suena la campana.
9)	12.14-13.12	Imágenes de la construcción, un obrero come con una mujer al lado. La secuencia se interrumpe con las bocinas de los autos.	Las cuerdas tocan un acompañamiento sobre el que el órgano toca una melodía breve. Luego los violines interpretan agudos el tema reconocible del principio, que es modal. Juega con el menor y el mayor. La música es interrumpida por las bocinas de los automóviles.
10)	13.10-13.20	Pasan autos. Nuevamente Bravo hace un montaje que traslapa imágenes de los autos con el organillo, que comienza a escucharse.	Suenan las bocinas. Parecen recreadas por los bronces.
11)	13.21-14.12	Vemos el instrumento de cerca, y la mano que lo gira. La gente en la plaza escucha, hay una fuente donde una pareja mira y pasea. La pareja se acerca al organillo y lo observa. Comienzan a bailar.	Organillo. Se oye la fuente de agua.
	14.14-14.44	El hombre saca el loro de la jaula y le habla para que “atienda a la señorita”. El loro le saca la suerte a la señorita. La secuencia termina abrupta para la siguiente:	Se escucha al organillero hablando con el lorito, y al ave que grazna.
12)	14.45-14.48	Ojo de una lechuza; luego se suceden carteles de Coca Cola, y de “pare”.	Se escucha una nota grave de bronce, larga, como de sirena de barco.
13)	14.51-16.13	Las tiendas comienzan a cerrar y llega la noche. Las personas circulan por las	Un piano en el registro grave toca un 4/4 insistente que va

		calles mientras se van. Hay juegos de luces sobre el negro, como difuminadas de las rejas, que se apagan paulatinamente. Luego vemos mesas de billar, donde los hombres juegan, entre imágenes de la carretera, donde las luces parpadean como coordinadas.	*in crescendo*, hasta que entran de nuevo las cuerdas. Ahora ellas asumen el acompañamiento, y sobre ello los violines tocan notas agudas y disonantes, que son la variación del bloque tétrico que ya sonó. El órgano toca un intervalo de cuarta como imitando una sirena de ambulancia.
14)	16.13-17.39	Vemos gente bailando en una discoteca. Se intercala la imagen con tomas del organillero unto a un chinchinero. Luego, quienes bailan el rock and roll en la calle son niños con ropas viejas.	Se escucha un rock and roll, y sobre este, el organillo con el chinchin. Ambas músicas se mantienen con vaivenes de intensidad. El bloque se termina con un *fade out*.
15)	17.40-19.03	Vemos al organillero de frente. La cámara lo sigue en primer plano y luego en escorzo. Luego lo vemos en un contrapicado por la ciudad. Con un fundido a negro se termina la película.	Un nuevo bloque de carácter fúnebre con el contrabajo tocando grave. El órgano toca la melodía más reconocible, que luego variará el chelo como a la manera barroca. La imitará el piano, que luego junto a las cuerdas pasará a menor para continuar el bloque y finalizar la película.

9.1.4. *Láminas de Almahue* (1962)

Clasificación: Documental experimental.

Director: Sergio Bravo

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Guion: Efraín Barquero.

Voz en *off*: Efraín Barquero.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/laminas-de-almahue/

Reseña:

El cortometraje es un homenaje al trabajo del campo, con imágenes que, tal como lo indica el título de la cinta, son láminas, pero no postales en un sentido exótico, sino un seguimiento

audiovisual de la relación entre el trabajo rural y la propia naturaleza, algunos de esos procesos y la simbiosis entre ellos. El hilo de aquellas imágenes del campo está acompañada y unida por narración del poeta Efraín Barquero, quien además es el guionista. El texto mismo es importante por su contenido lírico y las referencias poéticas que hace del mismo trabajo y la relación del ser humano con la naturaleza, pero a nivel sonoro, su propia dicción, su *grano* de la voz, tiene una importancia sustantiva como atmósfera sonora.

El director vuelve a concentrarse en los objetos, por movimientos cíclicos que se destacan en primeros planos, y la relación entre lo circular del molino de agua – el agua también corre y gotea repetidamente e incesante – la rueda y su construcción, la prensa y su movimiento.

Uso de la banda sonora:

La instrumentación utilizada es arpa y flauta traversa, saliendo de formatos más comunes y reiterativos en otras musicalizaciones de Gustavo Becerra en la misma época. La música tiene un carácter de improvisación, con preponderancia del efecto y el aprovechamiento de todo el registro de los instrumentos, sobre todo el de la flauta. De esta manera, Becerra recurre de nuevo a un elemento ya utilizado: componer música para un filme teniendo como cuestiones preponderantes el timbre y la creación de atmósferas sonoras; aun así, en *Láminas de Almahue* esto se hace de manera muy sutil, y con poca densidad, en tanto el arpa y la flauta no pretenden saturar la banda sonora de información, sino más bien dejar espacio a la narración de Barquero, que tiene una relevancia desde el punto de vista de la dicción, de las pausas, de la forma y no sólo del fondo.

Existe un vínculo entre lo circular o cíclico de las imágenes – la rueda que se va construyendo, el molino que gira – y la reiteración de la música, que, si bien se construye como un elemento sonoro disgregado y de carácter improvisado, tiene como unidad de motivos 3 notas que se reiteran en ambos instrumentos. Al igual que en *La Respuesta* hay cinco notas que, casi como una serie se van reiterando dentro del caos sonoro que acompaña a la destrucción gráfica, en *Láminas de Almahue* estas tres notas constituyen la unidad de los bloques y dan cuenta de un propósito narrativo, una estructura coherente en relación con la imagen.

Tabla de análisis

Bloques	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Música/Sonido
1)	00.09-01.18	Créditos iniciales, logo del CCE. La película tiene un corte y aparece un contorno de montañas con hombres al fondo. Aparece el título de la película (00.20). Termina con un fundido a negro.	*[…] En el sueño del hombre, está despierto el árbol de la especie…*	Narración breve de Efraín Barquero, un poco interrumpida por el montaje restaurado. Un arpa acompaña con una nota constante;, entra la flauta, con una melodía de tres notas descendentes. El arpa se mantiene con un arpegio menor. La flauta vuelve a entrar (00.28) mientras se suceden los créditos. Toca el mismo arpegio del arpa, junto con efectos como el trémolo. El bloque termina con un arpegio del arpa. La música podría ser para una película de fantasía.
2)	01.20-02.59	Aun con el fundido en negro. Paisaje del amanecer, el sol saliendo entre los cerros. Se ve el riachuelo. Luego, se sucederán imágenes del campo: un horno de barro, el sol nuevamente, y un río por donde corre el agua tranquila. Luego se ve una represa pequeña sobre el río, hecha de madera (02.26). Se ven gallinas, de nuevo el agua que corre, un caballo. Dos hombres		La flauta vuelve sobre el mismo carácter del bloque anterior luego de una brevísima pausa. La flauta toca de manera efectista con *frulatti*. El arpa responde con una nota aguda, luego acompaña con armonía, alternada con efectos. La flauta va tocando arpegios de diversa especie,

		giran una prensa. La imagen se funde con la de una gallina, dando continuidad a la siguiente sucesión de imágenes.		siempre en forma de efectos. Interpreta un motivo más ligero al verse el agua por primera vez. Con la represa se escucha el agua (02.26). Sigue escuchándose el agua por sobre la música, en el *foreground*. El arpa queda sola y toca de manera más suave para "finalizar" el bloque. Realmente no termina y hay una continuidad, pero la pausa permite diseccionar hasta aquí.
3)	03.00-03.33	Se intercalan tomas de las gallinas con el agua. Luego veremos a un hombre salir de un corral con la base de una silla tejida, que cuelga al sol. La cámara hace un *zoom out* una vez que el campesino ha salido del encuadre, mostrando cómo la luz del sol se filtra por el entretejido de la figura circular.	*¿Quién reúne al hombre con la tierra con más delicadeza que el sol naciente? ¿Quién lleva al hombre a su labor con más persistencia que el agua de la noche?*	El arpa continúa tocando arpegios y la flauta notas en *staccato*. El agua continúa sonando con intensidad desde el bloque anterior y se confunde con el aleteo de la gallina, que también suena antes de volver al agua y ver un pequeño torrente. Deja de escucharse luego de un *fade out* (03.10). La flauta finaliza el bloque y da paso a la narración (03.30).
4)	03.40-05.06	Un molino quieto se ve delante de las ramas de un árbol. Luego vemos las labores del campo: una mujer avivando el fuego-que suena - , el		La música retoma su intensidad luego de finalizada la narración, tocando como

		fuego de la herrería, las ruedas de carreta. La secuencia "finaliza" con la imagen de un molino en movimiento.		efecto, casi imitando al fuego. El fuego suena, junto con la máquina para atizarlo y las herramientas metálicas de la herrería. El arpa se escucha sola por más tiempo que en los bloques anteriores. En el momento en que se ve el molino, la flauta toca una nota larga en *mezzopiano* que finaliza el bloque.
5)	05.07-06.56	Una carreta tirada por dos caballos sale hacia un camino principal, con dos hombres. Luego vemos un molino en funcionamiento sobre el río. La cámara enfoca el molino de cerca, su funcionamiento, el agua que toma y deja caer para girar. Un paneo de izquierda a derecha sobre una canaleta del molino une la escena a la de un camino de entrada a un campo, con árboles al fondo. Una puerta de madera antecede el fundido a negro.	*Agua y fuego que el habitante de estas tierras necesita.* *La rueda gira buscando su redondez fecunda*	Retorna la flauta y el arpa; el viento con más notas. Suena el agua en el molino, de nuevo por sobre la música. La flauta es un poco más rápida en este bloque, aunque se escucha sólo sutilmente detrás del agua, lo que se acentúa en el momento en que entra la narración (06.28), donde la música casi se extingue en el *fade out*. Vuelve a oírse luego que la narración termina (06.36). La música termina con la flauta sola luego del paneo y cambio de escena.
6)	07.14-07.48	Dos caballos arando el campo. Un hombre siembra la tierra y la narración se refiere a ello. La escena termina con un fundido a negro.		Arpa melodía en Do mayor, dulce, por primera vez en el documental. La narración entra encima. Sin pausas, el bloque

				se modifica y toma el carácter anterior-más improvisado - , con el arpa y la flauta más efectistas, de todo modos más alegre que antes. Termina con un *fade out* rápido.
7)	07.50-08.21	La cámara está en el mecanismo del molino y muestra la rueda girar desde un plano contrapicado hacia el agua. Luego, vemos a un hombre trabajando una rueda de carreta. El hombre martilla la rueda en el suelo de tierra.		La narración continúa y da hilo a las imágenes. La flauta con trinos y el arpa, más en el carácter alegre de la siembra del campo. Se escuchan l os martillazos del hombre sobre la rueda. Nuevamente el arpa se queda sola para dar paso al bloque siguiente luego de una breve pausa.
8)	08.21-09.16	El hombre trabaja la rueda y entre dos la dan vuelta para continuar la faena. Luego vemos de nuevo el mecanismo del molino trabajando, dejando caer el agua que recogió para avanzar.		Misma arpa alegre del bloque 6. Se escucha cómo la martillan. La melodía alegre es respondida por la flauta en el mismo carácter, asumiendo la voz principal. Se escucha el agua.
9)	09.16-10.55	Continúa el trabajo sobre la rueda, asociado de nuevo al molino y de una prensa para curvar el metal que se usa para aquella rueda. La narración enaltece el trabajo de los hombres bajo el sol, de manera poética, como lo hiciera la narración en *Trilla*.	*Sol y hombre encadenados a un orden.* *El agua corre y recibe un sol inmemorial,* *Cuyos rayos son los brazos de los hombres.*	Sin pausas con el bloque anterior, el arpa queda sola por un segundo y la flauta retoma su carácter de efecto, de nuevo más lúdico, como en el bloque 7, combinado con una variación del comienzo del bloque 6. La

			Parece que el sol vivera en estas manos oscuras. *El hombre no mira el cielo, ni siquiera la copa de los árboles.*	narración vuelve. Hacia el final los instrumentos tocan de manera disgregada sobre imágenes a contraluz del molino y el agua que cae. La flauta va como puntuando las gotas.
10)	10.56-14.43	Se muestra el fuego en la herrería, luego un hombre cortando leña. Se vuelve a las imágenes del molino mientras retoma la narración. Luego, una hoguera armada de manera circular, donde se ha calentado el metal de la llanta de la rueda. Los hombres lo sacan del fuego y martillan sobre la estructura de madera. Los hombres mojan la rueda y comienza a salir mucho vapor, en el momento en que la música cambia.		El bloque comienza igual que el uno, con las tres notas descendentes. Los instrumentos se mantienen disgregados y tocando aun más efectistas, sobre todo la flauta. Retoma la narración en el momento en que se ve de nuevo el molino. La flauta toca más ligera una melodía cromática descendente. Una vez que la rueda está puesta, la música se ralentiza y retoma un carácter misterioso. Al levantar la rueda para girarla, el bloque retoma su rapidez, finalizando con el ruido de la rueda cayendo hacia el otro costado.

11)	14.46-15.18	Con la caída de la rueda cambia la secuencia y vemos un caballo cabalgando, de perfil. Se enfocan los cascos del caballo.		El arpa toca como imitando la cabalgata del caballo, a lo que se une de nuevo la flauta. Una nota larga del viento se corresponde con el fin de las tomas de los caballos y el retorno al molino.
	15.18			El arpa sigue sonando y termina para dar paso a la narración.
12)	15.18-15.57	Vemos de nuevo el molino girar desde varios ángulos. Se unen las tomas del molino con las de un campesino entrando por la puerta que vimos al inicio, junto a un pero y un niño. La cámara se aleja de a poco y el hombre cierra la puerta, terminando la escena con un breve fundido a negro.	*Agua del Almahue que de ser clara y haber formado el pan y el grano, ahora se vuelve mineral, y arde como el combustible, y mueve la gran rueda de la tierra, donde el hombre escucha la voz de sus antepasados.* *Gira la rueda y alguien canta.* *Es el agua que disuelve al hombre y lo entrega más puro.* *Y los rostros golpeados por la tierra y por el tiempo,* *Tienen ese silencio de las cosas eternas, de las manos encadenadas a la rueda,* *Donde el agua destruye y da la vida.*	Entra la narración que se refiere a la rueda que gira. La música ha continuado hasta después del cambio de escena sirviendo como puente con lo anterior. Vuelve a escucharse la música de manera sutil detrás de la voz en *off*. A medida que va finalizando la escena el arpa se oye un poco más. La narración de esta parte es muy interesante, ojo!

13)	16.02-19.00	Toma del agua que refleja el molino. Se queda para ver cómo cambia con el agua movediza. Luego, más tomas del molino quieto. Se traslapan con la imagen de una mesa con un crucifijo, un candelabro con su vela y un reloj. La cámara se detiene sobre un periódico y se traslapa la imagen con la del sol, escondiéndose entre los cerros. Sobre impresión de imágenes del molino, una de ellas puesta a girar mientras sigue oyéndose el tic tac del reloj. Fundido a negro. Luego de ello volvemos al reloj. El sol entre los cerros, escondiéndose. El sol se esconde y va dejando la pantalla en negro.	*Viento de la tarde,* *Que es como el presentimiento del espacio,* *Y como el pensamiento invencible del hombre.*	Entra la flauta acompañada del arpa con las tres notas descendentes, dejando la última más larga. El reloj sobre la mesa se escucha con su tic-tac, marcando el paso del tiempo. La narración vuelve sobre el bloque musical. La flauta vuelve a algo muy similar al bloque inicial. La flauta insiste todo el tiempo sobre las tres notas. El reloj retoma su tic-tac como prolegómeno de la narración. El arpa marca los arpegios finales junto al reloj, que sigue escuchándose hasta que la película finaliza.

9.1.5. *A Valparaíso* (1964)

Clasificación: Cortometraje documental.

Director: Joris Ivens.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Guion: Chris Marker.

Narración *over:* Roger Pigaut.

Producción: Argos Film (Francia) y CCE.

https://cinechile.cl/pelicula/a-valparaiso/

Reseña:

Homenaje poético a la ciudad de Valparaíso y sus habitantes, a través de un recorrido audiovisual por sus cerros, calles, pasajes, y miradas al puerto y sus embarcaciones. Se pretende resaltar y homenajear sobre todo a los habitantes de un Valparaíso más precario y falto de recursos, en un contraste con un puerto iluminado y festivo por la llegada del año nuevo. A su vez, se narra la historia del puerto, haciendo referencia a los asedios de orden natural, y los perpetrados por piratas y conquistadores.

Uso de la banda sonora:

La banda sonora está compuesta de 29 bloques musicales, todos de breve duración y muy ligados a los acontecimientos y el contenido de la narración. Desde el punto de vista sonoro está muy acabado, y recurre, como buena parte del cine documental de la época en Chile, a un narrador que hila los acontecimientos y le da forma a una serie de imágenes como de postal del puerto. En este sentido, aun cuando es un documental que se ha catalogado más bien de experimental, tiene un tratamiento exotista del puerto y del realce de la pobreza. La música se hace parte de la narración más que del fondo del exotismo, con excepción del uso de una cueca.

Gustavo Becerra recurre a un tema popular, la canción popular "Goodbye Farewell", que varía y desarrolla en algunos bloques musicales en donde la melodía, cantada en los créditos iniciales, es tomada por los bronces o las maderas. Becerra usará y profundizará esta posibilidad creativa en *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia 1969), usando como base musical el vals de Víctor Acosta "La joya del Pacífico".

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Banda sonora**
	00.59-1.45	Créditos iniciales sobre tomas de olas chocando en la costa, que son luego reemplazadas por el sonido de las sirenas de barcos y un radar.	Se escuchan las olas, luego las sirenas y el pitido del radar.
1)	01.50-02.28	Fuegos artificiales. Se suceden imágenes del puerto: niños tirando petardos, las grúas que descargan los barcos.	Se escuchan los fuegos artificiales antes que comience una música alegre (01.53), con trémolos del arpa y las cuerdas; la melodía principal llevada por el trombón como introducción para la voz que canta en francés "Goodbye Farewell". Es acompañada sobre todo por las cuerdas. Al final del bloque se escucha una guitarra que sufre un *fade out*. El bloque termina-hace una pausa más bien-para que comience la narración (02.30).
2)	02.38-03.22	Las escaleras largas de Valparaíso, y luego tomas panorámicas de los cerros, probablemente desde ascensores. Se ven las casas en los cerros y el mar. La toma continúa más allá de la música: Plano picado desde un ascensor (la cámara muestra un trozo de riel) y se ve una casa abajo, luego un perro y la maquinaria sobre él.	La guitarra entra con un bajo constante, que acompaña una melodía en el oboe, muy bella, melancólica, que luego replica brevemente el violín. La narración se refiere al puerto, a los cerros. El bloque termina con un *fade out*.
3)	03.25-03.50	Toma panorámica de un ascensor y su estación. Paneo hacia el mar y los cerros. Luego, otra toma	Timbales y bronces más maderas, tocando de manera efectista, un bloque tétrico.

		mostrará algunas personas dentro de un ascensor.	
4)	03.50-04.18	Plano picado de una escalera por la que baja una niña, luego otra escalera de frente por donde descienden jóvenes marinos. En el momento que la música cambia, las imágenes muestran casas más pobres y calles deshechas de un cerro.	Traslapado al bloque anterior comienza una guitarra en ritmo de vals. Acompaña un pandero y entra una flauta con una extraña melodía. El bloque cambia (04.02) a un ánimo tétrico como antes (4), con una melodía del fagot más oscura y acompañada del contrabajo. Se retoma la melodía alegre, que termina con el sonido de la maquinaria de los ascensores (AB)
5)	04.22-04.36	Más tomas de los ascensores y personas en las calles. La cámara sobre los ascensores suele apuntar hacia el mar.	Mismo ritmo de vals, pero en una variación más bien barroca, de obertura, alegre, con carácter de fanfarria por los trombones. La melodía se comparte con las maderas y las cuerdas. Sobre ese carácter más "exaltado", la narración se refiere a cómo el nombre de la ciudad se divide en Val-Paraíso. La narración finaliza diciendo que es *la última parada antes del paraíso*, dando paso, sin pausas, al bloque musical siguiente:
6)	04.37-04.55	*Travelling* de una carroza fúnebre que avanza por el cementerio. Se suceden tomas de nichos y tumbas.	*Dies Irae* tocado por la flauta. Los timbales acompañan de manera constante, más un pedal del contrabajo. El consecuente es tocado por el trombón. Luego, concluyen el bloque las cuerdas, que acrecientan la emotividad relacionada al tema y a lo fúnebre. El bloque termina con el ruido de la maquinaria del ascensor, de nuevo.
7)	05.03-05.23	Una mujer con vestido blanco se pasea por una calle, otra muy elegante y con sombrero baja una escalera y toma un pequeño pingüino, acariciándolo como si fuese un gato.	Violín y chelo tocando una melodía rápida con *pizzicatos*. Puntuación de las dos mujeres que aparecen en pantalla, y del pingüino.
8)	05.23-06.00	Puente de un ascensor, plano picado de una calle y una casa que termina en punta, una escalera que termina sin destino-una persona llega hasta su fin -. Se suceden más imágenes	Vibráfono más cuerdas, más tensas. *Todos los puentes terminan en el cielo.* Vibráfono y cuerdas interpretan un motivo tenso, al que se suman los trombones, pesados y rítmicos como en el bloque 6.

		de los cerros y sus casas pobres.	
		Tomas del puerto y los hombres trabajando en los astilleros. La cámara ahora se enfoca en el plan y la ciudad.	Sonido ambiente de las gaviotas, los barcos, los hombres gritando. La narración retorna y ahora se oyen los sonidos del plan, las calles y los automóviles. Se refiere al vínculo cultural de Francia con Valparaíso.
9)	07.02-07.20	Se suceden imágenes de las casas y edificios más europeos del plan. La cámara hace un *travelling* de una de ellas que termina en punta y la narración se refiere a ella como un barco.	Los violines entran con una melodía alegre de nuevo un tanto barroca, a la que responden el fagot, luego la flauta traversa.
	07.35		Cuando aparece la "casa barco", escuchamos el sonido del agua, que sirve como transición a las tomas siguientes sobre el agua.
9.1)	07.21-07.52		El arpa acompaña a la flauta, en una melodía alegre, más calmada, sobre la que el arpa fluctúa con notas de acompañamiento y arpegios en *rubato*, casi como imitando el tema del agua. No hay fin de este bloque, que está unido al siguiente; la flauta mantiene una nota larga sobre la que se escucha probablemente el contrabajo imitando la sirena del barco.
10)	07.46-08.09	Toma de un bote sobre el agua, luego de un barco militar. Se ven estatuas de Arturo Prat.	Sirena de barco emuladas por las cuerdas graves. Acompañan los timbales y un gong. En el momento que se ven las estatuas se escucha una trompeta con un motivo breve, quizás con alusión militar.
11)	08.09-09.14	Tomas de pies que suben y bajan escaleras, luego personas de todas edades. La secuencia termina con una gallina subiendo una escalera.	De nuevo sin pausa, el arpa entra con un acompañamiento. Sobre él, el trombón toca una melodía que responden las cuerdas y la flauta, con notas rápidas, mientras la narración habla de las subidas y bajadas por los cerros. Tanto el arpa como la flauta suben o bajan sobre motivos con aire de *ostinato*, como las escaleras.
12)	09.38-09.54	Los niños elevan volantines, una mujer tiene	Una guitara introduce una melodía conclusiva de fanfarria, tocada por

		colchones en un balcón. Toma panorámica del cerro con una larga escalera.	los bronces, las cuerdas y las maderas-destaca sobre todo la flauta -. El bloque termina con el tañido de unas campanas.
13)	09.58-10.35	Tomas hacia el mar, otras del mercado, luego de los peces.	Nuevo bloque con melodía del fagot melancólica y muy bella. Termina con una nota larga y en *decrescendo*.
		Tomas del mar, las gaviotas y personas bañándose. Luego, lobos marinos que son alimentados por los pescadores.	No hay narración.
14)	10.58-11.30	Gaviotas comiendo en la superficie. Se intercambian imágenes de un gran lobo marino que come pescado y las gaviotas haciendo lo mismo, en el mismo lugar.	Bajo los graznidos de las gaviotas se escucha un bloque con la flauta y el chelo tocando a dos voces. Luego los sigue el fagot, después el arpa. La música es alegre e ilustra las tomas de los animales como un juego.
15)	11.30-11.38	Toma de una red que asciende en una polea. Los hombres mueven cajas llenas con pescados. Luego se retorna a los ascensores *(ascensores otra vez)*	El trombón (sin pausas con respecto al bloque anterior) toca unas notas como de sirena de barco bajo un pedal de contrabajo (o chelo). Claramente imitan a los barcos que se ven al fondo. Se oyen las cajas caer al suelo, y retorna la narración. La maquinaria del ascensor vuelve a estar presente.
16)	12.10-13.59	Ropa tendida y tomas de ventanas con gente mirando por ellas. Más personas y niños que suben los cerros.	Guitarra tocando un bajo y luego el fagot, mismo del bloque 2. Se desarrolla más, con el violín que toca un consecuente. Se incorpora también la flauta que desarrolla un nuevo motivo, y retorna la narración, por lo que hay un *fade out* de la música.
17)	14.01-14.47	Plano medio de la gente pagando la boletería del ascensor. Una señora recibe el dinero. El ascensor sube y la narración habla de la gente que vive más arriba (*mientras más alto más pobre*). Toma de un conventillo.	Retorna la guitarra con el mismo ritmo anterior, y entran las cuerdas y el fagot con el mismo carácter, pero con una nueva melodía. Luego, el fagot toca más alegre en 6/8, acompañado de manera intermitente por un pandero. *Fade out*
	16.10	En una junta de vecinos para solucionar problemas de vivienda y agua, un hombre mayor interviene. Lo mismo con una señora.	Su voz está doblada, ha sido grabada encima.

		Fin abrupto de la secuencia con el final del discurso de la señora.	
18)	16.26-16.51	Personas bailando un rock and roll, sucesión de tomas del boliche. Fin de la música y la secuencia de manera abrupta, pasando a la siguiente.	Se escucha el *rock and roll* de fondo, asumiendo un plano diegético. Fin con un *fade out*.
19)	16.52-18.04	Toma panorámica del puerto, de noche con sus cerros iluminados. Más imágenes del plan de noche, y luego un boliche con gente bailando.	Guitarra en ritmo de cueca cantan un hombre y una mujer. El pandero se escucha un poco descoordinado. *Fade out* de la música, que se extiende un poco hasta la secuencia siguiente.
		Unos bomberos combaten un incendio. Luego tomas con mucho viento.	
20)	18.31-19.27	Toma de una escalera, y la gente subiendo. Unos niños juegan en un patio, más tomas de personas por los cerros, un hombre acarrea una cama. Luego, vemos un circo que está armando su carpa.	Melodía del chelo, acompañada por los chelos. Melancólica. Se incorpora la flauta que asume la melodía principal. La trompeta entra con una variación de la melodía de "Goodbye Farewell" cuando se está armando la tienda. El bloque se confunde con los aplausos del público en el circo.
21)	19.27-19.46	El espectáculo del circo.	Música del circo. Tambores, trompetas.
22)	19.48-21.08	Un hombre a caballo. Tomas de un bar con imágenes de caballos como caricaturas, y luego de un hipódromo. Luego un burro acarrea una cama, se vuelve a los corrales del hipódromo. La secuencia termina con un hombre que corta carne.	La narración se refiere a los hombres a caballo. Melodía del chelo y los trombones, en modo menor. Se vuelve más rápida y la acompaña el pandero, luego entra el fagot. El bloque se escucha un poco más intenso que el ruido de las personas en el hipódromo. El chelo se vuelve más rápido. Es bien barroco también este bloque. El chelo continúa en *pizzicato*, y termina el bloque, justo en el momento del sonido del corte de la carne.
23)	21.11-21.38	Una mujer le lee las cartas a un hombre, otro construye barcos dentro de una botella.	Gong, glockenspiel y vibráfono. Luego entra el oboe
24)	21.38-22.14	El bar los siete espejos, los marinos y otros hombres bailan con mujeres. Un hombre se pelea con otro, le lanza una botella y quiebra un vidrio. Vemos	El bloque anterior se confunde con la entrada de un rock and roll. También hay sonido del boliche. El bloque se confunde con el sonido de la pelea. El ruido de la quebrazón del vidrio se prolonga.

		una imagen de sangre-a color-y otras como de caleidoscopio. Se ven las cartas ensangrentadas en el suelo	Es pasado luego por un filtro más un *delay*.
25)	22. 15-24.00	Bandera de pirata que se quema, imágenes de cuadros de piratas. La narración hace mención de ello. Los españoles y la opresión colonial. Termina con una toma del mar reventando en una roca, se menciona la guerra con España y el terremoto. Como también a la invasión yanque.	Melodía en clavecín, en modo menor y pesada. Hay una melodía en particular muy posible de transcribir. Aparece fuego y se escucha, así como el de gritos de guerra y conflicto en algunos momentos. El fuerte sonido de la ola tapa el bloque, que vuelve a escucharse unos segundos después. Termina, pero sigue el siguiente sin pausa.
26)	24.00-25.30.	Tomas de los barcos y mascarones de proa, con banderas de los barcos. Retorna a los ascensores y cambia la música. Tomas aéreas del mar de nuevo. En el ascensor Polanco sube una pareja de recién casados. Unos niños juegan en el cerro, lanzando unas cintas.	Bloque de cuerdas, bronces, ligero y más contrapuntístico. Cambia y toma un motivo más suave con el arpa, que es la variación de "Goodbye Farewell" tocada por el oboe. Responde la trompeta, luego los violines, y de nuevo las maderas. Una flauta toca con trinos, es muy dulce la música. El bloque "termina" con una nota larga de la flauta que une con el bloque siguiente.
27)	25.29-25.39	Los niños	Nota larga de contrabajo, luego los timbales.
28)	25.38 - 26.26	Un volantín en el cielo, luego varios elevados por los niños en el cerro.	Se retorna al bloque 26. Queda la flauta sola con el arpa. Y de nuevo termina la nota grave como de sirena de barco con los timbales. [Podríamos decir que el 26 es uno solo que se repite]
29)	26.27	Créditos finales.	Canción "Goodbye Farewell", voz más guitarra, mucha reverb. Luego entra la orquesta.

9.1.6. *Yo tenía un camarada* (1964)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Director: Helvio Soto.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Francisco Cares.

Guion: Helvio Soto.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/yo-tenia-un-camarada/

Reseña:

Es la historia, descriptiva y sin diálogos, de un niño que recorre la ciudad en búsqueda de flores para su amigo que acaba de fallecer. Es un recorrido de carácter inocente por la ciudad de Santiago, un deambular guiado por el niño y seguido por la cámara.

Se destaca un uso insistente del plano picado, como un recurso que mira hacia la calle y las dicotomías de clase desde cierta distancia, al igual que lo hace en *Día de organillos* (Sergio Bravo) – distancia rota por el recorrido del niño y su seguimiento por la ciudad casi siempre desde atrás -; la ciudad se muestra indiferente a la pobreza del niño, como en *Largo Viaje* (Patricio Kaulen).

Uso de la banda sonora:

La instrumentación elegida por Becerra es una guitarra y una flauta traversa, con las que repite constantemente los mismos bloques variados: presenta el material inicial en los primeros tres bloques, para desarrollarlos y variarlos luego durante el resto del cortometraje. Hay, en esas repeticiones, una ilustración de la melancolía, o bien de la tensión; pero de una tensión inocente, ya que toda gira en torno al pequeño conflicto del niño buscando flores para su amigo muerto. En este sentido, no hay una crítica a la pobreza sino más bien esa observación distanciada de la cámara en contrapicado. La música, entonces, se inmiscuye más bien en el conflicto del niño que en lo otro. Hay

una importancia en el uso de la música de esta manera, en tanto no hay diálogos. En contraste, el uso de los silencios es también crucial para resaltar ciertas situaciones. Por último, el diseño sonoro es muy acabado y forma parte también esencial de la narración.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Banda sonora**
		Títulos iniciales: Río Mapocho desde la altura. La cámara baja para ir mostrando una serie de escombros sobre la tierra.	Se escuchan "pasos". Luego sabemos que son los cascos de los caballos.
	01.10	*Travelling* de hombres y mujeres en una población mirando hacia la derecha del encuadre Viene una carroza fúnebre. Detrás de ella viene un niño cabizbajo, pateando una lata. Pasa entre los pobladores y uno de ellos le saca el sombrero. El niño también lo hace. Uno de los hombres de la carroza le silba al niño para que no se quede atrás.	Dejan de oírse los cascos y sólo ha silencio mientras se saludan. El *travelling* es parecido al de *El Chacal de Nahueltoro*.
1)	02.14-03.16	La carroza continúa su camino, el niño tras ella. Luego en un plano picado veremos la calle repleta de autos, y entre ellos una imagen casi surreal de la carroza avanzando y tras ella el niño, como venía por el camino de tierra, pero ahora entre los automóviles.	Guitarra sola, en Em. Toca una melodía AB. Es una melodía triste, con cadencia muy clásica. Ilustra de manera sincrética el avance del niño con la carroza. El bloque termina de golpe junto con la toma contrapicada. Melodía en menor, muy en estilo clásica pero tocada con ruidos de la guitarra. Están permitidos. No es una guitarra de concierto.
		La carroza avanza por una calle de adoquines. El niño continúa detrás. En una luz roja se queda mirando a una mujer dentro de un lujoso auto. La mujer le ofrece limosna, pero el niño no alcanza a tomarla y el auto avanza. Lo vemos en un plano medio, de frente. Fin de la secuencia con fundido a negro.	Diseño sonoro bastante acabado de los sonidos de la calle.

2)	04.49-05.01	Nueva toma del niño tras la carroza. En la vereda otros niños juegan y miran pasar el cortejo, que avanza hacia el Cementerio General. Se unen al cortejo. Unos llevan escopetas de juguete, otro un tambor. Una mujer se acerca y le dice a los niños que vuelvan a la vereda.	El niño toca el tambor como imitando una marcha. Su sonido es seco, como de tambor de lata. Termina con la mujer que se lleva a los niños.
3)	05.24-06.23	Desde la carroza estacionada, viene un carro para llevar el ataúd. El niño observa mientras lo bajan. Otro cortejo pasa a pie por el lado, y deja caer unas flores que el niño toma. Lo vemos en un plano medio mientras unas manos le arrebatan el ramo que ha recogido, dejándolo sólo con una flor en su mano.	La flauta traversa, acompañada de la guitarra, toca una melodía breve en modo menor; la guitarra responde con el bloque 1, y luego la flauta vuelve a tocar, esta vez un consecuente. La música baja de intensidad levemente cuando el cortejo pasa por el lado, para escuchar sus pasos y los rezos indistintos. El bloque continúa hasta la escena siguiente.
4)	06.26-08.26	Plano picado del piso de baldosas blancas y negras. Avanza el ataúd y el niño con una flor. Por el centro les interrumpe el paso un cortejo más numeroso, con un cura y muchas flores sobre el sarcófago.	Cuando aparece el cortejo se oye la voz del cura rezando en latín. La voz no cambia una vez que el cura sale del encuadre, acompañando todo el trayecto de los deudos. Los rezos continúan en *off*.
	07.46	Los dos hombres y el niño deben ver pasar a todo el cortejo. Plano del niño de espaldas a la cámara mirando pasar a la gente. Deja caer la flor. Una vez que pasaron, comienzan a avanzar. (continúan los rezos en *off*) El niño avanza junto al hombre con la pala. Tomas del cementerio, de los nichos, los árboles, las estatuas, el agua.	Sobre el rezo en latín se escucha otra voz que murmura brevemente.
		Plano medio del niño apoyado en una cruz mirando fuera de campo. Le quita la cruz al niño y la pone sobre la tumba.	Se oyen las paladas del hombre excavando.
5)	09.08-10.00	El niño se agacha sobre la cruz y pone unas ramas con hojas bajo ella, como de adorno. Mira alrededor y la cámara es subjetiva por un momento, mostrando varias tumbas llenas de flores.	Bloque 3, pero variada la melodía de la flauta. Las respuestas de la guitarra (b.1) son un poco más rápidas y en un registro más agudo. Hay un final de esta sección pero la siguiente comienza de inmediato, incluso puede estar grabado de corrido.

6)	10. 00 -10.10	El niño se pone de pie y roba flores de otras tumbas para la suya.	La guitarra repite un intervalo de segunda mayor constante, con delay, y la flauta acompaña con efectos de *frulatti*, acompañando el robo.
		Un hombre cojo lo observa mientras saca agua. El niño vuelve cargado de flores a su tumba. El cojo se le acerca con el bastón para pegarle, el niño corre. Fin de la secuencia en negro (10.53)	
7)	10.57 - 11.59	El niño entra a un parque, y observa a un hombre que duerme. El hombre se despierta y lo mira, sonríe. El niño camina saliendo del encuadre.	El corte del bloque musical indica que la película puede haber sido restaurada de cortes diferentes o faltan partes que estaban dañadas. La flauta toca una melodía en modo mayor, que acompaña la guitarra con acordes, y a ratos también con un contrapunto. El contrapunto suena disonante a ratos, más por la melodía de la guitarra que por la flauta. Sólo se "acoplan" cuando la guitarra comienza con el acompañamiento. Luego retorna el punteo. El bloque finaliza con el motivo del bloque 1 tocado por la flauta.
8)	12.00-12.36	El niño mira hacia el cielo y cae. Luego, una sombra avanza sobre la vegetación del parque- es el niño -. Primeros planos de rostros indistintos de una mujer mayor, luego de un hombre fumando. La gente le observa y juzga con esas observaciones. Los pies con zapatos llenos de agujeros se alejan del césped y las flores.	Nueva guitarra efectista, tocando metálica, junto a la flauta con *frulatti*. Trémolo de la guitarra.
9)	12.37-12.55	El niño contempla otras flores en el parque. Toma subjetiva de las flores, se ven avanzar unos pies. La cámara sube y es un policía que lo mira.	Bloque 1. Ahora la flauta imita la melodía de la guitarra como en fuga.
		La cámara muestra al niño, mirando al paco con mala cara. Le da la espalda a la cámara. Se vuelve a girar, mirando ahora hacia la derecha del encuadre, fuera de campo.	Silencio. Solo el sonido del parque.

		Toma del policía. El niño corre desde la derecha hacia las floras, dándole la espalda al policía. Lo sigue, intentando arrancar unas flores. El policía sale del encuadre.	
10)	13.39-14.32	El niño mira cómo se aleja, y tras suyo, donde estaban las flores, una madre lleva a su hija a orinar. El niño mira esto, y decepcionado sigue su camino, pasando por entre el paco y la señora con su hija.	Flauta aguda, más ligera y rápida en 6/8, acompañada de la guitarra. Cuando la madre se va con la niña vuelve a un ritmo como en los bloques anteriores, y retoma la melodía del bloque 3.
		En un nuevo plano picado, ve a una mujer vendiendo flores en la vereda. Elige algunas, las mira, y luego se va con las manos vacías.	
		Vuelve al mismo paseo del cerro para pedir limosna. Interrumpe a una pareja besándose para pedir. Se va y la pareja continúa. Dos niños lo siguen.	
11)	16.36 - 17.25	El niño está en un mirador del cerro, sigue pidiendo monedas a la gente. Ahora por la escalera.	Bloque 1 + flauta de nuevo aguda. Casi no hay pausa con el bloque siguiente.
12)	17.26-18.06	Plano picado de la fuente, el niño avanzando por un costado. Desde la misma, aparecen más niños agazapados. El niño cuenta sus monedas, los jóvenes lo siguen, aparecen debajo de la fuente.	Guitarra staccato tocando un bajo, luego efectista como antes. La flauta toca con frulatti y luego también staccato imitando a la guitarra, es una síncresis (o incluso Mickey mousing) del avance sigiloso de los niños tras el protagonista.
		Cuenta sus monedas en una banca, se pone de pie y tras él aparecen los niños entre los matorrales. El más grande avanza tras él y le bota las monedas al suelo. Todos recogen, el niño se defiende sin éxito.	Se oyen risas y quejas. Los niños se retiran en silencio.
13)	19.03-19.14	El niño se va incorporando del suelo. *Zoom* muy sutil y fundido a negro.	Bloque principal con la flauta aguda, variando también la melodía en guitarra, que es más breve. De alguna manera este es el clímax del corto.
14)	19.16-20.06	Aun con el fundido, comienza el bloque siguiente. El niño	Variación de las mismas melodías melancólicas de bloque

		avanza por la calle, deambulando por el cerro.	principal, hasta que la guitarra retoma lo mismo. Aquí la guitarra es más contrapuntística y su voz más dinámica que la flauta.
		El niño deambula por las calles. (21) Podría compararse con las escenas de Largo Viaje. Se le nota perdido, más bien extraviado. Plano picado del niño fuera de una tienda. Mira los objetos desde afuera de los mostradores.	Luego de ello, el niño camina desamparado, más que antes. Le han robado lo poco que había conseguido.
15)	22.04-23.21	Fundido a negro breve y el niño pasa por una iglesia donde hay un matrimonio. La novia tira el ramo y le cae a los pies al niño. Lo toma. Un viejo se acerca para quitárselo. El niño avanza hacia atrás. Se da vuelta y corre, el hombre lo persigue.	Bloque principal variado. Mismo acompañamiento de guitarra. Durante la persecución, la guitarra se queda sola, luego vuelve a entrar cuando el niño está escondido tras un auto.
16)	23.23-24.32	Avanza por el puente Loreto con las flores. Corre feliz con las flores hasta el Cementerio. Entra corriendo, la cámara lo sigue desde un plano contrapicado. El niño se acerca hacia la tumba.	Nuevo bloque, guitarra sola con la melodía de siempre, ahora sí como el bloque 1. Entra la flauta mientras vemos al niño correr con el plano contrapicado. La música termina pero el niño sigue caminando hacia la tumba.
17)	24.38-26.00	El niño deja las flores, y se va caminando por el camino de árboles. Créditos finales.	Vuelve la guitarra y luego la flauta.

9.1.7. *El analfabeto* (1965)

Clasificación: Cortometraje de ficción

Director: Helvio Soto.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Francisco Cares.

Guion: Helvio Soto.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/el-analfabeto/

Reseña:

Dos guerrilleros vagan por el desierto sedientos. Uno de ellos fallece, y el otro ve a lo lejos un vehículo acercarse, que ofrece ayuda a lo lejos con unas pancartas. El hombre no sabe leer, y aun cuando lleva las mismas pancartas que los del vehículo, con las mismas consignas políticas, el analfabeto, desde la altura, se propone a defenderse y asesina a sus potenciales salvadores.

Uso de la banda sonora:

La musicalización de Becerra consiste en la sola aparición de una caja, tocando en ritmo de marcha militar mientras el guerrillero carga a su amigo por el desierto, hasta que debe dejarlo en el suelo, jadeando. Luego de ello, lo único presente en la banda sonora serán los jadeos el sobreviviente, sus gritos de dolor por la muerte de su amigo, y el sonido del viento, elemento de continuidad narrativa y exacerbación del propio silencio del desierto – como se usa también en *A la sombra del sol* (1974).

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Banda sonora
5)	01.00 – 02.33	Créditos iniciales. Un hombre camina por un cerro, bajando, en el desierto. Va cojeando y lleno de cosas. La cámara lo muestra en plano americano y va cargando a otro hombre, apenas. Ambos llevan fusiles. Paran frente a la cámara, ambos con los ojos cerrados. Caen al suelo, jadeando.	Caja con ritmo militar, constante mientras los hombres avanzan. Termina un poco después que ambos han caído al suelo.
	04.00	Plano subjetivo de los binoculares paneando, mirando el lugar. El compañero en el suelo mueve su rostro de manera extraña. El de barba mira un mapa. El de anteojos trata de hablar, pero no puede; vuelve a caer al suelo, jadeando con desesperación, como con espasmos. El otro sólo mira el mapa, lo arruga y tira hacia un lado. Pone su bayoneta en el fusil, lo clava en el suelo y pone su camisa sobre la culata. El de barba se escupe la mano para darle de beber al otro, pero yace muerto. El de barba reza, luego grita. Revisa las cosas del compañero muerto, su cantimplora, sus anteojos, un bolso donde lleva dos libros: *Nuestra situación social; Guerrilla América libre*. Saca una fotografía del bolso y la guarda en su bolsillo. Arrastra el cuerpo por el desierto.	Sonido del viento y del compañero de anteojos que jadea. Los jadeos se vuelven más fuertes, luego paran. El viento siempre constante. Se le oye rezar y gritar.
		A lo lejos se ve venir un todoterreno. Él lo ve con los binoculares. Les apunta con el fusil. Se ve la	Sonido de los dos disparos.

		toma desde la mira. Los del vehículo sacan un cartel "No dispare somos amigos". Se ve desde la mira del fusil, los hombres caen al suelo. Se acerca a uno de los muertos y bebe de su sangre. Luego va hacia el todoterreno; en la parte de atrás hay carteles: *La guerrilla América Libre combate por un país sin enfermos, sin hambrientos, sin analfabetos.*	
		Toma panorámica del hombre sacando cosas del todoterreno y los cuerpos tras él. Aparece el título del corto y la cámara se va alejando. Créditos finales.	

9.1.8. *Ana* (1965)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Director: Helvio Soto.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido:

Guion: Helvio Soto.

Producción: Centro de Cine Experimental.

http://cinechile.cl/pelicula/ana/

Reseña:

Casi como una coreografía, y con una puesta en escena teatral en blanco y negro, los cuerpos se relacionan en alegoría con problemas políticos de Latinoamérica y los propios vínculos humanos. La película estuvo perdida y ha sido restaurada por la Cineteca de la Universidad de Chile.

Uso de la banda sonora:

La instrumentación utilizada es un clavecín – instrumento presente también en *A Valparaíso*, *Valparaíso mi amor* -. Hay una continuidad de los bloques, pero que en esta cinta da la impresión de una música interpretada en vivo para un cine silente que incluye narración – aun cuando hay un uso preponderante del *fade out/in*.

El clavecín es interpretado, en varias secuencias, de manera golpeada: un instrumento metálico para una atmósfera tensa – uso distinto a las cintas mencionadas anteriormente, donde el uso del clavecín responde a una convergencia cultural.

El carácter de teatro experimental de la cinta está permeado por el uso de la música en este mismo sentido: se vuelve onírica con las fotografías, muy sincrética con el disparo. El resto de la cinta, su tensión marca el ritmo del flujo narrativo.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Banda sonora**
		La cuenta de los números está desordenada.	
6)	01.12-01.50	Créditos iniciales.	Piano o clavecín como preparado. Se escucha saturado. Parece película de terror. Termina con un *fade out* que deja paso a una voz en *off*, aun sobre el fundido negro.
7)	01.52-02.11	Primer plano del rostro de una mujer, sólo un costado de su cara iluminado. Se funde, y luego vuelve a aparecer su cara, con el otro lado iluminado. Después su ojo izquierdo, cerrado. Fundido a negro.	En realidad, sin pausas, la música sigue acompañando con acordes *staccato* y a baja intensidad mientras la voz continúa. *Fade in* del clavecín (02.06) tocando en el registro grave, una vez que ya ha terminado la narración. La música termina casi con el fundido-se escucha el mecanismo del clavecín -.
8)	02.14-03.25	De nuevo sobre un fondo negro, la mujer va y viene entre las sombras, apareciendo iluminada a cada	Melodía con mayor preponderancia del registro agudo, repitiendo una nota insistente, sobre un acompañamiento más contrapuntístico que se frena y

		lado, hasta llegar a un plano medio. Un hombre la abraza por detrás y sale. La cámara hace un *zoom* sobre ella y luego hay un fundido a negro. Al volver-junto con la música fuerte-ella está asustada. La cámara hace un *zoom* a su boca. En un contraplano, seis hombres levantan sus fusiles para apuntarle. El cambio a la escena siguiente es sin fundido.	vuelve. El *fade out* es abrupto para que se oiga la voz, y lo mismo al revés, la música sube de intensidad y desarrolla el bloque de manera tensa. *Fade out* abrupto y "fin".
4)	03.26-04.32	Un cura sobre el fondo negro leyendo la biblia. Paneo de la cámara, otro más, y otro. Todos leen en voz alta. Un hombre está maniatado y con los ojos vendados; en un contraplano otro le apunta con un fusil (parecen soldados de la Guerra Civil Española). Ana vuelve a escena con la narración. En un intercambio abrupto de tomas, aparece de nuevo el hombre del fusil y una mujer muy delgada rezando, con un rosario sobre el cuello y un velo en la cabeza. Mujeres vestidas iguales rezan en paneo. Se queda en una última que fuma.	La melodía de este bloque es llevada por el bajo del clavecín. Sobre ella aparecen unos trinos disonantes. *Fade out* (03.46) que deja entrar a la narración. Una suerte de silbido entra sobre el clavecín (03.54). Continúa la voz en off. "Termina" el bloque, pero sigue el silbido y la narración. El ostinato comienza como una melodía modal en menor, ¿tendrá algo de eclesiástico?

5)	04.33-06.06	Hombre de terno y corbata en varios lugares del fondo negro. De a poco van a apareciendo más hombres y mujeres. En el centro aparecerá Ana de blanco, como siempre. La cámara hace un zoom después de dejarla sólo a ella iluminada. La cámara pasa por sobre su cabeza y hace un fundido a negro. Ana vuelve a aparecer con la narración	Bloque a baja intensidad bajo la narración. De nuevo, un bloque tenso y rápido. Se repite un *ostinato* en el registro medio. Por un momento el pito se va y luego retorna, subiendo en *fade out* junto con el bloque terminada la narración. La música continúa sobre el negro. Hace un nuevo *fade out* (05.49) para dejar entrar a la voz. El bloque termina con dos acordes disonantes.
6)	06.08-07.29	Ana en escena, con una máscara sobre su cara, luego otro hombre, lo mismo; pasa por detrás de ella. Varios hombres repiten la operación.	Melodía en modo menor, con un acompañamiento pesado. De nuevo, el mecanismo del clavecín se siente. La melodía hace un giro armónico, y toca en el registro más grave su acompañamiento. Fin del bloque sin *fade out*.
	07.30	La máscara blanca de Ana al costado derecho del encuadre se ve la mitad y parece una luna.	Narración de una voz femenina. Sobre ella, entra interrumpiendo la voz masculina.
7)	07.34-09.06	En otra toma, Ana de perfil con la máscara y se gira. Se suceden una serie de fotografías de hombres, mujeres y niños en poblaciones. El hombre declama dando la espalda a la cámara, y terminando se gira con la máscara. Ana está detrás con más rostros.	Melodía del clavecín casi como una serie dodecafónica (¿?), sin acompañamientos. Con reverb y pareciera estar distorsionado, además. Continúa la voz de la mujer. La narración se refiere a la miseria de América Latina. La música no baja con la voz hasta unos segundos después. Luego el hombre declama un discurso de unidad revolucionaria. De nuevo *fade out/in*. La narradora le responde.
8)	09.09-09.46	Ana se acerca y ambos "conversan", con las máscaras. Él	El bloque anterior no termina en realidad, el clavecín continúa, pero con menos notas. La música termina con la narración.

		sale del encuadre y ella se queda, mirando fuera de campo. Fundido a negro.	
9)	09.49-10.10	Un hombre amarrado a un árbol. Rostros con máscara, el cura y la mujer con velo, Ana y el hombre de espaldas. El hombre aparece amarrado al árbol y poniendo cara de queja. Cae muerto. Fin.	Notas sueltas en *sfz*. Luego, con un carácter de improvisación, el clavecín toca tenso (muy a lo Chacal) pero a baja intensidad mientras el hombre sigue hablándole a Ana. Entra de nuevo el pito (10.58). El clavecín sigue ahora con acordes disonantes. Un *stinger* del clavecín justo con el hombre que se queja, como si le dispararan. Notas graves del clavecín y final.

9.1.9. *Aborto* (1965)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Director: Pedro Chaskel.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Francisco Cares.

Guion: Ernesto Fontecilla; Héctor Ríos; Luis Cornejo; Pedro Chaskel.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/aborto/

Reseña:

El cortometraje trata sobre las políticas de planificación familiar de la época para personas de bajo nivel socioeconómico. Una mujer (Sara Astica) se realiza un aborto clandestino, poniendo en peligro su vida. En el hospital, le salvan la vida y le enseñan la importancia de los métodos anticonceptivos.

Uso de la banda sonora:

Toda la primera parte del documental se desarrolla sin música, acrecentando la incertidumbre por la salud de la mujer. Las voces y los sonidos cobran particular importancia. Una voz en *off*, que da el diagnóstico de la mujer, funciona como hilo narrativo.

La mujer también narra en *off* y en pasado, dando énfasis a lo ocurrido y a la información que los doctores le dieron. Sus propios diálogos con el marido no se oyen, por lo que existe una diferenciación temporal y espacial de los sucesos mediante su propia voz.

La instrumentación es un conjunto de cuerdas y un piano. En general, estos bloques van de manera empática con el ánimo de las secuencias: dramática mientras la mujer peligra su vida (bloque 5 u 8), más misteriosa – jazzística incluso – mientras camina hacia la casa de la abortera (bloque 6). Como es común en Becerra, existe un uso efectista de los recursos tímbricos y melódicos de los instrumentos en torno a las atmósferas de las respectivas escenas: *trémolos* para la tensión, melodías ligeras en *pizzicatos*, finales en *ff*. Destaca un bloque final con guitarra tocando en 6/8, una música que no tiene nada que ver con la presentada anteriormente. Funciona, con la imagen, como una suerte de secuencia de montaje, con una sucesión de las mujeres esperando en el servicio de salud pública. El silencio, en contraste con la música y como refuerzo del diseño sonoro, juegan un rol muy importante en la narrativa de la película.

Tabla de análisis

Bloques	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
	01.03-03.14	Calle de la ciudad, un hombre espera en la vereda. Llegan en la ambulancia y bajan una camilla, avanzan por la entrada de lo que parece un cité. Entran a una casa, y luego una serie de tomas muestra a las vecinas mirando desde las ventanas en silencio.		Se escucha una ambulancia a lo lejos. Se escuchan los pasos y el ruido de la camilla.
		Plano desde la calle de la salida del conventilllo. Se llevan a una mujer en la camilla. Suben y salen. *Travelling* desde la ambulancia hacia fuera,		La sirena de la ambulancia de fondo.

		viendo pasar los árboles y las paredes. Comienzan los créditos.		
		El hombre espera en la sala del consultorio (mismo actor del zapatero en *Largo Viaje*)		
	04.28-09.02	Primer plano de la mujer acostada en la camilla. Unas manos la revisan, luego vemos al médico en escena revisando su temperatura. Una enfermera anota desde un escritorio. La mujer es llevada, en silencio, a una sala de operaciones. La enfermera prepara todo el proceso. La cámara se enfoca en los instrumentos médicos, luego en el trabajo de los doctores. Finalmente vemos el rostro de la mujer en la camilla, mientras le aplican anestesia. Comienza la operación, con un plano picado del doctor operando, mientras otra mano le pasa instrumentos.	*Diagnóstico: perforación uterina por raspaje practicado fuera del hospital. Anemia aguda. Indicación: operación de urgencia.*	Una voz en *over* habla y narra su nombre, edad, y su situación social. Sólo se oyen voces indistintas en *off* y las manos que se pasan los utensilios médicos.
		Una bolsa que se llena y se vacía, y que indica el aire que la paciente respira, aparece como toma intercalada con las otras. De pronto, se ve que cada vez se infla menos. Los doctores la miran fuera de campo, y se miran entre ellos. La bolsa ya no se mueve. Luego, de a poco, vuelve a llenarse y el doctor principal mira fuera de campo con alivio. Continúa con el trabajo. La secuencia termina con un fundido a negro (09.02).		Todo este momento de tensión es marcado por el silencio, que acrecienta esa incertidumbre por la vida de la mujer expresada en la bolsa que no se llena de aire y las miradas de los médicos.
	09.19-09.48	La mujer en la sala de recuperación, en una cama. Una matrona conversa con el médico. Plano escorzo de la matrona mientras conversa con la mujer en la cama. La matrona sale del encuadre y la cámara hace un zoom a la mujer.	*También me contó que si yo no quería tener más hijos por ahora, había una manera de evitarlos, y que podía ir al consultorio que está cerca de mi*	La mujer relata en *off*.

			casa, que allí había doctores y matronas que me podrían aclarar las dudas que tuviera, y ayudar a no quedar embarazada.	
		Paneo de los pacientes durmiendo. La mujer despierta. Zomm a su rostro, hasta quedar en un primerísimo plano.	*No podía quedarme dormida y empecé a recordar*	Antes que lleguemos a verla, su voz en *off* nos cuenta que se quedó pensando en la noche sobre lo que la matrona le dijo. Le da miedo ir al consultorio para evitar los embarazos, pero más miedo le da la idea de tener que volver donde la abortara.
14)	10.49-13.13	Plano de perfil, la mujer le lava la cara a su hijo. Otra niña toma desayuno, el lugar es muy pobre pero todo está retratado con dignidad. La mujer toma a otra guagua del coche. Otra mujer la visita, para decirle que también deberá hacerse un aborto. La secuencia termina con un fundido a negro.	*No podía tener otro hijo, porque el marido estaba enfermo y sin trabajo […] Ella nunca se había hecho remedio antes, y me quería pedir consejo. Yo le dije que si la señora era limpia, no había que tener miedo, y le conté que yo a lo mejor también iba a tener que ir.*	Violín solo, melodía lánguida y amplia en registro. Se repite parecida. Sobre el violín la mujer sigue narrando. Junto con el violín principal, a ratos se oyen unos trémolos breves, que aparecen acompañando. El bloque termina con la secuencia.
15)	13.15-14.36	Del fundido a negro aparece el interior de la casa de la mujer. Conversan con el marido en la mesa mientras comparte un té. La escena se cierra con un corte hacia la siguiente.		El violín toca una melodía en 2/4, de carácter modal, acompañada por violas y/o chelos. Varía y se torna más disonante. La mujer relata la escena y la conversación, de nuevo en *off* y tiempo pasado. Mientras, la vemos a ella en primer plano hablando pero no la escuchamos en escena. Ella también

				reproduce lo dicho por el marido, que habla sin que le escuchemos. La música se escucha sutil por debajo. Fin de la música con la escena.
16)	14.37-14.25	Toma del exterior, unos niños en la calle y tres mujeres conversando. Música y secuencia terminan con el fundido en negro.		Nuevo bloque musical. Piano con una melodía en el bajo y la armonía en la mano derecha. La mujer sale de la casa y sigue su narración en *off*. El bloque acompaña su caminar hacia la casa de la abortera. Es una suerte de bloque de transición, con una armonía más "jazzística". Termina con el fundido.
17)	15.30-16.55	De negro aparece la escena siguiente. La mujer entra a su casa, lento y tocándose la barriga. Mira a sus hijos jugando en el patio y va a acostarse, con dificultad y adolorida. Sobre su cama una foto de Juan Pablo II. Corte abrupto a negro.		Comienzan a escucharse las voces indistintas de los niños jugando en el patio del cité. Un chelo toca en el registro grave una melodía triste, a la que responde el violín, luego el resto de las cuerdas, en un contrapunto imitativo muy emotivo. En el momento en que se acuesta la melodía principal del violín hace un *crescendo*. No hay un corte, más bien una leve pausa musical entre este bloque y el siguiente.
18)	16.56-19.17	La mujer en su cama sintiéndose mal, el marido la cuida y le da agua. La mujer llora, se desespera, mira a su guagua en la cuna que también llora, el hombre tiene el semblante		Chelo en *pizzicato*, repite el bajo del bloque 7, pero con más rubato y variado. Sobre él entra un violín con trémolo, al que responden los

		preocupado y sale de la casa. Primer plano de las manos de la mujer, con los puños cerrados tocándose la barriga.		otros, acrecentando la tensión. La mujer narra que se sentía muy mal esa noche. Los trémolos se acrecientan en intensidad y densidad, y el chelo toca con *legatto* el bajo variado. La música hace un *crescendo* siempre con los trémolos, hasta una pausa abrupta (19.03). Vuelve el chelo agudo más los violines, tocando dos notas largas en *ff*, marcando una suerte de final del bloque.
19)	19.17-19.54	Los enfermeros ingresan con la camilla. Luego, vemos un plano subjetivo de la mujer- la cámara apunta hacia el cielo moviéndose mucho, dando la visión de ella desde la camilla, saliendo de su casa - . Desde allí, se ve al marido, y la entrada a la ambulancia. Corte abrupto de la secuencia. Es un plano secuencia desde la toma subjetiva hasta que llega a la ambulancia.		Trémolos tensos de nuevo, como antes, pero sin pausas, acompañando de manera disonante la salida de la mujer de su casa hasta la ambulancia. Una vez dentro, el chelo vuelve a tocar el bajo en *pizzicato*-solo - al mismo tiempo que se escucha la sirena (19.49). Corte abrupto de la música y el sonido.
	19.54	Primer plano de la mujer postrada en la cama. Se acomoda y se pone a dormir. Fundido a negro.		Silencio. Es el final de la secuencia.
	20.20 - 21.00	De vuelta del negro, toma de la salida del hospital. El marido sale con ella. Salen del hospital. Fundido a negro.		Sonido de pájaros y exterior. Voz en *off* de la mujer. Ella le cuenta de los nuevos métodos anticonceptivos.
20)	21.01-22.09	La mujer en la calle con sus vecinas. Conversa con varias, de todas las edades y opiniones sobre los métodos anticonceptivos. La escena		Violín solo, tenso y agudo, acompañan las cuerdas que aparecen de repente, como la del bloque 4. Voz en *off* de la

		se funde con la siguiente, de los niños jugando en el cité.		mujer, que relata la conversación que tiene con las mujeres. La música y la narración terminan pero se funden con el sonido recreado de la escena posterior.
		Los niños juegan en el patio.		Se escuchan sus gritos y una voz de televisión o radio. La voz en *off* de la mujer retorna, narrando que una de sus vecinas le ha contado que su amiga Teresita, que aparece al comienzo pidiéndole consejo, murió a causa del aborto. En ese momento vuelve la música.
21)	22.30-22.50	Cara de impresión de la mujer. Fundido a negro.	*Quedé tan impresionada que me decidí a ir al consultorio apenas pudiera.*	Bloque 5. La mujer continúa la narración en *off*.
		La mujer entra al consultorio. Ingresa a una oficina y conversa con la matrona.		Sonido ambiente, voces indistintas de niños y mujeres que conversan. La mujer retorna la narración en *off*. Relata la conversación que tiene con la matrona.
		La mujer espera en la sala con otras mujeres, cargadas con sus hijos. La cámara se acerca a ella desde el costado y hace un *zoom,* mientras relata.	*Cuántas de todas estas señoras habrán pasado por lo mismo que he pasado yo…*	Voz en *off*.
22)	25.44-26.42	Suerte de secuencia de montaje con una sucesión de tomas de las mujeres esperando. Finalmente la protagonista se pone de pie e ingresa al consultorio. Termina con la música en un fundido a negro más rápido que los anteriores.		Trémolo de guitarra que va *crescendo*, con una melodía que es acompañada por otra guitarra rasgueando en 6/8. Termina de golpe coincidiendo con el fundido a negro. El carácter de este bloque no tienen

				nada que ver con el resto de la música.
23)	26.43-27.41	Créditos finales. Imágenes de las mujeres en el consultorio.		Mismo bloque anterior.

9.1.10. *Angelito* (1965)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Director: Luis Cornejo.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Francisco Cares.

Guion: Luis Cornejo.

Producción: Centro de Cine Experimental.

Fotografía: Héctor Ríos

https://cinechile.cl/pelicula/angelito/

Reseña:

Una empleada doméstica busca trabajo por la ciudad, los cuales va perdiendo porque su hijo, un pequeño bebé, llora cada noche, interrumpiendo el sueño de sus patrones.

Uso de la banda sonora:

La instrumentación es con guitarra y maderas –tiene protagonismo el saxo–. Funciona de manera anempática a lo que ocurre, estableciendo una ironía. Los bloques representan más bien lo ampuloso de la clase alta. Sus características internas –modo mayor, melodías alegres, ritmo rasgueado de la guitarra, le dan al corto una especie de humor implícito dentro de la miseria que muestran.

El llanto del bebé da hilo al argumento, y es lo que constituye la trama del corto desde el punto de vista sonoro. Por lo tanto, es más importante que la música.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Música/sonido
9)	02.06 - 02.55	Créditos iniciales. Serie de fotos de un bebé con los créditos. En todas se ve sonriente u observando. Luego está llorando, la música casi coincide con las fotos llorando, aunque no exactamente, un poco más tarde.		Guitarra más clarinete y saxos. Se escucha saturado. Melodía alegre. Hacia el final, cuando las fotos son del bebé llorando, la música cambia a tonalidad menor y "finaliza" el bloque.
10)	02.57-03.58	Fundido. Casa grande. Se muestra el interior de la casa, muy lujosa. Dos empleadas limpian y un hombre al teléfono pide filetes y otras carnes. Otra mujer trabaja en la cocina. Fin de la secuencia a negro.		El saxo tenor con melodía principal, y la guitarra acompaña, en estilo jazzero. La música ambienta ese lujo moderno. El clarinete también entra y le responde junto con otros saxos a la melodía principal.
		Una mujer con un bebé en brazos, sentada en una cama. Vemos al hombre de la voz en *off* ahora en pantalla. Es el que pedía carne. Claramente es el mayordomo de la casa. La mujer sale con su maleta y el niño.	*Aquí tiene su sueldo y su desahucio.* *¿Y por qué me echa?, si el angelito ya no llora tanto.-De día, lo que es de noche… No sólo los señores están disgustados. Firme y váyase*	Una voz masculina en *off* le habla.
	05.10	La mujer pide trabajo en una agencia.	*- ¿Se emplea con el niño?* *– Sí. Qué lástima.* *-No tengo donde vivir, no ve que*	

			estoy cesante.	
		La mujer espera en otra sala con más mujeres.		Voces femeninas indistintas.
		Fundido desde negro. La mujer que ha contratado a la madre, en su cama con el marido. Han despertado con el llanto del bebé. Discuten. Al dejar de llorar, la pareja se mira mutuamente y sonríen. El hombre se acomoda para volver a dormir, pero el bebé vuelve a llorar. El hombre se pone de pie, se viste y sale. Se va a un hotel.		El bebé llora, se escucha fuerte. De pronto, deja de llorar. Luego, vuelve a llorar.
	11.45	La mujer saliendo del departamento. Entra a otra casa de una señora mayor. Fundido a negro		El bebé vuelve a llorar.
11)	11.50-13.06	La mujer saliendo de la casa. Nuevamente la han echado. Otra puerta se le cierra (sólo vemos los pies saliendo de un departamento). Luego, las calles de la ciudad por donde la mujer camina, con su maleta y el niño en brazos. La mujer llega a un a población. Una anciana le recibe en su casa.		Bloque con la guitarra, ritmo jazzero, con *sfz* de las maderas marcando la armonía. Luego la guitarra toca una melodía, a la que luego siguen las maderas. El sonido del bloque se confunde con el ruido de tren pasando, pero continúa. Fin del bloque con una nota larga del saxo. Secuencia de montaje de su expulsión de dos lugares: plano de los pies saliendo y bajando las escaleras. Es el único momento en que se musicaliza su propia situación, en un ritmo un tanto evocador

				al tango, para volver a una cosa más jazzera. El final, con el saxo solo, interpreta una. melodía menor que refuerza esa empatía.
12)	14.38-14.59	Secuencia continua con la anterior. Una mano barajando cartas. En una casa lujosa unas mujeres juegan cartas. Hablan de la nueva empleada de una de ellas, sin hijos, *no la sueltes entonces, pues niña*.		El saxo de nuevo jazzero, acompañado de los otros. Fin del bloque con un *fade out* para dejar hablar a las mujeres.
		Serie de tomas de los niños en la calle, corriendo, vagabundeando. La anciana de la población pide limosna en la calle con el bebé.		
13)	15.59-16.48	Plano picado de la calle, la mujer pidiendo limosna y la gente pasando, una esquina. El plano picado clásico de estas películas La cámara se gira y vemos Santiago desde la altura; toma panorámica con la cordillera al fondo.		Bloque de los créditos, alegre como al comienzo, y con su final en menor. Continúa con el bloque más jazzero y el bebé que nuevamente llora. Se une una caja. El bloque final comienza como termina el de los créditos, con los arpegios que se repiten.

9.1.11. *Érase una vez* (1965)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Director: Pedro Chaskel y Héctor Ríos.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Francisco Cares.

Guion: Pedro Chasquel; Héctor Ríos.

Producción: Centro de Cine Experimental.

Voz en *off*: Nelson Villagra.

https://cinechile.cl/pelicula/erase-una-vez/

Reseña:

El cortometraje de animación, único de su época y hecho con dibujos del artista Vittorio di Girolamo, narra la historia de un poeta que le canta a la primavera, atrae a mucha gente, que crea el Partido de la Primavera, que a su vez se vuelve el Ejército de la Primavera, que termina en un régimen militar.

Uso de la banda sonora:

La instrumentación utilizada es un violín, flauta traversa, clarinete y fagot. Los breves créditos iniciales presentan una música tocada por el violín, bloque que luego repetirá la flauta de manera variada. Ante la ausencia de movimiento de los dibujos, la música es clave en la "animación" y en darle sentido a la narración. La música acompaña al poeta (bloque 2), o bien la creación del Partido con una suerte de marcha o himno (bloque 3). Las intervenciones musicales son muy dramáticas, incluso más que otras musicalizaciones más extensas de Becerra. El uso del sonido es muy acertado, también con objeto de dar hilo a la narración y "movimiento" a los dibujos. Entre ellos, un discurso que suena en el *background* –y que perfectamente podría ser un discurso reproducido desde un disco, de Hitler– o bien el sonido de las metralletas.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
1)	01.01-01.33	Créditos iniciales, escritos en manuscrita. Fin con fundido a negro. La música coincide con el final.		Violín melancólico sobre el que los demás acompañan en *pizzicato,* para entrar posteriormente *legatto,* mientras el violín ahora es acompañado a dos voces y responden también el chelo.
2)	01.34-02.01	El hombre sentado entre las flores con un cuaderno.	La narración *over: El poeta en una mañana de primavera.*	La flauta traversa toma el motivo inicial de cuatro notas del violín, para hacerlo ahora en Do mayor. Sin embargo, rápidamente abandona la aparente dulzura que presenta el motivo, para exponer una melodía con amplios saltos melódicos, y sin establecer un centro tonal.
3)	02.02-02.30	El poeta está declarando sus versos y quienes lo escuchan están emocionados, lloran. Forman el partido y se ven unos hombres con banderas, que tienen como símbolo unas flores de 4 pétalos.	*El público se emociona, y forma el partido de la primavera.*	Melodía en el violín, registro medio, acompañada por el resto en una respuesta breve. Similar en carácter al bloque 1. El bloque termina dando espacio a la voz *over:*
3)	03.32-03.45	Se muestra de cerca las banderas y la muchedumbre (es el mismo dibujo al que se le da movimiento. De pronto la bandera cambia y los pétalos se vuelven triangulares. Se enfocan los sombreros, los fusiles, las botas militares.	*Se crea un ejército de la primavera.*	El clarinete toca una melodía tipo marcha o himno de partido, alegre. El resto de los instrumentos entra acompañando. El fagot lleva el bajo. El alzar de la melodía es el mismo del bloque 1. Entra la caja, la música crece y comparte la banda sonora con sonidos de aplausos y muchedumbre. Termina el bloque y se mantienen los aplausos.
4)	03.46-04.19	Se enfoca, del dibujo, las manos con armas,	*Son eliminados*	Aplausos. Se escucha, a baja intensidad, un

		y luego otras vacías. Las manos de los militares masacran a otros hombres, que están muertos y sangran. Fundido a negro.	*los posibles opositores*.	discurso militar indistinto que perfectamente puede ser la reproducción de uno de Hitler. *Fade out* con el fundido a negro.
5)	04.20-04.52	El poeta, sin que se vea su cabeza. Intercambio del dibujo del poeta y el jefe del partido, un militar furibundo.	*El poeta exclama: Pero, esa mañana de primavera, y ahora esta sangre*.	Violín solo en tono melancólico, bloque similar al 3. *El jefe del partido escucha*. Fin abrupto del bloque.
6)	04.53-05.06	El poeta amarrado y vendado, luego las metralletas. El poeta tiene la flor en su boca. La cámara se agita sobre el dibujo de las metralletas haciendo el efecto del disparo. Fundido a negro luego de ello.	*…y después hace fusilar al que duda, por traidor*.	En el momento que la voz en *off* relata aquello, vuelve el discurso fascista por detrás. Se escucha el disparo de las armas.
7)	05.20-05.50	El poeta yace muerto sobre un campo de flores y el sol encima. Fundido a negro y fin.		Flauta sola con los pájaros cantando (bloque 2). Al repetirse, confirma la incerteza presentada, ya al comienzo, en torno a la primavera y la poesía, así como anticipando los hechos terribles en que todo desemboca.

9.1.12. *Por la tierra ajena* (1965)

Clasificación: Cortometraje experimental.

Director: Miguel Littin

Compositor/Música: Patricio Manns.

Guion: Miguel Littin.

Producción: Iván Soto.

https://cinechile.cl/pelicula/por-la-tierra-ajena/

Reseña:

La película es una secuencia de montaje sobre la canción "Por la tierra ajena", del cantautor Patricio Manns, a través de la cual se ilustra la pobreza y la miseria, con especial énfasis en imágenes de la infancia pobre y descalza, así como de la mujer, pero en específico de la madre. Todo aquello se contrasta con la indiferencia de la clase media-alta y de la iglesia, que el montaje logra representar como contraste y alternancia de las imágenes de los niños pidiendo limosna, mirando desde fuera de un mostrador de un café mientras una pareja disfruta de un pastel y café, o situando a la madre con su hijo, sentadas fuera de una gran iglesia.

Uso de la banda sonora:

El único elemento de la banda sonora es la canción de Patricio Manns del mismo nombre, que incide de manera empática con las imágenes, las que, en realidad, a través de una secuencia de montaje ilustran directamente el contenido lírico de la canción, estructurada en dos estrofas y un estribillo; las estrofas, cantadas sobre la guitarra arpegiada, contienen letra diferente en sus repeticiones, mientras que el coro, interpretado sobre la guitarra rasgueada, mantiene su letra. Al final de cortometraje, y como cierre, el estribillo se repetirá dos veces.

Tabla de análisis

Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
00.03	Créditos iniciales: letras escritas a mano que sobre un fondo difuminado corresponde a un gran pliego de periódico. *Por la tierra ajena*		Arpegio en tonalidad menor, que es el introductorio de la canción.
0.40	Toma panorámica de la ciudad de Santiago, desde la avenida Alameda. Al fondo, se ve la cordillera.		
0.51 0.53	*Travelling* de niños durmiendo descalzos y apiñados a los pies de una escalera.	*Calzas zapatos de piedra,* *llevas un gorro de escarcha,* *te abriga un viento de invierno,* *la lluvia llora en tu marcha.*	Después de un breve corte del montaje, la guitarra se reincorpora. Se escucha la voz de Manns cantando.
	La cámara sube por la escalera, que es de un sótano, hacia la calle. La toma es muy oscura. Tomas de niños que trabajando vendiendo el periódico.		
01.20 01.23	Primer plano de una gran campana. Una mujer en la escalera de la iglesia con sus hijos, un bebé y una niña. Vuelve a la campana, y luego a la mujer, que mira hacia el campanario.	*Entre el amor y tu pecho* *no puede haber más distancia,* *niño solo al que cambiaron* *por sombras la madrugada.*	Se escucha una campanada sincronizada, bajando levemente la guitarra al *background*. La voz ha hecho una pausa. Se reincorpora cantando. Conviven canción y campanas, sin embargo la primera pasa al *foreground.*
01.42 01.46	Un puente de río Mapocho, un grupo de niños corre por él y baja al lecho del río. Los niños bajo el río en un precario campamento, alrededor del fuego.	*¿En qué noche maldiciente* *te armarán la cara amarga?* *¿Quién fue el que abrazó a tu madre* *para echarte a andar el alma?* *Correr y correr las calles* *bajo el verano que abrasa.* *El agua es para los otros,* *también de otros la esperanza.*	Estribillo: La guitarra comienza un rasgueo en 6/8. Se reincorpora la voz, a mayor intensidad y más enérgica.

02.15	Primerísimo plano contrapicado del semblante de un niño.		El canto pareciera terminar abruptamente, sin embargo la guitarra sigue a baja intensidad.
02.22	Una flor flota sobre el río y la cámara la sigue.		Vuelve a tocar en arpegio. La guitarra continúa a baja intensidad y se escucha en el *foreground* el sonido del río.
02. 40	Una pareja más acomodada toma café y come pasteles en una mesa. Desde fuera los niños les miran. La cámara intercambia primeros planos de sus caras con un primer plano de una mano que sirve un trozo de pastel, y luego de sus manos jugando. El bocinazo está sincronizado con que los niños corran desde el mostrador.	*Ay, hijo de corazón* *hecho para las nevadas:* *cómo quisiera llenarte* *de frutos la mesa larga,* *ponerte el trigo en la boca,* *darte la leche y la manta* *y echar mi brazo en tus hombros* *para dar calor a tu alma.*	La voz se reincorpora. Se escucha un bocinazo en breve *sound advance.*
03.15	La Alameda hacia el poniente, pasan automóviles y al frente se ve una de las Torres de Tajamar.		
03.19	Los automóviles se contrastan con una nueva toma en la que vemos los pies de un hombre empujando un carretón, muy parecida a la que acontece en *Día de organillos*.	*Pero igual que tú yo llevo* *la vida crucificada:* *cojo mi pan en la calle* *y es de piedra mi frazada.* *Por la tierra ajena vamos* *como el viento y como el agua,* *somos hijos de esas sendas* *que nunca llegan al alba.*	
03.54	Una mujer y un hombre revisan una carreta, hurgando entre la basura.		Luego de un nuevo coro, la voz y la guitarra marcan un final, tanto de interpretación como en el montaje con un rápido *fade out*.
03.56			La guitarra vuelve inmediatamente con un arpegio.
04.07	Plano picado de un niño hurgando la basura		
04.08	Contrapicado en primer plano de una campana		Se escuchan en el *foreground*, y a alta intensidad, las campanas.

04.12	Picado de un hombre hurgando en la basura		
	Luego la basura es puesta en un camión.		
04.34	Una escoba improvisada con una hoja de palmera barre basura de la calle.		La guitarra cesa.
	Primer plano de un automóvil lujoso que avanza hacia la cámara.		Ruido del coche y la urbe.
04.43	Primerísimo plano del hombre que hurgaba en la basura. El hombre avanza alejándose de la cámara.		Se escucha el ruido del coche.
04.46			El ruido termina con la toma y viene la siguiente.
04.46	Un hombre barre la calle.		Sonido de la palmera que barre.
	La secuencia de montaje se acelera y muestra al hombre corriendo por la calle, a un niño, a la mujer pobre – que está embarazada – mirando hacia la nada, luego moviéndose pegada sobre una pared.		
05.23	Un hombre camina por la calle. Un niño corre por calles vacías. Se aleja por una larga calle, sólo, hasta desaparecer del encuadre.	*Pero igual que tú yo llevo* *la vida crucificada:* *cojo mi pan en la calle* *y es de piedra mi frazada.* *Por la tierra ajena vamos* *como el viento y como el agua,* *somos hijos de esas sendas* *que nunca llegan al alba.*	La guitarra vuelve a baja intensidad. Se incorpora la voz.
05.55	Fundido a negro.		La música termina con la secuencia y el fundido.

9.2. Nuevo Cine Chileno

9.2.1. *Morir un poco* (1966)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Álvaro Covacevich.

Compositor/Música: Álvaro Covacevich.

Sonido: Mauricio Molina.

Guion: Álvaro Covacevich.

Producción: Sud Americana Films.

En los créditos iniciales, se presenta a los músicos de la siguiente manera: "Música ambiental. Conjuntos: "Los pumas y "Los chelines"; Niños cantores Cerro Miraflores. Música incidental interpretada por: N. Vicencio y "The Telestars".

Solos batería:

Louis Bellson

Lionel Hampton

Cozy Cole

Zutty Singleton

Tyree Glenn

Bajo Licencia de Audio Fidelity

Columbia Records, Roulete-Dinamic, High Fidelity".

https://cinechile.cl/pelicula/morir-un-poco/

Reseña:

La película es una suerte de secuencia de montaje que registra el periplo de "el hombre común" por la ciudad –una ciudad que es un tópico y no representa a ninguna en específico -,

registrando su tedio, su falta de propósito, la opresión que una ciudad hostil ejerce sobre él, y el desgano que va haciendo que, cada día, muera un poco más.

Uso de la banda sonora:

La música no diegética cuenta con un tema de los títulos iniciales en formato *rock and roll*, interpretada por el grupo Nano Vicencio y su grupo The Telestars, que se hizo muy popular en la época y, de hecho, formó parte de un disco del músico. Además de ello, hay una serie de apariciones de música preexistente, mezclada con breves bloques de guitarra, que funcionan, todos, de manera bastante sencilla y como acompañamiento empático de las imágenes. La música de los títulos se configura como tema principal de la película, en tanto reaparece en varias secuencias variado, y es uno de los elementos sonoros que contribuye a las secuencias de montaje.

El uso del sonido es más acabado, recreando de manera interesante el ruido de la ciudad, las multitudes, la playa, así como asociaciones entre la opresión y el trabajo esclavizante.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces/Diálogos	Banda sonora
	00.27	Plano cenital: un globo cae por el ojo de una escalera de caracol. *Zoom in*. Abajo un niño recibe el globo.		
		Serie de tomas del niño, que no debe tener más de un año, quien juega desnudo con el globo. Los primeros planos, medios y generales que se suceden del infante, se congelan.		
	01.16	El niño patea más fuerte el globo y se revienta.		
	01.17			Se escucha la explosión del globo, des sincronizada, un segundo más

				tarde que la explosión visual.
1)	01.24	Sobre el primer plano de la baldosa blanca con el globo reventado, aparecen el título:	*Morir un poco*.	Ritmo de vals llevado por una guitarra eléctrica, un sintetizador, y una batería, en modo mayor, más bien aguda y al mismo tiempo, monótona. Repite una sección armónica sobre la que la guitarra hace una melodía muy sencilla, sobre una armonía en I-vi-V-I que marca dos secciones (A B)
		Se suceden los créditos.	*Intérpretes: Un hombre cualquiera (Luis)* *La calle y su gente* *Lugares públicos* *Las cosas* *La angustia*	
	02.40 02.55			El vals, que se ha repetido igual durante todos los créditos, modula un tono ascendente. Repite el procedimiento
	03.13	Fundido hacia una toma general de una gran avenida con automóviles y transeúntes. *Zoom in* hacia uno de los transeúntes en traje. La cámara lo sigue. Mira por un buen tiempo la vitrina de una agencia de viajes, fijándose en los letreros.	*Viaje y sea feliz*.	*Fade out* de la música que se traslapa con el sonido ambiente de la calle. Fundido encadenado. Continúa el ruido de coches, y barullo de gente en general. Se oye una música indistinta entre el barullo, como parte de la atmósfera de la calle, y luego se termina.
	06. 13	Se queda mirando una jaula en la que hay un pájaro.		

	06.36	Él llega a una caja de banco, enfocado con las rejas de la caja ante él: es su trabajo. Se sienta a timbrar. En un montaje alterno aparecen segundos del plano de la jaula del pajarito, haciendo un símil.		Mientras el hombre timbra, se oyen aun los pitidos del pájaro.
	07.50	Ingresa por un túnel oscuro, iluminado por lámparas. Es una pasarela. Sube a un ascensor con más personas.		Sus pasos se oyen profundos. El sonido de motor es fuerte, notorio, y constante como un *drone*.
	10.08	La cámara enfoca un cine en donde pasarán *Los crímenes de la guerra*. El hombre entra y ve fotografías de los campos de concentración nazi	*Vea esta película y traiga a sus hijos, […] y para que esto no suceda nuca más.*	
2)	11.35	El hombre camina por un cerro con casas pobres, La imagen muestra desde planos panorámicos las casas pobres entre el cerro, y las contrasta, de nuevo en un montaje alterno, con imágenes de un cementerio y sus nichos perfectos y blancos, luego con grandes mausoleos vistos desde un plano contrapicado. Las imágenes ahora se concentran en las infancias pobres, descalzas, sin ropa, entre la basura. Luego, con los adultos, hasta volver al oficinista que camina por los cerros. Tras él, una mujer l e lanza a unos niños una bolsa con comida.		Una guitarra acústica toca un arpegio de introducción y va marcando un ritmo más claro, en modo menor, muy melancólica. Le acompaña el bajo. El bloque tiene a ratos un aire de milonga argentina. La música va en total síncresis con la ilustración de la miseria y pobreza.
	17.06	La cámara muestra en plano medio a unas pequeñas niñas que		El bloque, que se ha mantenido lánguido y

	17.46 18.47	bailan frente a la cámara. Son gitanas. Las niñas miran a la cámara, sonríen, juegan. Los niños corren hacia sus tiendas.		monótono durante toda esta suerte de plano secuencia, ahora cambia a modo mayor. La música ahora intenta expresar una cierta inocencia. La guitarra cita la melodía de vals del bloque 1. El bloque termina con el cambio de escena.
	19.00	El hombre viaja en tren.		
3)	21.11- 21.52	Un grupo de jóvenes juega a que tocan música, con instrumentos de juguete, entre madera y cartón. Los niños se retiran de la escalinata en la que están.		Es un *rock and roll* que cantan y bailan con entusiasmo. *Fade out*
4)	21.53 -22.44	Una multitud baila en un bar. La cámara muestra los rostros de los comensales.		Fundido encadenado con la música, también *Rock and roll*, del bar. Se termina de golpe.
5)	22.45-23.42	Otro bar, la multitud baila al ritmo de la música.		Nueva música: ritmo de batería, para continuar con los bronces y el resto de los instrumentos en un *rock and roll.* De nuevo termina de golpe.
	23.43-23.46	Volvemos al primer bar, en la que la muchedumbre grita.		Ruido de muchedumbre.
	23.46 23.50	Segundo bar Plano medio de un presentador, que tiene tras de sí a un grupo musical (Alcanzan a verse el guitarrista y el saxofonista)		
6)	23.54-24.21	Plano medio que enfoca a uno de los		El saxo lleva una melodía aguda a la

		comensales, que mira hacia el escenario. *Zoom out*. Una mujer baila en bikini sobre el escenario, el hombre que veíamos la mira desde el costado en primera fila. Tras ella, en el costado del escenario, se encuentra la banda: vemos al baterista y el percusionista-bongós -		que se le une otro saxo en una segunda voz, acompañada de los tombs de la batería.
7)	24.36-27. 50	Una mujer caracterizada juega con un ábaco que tiene una pizarra en la que dibuja. La mujer, que está vestida de oficinista, comienza a desvestirse. Plano secuencia de los hombres que la miran, entre ellos el "protagonista". Se desnuda.		De nuevo la banda toca una música a ritmo medio, ahora en modo menor melódico, un tanto misteriosa. La melodía termina y comienza un solo constante de bongós. Los bongós hacen un acelerando y los dos saxos tocan una nota final.
		La gente aplaude El hombre solo en el bar, fumando. Fundido a negro.		Aplausos y gritos.
	28.39	El hombre en su cama, fumando acostado.		
		Plano de una mujer a los pies de la cama, en el tocador-asumimos que es su esposa -, quien comienza a desvestirse.		
8)	29.23-29.51	Se quita el abrigo, el delantal de trabajo, le habla, pero no oímos.		Solos de bongós. La música lleva acompañada el ruido de la muchedumbre del bar. Final abrupto.
		Escorzo de la mujer y el hombre al fondo que termina su cigarrillo. Fundido a negro.		
	33.45	El hombre pasea por la playa, vestido y con		

		chaqueta. Mira a las mujeres en bikini.		
9)	33.55-36.34	La cámara de nuevo hace una secuencia de montaje mostrando a los asistentes a la playa, sobre todo a las mujeres, una chica que al parecer casi se ahoga, otras chicas que conversan entre ellas,		Bloque con solo de batería al que se le suma un vibráfono muy rítmico, en mayor, pero que rápidamente da paso de nuevo al solo. El solo se mantiene y desarrolla. La música termina con la secuencia.
	36.35	Secuencia en blanco y negro de roqueríos, el hombre mirando el mar desde el borde costero. Una nueva playa atestada de gente: Es un balneario más popular, entre los botes de los pescadores. Se quiere marcar el contraste entre los dos espacios.		Se oye el sonido del mar. No hay música para la playa pobre, sólo el sonido del mar.
10)	39.24–45.50	Sacan a un joven del agua inconsciente. La cámara se mueve mucho, como si no la dejasen grabar. Un grupo intenta reanimar al joven. La gente mira a la cámara.		Guitarra arpegiada en menor, la misma del bloque 2, mientras se mantiene la secuencia en blanco y negro. El bloque termina con la secuencia.
	46. 00	El hombre camina por un campo, luego la cámara graba en escorzo a dos que van en una carreta, avanzando por un camino del campo.		Sonido del cabalgar del caballo.
		Travelling de la cámara por un campo de girasoles. Primer plano a los girasoles, que se alterna con una multitud de personas sentadas, vestidas de manera elegante.		

11)	47.23-50.12 50.01 50.06	El hombre se baja de la carreta y camina por un parque. Comienza a leer todos los carteles que dicen "prohibido". Patea uno de ellos, destruye unas flores y plantas del lugar. Comienza a hacer todo lo que los carteles dicen que no haga, incluido meterse en una de las fuentes. La cámara lo enfoca haciendo esto en contrapicado, y luego en un plano medio prolongado mientras está bajo la cascada. Como en el inicio, el plano se congela. Aparecen los títulos de FIN.		Bloque 1. Pero sólo la guitarra y el bajo. No es exactamente igual la melodía, pero muy similar, en el mismo espíritu lánguido. La música continúa impávida. La guitarra se detiene e interpreta el final en un *ritenutto*.

9.2.2. *Largo viaje* (1967)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Patricio Kaulen.

Compositor/Música: Tomás Lefever.

Sonido: Jorge Jeric.

Guion: Javier Rojas; Patricio Kaulen.

Producción: Alberto Parrilla; Alberto Tasselli; Alfonso Naranjo; Enrique Campos Menéndez.

https://cinechile.cl/pelicula/largo-viaje/

Reseña:

Un niño, hijo de un zapatero y una lavandera, deambula por las calles de Santiago para entregar a su hermanito, fallecido al nacer, las alitas que le han puesto en el velorio del angelito, - y que el padre ha dejado sobre el altar – para que pueda llegar al cielo. La película es un recorrido por

los barrios populares del centro de Santiago, mostrando las diferencias sociales, el trabajo infantil, entre otras; todo aquello en bajo la fuerte influencia del neorrealismo italiano.

Uso de la banda sonora:

La música de Lefever está hecha por bloques breves, con economía musical, pero muy ricos en el uso tímbrico, melódico y de efectos. Con un cuarteto de cuerdas, y tomando como material inicial la melodía y el ritmo de un *toquío* del canto a lo poeta, Lefever construye bloques que representan situaciones más que a personajes. En particular, el deambular del niño será ilustrado directamente con *pizzicatos*, como símbolo sonoro del movimiento. La banda sonora pone en contraste a las clases sociales, igual como lo hace el montaje de la imagen: las clases bajas y medias cuentan con música, mientras que la clase alta está envuelta un silencio musical, que el reflejo de la indiferencia y el odio pasivo entre la mujer burguesa y su marido. El diseño sonoro está muy bien logrado, y trabaja con las posibilidades discursivas que el mismo otorga, haciendo que el *foley* sea siempre pertinente.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces**	**Banda sonora**
1)	00.22-02.25	Palomas revolotean en el cielo.	Título de la película y los créditos.	Cuerdas *pizzicato* marcando el toquío del canto a lo divino.
	00.37 02.25	 Fin secuencia.		Entra el violín con una melodía basada en un fundamento del canto a lo divino. Melodía modal, melancólica pero al mismo tiempo alegre. Fin música.
	02.25 02.42	Sobre el mismo cielo de los créditos revolotea una paloma que cae por un disparo. Lo mismo se repite con otras 4 o 5 aves. Un hombre cargando su escopeta. Los comensales aplauden desde sus mesas.		Disparo.

	03.05	Una mujer se besa con un hombre dentro de un automóvil y sale de él.		Se siguen oyendo los disparos y aplausos.
2)	04.08-04.22 04.08 04.12 04.21 04.22	El ave sigue vuelo, no ha recibido el disparo. El hombre con cara de decepción luego de no darle. La misma paloma vuela sobre la ciudad, la cámara la sigue. Un grupo de niños juega a la pelota en una cancha de tierra. Paneo de la cámara hacia la izquierda. La paloma sobre un poste y al fondo los niños jugando.		Violines tocando un ritmo de vals, acompañado de otros haciendo un ostinato. Gritan. Fin música.
		Agarran a uno y lo amarran para jugar a *la gallinita ciega*. Le dan patadas y lo empujan. Lo dejan en el suelo y se van.		
3)	05.02-06.18 05.21 05.47	El niño en el suelo, solo. El niño se levante y camina. Levanta la cabeza y ve la paloma sobre una canaleta. El niño sube una reja para agarrar a la paloma, que vuelta. La cámara al cielo y baja hasta mostrar una iglesia.		Cuerdas más lúgubres. Una viola acompañada de un chelo en *pizzicato*. Motivo de vals en el violín, con un pedal de la viola o violín. Crescendo Continúa la música con el cambio de secuencia.
	06.01 06.05	Un hombre camina por la calle.		 Fade out.
	06.15 06.18	La paloma sobre un cartel “Billares”. El hombre entra. Fin de la secuencia.		 Fin música.
	06.18	Mesa de billar, un taco pegándole a las bolas.		Ambiente del bar, ruido de conversaciones y de las bolas.

		Dos hombres juegan y apuestan.		
		El otro hombre conversa con una mujer de la barra. Pasa el mafioso que ganó el billar.		
4)	07.47-08.49 07.52	Cambio secuencia. Un mostrador con botellas de soda, embutidos y un pescado. El niño aparece tras el mostrador.		Batería y teclado monótonos. Entra el teclado.
	08.03	Toma desde dentro del boliche, el niño pasa por afuera y sigue de largo. La cámara se gira con una persona que pasa y muestra el interior. Una mujer baila frente al *wurlitzer*, al ritmo de la música.		
	08.18 08.38 08.49	Al fondo un hombre y una mujer están sentados, de espaldas. Primer plano de ella, mira a una madre con un niño al frente suyo. Plano de ambos, el hombre saca un cigarrillo y mira hacia donde está la otra mujer, bailando en el *wurlitzer*. La cámara se aleja y muestra a la mujer bailando. Mira hacia atrás a la otra mujer que está sentada, y vuelve a mirar hacia delante. Se para y se le acerca. Le pide fuego: El hombre se gira de nuevo y la mujer que tenía a sus espaldas ya no está. Fin secuencia.	*No fumo.*	Este montaje alterno volverá a reiterarse.
	08.49	Un hombre mayor en la puerta de una casona, un camino de tierra. Al fondo el niño viene avanzando. Le pregunta qué le pasó.		

		Entran al patio interior de una casona. El padre, zapatero, le regaña por estar afuera en la calle. La mujer, su madre, lava junto a otra mujer en el mismo patio. Conversan sobre un posible desalojo para construir otra cosa en el lugar donde viven.		
	09.58	El niño sale gritando que tendrá un hermanito y se une a un juego en la calle. Plano picado.		
5)	10.00-10.28	El niño corre por la calle. La cámara se levanta y muestra aquellas casonas pobres y detrás grandes edificios.		Variación en menor del canto a lo divino del principio, más lúgubre, contrario a la alegría del niño, y con *pizzicatos* Transición a la escena en el departamento burgués.
	10.18 10.28	De noche, una toma del edificio. La cámara se gira hacia una ventana iluminada. Dentro del departamento un niño está en la mesa y mira televisión. Se queja de la temperatura de la leche y un mozo se la cambia.		 Fin música.
	10.42	La mujer que estaba en la fuente de soda espera en una silla. Le va a cortar el pelo a la mujer burguesa. Vienen con el otro que estaba besando a la mujer.		
	12.06	*Mira mi linda, cuando una quiere, puede conseguir cualquier cosa*.		
6)	12.13-14.53	La peluquera se queda mirándose en el espejo, la cámara se acerca. Cambia la secuencia, la mujer cruza la calle y entra a su habitación. Deja sus cosas.		*Pizzicato*. Un solo intervalo y chelo . Viola un intervalo, como de alerta. Los *pizzicatos* se desordenan.

		Afuera llega el hombre que también estaba en el bar. Entra a su habitación, también solo. Intercambio de escenas de ambos, con cara de preocupación, o sorna. La mujer se acuesta. Fin secuencia.		Música tensa, con un violín más agudo. La música intenta acompañar la soledad de ambos, la rutina sin propósito.
	14.41	Habitación en la casona. Toda la familia pobre durmiendo allí. Los padres y el niño en la misma cama, el abuelo en otra.		Misma música, que se va como desvaneciendo en *pizzicatos*.
	14.53	El padre despierta al niño para que vaya a acostarse a la cama de su abuelo, porque la madre no se siente bien con el embarazo.		Fin música.
7)	15.16-15.34	El abuelo lo tapa y abraza para dormir. Un gato espanta a una paloma sobre el tejado. Las mujeres calientan agua y llenan ollas. Viene el parto.		Cuerdas. Violín entra solo con una melodía un poco más alegre.
8)	16.31-17.24	Los niños miran hacia el cielo. Paloma sobre un poste. Los niños arman una trampa y se esconden. Enrique mira desde otro lado. La paloma se acerca hacia la trampa. Entra y los jóvenes tiran del cordel. Caída de la trampa.		Cuerdas lúgubre. Es una variación del vals, pero acompañado de trémolo. La música marca la expectación de los niños. Se diluye la variación para ir tocando efectos y motivos agudos. Fin música.
	17.25	La madre en la cama quejándose de dolor.		
	17.31	La partera: Toma del padre y otras personas esperando afuera. Otra mujer corre por el pasillo hacia ellos y anuncia que es un hombrecito. El tata lo felicita.	*Ya salió, es un hombrecito*.	

	17.37	El niño de nuevo tras de la madera. Los niños amarraron la paloma y se disponen a tirarle piedras con hondas.		
9)	18.09- 18.27 18.17 18.27	Los niños le tiran hondas y Enrique avanza para salvarla. Ricardo corre y toma a la paloma, liberándola. Lo persiguen los niños pero está el abuelo en la esquina, y le cuenta que ya llegó el hermanito.		Cuerdas de tensión. Trémolos como los de la trampa.
	     18.47 18.49	Enrique corre y entra al patio interior, feliz por la llegada del hermanito. Su padre lo toma en brazos y levanta. Las caras de dos personas que se ríen se giran hacia la izquierda del encuadre.	 Voz en off: *lo siento*. La partera en escena: *No es un hombrecito. Es un angelito*.	
	19.00	Unas señoras en primer plano rezan. La cámara se aleja, y son varias las que rezan, a su lado, los niños. Va llegando más gente que recibe el padre. *Ayudándole a sentir*. Se muestran las personas que llegan y traen cosas para comer y beber.		Las mujeres en *off* rezan mientras se ven los comensales que llegan.
	20.58 21.10 21.27	El niño mira hacia donde todos miran y rezan: el altar. El padre recibe a los cantores: Uno de ellos trae el guitarrón. Una mujer le ofrece trago al padre y él se niega. Enrique llora. Abraza al abuelo y le pregunta:	 *Qué bueno que vinieron!* *- Y cómo se va a ir pal cielo?*	

			- Pa eso tiene sus alitas.	
	10) 22.28	Los cantores se acomodan. La cámara sube un poco y muestra a los cantores y el angelito atrás. Primer plano del angelito.		Suena el guitarrón. Las décimas se refieren, precisamente, a las alas del angelito.
	22.50 23.22	Uno de los cantores en escena. La madre se va hacia la cama, al lado del altar. Los cantores de costado y la madre al fondo		
	24.01	El padre en plano medio. Un hombre se acerca y le ofrece un vaso grande de vino. Se lo bebe de una vez. Enrique se acerca con cara de pena entre los cantores.	*Tome, si es bueno para la pena le digo!.*	
		Montaje alterno entre la familia, el angelito, los cantores.		
	25.06	Corte de la secuencia.		Corte abrupto de la música.
	25.06	Una mano le toca los senos a una prostituta [la misma que estaba en el bar con el otro hombre, el estafador]. Ella replica: El hombre es el oficinista. Se presenta la pandilla de jóvenes que luego van "acoger" al niño.	*La mercadería no se toca.*	
		El hombre vuelve a su casa.		
	25.52 26.09	La mujer rica en la cama con su marido. Él duerme. Enciende la luz Le corre la mano, Mira al marido con desprecio.		
11)	26.11 27.24 27.39 27.43	Se levanta de la cama. Va al baño, se moja la cara. Se mira al espejo con cansancio. Sale del baño. Mira al marido de pie, mientras él duerme. Se gira hacia la ventana. Corre las cortinas.		*Fade in* de voces femeninas cantando.

	27.51	La cámara enfoca el patio interior de la antigua casona. Toma de la mujer mirando, de espalda a la cámara y abajo la casona. La cámara se va acercando hacia el patio interior. Escorzo		La música sube de intensidad. *Fade in.*
	27.58	Interior de la casa. Todo el mundo baila, la madre está bajo el altar del angelito, sentada y con tristeza.	*Pobrecita la guagüita, que del catre se cayó…*	Las mujeres repiten una tonada con la siguiente letra:
	28.20 28.34	Toma de las cantoras, acompañadas por un guitarrista. Toma de la mesa, con las botellas y jarros de vino.		
	29.38 30.16 30.17 30.19	El padre, borracho, baila con otra mujer. De nuevo la madre, ahora en plano medio, luego primer plano, mirando al angelito. Mira hacia el costado y está su hijo durmiendo en la cama. La vecina se lo lleva y la mujer se acuesta en su cama. El hombre sigue bailando con otra mujer. Golpea con su hombro a otro hombre que baila, que se voltea y lo empuja. Cae al suelo. Los cantores a lo poeta, al fondo de la habitación, están borrachos.		
		Un hombre borracho cae sobre uno de los cantores, que se levanta y lo encara. Se giran y el borracho lo golpea.		
	30.53 30.54	Se cae sobre el guitarrista que está tocando. La guitarra se destroza en el suelo. Una mano toca el culo de una mujer, que ríe a carcajadas.		La música continúa.

		La cámara enfoca a la madre que duerme en su cama y se va acercando.		
	32.04 32.05	Fin secuencia. El tejado de la casona en el patio, y el cielo.		 Corte abrupto de la música.
	32.07	Una mano levanta un martillo. El hombre clava el ataúd de la guagua y le pinta una cruz.		
12)	32.28-33.22 33.01 33.19 33.22	Pinta la cruz sobre el ataúd. El hombre se lava la cara y sale del patio interior hacia la calle. Se sube a la micro. El chofer accede a llevarlo a regañadientes, luego de la insistencia de una mujer. En el autobús, va el mafioso y la prostituta. Ella ve el cajón del niño y se estremece. No ha podido juntar el dinero para pagarle al otro. Una mujer le cede el asiento al zapatero.	*Con ese bultito no lo puedo llevar*. *Cualquier día se sube un tonto con un piano…*	 Violines y chelo . Melodía muy melancólica. *Pizzicatos*. La música toma el ritmo como del canto a lo divino, y luego trémolos breves. El violín toca el primer motivo del canto a lo divino de los créditos. Fin música.
	34.29	Secuencia dentro de la casa, desordenada. La madre duerme. El niño entra con una paloma en las manos, y mira alrededor. Mira hacia el altar y deja ir a la paloma.		
13)	34.39-35.12 34.47 35.12 35.15	*Zoom* hacia la silla del altar, que tiene las alas del angelito colgando. El niño se acerca a la silla y toma las alas del angelito. Se gira, y sale de la habitación corriendo. Le muestra las alas a su abuelo.		Cuerdas en trémolo, tensión como la de la paloma en su trampa Variación del vals en tono menor (igual que con la trampa).

				Fin de la música.
	35.15	El padre en la micro. El chofer *Yo le había dicho señor…* Se baja. La cámara sobre la micro.		
14)	35.28-36.02 35.28 36.00 36.02	El hombre comienza a caminar, serie de tomas caminando por la ciudad. Cambio secuencia. El abuelo convenciendo al niño que el padre ya se ha llevado a su hermano.	*Pero se le quedaron las alitas!*	Variación tensa del canto a lo divino, con los *pizzicatos* acompañando. Fin música.
15)	36.39-36.58 35.52 36.57	El niño sale corriendo de la casona. Comienza a caminar por la vereda hacia la izquierda del encuadre, hasta salir de él . Fin secuencia.		Trémolo de las cuerdas, de nuevo el motivo de tensión. *Pizzicatos* acompañan al violín.
	36.57 36.58	El padre camina por el mercado de La Vega para llegar al cementerio.		Fin música.
		Se sienta cansado, y un carretonero le ofrece llevarlo.	*Venga, yo lo llevo, si yo voy pa allá.*	
	37.48	Cortejo fúnebre de autos negros muy lujosos. Contraste de la imagen con el carretón que pasa luego y deja al hombre con su modesto ataúd.		
16)	38.01-38.44 38.44	La cámara enfoca la carreta. Fin escena. Imagen de la virgen a la entrada del cementerio.		Motivo variado del canto a lo divino, triste, como los anteriores. Pero hay otra melodía entremedio. El violín tocado casi como sin apoyar mucho el arco.
		La cámara se aleja, plano picado con la virgen al		

		medio, y abajo la carreta llegando al cementerio.		
		Otra secuencia. Un pastor evangélico. El estafador lo ve y aprovecha su oportunidad. Se pone a predicar y el niño lo ve y escucha.	*Ahora conozco el camino que lleva al cielo.*	
	41.05 41.07	El niño escucha aquello y se alegra. Se escucha el acordeón de los canutos.		
		El estafador comienza a cobrar como si fuese parte de la obra. Mira la procesión desde atrás. Se topa con el niño Se pone unos anteojos y le dice que lo llevará al cielo. En realidad, lo usará para pedir limosna como si el adulto fuese un ciego.		
	42.56	El volantín, que es una bandera chilena, ahora se ve colgando desde dentro de un departamento, entre el visillo y con la ventana abierta.		Voz masculina en *off*. La toma del volantín se usa como recurso de continuidad.
	42.58	Es la oficina del hombre rico. Otros dos sentados miran unos planos.		
		Pasa el hombre con quien le es infiel su esposa. Lo mandan a Canadá por trabajo.		
	44.06	El volantín cae en la vereda.		En *off* el estafador pide monedas.
		El hombre ve a los policías y se va. El niño queda solo.		
	44.50	Los niños recogen el volantín. Pelean por el volantín roto. Ven al niño con las alitas del hermano colgadas del cuello, y se lo piden. Se lo piden y luego lo persiguen para quitárselas.		
17)	45.18-45.38	Plano medio picado de la calle repleta. El niño corre, entra en una iglesia y esconde las alas bajo el recipiente del agua bendita.		Trémolos de tensión (el de siempre).

		Sale de la iglesia. Una anciana encuentra y las toma. Los niños entran y él ve salir a la señora con las alas en una bolsa. La sigue.		
	46.16	En la calle hay una huelga. El niño queda entremedio. Plano picado del niño solo en la vereda, llena de gente.		
		El niño enfocado desde adentro de una tienda de zapatos, como en la fuente de soda.		
18)	47.13-48.17	El niño está perdido, plano subjetivo mirando hacia los lados y arriba, si entender dónde está. Plano picado del niño en la calle, zoom abrupto.		Vals en menor, variación más tensa. El motivo es continuado por el chelo , que toca una melodía con un pedal del contrabajo. Luego vuelven a entrar el resto de las cuerdas, y de nuevo el chelo. La música ilustra que el niño está perdido. Fin música.
		El niño ve a la señora en una zapatería, y la bolsa con las alitas. Las toma y corre. La gente lo persigue. Sube a un ascensor, desesperado hasta llegar al techo. Las palomas revolotean.		
15)	49.28 49.38 49.40	Se sienta en el suelo. Una paloma sobre un poste. Una paloma en el cielo. Fin secuencia.		Bloque de transición. Chelos graves. Melodía triste. Basado en todo lo anterior, pero nuevo. Fin música.
	49.40 49.44	Televisor; en la pantalla, una paloma cae, rematada por una escopeta.		Música del televisor, de la

				sección de los deportes.
	50.01	El hombre de la moto juega cacho con otros dos en la mesa de un bar.		La voz y la música del noticiero continúan. Ahora la transición es con sonido y música diegética.
	51.18	Entra el galán al bar. Pide whisky y el teléfono. Fin de la secuencia.		
	51.18 51.28	Un hombre echa al niño de la galería en el centro. Sale a la calle y choca con el galán.		
16)	51.29-52.06	El hombre pisa las alitas y el niño grita. El galán le da un billete para un helado. La peluquera lo ve en el suelo. El niño se pone de pie con las alitas en la mano, atrás viene el de la moto con sus amigos, y también está la prostituta. La peluquera le dice "Ven, vamos"		Bloque 1 Canto a lo divino más rápido, con los *pizzicatos*. Ritmo más rápido y el violín más legatto.
		Todos se dispersan, la prostituta queda mirando.		Fin música.
	52.06	Plano medio de la prostituta, que mira cómo se alejan.		
17)	52.07-52.40	La prostituta camina hacia la cámara.		La misma de cuando la peluquera está en su casa y comparte tomas alternadas con el hombre de la moto.
	52.15	La peluquera sale con el niño de una fuente de soda. Va comiéndose un completo.		La música es una combinación del motivo de alerta con, de nuevo, una variación de los créditos.
		La mujer deja al niño en un costado, y va hacia un policía.		

		La prostituta está cerca, mirando. Se acerca al niño y lo toma de la mano. Se lo lleva.		Fin música.
		Pasa en moto el hombre y sus dos amigos. La mujer no encuentra al niño.		
18)	54.02-54.27	La mujer rica se baja de un auto y camina por la calle. Un hombre con sombrero ve a la prostituta. Ella se levanta y quiebra algo en el suelo. Comienza a hacer negocios con ella. El niño se acerca y se lo arruina. El hombre se indigna y se va. Se van caminando. Fin secuencia.	*Pa' otra vez deja el huacho en otra parte… el colmo de la inmoralidad.*	Cuerdas *legatto*, tensas, pero sin cita a las melodías anteriores. Pero hay un motivo en el chelo de intervalos de alerta como antes. Fin música.
	54.27	El galán y la mujer rica en el cine. Él le explica por qué se tiene que ir. Ella se va.		La música del comienzo de la película en el cine.
	57.37	La prostituta se lo lleva a un hotel. La cámara sale de la habitación por un pequeño balcón. Una paloma está apoyada sobre la baranda, y abajo los jóvenes de la pandilla.		
		El estafador es mandado por el mafioso por la plata de la prostituta. Discuten que ella no tiene plata. El niño agarra las alitas y se acerca a la puerta. El hombre entra a la pieza y el niño arranca. Sale corriendo hacia la calle. Los de la pandilla lo agarran.		
	61.22	Lo usan para entrar por el hueco de una puerta, de una botillería. Se pasa y abre el pestillo.		

		La pandilla roba el alcohol. Prenden un fósforo y se ilumina todo el lugar.		
	62.53	Plano del río Mapocho. Bajo el puente están tomando los de la pandilla. Llegan unas mujeres.		
	65.02	Llega una pandilla de hombres mayores, y se les acercan. Comienza una pelea.		El ruido de risas y cantos de farra se termina abruptamente.
	66.02	La policía ve esto desde un puente más lejos (se ven de espaldas a la cámara y se siguen escuchando a lo lejos los gritos)		
		El niño corre. Todos forcejean.		
		El líder de los más grandes se acerca a la mujer que estaba con el cojo y forcejea con ella. El cojo se para y se le abalanza. Lo acuchilla.		
19)	67.50-68.56 67.50 68.56	El niño sube por una baranda del puente. El niño llega a la pérgola de las flores. Busca un lugar para acomodarse y dormir. Se acuesta, y llora.		Cuerdas en *fade in*. *Legatto* y tensas, motivo del vals variado, mucho más lento. Muy parecido a cuando está perdido, igual que ahora. Fin música.
	69. 15	La cámara sube y se ve sobre el techo una paloma. Acercamiento de la cámara hacia ella.		Sirena
	69.24	Los policías llevándose a los jóvenes.		
	70.08	De día. Una carreta avanza por la calle hacia la cámara.		
		Tomas de la pérgola y La Vega. Muchas palomas. La gente comienza a abrir.		
20)	71.05-72.40 71.30	El niño en el suelo. El niño deambula por la Vega. Una señora le regala una manzana.		Violín agudo. Entran las otras cuerdas. Melodía más contrapuntística y nueva. Fin música.

				La gente gritando la fruta y verdura.
	72.40	Unas manos levantan del suelo una jaula de madera con palomas. Las sube a un auto lujoso. Es el auto del matrimonio, que están arriba, sin hablar. El niño mira las aves del puesto.		
21)	72.42-73.41	Se percata que no tiene las alitas. Busca en el lugar donde durmió, llorando. Sale del puesto.		Cuerdas de tensión, motivo vals lento. El trémolo se acentúa.
		Las alas están entre la basura que barre la señora del mismo puesto.		Fin música.
22)	73.59-74.10	Imagen del pavimento. El niño al medio, en plano picado. Ve las alas sobre el camión lleno de basura. Corre tras el camión. La cámara se levanta, el camión va hacia el cementerio. Paloma sobre el aire.		Violines, motivo vals más claro. *Ostinato* del violín e insistencia de los chelos. *Crescendo*, motivo del principio, con un acompañamiento en *ff* y más apoteósico. El niño se aleja corriendo. La cámara se queda con el paisaje final. Fin.

9.2.3. *Valparaíso, mi amor* (1969)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Aldo Francia.

Compositor/Música: Gustavo Becerra.

Sonido: Jorge di Lauro.

Guion: Aldo Francia; José Román.

Producción: Cine Nuevo Viña del Mar.

https://cinechile.cl/pelicula/valparaiso-mi-amor/

Reseña:

La película, basada en testimonios recogidos por Aldo Francia, trata la historia de Mario González y su familia, quienes, luego que el padre sea apresado por el crimen de abigeato –robo de ganado-, van cayendo uno a uno en la miseria, el crimen, la muerte o la prostitución, sin poder evitar un destino inexorable ligado a la pobreza. Como tal, está ambientada en los cerros pobres del puerto de Valparaíso, en un montaje que le da la espalda al mar y se enfoca en lugares sórdidos del hampa, pero también frecuentados por el mundo popular, como bares, cantinas y prostíbulos.

Uso de la banda sonora:

La música de Gustavo Becerra está compuesta de variaciones de "La joya del Pacífico", un vals popular del compositor Víctor Acosta (1905-1966), que habla de manera benevolente para con el puerto de Valparaíso. La canción aparece de manera recurrente dentro de la cinta como música diegética, cantada por Antonia, una de las hijas de la familia González, así como por el popular intérprete de boleros del puerto Jorge Farías (1944-2007), quien aparece cantando el tema en una secuencia dentro del bar Yako, sitio muy popular en el puerto.

Las variaciones de Becerra acompañan la inmersión en la miseria de la familia González, como metáfora sonora de su descenso inevitable; aquello es desplegado por un uso tímbrico y de recursos interpretativos de los instrumentos de la orquesta, que también sirven como ilustración

sincrética de una persecución, a través de los redobles de timbal, o de la tensión y angustia mediante los bronces.

Por otro lado, las voces radiales y las que están dentro del espacio del juzgado son muy importantes, ya que, además de otorgar información, nos demuestran, en su condición *over* y acusmática, la presencia de una justicia que es inalcanzable, y a al que no puede recurrirse de manera justa siendo pobre. Las voces también funcionarán como recurso temporal y de hilo narrativo, igual que el escueto pero muy bien diseñado sonido, que remarca pasos, las multitudes en la feria y en la calle, así como el ruido de los ascensores del puerto que serán, en última instancia, una metáfora del paso hacia la muerte.

Tabla de análisis

Bloques	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Banda sonora**
1)	0.34-1.28	Cámara muestra a los policías en el bosque, esperando… Hablan por radio mientras se escucha de fondo una canción.	Escuchamos la canción "Anny" de Leonardo Favio (1938-2012).
2)	04.27 - 06.56	Los policías descubren a los hermanos mayores, Ricardo y Chirigua, robando carne y los persiguen por el cerro. Un leve cambio de escena muestra a los policías en el furgón y conversan por radio con los otros perseguidores. Se da un intercambio de escenas entre el furgón y la persecución a pie. Finalmente los jóvenes son capturados; la cámara sube y en un plano panorámico se ve el puerto abajo y el mar. Aparece el título de la película.	Los timbales marcan pulso constante. Entra un contrabajo apoyando el ritmo del timbal; aumentan levemente la intensidad. La música se pausa por un momento (04.37-05.00). Se intercala un regreso a los timbales en la persecución y el silencio con las escenas del furgón, para darle espacio a la conversación por radio de los policías. El bloque termina con la secuencia con una sirena de barco en el momento que vemos el mar.
3)	07.03 - 10.35	Créditos iniciales. Los policías llegan a la casa donde viven los jóvenes. Tocan la puerta y abre la comadre. Se llevan al padre a la comisaría. Al salir de la casa, se congela la imagen y aparece su nombre-*Mario* - . Luego, la cámara sigue desde un plano general el furgón recorriendo las calles del cerro	Primera aparición de "La Joya del Pacífico" instrumental, como introducción a la película. Los instrumentos se van repartiendo la melodía en una interpretación de banda, en pregunta y respuesta. Hay una pausa

			en la música cuando los policías preguntan por el padre en la casa, y luego retorna para desarrollarse más rápida, con mayor intensidad, y presencia de los bronces, adoptando un carácter de fanfarria, confirmado por un *ritenuto* y un *tutti* final, coincidente con el término de la secuencia.
4)	11.20-12.18	Los policias llevan a los niños frente a un teniente que los interroga. El padre está sentado más atrás.	Los timbales marcan un ritmo constante como al inicio (1). Las voces tienen un eco largo, demarcando el interior de un espacio amplio, pero cerrado. La percusión terminará con el inicio de una voz en *off* que lee el parte judicial- *Detención por abigeato* - .
	12.18-21.41	Mario está frente a un juzgado. También comparece la comadre, un vecino, y el dueño del ganado. Luego de su testimonio, Mario camina por el centro de detención escoltado por los policías.	Las voces de los comparecientes pasan de estar en escena a estar en *off*, manteniendo el eco largo de la voz de la justicia. Prima el testimonio en *off* de Mario al mismo tiempo que lo vemos en escena con la boca cerrada, caminando. Se escuchan sus pasos y cuando finaliza su testimonio-19.23 - , se escucha el tecleo de una máquina de escribir, de nuevo representando a la justicia y antecediendo la voz en *off* de la sentencia de 5 años y un día. El recurso de narración servirá para iniciar la secuencia siguiente, cuando sea una voz en la radio que informe sobre el caso (21.31).
5)	23.16-26.34	Dos periodistas llegan a la casa de la familia González para hacer preguntas y hurgar en sus cosas.	Comienza un bolero en la radio: "Cuando te encuentro", en voz de Ramón Aguilera. Hay una pausa en el bolero cuando la comadre lleva a los niños fuera a lavarse antes que les tomen fotografías, lo que

			confirma la división de espacios y la fuente sonora.
6)	30.00-31.02	La familia visita a Mario en la cárcel. Ha comenzado a llover y deben ponerse a resguardo en una sala de visitas. La comadre le cuenta a Mario que está embarazada.	Suena una flauta haciendo un trino con *frulatti*, y otros efectos, desarrollando una melodía en de registro amplio, marcando una suerte de ambiente misterioso.
7)	32.51-34.13	Plano picado de la bajada hacia el cerro. Se ven las calles de Valparaíso y sus casas. Antonia, Ricardo y el Chirigua bajan por las calles hasta llegar a la comisaría donde fueron detenidos al inicio de la película.	Las maderas-flautas y clarinete-acompañados de la guitarra, tocan una variación de "La joya del Pacífico", pero más libre y en un juego de pregunta y respuesta. Tiene un sonido tierno y a la vez melancólico. Entre las melodías reconocibles de "La joya…", la flauta y el clarinete tocan un pequeño pasaje descendente en menor natural, como ilustrando el propio descenso de los niños hacia el plan, pero también musicaliza el momento que pertenece a ellos, como queriendo mostrar que en ese punto, a pesar de todo, aun conservan cierta inocencia infantil.
8)	35.34-36.50	Los niños llegan a la feria en el Plan y tratan de conseguir algún trabajo. El Chirigua le ayuda a una señora. Le ayuda a una señora. Marcelo está acompañado por Antonia y Ricardo se enrosca en una pelea con otros jóvenes. La persecución pone fin a la secuencia de la feria y a la voz de Marcelo.	Se escucha en *off* la voz de Marcelo que canta a capella "La felicidad", de Palito Ortega (1941 -).
9)	37.13-37.18	Organillero junto a un chinchinero. Los niños pasan corriendo entre ellos en el momento en que terminan.	El organillo se escucha cuando pasan y continúa en *off*.
10)	38.43-39.00	Antonia en una micro llena. Canta y pasa por el bus pidiendo limosna.	Canta el coro de "La joya del Pacífico" a capella. Termina con una mujer que toca el timbre para la parada.
11)	41.01-42.49	Antonia lee una revista sobre la cama de su habitación con una amiga. Llega Ricardo y Chirigua y juegan	Se escucha en *off* el bolero "Cuando vivas conmigo" de José Alfredo Jiménez.

		entre ellos, en un coqueteo inocente. La secuencia termina con María regañando a Antonia por no haber calentado la comida y poniendo orden.	
12)	43.37-44.17	La famila come en la mesa y María se queja de no tener dinero para pagar las deudas. Ricardo le pasa un poco de dinero, asegurando que lo ganó trabajando con el Chirigua en la feria.	El oboe toca el comienzo de "La joya…", variado. Mientras los niños bajan, entra la flauta respondiendo al oboe. Junto con el violín, van tocando en pregunta y respuesta, volviendo al bloque 6, pero con un carácter más triste.
13)	44.12-45.06	Imagen de noche en el plan. Un café con un cartel iluminado; aparece Ricardo con Raúl, caminan por la vereda y entran a un bar. Los jóvenes entran al bar y vemos una guitarra tocando; la cámara se mueve y aparece Jorge Farías cantando. Se muestra al resto de la gente dentro del bar y a Jorge Farias en un final apoteósico del vals. Todos aplauden.	En *off* y sobre el bloque anterior, se escucha a baja intensidad una voz masculina cantando "La joya…". Paulatinamente se va escuchando a mayor intensidad, hasta que dentro del bar vemos a los intérpretes.
14) 45.18-46.38	45.18-46.38	Antonia, Marcelo y el Chirigua se acercan al bar Yako. El Chirigua no entra y Antonia recorre el lugar pidiendo limosna. Se ven músicos tocando percusiones, incluso una melódica pero sólo se oye guitarra y voz. Se ve el cantante desincronizado y tocando un pandero. Los niñso son eventualmente expulsados del bar.	Una voz masculina canta una cueca, que los comensales acompañan con aplausos desordenados.
15)	46.41-47.24	En la calle, las personas escapan porque llega la policía. Antonia sale del bar, aparece el Chirigua, toma a Marcelito y se van los tres.	Escuchamos la misma variación de "La joya…" que en los créditos (2); se trata de la sección final con airede fanfarria.
16)	52.26-52.50	Toma de los ascensores en los cerros.	La voz de Marcelo canta en *off* "El mundo está cambiando" de Los Iracundos.
17)	53.30-54.25	Plano picado de la calle, el Chirigua en la vereda pide limosna. Nadie la da nada. Ahora la cámara lo sigue caminando por la vereda. Cruza y se acerca a un puesto de la feria, desde donde se roba un pan. En ese momento la imagen se congela y aparece su nombre como título.	Los timbales, acompañados del cello y el contrabajo, tocan el mismo bloque del inicio (1), pero con un trémolo que comienza algo desordenado y va creciendo.

18)	56.11-56.29	Antonia y Marcelo llegan a una parada de taxis y uno de ellos les ofrece llevarlos a casa, luego de dar una vuelta. Ya en el automóvil, la cámara enfoca a Antonia, Marcelo y el conductor desde el asiento trasero.El hombre enciende la radio y pone su mano sobre la espalda de Antonia.	La canción en la radio es "Five Pennies"- "Cinco monedas" - , en versión castellana de Palito Ortega. El hombre le pregunta en *off* a Marcelo si le gustaría manejar.
19)	56.41-56.47	Luego de la violación, la imagen de Antonia se congela en el encuadre. Aun en pausa, comienza la música. Luego vemos un *travelling* del taxi por la carretera, pasando por el encuadre y enfocado desde atrás.	Clarinete rápido y breve que da la entrada al cello, tocando una variación muy extraña de "La Joya…", sólo el primer motivo, pero como siguiendo tan sólo la direccionalidad de alturas y reforzando la inevitabilidad de lo que ya sucedió.
20)	56.50-57.11	Ricardo en la mesa de la casa lee una revista. María se pone de pie, preocupada porque Antonia no llega con Marcelo. Se pasea por el lugar. Todos giran la mirada hacia la puerta que han tocado.	Se escucha el acordeón marcando un ritmo valseado y tenso, al que acompañan el resto de las maderas. Es una variación muy parecida a la del bloque 18, pero más desarrollada. Acompaña una caja tocada con plumillas que marca el ritmo de vals. En *off* tocan la puerta.
21)	57.50-58.43	María le abre la puerta a Antonia y Marcelo. Toma del pelo a la niña, la insulta y golpea fuertemente, preguntándole dónde estaba. Luego, ambas lloran.	Se escucha muy sutil un redoble de platillos, cuando María aun no abre la puerta, lo que anticipa el conflicto que vendrá. Dos trombones tocan un arpegio ascendente, un poco desafinado; hay un crescendo de los platillos. Una caja sin bordona acompaña los platillos junto a una caja china. El uso de las percusiones recuerda a *La Respuesta* (1961). La música continúa cuando María ya ha dejado de golpear a la niña prolongando la tensión.
22)	61.56-63.02	A Marcelo se le ha agravado su enfermedad y deben llevarlo al hospital, y comprar remedios. María se queja que no tiene dinero para ello. La cámara baja y muestra la	Escuchamos una nueva variación de "La joya…" iniciada por el el cello y seguida por el resto de las cuerdas, estableciendo una

		cartera de Antonia, que la abre para sacar dinero y entregárselo a María. Luego, se dirigen hacia el hospital donde deben esperar largo tiempo a que atiendan a Marcelo.	sonoridad trsite que se refuerza por la entrada del acordeón con un *ostinato*. Esta variación lúgubre comienza en el momento en que Antonia saca dinero de su cartera. En el hospital, una voz en *off* llamará varios números de atención antes que llegue el turno de las González, marcando el paso del tiempo.
23)	64.20-65.04	María sale hacia el pasillo el hospital con Marcelo en brazos; la imagen se congela y aparece el nombre de Marcelo en los títulos. Al restablecerse el movimiento, y luego de finalizar la música, María y Antonia caminan hacia el ascensor, sólo con el sonido de sus pasos de fondo.	Violín con la melodía de La Joya, que comienza en el momento en que se congela la imagen. Entran las otras cuerdas, en el mismo carácter del bloque anterior (21), aquí con el clarinete acompañanto en el registro grave.
24)	66.27-66.56	La cámara enfoca el ascensor desde el interior, mostrando el riel y la estructura metálica, registrando su recorrido completo.	La voz en *off* de Marcelo canta "El mundo está cambiando", mientras de fondo se oye la maquinaria del ascensor. Su voz se confunde con el ruido de la maquinaria. La secuencia finaliza con una campanada, que sirve para confirmar su muerte y realizar la transición hacia la escena siguiente.
25)	72.51-72.57	El Chirigua, durante el funeral de su hermano, intenta conseguir trabajo limpiando sepulcros y otros niños lo echan del cementerio. Sale del lugar llorando, donde lo encontrará una mujer a la que ya había ayudado, y se o lleva a su casa.	La trompeta toca el comienzo de "La joya…"
26)	73.30-73.38	La cámara los muestra desde atrás, avanzando hacia un auto. Se suben y van hasta la casa, grande y lujosa, donde la empleada de la mujer bañará al niño y le dará de comer, junto con ropa limpia.	Escuchamos una variación de "La joya…" tocada en clavecín, demarcando el estatus social de la mujer a través de la música. Durante la comida, el sonido de una radio en *off* acompañará la escena.
27)	75.12-75.40	El Chirigua está comiendo luego de haberse aseado. La mujer le ofrece postre y el niño saca un plátano.	Vuleve a escucharse la variación en clavecín, esta vez al estilo de una fuga,

			acrecentando la convergencia cultural.
28)	75.42-75.52	La mujer, al llegar a su casa en la secuencia anterior, ha dejado el collar de perlas que llevaba dentro de un frasco. El Chirigua ahora toma el frasco y saca el collar. El robo es interrumpido por la mujer que le entrega a Chirigua un paquete con ropa.	El clavecín toca un acorde aumentado que repite cinco veces, marcando la tensión con un timbre que ya es característico de la casa. La música se interrumpe con la aparición de la mujer en el salón.
29)	76.08-76.28	La mujer le entrega el paquete y le dice que su empleada le idicará donde dormir.	El clavecín toca la variación, primero lenta y melancólica, para luego acelerar la velocidad y tocarla al estilo de fuga, como antes (26).
30)	76.28-78.08	Unas manos sobre un Wurlitzer eligen una canción. La cámara se gira rápido y muestra el bar lleno de gente. Antonia está en la barra con más mujeres, e intercambia miradas con un hombre al otro lado de la barra. El hombre se acerca y sale del bar con Antonia.	Escuchamos "Cuando vivas conmigo", igual como lo hicéramos en el juego de coqueteo infantil (10).
31)	78.18-79.36	Ricardo y la pandilla perpetran un robo. Mueven cajas que suben a una camioneta.	Los timbales y las cuerdas marcan la tensión con el mismo bloque del inicio (1); tocan un *accelerando*, mientras se escucha un ruido de motor. La música se pausa con el grito de Ricardo alertando que viene la policía.
32)	79.36-80.27	Ricardo divisa a la policía de investigaciones y corre. Se inicia la persecución por un callejon angosto y subiendo una escala. Un detective sube la escalera detrás de Ricardo. En un plano contrapicado de la escala, se ve al final de ella que el detective focejea con Ricardo hasta que logra apresarlo. La imagen se congela y aparece su nombre como título.	Escuchamos el mismo bloque instrumental del momento en que María golpea a Antonia (20), pero con las percusiones a mayor intensidad hacia el final. Además, se oye el tecleo de la máquina de escribir como cuando Mario es juzgado, estableciendo en lo sonoro que el hijo correrá el mismo destino.
33)	80.34-83.19	Tomas de los ascensores del puerto, o sombras de ellos por los cerros. Luego, veremos de nuevo la mano que tañe la guitarra, y a Farías en escena cantando. Al fondo del bar	Escuchamos el vals "La joya del Pacífico" en versión de Jorge Farías.

		está sentado Raúl junto al resto de los mafiosos.	
34)	83.21-84.21	La gente aplaude. El viejo mafioso fuma y tiene a Raúl al lado.	Comienza otra guitarra valseada que acompaña la conversación de los hombres.
35)	84.23-85.45	Ricardo entra en el bar y habla con Raúl. Junto a los mafiosos está el taxista, quien le ofrece mujeres al jefe de la banda.	Se escucha un rock and roll alegre. La gente baila.
36)	85.45-88.05	El jefe se pone de pie y saca a bailar a una de las prostitutas. Raúl baila con otra, que demuestra descontento en su semblante. Se ven los músicos en escena, vestidos de negro y sin expresión en sus caras. Raúl le mostrará a Ricardo que su hermana Antonia va en el Taxi del proxeneta. Ella lo ve y saluda desde el taxi que se aleja por la calle oscura.	Sin pausas con la música anterior, la banda comienza a tocar un ritmo lento, en modo menor y con características tétricas, casi fúnebre. La música se sigue oyendo a baja intensidad mientras los hombres salen del boliche. El diálogo de Raúl y Ricardo será en *off* mientras Antonia se aleja en el taxi.
37)	88.34-89.20	El taxi continúa alejándose, y luego vemos una toma de los ascensores y el cerro con sus casas.	María y Mario sostendrán un diálogo en *off* que niega o evade la realidad de su familia. Mientras esto ocurre, volveremos a escuchar la versión de "La joya…" cantada por Farías, que justo antes del final, y en el coro, sube de intensidad para dar paso a los créditos iniciales.

9.2.4. *El chacal de Nahueltoro* (1969)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Miguel Littin.

Compositor/Música: Sergio Ortega.

Sonido: Jorge di Lauro.

Guion: Miguel Littin.

Producción: Cine Experimental de la Universidad de Chile; Cinematográfica Tercer Mundo.

https://cinechile.cl/pelicula/el-chacal-de-nahueltoro/

Reseña:

Basada en un hecho real ocurrido el año 1963, la película retrata la historia de José del Carmen Valenzuela Torres, quien asesina a una mujer, Rosa, y sus cinco hijas en Nahueltoro, centro-sur de Chile. Luego de ser apresado, este campesino analfabeto aprende a leer y escribir, se convierte al catolicismo, aprende un oficio y muestra arrepentimiento por el brutal asesinato cometido. Sin embargo, de acuerdo con la legislación de la época, su destino estaba marcado por el fusilamiento; aun cuando solicita un indulto presidencial que le permita pasar el resto de su vida recluido en la cárcel, éste le es negado, y es finalmente asesinado.

Uso de la banda sonora:

La música de Ortega es muy importante a nivel narrativo, funcionando, en los créditos iniciales con las propiedades fundamentales de introducción, premonición y establecimiento de un ánimo, así como presentando los motivos principales que luego, variados, se escucharán como parte de otros bloques en posteriores secuencias.

Particularmente en el asesinato, la música reemplaza el sonido ambiente y privilegia las disonancias, los efectos y la densidad sonora para ilustrar el horror, en un dúo entre el clavecín y el vibráfono. Al mismo tiempo, el vibráfono será el instrumento que apoye a la voz *over* de José para

entrar en sus recuerdos y su fuero interno, que son, finalmente, desde los cuales la primera parte de la película está construida.

Las voces, especialmente la del protagonista, sirven como elemento informativo y contextual, y contribuyen a la inmersión en sus recuerdos, alejando el discurso fílmico del mero testimonio, así como cuestionando su carácter realista. Por otro lado, hay voces informativas, la de la actuaria judicial y un locutor de radio: la primera dicta sentencias y la segunda le sigue el paso a la fuga de José posterior al acto cometido. Sin embargo, la actuaria también representa una justicia enorme e inalcanzable, sin cara, acusmática, de manera similar a lo que ocurre en *Valparaíso, mi amor* (1969).

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces**	**Banda sonora**
	00.12	Créditos iniciales. El texto y todas las ilustraciones por los hermanos Larrea:	*Los acontecimientos que relata este film se basan en informaciones de prensa de la época, entrevistas realizadas por los periodistas, señores José Gómez López, Fernando Rivas Sánchez, Darwin Contreras, y en el expediente, actas y documentos el proceso que ir la justicia chilena sustanció a Jorge del Carmen Valenzuela Torres.*	Las actas son material de "evidencia" para la película y luego aparecen recreadas en *off*. Esto también hay que decirlo.

1)	00.35-02.52 00.35 00.49	Créditos iniciales.		Música de los créditos, tema A, más tenso. Clavecín, flauta y oboe. Unas cuerdas acompañan por detrás. Tema B más melancólico. Clarinete lleva la melodía principal. Unísono con la flauta C, tétrico de nuevo, la flauta lo lleva. Melodía de cinco notas que se repite con un crescendo y luego un *decrescendo*, dejando un calderón. D: Clarinete solo, responden cuerdas en pizzicato Melodía mucho más triste, de nuevo sencilla sobre los mismos giros anteriores. Toma el mismo dibujo melódico que B, con un trozo hacia el final que retoma los de A. B, una vuelta. Vuelve a A, y de nuevo B. C
	02.52 03.08	Paso abrupto de los créditos a un tumulto de gente gritando. Se ve salir de un edificio al asesino escoltado por policías. Lo acosan los periodistas.		Fin música. Bullicio de la gente gritando. Le grita asesino.
	03.20	Otro plano. Toma del furgón que lo lleva.		Bocina
	03.26 03.28 03.40	Otra toma del furgón por una curva en un camino más rural. Voz femenina: El furgón pasa por delante de la cámara. Doblando hacia la	*En Chillán, a 23 de septiembre de 1960,*	Bocina. Sobre la misma bocina, voz femenina que lee una resolución judicial-la bocina no

		derecha por un camino rural.	*compareció Jorge del Carmen Valenzuela Torres, ya individualiza do en autos, y exhortado a decir verdad, expuso:*	baja de intensidad mucho de intensidad - . Esto prueba que hay varios niveles (o al menos dos) de narración. Ella le da el pie para comenzar a contar su historia.
	03.46 03.49	Cambio de secuencia. Paisaje de árboles y montes al fondo, apenas iluminado, se ven los contornos de los árboles en negro, más bien. Título del primer cap. *La infancia de José.*		
	03.51	Al inicio de la narración de José, la cámara hace un zoom que deja ver mejor las montañas a lo lejos, más allá de los árboles. En un camino por dónde van los árboles, se ve una pequeña figura caminando de izquierda a derecha. La cámara lo sigue con un paneo lento.	Voz *over* de José: *Los recuerdos más antiguos que tengo, son de cuando tenía más o menos 6 años de edad, y mi padre, Carlos Valenzuela Ortiz, trabajaba en el "jundo" Olivio "Juentes"…*	
	04.16		*Mi padre trabajaba como "ajuerino" y vivía en el mesmo jundo… en unas como ramadas, en compañía de mi madre, yo y mi hermano menor. De su nombre no me acuerdo porque lo llamaba como "El Pilén".*	

2)	04.35-05.00 04.35 04.46 05.00	Continúa el paneo, muy oscuro, en el amanecer. Fin de la secuencia.	Voz en *over* de José con la música de fondo. *Tendría alrededor de 8 años cuando me jui de la casa, caminando y consiguiendo comía por los caminos… hasta que llegué a San Fabián*	Flauta traversa tocando una variación de la melodía D. La acompaña el clavecín respondiendo armónica y rítmicamente. Fin música.
		Niño corriendo, la cámara lo sigue. Policía a caballo pasa por el encuadre, de izquierda a derecha.		Suenan cascos de caballos.
3)	05.13-05.23. 05.13 05.21	*Zoom* al rostro del niño, sucio y con cara de enojo y angustia al mismo tiempo. Los policías a caballo, uno de ellos lleva al niño en brazos.		Clavecín, marcando acordes disonantes, repitiendo dos veces n motivo hasta su fade out. Fade out y fin de la música. La música marca la transición de una toma a la otra.
	05.32 05.32 05.34	Dos hombres bañan al niño en el río. Toma en altura que se va alejando, de los hombres y el niño. Voz de uno de los hombres.	*Aguántese como hombre canaquita, sin chistar.*	Sonido del río.
	08.17 08.20	Iglesia. Paneo de la cámara de derecha a izquierda, mostrando las caras de los niños sentados, que miran al pequeño José que ha entrado con un policía.		 Risas de los niños.
3)	08.33-08.36	La cámara se gira hacia una figura de San José		Clavecín pesado, el mismo del bloque 3.

	08.34	con Jesús en brazos. Zoom a Jesús niño. El cura se acerca al José y le toma la cara. Le pregunta si conoce a Jesús y si quiere hacer la primera comunión. A las dos cosas el niño se niega moviendo la cabeza.		
	08.42	Cambio secuencia. Un José más adolescente cargando sacos. Se repite dos veces una toma en que recibe sacos sobre su hombre izquierdo, que suena.		
	08.46	Narración de José. El niño trabajando de cuidador en diferentes campos.		
	09.36	El joven José cruza un río junto a caballos y otras personas en una balsa.		
4)	09.39-09.57 10.02	Cámara subjetiva de la balsa acercándose a la otra orilla. José sigue narrando: Fin de la secuencia en el momento en que la balsa toca la otra orilla, juntando madera con madera, al tiempo que José deja de narrar.	*[…] Como este patrón me le exigía mucho, ya que me mandaba a buscar leña sin manta y lloviendo, no me dejaba calentarme tranquilo, me jui, y … caminando.*	Clarinete solo, melodía melancólica, 4 notas. Fin música Pero el bloque y la secuencia en realidad termina con la narración de José. La música apoya sobre todo la narración triste y confusa de José, quien está relatando las condiciones indignas en las que trabajaba.
	10.29	Tumulto de gente en Nahueltoro, para la reconstitución de escena. (el periodista que narra es el que vemos bajar de un auto en 10.25) La		Voz de un periodista en *off* que narra la noticia de la llegada de José para la reconstitución de escena.

		cámara avanza subjetiva hacia la gente, asumiendo la visión del periodista.		
	10.50	El periodista aparece de espaldas a la cámara y se gira. Está grabando mientras habla.		
10.56		José avanzando hacia el lugar escoltado por policías.		
	11.21 11.22 12.00 12.18	Paisaje de nuevo, con montes y árboles al fondo y delante de la cámara una quema. Aparece José y los títulos *El andar de José*.	Narración de José: *Estuve como un mes en la casa de mi madre, y nada le hei robao […]* *[…] Hasta que llegué a Ralbunco… entonces estuve detenido en la cárcel.* Está en una casa como abandonada con más hombres. Cuenta que estuvo con otra mujer (María González) y que por un conflicto con su sobrino estuvieron detenidos. *Dicen que nos tuvieron detenidos.*	
	12.55	Hombres y una mujer caminan por un camino hacia la cámara, entre		

		ellos José. Sigue narrando.		
	13.11 13.22	Comienza una secuencia en que José llega con una ropa a un bar, pretendiendo que le den por ella algo de dinero. Es robada (lo sabemos por el *racconto*) Pero miente y el dueño sólo le ofrece "medio jarro" de vino. Luego de ello, la cámara muestra hombres ebrios, niños durmiendo en el mismo sitio… Se escuchan voces que ambientan el espacio, y algunos vasos. Todos los que aparecen están ebrios, incluido José, que en una serie de tomas más breves se le ve como bebiendo reiteradas veces, y ya jadeando.		
	14.38	José cruzando una línea férrea.		
5)	14.40 14.40			Música bailable que se escucha a baja intensidad, mientras José sigue caminando, tambaleándose y mirando para todos lados.
	15.24 15.36 15.49	Hombres y mujeres bailando. Vemos a la banda tocando (saxofonista primero) piano y percusionista después. La música se apura, hombres y mujeres ríen…		Misma música a más intensidad.
	16.00 16.04	La vieja de la barra ríe. Toma breve de un cartel en el bar que dice *Bienvenido! Si traes*		Misma música

	16.05 16.17 16.22 16.31	*plata. Si no, buenas noches los pastores.* La señora mira desde la barra con cara de molestia y comienza a avanzar. La cámara la sigue. Se acerca a José que está en la entrada, y forcejea con él. Tomas rápidas de lo que ocurre en el lugar, mostrando primero a los músicos y la gente que está dentro del bar, del cartel, etc. Son tomas que ocurrieron recién y vuelven a aparecer rápido, como emulando lo mareado que está José por el trago. Termina la secuencia rápida con José cayendo al suelo, fuera del lugar.		Fin música.
	17.00	José caminando por la línea del tren, de día.		
	17.06	Cambio secuencia. La cámara sobre un hacha. Es el personaje de Shenda Román cortando leña. Rosa		Pájaros, la leña, una guagua llora.
	17.34 18.44	A lo lejos ve venir a José. La cámara la sigue todo el tiempo a ella, trabajando en su modesto hogar y mandando a sus hijas. Mira hacia fuera del encuadre y dice:	*Anda buscando algo? Se le ofrece algo?* José: *Me podría convidar agüita por servicio?*	El bebé llora.
	20.22		José: *Mucho trabajo?* La Mujer: *Pa una que es sola oiga, y*	

	20.47 20.50	Justo cuando termina la frase se da vuelta al escuchar golpes.	*más encima con cinco chiquillos…* *Dios se lo diera a cualquiera…* *Distinto era cuando vivía el finao…* La cámara todo el tiempo se queda con ella. *El tiempo pasa y hay tantísimo que hacer…* Mientras cuelga unas sábanas.	Golpes. José está cortando leña.
	20.56	Cambio secuencia. Dentro de la casa. José come.		
	21.19	Mientras le sirve, la mujer le cuenta a José cómo murió su marido. La cámara todo el tiempo enfoca el plato y la pequeña olla de la que sirve, y las manos de ambos.	*[…] 6 puñaladas en el cuerpo […] Curao estaba…*	
	21.33	La mujer manda a acostarse a la mayor de sus hijas:	*Y voh anda a acostarte antes que te caigai encima del "juego"…*	
	21.35	La cámara enfoca a la niña que de a poco se pone de pie.		
6)	21.40-23.10 21.40 21.55 22.08	Se para cabeza abajo y la cámara la sigue hasta su "pieza" La niña se acuesta junto a sus hermanos que ya duermen, en el suelo y la cámara se acerca y se queda con su rostro. La cámara con la mujer:		Violín con una nota constante, al que responde otro y la flauta con una melodía de 3 notas. Aquello se vuelve a repetir, pero con las cuerdas tocando más tenso, dos violines, uno que se mantiene y el otro

		Tomas de los niños durmiendo en el suelo.	*No era na mal hombre el Óscar oiga…*	con *glissando* descendente y tenso. La melodía de la flauta es como un
	22.32	Plano del rostro de la mujer mirando el fuego con preocupación.		aviso de alerta, que por el acompañamiento de los violines con notas largas se acrecienta.
	22.51			Repite por 3ª vez, ahora cambia la melodía del violín y la de la flauta.
		La mujer levanta la cabeza y se queda mirando hacia la puerta.		
	23.00			
	23.02			La flauta se queda
			La mujer dice: *pa dónde va?*	sola por unos
	23.05		Toma de la	segundos, tocando
	23.08		mano de José sobre la puerta: *Me voy ya…*	más notas que la melodía anterior, y dejando silencios, casi como
			El rostro de	"burlándose" de la
	23.09		José. La	misera y desolación
	23.10		mujer: *Con este frío*	en la que vive esa familia.
		Toma desde afuera de la mediagua con la puerta casi cerrada.		
		José la cierra.		El violín entra una vez muy sutil, flauta 4 notas cromáticas. Repiten lo mismo.
				Hay unos segundos de silencio.
				Nota larga del violín pero un poco más intensa. Entra la flauta pero con otra melodía, y de pronto toca un trozo de la música de los créditos, la parte C. Y continúan con el mismo acompañamiento duro, desolado, mísero.

				Se escucha la puerta, más el *sound advance* de la secuencia siguiente.
	23.11	La policía desalojando a la mujer y sus hijos.		Gritos, llantos de los niños, y ruido de muebles y cosas que saca la policía.
	23.40	La mujer y sus hijos al borde de un camino, José llega de espaldas a la cámara y los ve.		
	23.50 24.20 24.27	Caminan y la mujer narra lo que le dijeron cuando la desalojaron. Mientras relata la cámara enfoca sus pies. *Racconto* del desalojo, sólo con la voz en *off* de la mujer narrando, sin sonido. La olla al suelo. Ella la recoge, y está en el camino caminando con los niños y José.		 Una olla cae al suelo.
7)	24.42 - 25.18 24.42 24.45 25.18	La mujer ha terminado la narración. Toma de un camino al fondo de la cámara. Delante aparecen hombres cargando a otro hombre muerto.		 Cuerdas duras, que toca de golpe un solo "acorde", muy percusiva, como marcando una "marcha fúnebre. Tb está el clavecín atrás o un piano golpeado. Fin.
	25.19	Un velorio.		Mujeres rezan
	25.23	Un hombre ingresa al recinto y la cámara lo sigue.		
	25.30	Se acerca a Rosa que se pone de pie.	*Ayudándola a sentir, Rosa. Muchas gracias patrón.*	
	25.34	Corte abrupto y vuelta al desalojo.		Gritos y sonidos de ollas, y llanto de los niños.
	25.40	Corte abrupto de nuevo. Una de las hijas caminando por el descampado con un balde. José y Rosa se	 Rosa: *No es malo el lugar oiga…*	Sonido del viento.

		instalan en el descampado.		
	26.03	Corte abrupto de nuevo. Vuelta a la reconstitución de escena. José rodeado de policías y periodistas.		
	26.25	Caminan hacia el lugar del asesinato.		Voz en *over* de José: *Yo estaba acostao, serían como las 5 de la tarde, la Rosa me había traído vino de donde el manco, tres litros…* (esto en realidad es abajo por el tiempo)
8.1)	26.37-27.26 26.30 26.34 26.37 26.43	José acostado bebiendo. Rosa se acerca a increparlo, y se dan golpes. Rosa se sirve en el vaso que le ha quitado a José. La cámara sigue a Rosa que va a ver el fuego mientras sigue increpando a José-que sigue narrando.		Música. Vibráfono con notas aleatorias y disonantes.. Entra el clavecín en el mismo ánimo. El vibráfono toca notas más intensas y las deja resonar. De todos modos, en la disonancia e irregularidad de la música hay un "ritmo" constante, al menos un ánimo pesado y sostenido.
	26.51	La cámara se acerca a Rosa que sigue hincada en el fuego y bebe un trago.		El vibráfono deja resonar notas sueltas, a las que "responde" el clavecín.
	26.57	Toma de José acostado en el suelo con la garrafa cerca. La toma y bebe.		Mismo bloque

	27.11 27.13 27.16 27.17 27.26	Rosa soplando el fuego. Se incorpora y sigue increpando a José.- nada de esto suena, sólo la música- La cara de Rosa ahora tiene susto. Se levanta del fuego y sigue increpando a José. La cámara se le acerca en plano subjetivo hasta que hay un fundido a negro.		El clavecín toca más notas sueltas a mayor velocidad en el registro grave. Deja una sonando por más tiempo, y suena con más pausa, cadencioso, con una nota de paso que termina en el reposo de una nota más grave que la anterior. Durante este bloque el vibráfono "responde" más agudo y aleatorio al clavecín, como llenando los espacios que deja entre sus notas graves, y contrastando tímbricamente, complementando un sonido que en el total tiene un ambiente tétrico, metálico.
	27.26	Vuelta a la reconstitución de escena. El juez pregunta si se tomó el vino solo.		
8.2)	27.48-28.09.	Vuelta al asesinato. José se levanta tambaleándose, toma el cuchillón que tienen enfrente y se abalanza hacia Rosa. La cámara se gira rápido y		La cámara es subjetiva, como Rosa viendo a José, hasta que se gira y ahora es al revés: El clavecín toca una sola nota a la que responde el vibráfono. El clavecín toca más notas rápidas en el momento que José toma el arma. En el registro grave. El vibráfono insiste sobre una nota que deja resonar más intensa.
	27.55	Rosa asustada que se aleja de José, grita y		El clavecín se vuelve más denso, toca más

		solloza-sólo lo sabemos por sus gestos -. Cae al suelo.		intenso y más rápido. Lo mismo las notas del vibráfono, que ahora son dos, en un intervalo de 2ª mayor que deja resonando a alta intensidad. Responde con otros golpes más agudos y sutiles. Lo importante son las notas que mantiene sobre el caos del clavecín.
	28.05	La cámara vuelve a girarse y enfoca desde abajo y un costado a José, que da dos golpes hacia el suelo.		El clavecín baja su intensidad, y queda sonando atrás casi como un ruido de atmósfera, lo que permite que las dos notas del vibráfono se oigan con más protagonismo. Ese intervalo resonante es lo último que se escucha mientras vemos el rostro del José golpeando al suelo-a Rosa - . Corte música.
	28.09	Retorno a la reconstitución de escena.	José: *[…] a mí me dio rabia y entonces agarré un cuchillón que estaba a mi lado y le pegué con el palo…* Juez: *No usaste el cuchillo…* José: *No me acuerdo… paré que jue con el palo no más.*	
	29.00	Vuelta al asesinato. El cuerpo de Rosa tendido en el suelo, y desde el fondo aparece José		No hay música. Sólo el sonido ambiente del campo (pájaros…)

		corriendo, con unas piedras en ellos brazos que pone sobre el cuerpo. Una grande en el pecho y dos pequeñas sobre sus manos.		
	29.35	Misma escena		Voz *off* del juez: *Y después?*
10)	29.37-29.52. 29.37 29.39 29.43 29.48 29.51 29.52 29.52	Cambio. Toma de Jovina-la niña mayor - . Se gira y corre. De nuevo la cámara, en un juego subjetivo, deja ver sólo la hoja del cuchillón, y después la cabeza de José corriendo tras ella. José sigue a Jovina. El juez pregunta *y la seguiste? […] Para qué?... para matarla?* José: *Sí señor, pa matarla.* José levanta el cuchillón hacia la cámara. Dos tomas muy rápidas de Jovina de frente y luego de perfil cabeza arriba, como recibiendo el golpe. Toma de vuelta a la reconstitución de escena. El juez sigue haciéndole preguntas a José.		Voz *over* José: *Vino la Jovina*. Durante toda esta escena sigue el diálogo con el juez. Clavecín comienza a sonar a baja intensidad, tocando una suerte de vals tétrico, pesado, metálico, con los tiempos muy marcados. Los últimos acordes golpeados del clavecín coinciden con estas tomas, no cuadrados exactamente con el golpe pero sí con el momento (acá se puede contrastar con Lluís i Falcó y lo que dice de *Psicosis)* Golpe final del clavecín. En este bloque el vals pesado y tétrico se transforma en un ritmo pesado final de tres golpes que emulan la violencia del asesinato,

				acentuado por la subida de intensidad justamente en ese momento. La música no coincide exacta con el asesinato-de hecho es un solo golpe y la música da 3-pero cumple una función trágica importante.
10.1)	30.00-30.21. 30.02 30.03 30.18 30.21	José mira hacia la izquierda del encuadra y la cámara se gira con él. Al fondo se ve la otra niña, Alicia. El juez pregunta por qué estaba ahí La cámara, de nuevo en plano subjetivo, se va acercando a la niña que se mantiene quieta. La cámara-José-se sigue acercando hacia Alicia, que mira con cara más bien de enojo. La cámara "se abalanza" sobre ella, y termina la secuencia.		Vuelve el mismo clavecín con ritmo de vals. Se escucha más y mejor que durante el asesinato de Jovina. Pesado, el acompañamiento hace de una melodía "alegre" una cosa absurda, divergente, extraña, equívoca, como emulando el tambaleo borracho de José al acercarse, que también es un artificio de la cámara subjetiva que se balancea.
	30.22	Toma de José de vuelta en la reconstitución de escena. La cámara se queda con José todo el tiempo mientras el juez le sigue preguntando cosas. Está rodeado de gente y un periodista le pone un micrófono sobre su hombro.	Sigue relatando. *Ella estaba parada, me miraba, no me decía nada… Yo le pegué con el palo…*	
10.2)	30.45-31.36. 30.47	Vuelta al campo y el momento del asesinato. Al fondo, en el centro del descampado están		Vuelve el clavecín. Ahora la relación de la música con la imagen es aún más

	30.49 30.53 31.03 31.08 31.10 31.24 31.25	las dos niñas más pequeñas. José aparece en el encuadre, avanza hacia las niñas tambaleándose. La cámara comienza a girarse hacia él, hasta que vemos su rostro. Se aleja y le vemos desde el torso hacia arriba, sosteniendo el cuchillón hacia abajo. Sigue avanzando hacia la cámara. Cámara subjetiva. Toma de las niñas de más cerca. La cámara avanza tambaleándose. La cámara se acerca más a ellas, y ambas sonríen.	*[…] Las niñitas estaban arrodilladas, me acerqué y les pegué con el palo. Ninguna arrancó…Les pegué con el palo…*	potente, considerando que vemos a José tambalearse borracho y mientras la música pesada lo acompaña como elemento único de la banda sonora. La melodía del clavecín hace una variación un poco distinta e incluso más dulce, pero con los mismos acordes tétricos y metálicos. La melodía se va volviendo estática hasta que se queda una nota más los acordes. Último acorde *ff*
11)	32.24-33.44 31.53 32.08 32.16 32.24 32.58	José tumbado en el suelo. Se despierta y se incorpora de a poco. Toma el cuchillón y se levanta. Mira hacia su alrededor. La cámara lo sigue de frente y se gira con él, en el momento en que ve el cadáver de Jovina en el suelo. En este momento José se da cuenta de lo que hizo al despertar del sopor. Y la música participa de eso. José se tambalea y ronda por el lugar, observando lo que hizo, viendo los cadáveres y mirando desconcertado. La cámara se va girando		Sonido del viento. Clavecín más vibráfono, ambos tocando de manera aleatoria-probablemente improvisada-y muy disonante y denso. En todo el análisis, pero sobre todo aquí sería importante citar a María de Arcos. Crescendo de la música mientras José sigue observando. Los golpes del vibráfono son más fuertes .

		mientras muestra su rostro. Se larga a correr. La cámara vuelve a su rostro confundido y alarmado. Zoom a su rostro. Se agacha a recoger pierdas.		El sonido del vibráfono participa de los confusos pensamientos de José, se escucha constante, resonante y estático en el momento en que se agacha a agarrar las piedras. El vibráfono es como la conciencia de José, su confusión, su estado mental. *Crescendo* del clavecín que toca más notas y con mayor rapidez. El "desorden" tímbrico y sonoro llega como en oleadas, personificando el caos de la situación, a José percatándose de lo que ha hecho. Se escuchan algunos jadeos de José, mientras sigue deambulando por el lugar. El vibráfono vuelve a hacerse más presente. El clavecín atrás se escucha casi como un ruido ambiente. Pausa de la música. Jadea y se oyen las piedras.
		Pone piedras sobre las niñas muertas. Una en el pecho y dos sobre las manos.		Sonido ambiente del campo. Silencio, pájaros.
	34.54 35.06	Toma panorámica e inclinada de José, que se pone de pie luego de poner piedras sobre las dos niñas más pequeñas.		

		Mira hacia su costado y toma más piedras.		
	35.20 35.25 35.34 36.11	Está bajo unos árboles mirando un cadáver que parece ser el del Rosa. Se gira hacia la cámara y camina hacia ella, la cámara lo sigue, de nuevo. Se agacha y toma su poncho y sombrero. José se gira dando la espalda a la cámara.		Se escucha el llanto de la guagua. El bebé llora más fuerte. Más fuerte.
	36.20 12) 36.23-36.30 36.28 36.30	Toma de José desde el suelo, con un bulto-la guagua-en primer plano. José se acerca a ella, y se ve que es una caja con mantas que la contiene-no se ve la guagua en ningún momento -. José está más cerca, con cara de enojo. A medida que se acerca se ven sólo sus pies y la precaria cuna en primer plano. Levanta el pie y lo pone sobre la cuna, presionándolo sobre la guagua. Corte abrupto.		 El clavecín toca con insistencia-y como errando-una nota, e inmediatamente marca 6 acordes, disonantes y golpeados en un ritmo constante. El último lo mantiene un poco más. Lo importante es la insistencia y el golpeteo como anticipando unos segundos antes la pisada que da José al bebé.
	36.30	Reconstitución de escena, rostros que le gritan a José y lo increpan como un asesino. La policía se ve un poco sobrepasada con tanto tumulto.		
	36.55 37.01	 Toma de un niño, de unos 11, 12 años, que	El juez a José-ambos en escena - : *Para qué mataste a los niños hombre?* José: *Para que no*	

		mira a José desde la multitud.	*sufrieran, los pobrecitos.*	
	37.03	Toma en altura de José con los cuerpos alrededor en el descampado.		Sonido del campo.
	37.35 37.55 38.07	José va a irse, pero se gira, volviendo por su manta.	Voz *over* femenina-la misma del inicio-que lee: *A foja 105, se agregó parte de la prisión de Chillán, con que se puso a disposición del reo Valenzuela, conjuntamente con las especies encontradas en su poder, que eran: una manta café, una olla, una linguera, una sábana, una cuchara de lata, dos bobinas de hilo, y una lima.* *A foja 101, Jorge del Carmen Valenzuela Torres, dice que después de ultimar a Rosa Rivas y a sus hijos, tomó 6300 pesos que había en un canasto, y se ausentó del lugar.* La siguiente narración	La voz de la mujer es aguda, al mismo tiempo que determinada y desagradable, ciertamente como altanera. Esta voz ambienta la escapatoria de José del lugar, que se ve con una cámara que graba desde un árbol, como atestiguando el escape del asesino por el campo. La voz nos adelanta al hecho de la detención de José, pretende dar el carácter documental al film, pero además juega con el absurdo. Es absolutamente absurdo el relato de lo que llevaba José antes de matar a sus víctimas. La música suena antes de cambiar la secuencia, sirviendo de transición.

			viene con fade out que da paso a la música: *A foja 141, se declaró reo…*	
13.1)	38.08-39.09 38.14 38.19	Cambio de secuencia. Una orilla de río y al fondo el agua. Aparecen en el encuadre, avanzando hacia la izquierda, hombres a caballo-se escuchan los cascos sobre la música- otros hombres llevan bultos en brazos y al último va un carabinero. Son los cadáveres. El cortejo avanza hacia la cámara sobre un puente.		Clavecín con los vientos, y un timbal que toca un ritmo constante. La música tiene el mismo carácter que los créditos iniciales. El acompañamiento del clavecín son 4 notas, como en ostinato, a las que da la entrada en el primer tiempo el golpe del timbal. El motivo de los vientos, escueto en notas, tiene una primera voz tocada por el clarinete y la flauta, estática, melancólica. A ella le responde un oboe.
13.2)	39.09-39.30	Misma escena. Los hombres ya están más cerca de la cámara, y uno de ellos, se ve que lleva a una de las niñas, ya que se ven sus pies descalzos.		Entran las cuerdas, desarrollando el mismo carácter musical pero más oscuro y calmo. No hay clavecín, sólo cuerdas, tocando.
	39.17 39.30	El cortejo pasa cruzando el puente y saliendo del encuadre.		Pausa cuerdas.
13.3)	39.32– 39.56 39.32 39.44			Vuelven las cuerdas, el chelo tocando en registro grave y sobre él el clavecín con un nuevo motivo de acordes pesados, pero con una alternancia de dos notas que contrasta con las cuerdas anteriores. Entra la flauta sobre este acompañamiento,

				con una extraña y breve melodía, es como un puente para que vuelva a escucharse el
13.1)	39.57-41.04 39.57 40.20 40.21 40.56 41.04	La cámara enfoca una calle a lo largo, llena de gente alrededor. Desde fuera y avanzando hacia el fondo aparece el cortejo. Paneo de la cámara de izquierda a derecha por los rostros de las personas que miran pasar al cortejo por el borde del camino. Mismo recorrido de la cámara por los rostros.		comienzo de la marcha. Con la melodía llevada por las maderas y el ostinato del clavecín. Se repite el mismo motivo pero más fuerte. Las maderas marcan una nota larga final. Fin música. Sólo se escuchan los cascos de los caballos (que se escucharon junto con la música toda la secuencia).
	41.24	Toma de la calle a lo largo, con el cortejo al fondo avanzando.		Cascos de los caballos.
	41.28	Velas en el suelo,		Mujeres que rezan.
	41.38 41.40	Corte abrupto y un paisaje: cielo y árboles abajo. Al fondo aparece un grupo de personas a caballo, con perros.	Créditos: *Persecución y apresamiento*.	Ladridos de perros
	42.28	Un hombre cabalgando firme y alrededor el resto		Perros y los cascos de los caballos.
		Varias tomas breves de los hombres buscando, alternadas con otras de		

		José avanzando por el campo.		
	42.45 42.49 43.37 43.40 43.44 43.53 44.00	Cambio, furgón de policía. Imágenes de Nahueltoro. El pueblo, tomas aéreas del río y el campo. Toma de una calle más poblada, con lluvia y gente vendiendo. Las manos de José calentándose al fuego. Las vías del tren. José con otros hombres en un vagón de tren. Toma de la locomotora desde arriba pasando. Se escucha su campana y chimenea. La imagen se llena de vapor.	Voz masculina: *Todo el contingente de la provincia se ha movilizado en búsqueda del séxtuple asesino de Nahueltoro, quien sin ninguna piedad, ultimara cruelmente a una madre y a sus seis pequeños hijos. Numerosos vecinos se han agregado a la cacería. En todos los sectores ha brotado la indignación ante tan horrendo crimen. Por otra parte, se teme que el Chacal esté a punto de alcanzar la frontera con Argentina. Con el fin de impedírselo, efectivos del cuerpo de carabineros se han dirigido hacia los pasos cordilleranos. Existe un serio temor de que este sujeto*	Sirena. Se oye la chimenea de un tren (en *off*).

			deje a su paso una escena de sangre y muerte. Se sabe que en otro poblado fue encontrado el cadáver de cortos años violada. Asimismo, esta mañana fue hallado el cadáver de un campesino asesinado. De esta manera, subirían a ocho las víctimas de este criminal sin Dios ni ley, de este asesino sin parangón en la historia policial de Chile. En las últimas horas se ha agregado un helicóptero a la búsqueda. Esto hace prever que las horas de vida del Chacal de Nahueltoro están contadas. Ocho fusiles lo esperan para que pague con su vida el terrible crimen cometido.	
14)	44.05-45.20 44.06	Búsqueda nocturna. Caballos en la noche.		Se oye a baja intensidad una

	44.17 44.20 44.37 44.49 45.19 45.20	Hombres conversan y beben. Toma desde arriba, gente bailando cueca. José bailando con una mujer. La cámara lo sigue. La cueca termina.	Un policía toma del brazo a José. *Cómo te llamai!*	música. Una guitarra en ritmo de cueca. Se escuchan voces femeninas. La música sube de intensidad de manera abrupta. Nunca vemos a las cantoras, pero la música está en el plano diegético porque la están bailando. Ojo que cantan mujeres! Se escucha a la gente murmurando detrás.
	45.27 45.34	José es llevado a pie entre dos policías a caballo. Toma panorámica del camino en pendiente; José y sus apresadores de espaldas a la cámara al fondo,		
	45.45	Cambio de secuencia. Un furgón de policías hacia la cámara, la calle por ambos lados abarrotada de gente. Lo ingresan en la cárcel.		Sirena. Siempre que suena es muy aguda y desagradable. La gente le grita cosas a José , que viene bajando del furgón y llevado por la policía.
	46.23	José frente a un mesón. El policía del otro lado revisa un papel y lo mira. Le quitan las amarras y la cámara se queda un momento con los pulíais, luego con ellos.	Voz femenina- misma de antes - : *A foja 235, la defensa del reo Jorge del Carmen Valenzuela, expone que la ausencia de un motivo que justifique la actitud del reo*	

			en los delitos de homicidio y lesiones graves, debe indagarse sobre la personalidad del reo y sus antecedentes, los que indican que desde niño tuvo una vida miserable de sufrimiento y malos tratos. Ambiente que le formó una personalidad anormal, que lo hace reaccionar en forma violenta y distinta a una persona normal, sin respeto al orden, a la moral.	
		Le quitan la ropa. El policía le revisa los bolsillos y lo registra. Él sigue cabizbajo.		Silencio. Solo sonido de la ropa.
	48.08	Cámara subjetiva. Un policía abre una reja y mira hacia la cámara. José ingresa al recinto. Otra puerta se abre y se cierra a espaldas de la cámara.		Las puertas y los pasos con reverberación del lugar.
	48.33	La cámara-José-sube la mirada y sobre la pared dice: *Redimir… No Deprimir.*		
	48.39	Ingresa a un patio con otros reos, que miran. Fin de la secuencia.		
	48.52	Manos con viandas que ponen sobre una olla con otra mano que les sirve.	Créditos: *Educación y amansamiento.*	Se escucha el caldo que es servido.

		Tomas de las caras, de los reos en el patio, algunos trabajando con mimbre, otros comiendo.		Sonido de las ollas, los pasos, el fuego, de lo que se va mostrando.
	49.40	Se suceden una serie de tomas con hombre que caminan por el patio hasta un cierto punto, y se devuelven. Aquello se ve absurdo coreografiado. De seguro hay una metáfora o más bien un afán de mostrar el confinamiento la monotonía de pasos que no llevan a ninguna parte.		
		José camina lento y la cámara le sigue de perfil. Luego de arriba.		
	50.52 50.58	Cambio de secuencia. Entran varias personas al edificio de la cárcel. Una mano cierra una puerta de una de las celdas.		
	51.04 51.14 51.20	Reos jugando con una pelota en un frontón. La pared dice *Menores*. La pelota se les va lejos y le piden a alguien que se las tire. Es José quien la recibe. La toma lentamente del suelo y le pega.		Silban.
	51.34 51.35	Se ve la pelota en el aire José ríe.	Los reos menores le gritan *¡Buena!*	
15)	51.40-51.55 51.54	Imagen de su cara Le cortan el pelo. José en una sala de clases, aprendiendo a leer junto a otros reos. Repite luego del profesor: *Bo- ta, Ba-la.*		Cuerdas *sfz* Entra el clarinete con una melodía que toma en un momento el giro inicial del motivo B de los créditos, pero apenas como citado. El acompañamiento de las cuerdas es siempre el mismo.

	51.56 52.06	Una olla grande. José espera a que le sirvan y se escucha en off repitiendo palabras con la división silábica de antes. José junto a otros reos. Leyendo. *Es bien fácil!*		Voz off de José- mientras está en escena. Suena la olla, y el caldo.
	52.27	En el patio de la cárcel, un sacerdote. Los reos juegan fútbol, entre ellos José. El cura se acerca a José. Se saludan y cuando el cura queda solo, cambia su semblante de sonrisa a preocupación.		
	53.05	Cambio. Pizarrón con un barco. El profesor empieza a narrar el combate naval de Iquique. Habla de Arturo Pratt y la cámara muestra y hace zoom a un cuadro de él. El profesor le recita, y la cámara intercambia entre los reos y el cuadro. Y luego los cuadernos de los reos.		
	55.09 55.37	Una mano enciende velas en un altar. Toma de José mirando al altar. No canta y tiene cara de preocupación y angustia.		Los reos cantan canciones religiosas. Siguen el canto, desordenado y desafinado.
	55.58 56.04	La cámara recorre la pared de una celda en donde hay, primero, una imagen de la virgen-transición-y luego fotos de boxeadores y otros recortes de revistas. La canción termina.		El canto continúa.
16)	56.06- 58.10 56.55	Misma imagen. Mientras se escucha la canción, se suceden imágenes de los reos en sus actividades, pero particularmente de José		Se escucha la canción “Madre, no llores por eso”, que es una musicalización que Sergio Ortega hace de un poema escrito

		aprendiendo y realizando oficios-como de zapatero en 56.20-. Conversa con otro preso (no se escucha). La cámara se queda con él, que se acuesta y mira hacia el techo, sin sonreír pero más o menos.		por el verdadero José del Carmen en la cárcel. La canción funciona como secuencia de montaje.
	57.17	El cura en una sala grande entra y saluda. José tiene una guitarra en la mano. El cura se acerca y la revisa, le dice que está quedando bonita.		La canción baja de intensidad y sigue sonando.
	57.41 58.10	Imagen del horario de visitas. Un niño pequeño camina.		Sube la canción y se escuchan también las voces indistintas de los reos y sus visitantes. Fin de la canción.
	58.31 58.41 58.49	José trabaja enrollando una garrafa en mimbre. Unos gendarmes entran al patio. Cámara subjetiva. Los gendarmes caminan hacia donde trabaja José y los otros reos. En la pared, a la derecha, está escrito *Redención*. José deja de trabajar y los mira venir hacia él.		Se escuchan los pasos de los gendarmes y a los reos trabajando en silencio.
	59.15	Plano contra plano. Los dos policías lo miran.		
17)	59.20-59.51 59.20 59.34 59.51 59.53	 José los mira y se levanta lentamente, dejando la botella a un lado. La cámara hace un zoom a su cara y luego avanza. Los policías le escoltan. Se topa con una pelota en el suelo y la patea.		Clarinete mismo motivo que en la educación. Las cuerdas le acompañan igual, con *sfz*. El clarinete toca el motivo más melancólico-la cita de los créditos - .

				Fin música.
	59.58 1.00.13 1.00.14	El juez. Paneo de izquierda a derecha. Aparece José cabizbajo. Una mano de alguien en la silla le dispone unos documentos. La mano le pasa un lápiz. José se agacha con el lápiz. Comienza a firmar lentamente. Esta parte tiene un significado muy potente, ya que se nos ha mostrado cómo José ha sido educado, ha aprendido a escribir y leer, puede hacer una firma que es su visto bueno para la sentencia de muerte. Además, la voz metálica de la mujer, que ya ha aparecido y conocemos con una cierta connotación, dice todos los nombres que tiene alguien que al final no tiene ninguno, mientras escribe uno de ellos en la hoja que antecede a su fusilamiento.	Voz *off* femenina de los expedientes judiciales: *Y de acuerdo además con lo dispuesto en los artículos…* *[…] se aprueba en lo consultado en la sentencia…* *[…] con declaración de que el reo Jorge del Carmen Valenzuela Torres, que se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, José Sandoval Espinoza, o Jorge Castillo Torres, queda condenado a la pena de muerte […]*	
18)	1.00.32-1.01.14 1.00.32 1.00.34 1.00.41 1.00.48	Las manos de José sobre el documento, firmando. Sobre la música vuelve la narración, que da el motivo de la sentencia y los nombres de las víctimas. Las manos del otro lado reciben los documentos y los giran.		Cuerdas muy tristes y lúgubres. Es un tema nuevo de todos modos. Se mantiene en el registro grave. De hecho, son sólo dos chelos. Luego despacio se oye un violín también en el registro grave.

	1.00.55 1.00.59 1.01.02 1.01.05 1.01.10 1.01.14	La cámara sube y es una mujer con anteojos que lo mira. La voz sigue en off, por lo que no sabemos si corresponde a ella. Los dos carabineros avanzan por la calle con José. Las manos de José encadenadas. Su rostro angustiado. Lo ingresan de vuelta a la cárcel.		La música y los pasos. *Fade out* de la voz Fin de la música, quedan sólo los pasos.
19)	1.01.21 1.01.22-1.01.42 1.01.22 1.01.42	Los pies de José amarrados a una vara, caminando apenas. Los créditos: *La muerte de José*. La cámara muestra su rostro. Lo escoltan los gendarmes. Lo sientan junto al periodista-el mismo de la reconstitución de escena -.		Melodía A de los créditos iniciales por la flauta en el registro grave, tocando sola sin acompañamiento. Todo el tiempo a intensidad media, acompañando de forma sutil.
		Hay flashes, otras personas con micrófonos y cámaras que aparecen apenas.		De fondo, a ratos se oye un sonido como de la grabadora con cinta.
	1.03.01 1.03.06 1.03.16	Un fotógrafo les toma una foto. Paneo de derecha a izquierda de otros fotógrafos. Sus manos.	El periodista le pregunta en *off*: *Y ha descubierto cosas nuevas acá?* José: *El trabajo…*	
	   1.05.11	Ahora ambos en pantalla.		

	1.05.18		El periodista: *Usted culpa de su crimen directamente al alcohol, al haber ingerido vino?* José: *Al alcohol y más de eso, que yo no tuve nunca enseñanza de naiden. No tuve enducación, ninguna cosa.*	
20)	1.06.27 1.06.32 - 1.07.17 1.06.34	El periodista y en primer plano su mano con el micrófono. Los pies de José. Se levanta y camina hacia su celda. Sólo se enfocan los pies con las varas, mientras responde en off a la pregunta del periodista. Fin de la secuencia.	El periodista le está preguntando por el deseo de José de pedir el indulto presidencial. *¿qué le promete usted en cambio al presidente de la república?* *Lo que le prometo, si él me indulta, es ser un hombre humilde y trabajador, útil a la sociedad. Y pa ayudar a mi madre…* José sentado en la cama. *Lo que les pediría yo*-a los chilenos-*es que me ayuden a pedir indulto al presidente.*	El clavecín toca la melodía A de los créditos, las primeras notas y luego las varía. Toca solo y sin acompañamiento.

		Toma del cielo y baja para dejar ver un desfile presidencial.		
	1.07.38 21) 1.08.11-1.08.26 1.08.11	Cambio. Paneo de derecha a izquierda y recorrido de la cárcel, sin mostrar personas. Continúa el diálogo mientras la cámara recorre la cárcel. El cura le da a entender que debe confiar en Dios.	José le habla al cura: *Ya no me matarán... no cierto padre? Ahora soy católico. Por eso tengo esperanzas en que el presidente me dará el indulto.* Sigue el recorrido y el cura “interrumpe” a José en su discurso. *Hay alguien a quien tú no ves, Jorge. El día que lo veas...* José: *Siempre he tenío esa esperanza en él.* *Padre, padre... qué dice el presidente?*	Todo el diálogo es en *off*. Clavecín con una melodía sin acompañamiento en el registro medio y agudo, saltando en amplios intervalos, dando un carácter de desesperanza al momento, mientras la cárcel es recorrida por la cámara sin mostrar rastro de seres humanos.
	1.08.29	Policías practican puntería con sus fusiles en el descampado.		Disparos.
	1.08.30	El periodista aparece de izquierda a derecha en la pantalla acompañado de un policía.		Sobre el disparo se traslapa la narración del periodista.
	1.09.04 1.09.09	El periodista le pregunta al capitán: *Capitán, a qué se deben las prácticas de tiro?*	 Capitán: *Bueno, es una*	

	1.10.02 1.10.11	La cámara enfoca el blanco y a los policías que disparan.	*manera de tranquilizar al funcionario. Además, de esta forma se garantiza una efectividad de tiro, evitando así un inútil derramamiento de sangre. Como así mismo se asegura la realización de un acto dentro de la majestad de la ley.* *[…] Yo tengo mucha práctica en esto de fusilar gente. Y puedo decir que todos mis fusilamientos han sido perfectos. Es un triste honor después de todo no?*	Disparos.
	1.10.12 1.10.20	Cambio de secuencia. El periodista y otros a la salida de la cárcel, tratando de preguntarle cosas a la madre de José. La señora sale del lugar sollozando. El cura es entrevistado por el periodista.		
	1.11.15 1.11.19 1.11.21 1.11.22	Toma del capitán dando orden de disparar al blanco. Los policías se disponen a disparar. Disparan. Cambio rápido de escena y se ve a José		Disparo.

		sonriendo. Con una mano en el corazón.		El disparo no ha dejado de sonar.
	1.11.23 1.11.25 1.11.26 1.11.28	Misma imagen, fotografía. José habla pero en *over*: *Aquí me van a disparar*. Otra foto igual pero más sonriente. En su cama sonriendo. Sentado, con una venda y las manos cruzadas, como atadas (no se ve amarra)	*Así duermo.* *Así me van a matar.*	
	1.11.29	Cambio. El periodista entrevista al juez.		
	1.12.00	Entablan una discusión sobre el nombre. El periodista le llama José, el juez, Jorge.	*Está fehacientemente comprobado, entonces, que José es el mismo Jorge…* Juez: *Jorge […] porque ese es el nombre principal. Los demás son nombres que él ha usado… que ha usado posiblemente mal no? […]*	Esta dualidad de los nombres es interesante, porque los créditos-la película-y el periodista hablan de José, mientras que la voz femenina del expediente y el juez hablan de Jorge, asumiendo que un nombre significa una cosa y el otro, otra.
22)	1.12.57-1.13.32 1.13.32	Un gendarme le pasa un plato a José, que come sentado en una mesa. Al costado está el periodista. Come y el periodista le dice que estuvo con su madre. Corte.		Flauta melodía sola. Entra el clavecín con un acompañamiento sutil, apenas se escucha. La flauta toca melancólica pero no obvia, como siempre. Corte abrupto de la música.

	1.13.32 1.13.37 1.13.46 1.13.47	Toma del patio. Se sucede con otras de José comiendo. José comiendo Se alternan imágenes de él dentro con el periodista y una fila de reos afuera.	 Voz masculina que le grita: *Adiós Canaquita!*	
23)	1.13.50-1.13.57 1.13.50 1.13.57	Toma rápida de la fila de reos y luego del patio con la cancha de fútbol. Imagen de José a través de la reja de la celda, llorando.	La voz le pregunta: *Cómo vay a morir canaquita?* José respondiendo: *Sin chistar, porque sería feo!*	Nota aguda y larga de la flauta, acompañada del clavecín, que hace lo mismo que la flauta mientras José come. Último acorde del clavecín y final.
24)	1.14.20 1.14.23	Toma en altura hacia un hoyo en el suelo. Un hombre con pala y dos más, un policía y un civil poniendo un palo sobre el hoyo, preparando el lugar del fusilamiento. Toma al lugar del fusilamiento listo.	José canta en *off*: *Preso en la cárcel estoy…* Sigue cantando.	
	1.14.54	Cambio de escena. Unos hombres vienen a ver a José. Él está en la cama y no deja de leer su revista-son modelos - .		Fin del canto.
		Los hombres salen de la cárcel comentando-medio en off también-que el padre ha hecho una buena labor y *el hombre no presentará problemas.*		
24) 1.16.47-1 1.16.47			José en su cama arreglando sus zapatos. Conversa con el sacerdote.	

1.17.07			*Padre, entiérreme en San Carlos, quiere?* Racconto: cortejo fúnebre de hombres, mujeres y niños por un cementerio. *Cuando murió mi padre, mi madre se puso a hacer vida con mi hermano de padre, Miguel Valenzuela Enríquez…* José en la cama recordando y hablando. *Cuando cometí lo que…* Cara de lamento. Toma de Jovina mirando hacia la cámara. *Cuando hice lo que hice.* Se da vuelta y corre.	Notas sueltas del vibráfono, casi como emulando campanas. Pero es la función onírica y de conciencia de José. Porque está recordando, primero su infancia y después el asesinato. Trémolo del vibráfono
	1.17.23	Cambio de escena. Hombres y mujeres ríen en una fiesta lujosa.		El vibráfono se pierde con el ruido de las risas, pero sigue sonando.
	1.17.26 1.18.04	De nuevo José en su celda. José deja de cantar.		Trémolo del vibráfono y notas como antes, sueltas y resonantes en el registro grave y medio. Sobre él, José canta *Preso en la cárcel.* De nuevo hay una función

	1.18.09	José mirando a la nada.		onírica, de conciencia, y ahora acompañando el hecho inminente de la muerte que se le viene encima. Fin música
	1.18.16		*Padre, yo quería vivir, aunque juera encerrao toda la vida.*	
25)	1.18.25-1.18.42 1.18.25 1.18.26	Se ven cajas sobre un suelo oscuro y matorrales alrededor. Podrían ser ataúdes. Fin del racconto con la narración.	*Me jui a vivir con mi tío Óscar Ortiz, que tenía un colmenar. Mi tío también me trató muy mal.*	Nota grave del clavecín, sobre él el vibráfono aleatorio como siempre. Fin música.
		Cambio de escena. En la celda con el sacerdote. Como está lloviendo José tiene la esperanza que no se lleve a cabo la ejecución.		
26)	1.18.56-1.19.22 1.18.56 1.19.22	Camino de tierra, a los bordes matorrales y árboles. Al fondo comienza a verse una mujer que camina por el borde del camino hacia la cámara. Relata cómo una lechera le tomó cariño y vivió con ella unos meses.		Vibráfono aleatorio y el clavecín golpea una vez. Sigue el vibráfono solo. Nota larga en registro medio que queda sonando hasta el cambio de escena.
	1.19.25		José en la celda. Yo no *tengo miedo a morirme padre, porque me voy a ir al cielo.*	
27)	1.19.34-1.19.57	La cámara sobre las líneas del tren, avanzando como si fuese la locomotora.	*Campano, me decían campano. Por la florcita amarilla que*	Vibráfono, notas aleatorias en el registro agudo. Y el sonido del tren que avanza.

			salen al lado de los rieles. El cabo campos fue el que me puso Canaca.	
	1.19.51 1.19.57		José sobre su cama. *Chacal de Nahueltoro… al principio me gustaba.*	Vibráfono trémolo. Fin música.
	1.20.18	Toma de los fusiles y las balas sobre una mesa. Paneo de izquierda a derecha justo cuando José está diciendo en *off* que lo entierre en San Carlos.	El sacerdote de espaldas hacia la cámara. *Padre, entiérreme en San Carlos, quiere?*	Comienza a sonar un pito agudo que va un poco in crescendo.
	1.20.25	Una celda con literas. Luego los reos. Todo en un paneo.		Mismo pito.
		El cura y José sobre la cama		Pito
	1.20.45 1.21.15	Toma de una multitud reunida afuera. Luego toma de los rostros.	*Yo quiero morir como hombre padre.*	Pito. Fin pito.
	1.21.19	Los policías que van a fusilar a José se levantan de sus camas y se visten.		
		Una multitud entra a la cárcel.		
	1.22.06	Toma desde arriba de los periodistas y gente que asiste corriendo.		Es escuchan los pasos con eco.
		Intercambio de tomas de José vistiéndose y sacándose las ojotas para ponerse zapatos. Otro cruel sarcasmo, considerando que nunca tuvo zapatos y ahora los tiene para morir.		Silencio, sólo algunos sonidos de objetos.
		Un oficial intercala los fusiles.		

	1.24.10	El sacerdote le da la comunión a José.		
		Le van a poner la venda.		
	1.25.13		*Yo pido morir sin venda. Quiero ver.* El director: *Si tú no te dejas vendar, le vas a hacer un daño muy grande a esos hombres que tienen de dispararte en cumplimiento de la ley. Hazlo por ellos, quieres?* José asiente.	
		José es llevado al lugar del fusilamiento		Se oye al sacerdote rezar mientras lo sigue detrás y se ubica luego a su lado mientras lo amarran.
	1.27.40	Toma desde la altura del fusilamiento. Los policías ya formados y apuntando.		
	1.27.51	Un policía le toma la mano al sacerdote. Para apartarlo. Él no deja de leer.		
	1.27.56	Imagen de algunos reos acostados en sus celdas.		Deja de escucharse el rezo
	1.28.01	De nuevo el fusilamiento. Un policía levanta su sable para la orden.		Los rezos del sacerdote.
	1.28.04	Los policías disparan. José muere.		Disparos. Ya no hay rezo.
		Los policías salen. Los forenses se llevan el cuerpo de José. Fin.		Voces confusas e indistintas.

9.2.5. *Caliche sangriento* (1969)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Helvio Soto.

Compositor/Música: Tito Lederman.

Sonido: Gonzalo Salvo.

Guion: Helvio Soto.

Producción: Icla Films.

https://cinechile.cl/pelicula/a-la-sombra-del-sol/

Reseña:

La película trata del periplo del 5° de línea, un regimiento inventado del ejército de Chile, por el desierto de Antofagasta, perdidos del resto de sus compatriotas, en el contexto de la Guerra del Pacífico. Pasando por diversas penurias propias de vagar por el desierto, así como el enfrentamiento con soldados enemigos, la película pone de manifiesto el absurdo de la guerra y demuestra una lectura pacifista del conflicto.

Uso de la banda sonora:

El diseño sonoro y su respectiva sincronización están muy acabados, y juegan un papel muy importante como herramienta narrativa dentro de la cinta, ilustrando con fuerza la vastedad del desierto, el silencio, y el cansancio de los soldados, entre otros aspectos. Además de ello, los sonidos servirán a la ambientación de la guerra, con la sonorización de los disparos en momentos de batalla.

La música diegética tiene más presencia que la no diegética, con un personaje interpretado por el actor Jorge Guerra (1942-2009), "el trompeta", que es el encargado, dentro del regimiento, de tocar el instrumento, como diana de aviso, o acompañamiento cuando los soldados izan una bandera chilena. Además, el regimiento cantará una marcha militar dirigida por su comandante, la que, de hecho, marcará la disolución de los planos con la aparición no diegética de una caja militar y un *piccolo*.

Por último, durante el final, la música reforzará la suspensión que el montaje propone en la caída y muerte del soldado Gómez.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces/Diálogos	Banda sonora
	05.00	Secuencia de imágenes del desierto de Atacama en la época de explotación del salitre, siglo XIX, y también ilustraciones que muestran las faenas salitreras. Los títulos, que aparecen en alemán, tienen la tipografía de los *westerns*.	Una narración *over* entrega contexto: *El desierto de Atacama en Chile es uno de los más grandes del planeta. Hoy no sirve de mucho, pero hace cincuenta años, el caliche podía crear fortunas, imperios, odios, poder, guerras…* La narración es crítica del hecho de la guerra que tuvo como causa la apropiación del salitre. *[…] Entre aquellas tropas, marchaba el gallardo regimiento Santiago, el Quinto de Línea. Esta es la posible aventura de diecisiete de aquellos hombres.*	
	01.59	Plano panorámico del cielo. La cámara baja y muestra el desierto. Al centro, un grupo de hombres se divisa.		Se escucha suavemente el sonido del viento.
	02.38	Plano general de los hombres caminando, dispersos, pero alineados en el encuadre. Pasan más allá del encuadre.		Sonido del viento y de sus pasos, junto a sus pertrechos que también resuenan.

1)	03.47-04.44	*Travelling* de la cámara que sigue a un soldado en plano medio y de perfil, mira hacia atrás, y sigue caminando. Comienza a cantar.	*Un cura saco y seco en mi pueblo confesaba,* *A beatas, viejas sapas y señoras del lugar.*	Canta a *capella* una canción con melodía y rítmica inmediatamente asociable a lo militar, en 2/4, con cadencias y giros melódicos de himno, cantada de manera rígida.
	03.55	Sincronizado con el fin de la estrofa anterior, vemos un plano general al resto de los soldados.		La voz del soldado pasa al *background*. Sumándose los pasos de los soldados. Leve *fade in* en el momento del estribillo-estrofa que se repite dos veces y con diferente melodía -.
	04.38	Primer plano del soldado cantante. Se trata del coronel. Detrás suyo se ven el resto de los soldados. Hace parar a los soldados.		Canta el estribillo, pero de a poco su voz se va apagando, terminando la canción de manera errática y como si hubiese visto algo que le hace parar.
		Les grita ¡*formar!*, pero nadie le obedece, los soldados están agotados. Los logra formar.		
	07.35	Les habla firme:	*El que quiera mear, que mee en la cantimplora; le puede hacer falta para más adelante. Y ahora, ¡todos cantan, mierda!*	
2)	07. 48	Los soldados avanzan. Los soldados salen del encuadre, quedando sólo el desierto.		Ya en *off* el capitán retoma la misma canción
3)	07.53-10.31	Título de la película, en alemán y castellano. Secuencia de los hombres caminando. La cámara enfoca de a uno a quienes cantan.		Redoble de caja, por sobre la voz del capitán que ha pasado al *background*, levemente. El resto de los soldados se unen al canto en el estribillo, y a la caja se le suma un *piccolo*, tocando una segunda voz en el estribillo, pero muy

				descoordinado, sonando errático. Se turnan las estrofas, cantando una cada una los soldados solos. El bloque termina en el momento del fin de los créditos.
		Lo soldados siguen caminando.		
	15.03	El capitán le explica la táctica del ejército chileno contra el ejército Perú-boliviano a uno de los soldados, mostrándole un mapa. Vemos en escorzo al soldado Gómez, y abajo el mapa. La mano del capitán se mueve explicando y gesticulando, volviéndose objeto único del encuadre.		En *off*, la voz del capitán explica el mapa y la ubicación de los ejércitos.
	18.00	El capitán ha divisado algo desde sus binoculares y los soldados comienzan a moverse entre los montes para interceptar al enemigo.		Se escuchan los pasos de los soldados y cómo se arrastran por la arena. También el ruido de sus armas y el ensamblaje de las bayonetas en los fusiles.
	18.13-18.20	Los soldados recostados en sus sitios se miran sorprendidos. Se ponen de pie rápido, y se lanzan al ataque. Se encuentran con un hombre acostado boca arriba con los ojos cerrados.		Se escucha en *off* un balbuceo de voz masculina.
	19.40	Los soldados avanzan. Toma en contrapicado de la cima de la duna. Aparecen soldados de blanco corriendo hacia ellos. La cámara enfoca a uno de los soldados chilenos. Plano contraplano de los soldados chilenos y peruanos.	*¡peruanos!*	Se escuchan gritos en *off*. Cuando la cámara enfoca a los atacantes, los gritos se oyen en el *foreground*.

		Los soldados chilenos disparan, los matan a todos.		
	55.27	Un soldado de otro destacamento, que lleva un burro de carga, reza a la virgen del Carmen mientras avanza entre la camanchaca, entre la que también van los del quinto de línea.		
	60.10	El capitán informa que ha visto un pueblo y prepara a los soldados para tomarlo.		
		Entran a la casa principal, donde hay mujeres y una familia. Los sacan fuera. *Travelling* de los habitantes de la casa, Padre, madre, hija e hijo. La hija llora. Los soldados beben agua, el capitán ordena a la familia que los reciba y ayuden a los heridos y enfermos. El capitán mira con deseo a la hija. La familia está inquieta y atemorizada.		Gritan.
		El capitán interroga al dueño de casa, que tiene muchos víveres, entre ellos aguardiente; el capitán le espeta a confesar que aquellos enseres son pertrechos para el ejército de Tacna.		
		Los soldados han fabricado ton trapos una bandera chilena. Realizan una ceremonia de izamiento fuera de la casa.		
4)	76.58-77. 55	Presentan la bandera para su izamiento. Izan la bandera.		El soldado de la trompeta la toca.

		Travelling de los soldados mirando la bandera. Toma de la bandera flameando. De nuevo de los soldados que la miran.		
		Los soldados esperan la llegada del destacamento de Tacna dentro de la casa, salvo uno de los soldados que vigila desde fuera, dando la señal con un espejo. Los otros hombres llegan a caballo. El capitán le ordena a la familia que actúen con normalidad.		
5)	83.17-85.17 83.33	Los soldados se esconden rápidamente y la familia toma posiciones haciendo sus tareas domésticas. El padre toca una flauta dulce sentado en el suelo. Se alterna con tomas de los hombres llegando a caballo. Interior. Vuelve a alternarse tomas de los jinetes y la casa.		Suena la flauta en ritmo de huayno, muy sencilla, en escala pentatónica menor. Deja de oírse. Vuelve a escucharse, marcando la diferencia entre el interior y el exterior. La flauta suena con un efecto de *delay*.
	85.17	Uno de los jinetes llama a la familia. La hija, Elvira, se asoma. El hombre le da una nalgada y le exige un plato de comida.		La flauta, ya sin *delay,* sigue escuchándose en *off*. Termina.
	86.57	El líder de los jinetes nota que hay algo raro, sobre todo cuando la madre de la familia pone un mantel sobre la mesa. Sentado a la mesa le habla a uno de sus compañeros que lo acompaña:	*Comeremos como caballeros, ya que se te antoja, chola. Y ojalá que no nos caigamos muertos por tanta elegancia; ¿no te parece, Zambo?*	En su discurso ya se asume y se ve que está diciendo otra cosa: se ha dado cuenta de la trampa.

			Morirse sería una cosa de porquería.	
	88.33	Se pone de pie. Se para en el dintel de la puerta. La cámara se mueve como cámara testigo, escudriñando los techos aledaños. Entra de nuevo, le pide fuego a su subordinado y le avisa. Se sientan a la mesa a beber de una botella. Les sirven los platos. El jefe agarra a la hija, los soldados chilenos abren fuego.	*Cuidado, los chilenos.*	Sonido del viento. Se mezclan los disparos, el silbido de balas, y el ruido de cosas que se quiebran.
		Revisan un documento que traía el jinete. Es un informe de las defensas de Tacna. Envía a uno de los soldados a caballo para que lleve el documento rápidamente al regimiento.		
		En una nueva escaramuza, el soldado de la corneta queda ciego. Llegan a un pueblo vacío, una oficina salitrera, el teniente a caballo y el soldado con el documento. Un peruano sale con las manos en alto y ríe, luego escapa, pero los sigue de vuelta y les dispara. Mata al soldado tras el teniente. Comienza una persecución. Llegan hasta el campanario de la iglesia. El peruano a estas alturas ya está herido y sin balas. El teniente se acerca a él en silencio. Lo mata.		

		El teniente ha quedado solo, camina agotado por el desierto. Llega al mar. Toma de la mar panorámica, y de la playa. El teniente celebra desde un acantilado, levantando las manos. Ve a unas mujeres, les grita, ellas escapan. Dejan unas botellas. El teniente bebe desesperado. Se quita la ropa, se baña en el mar, corre por la playa.		Sonido del mar y de las gaviotas.
6)	109. 49-110. 15	Se agacha para recoger una estrella de mar, y recibe un disparo. El giro de su muerte se repite varias veces, como una gesticulación coreográfica.		Guitarra que interpreta un trémolo en modo menor, breve y sonando muy metálico, y sincronizado con su última caída. El sonido del mar se suspende de manera abrupta cuando suena la música, para retornar cuando el soldado ha caído a la arena.

9.2.6. *Los Testigos* (1971)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Charles Elsesser.

Compositor/Música: Sergio Ortega.

Sonido: Gonzalo Salvo.

Guion: Charles Elsesser; Guillermo Sáez.

Producción: Baldomero Oliva, Leutén Rojas, Luis Cornejo, Juan Lloret.

Basada en el cuento del escritor Guillermo Sáez P., “Los Testigos”.

https://cinechile.cl/pelicula/los-testigos/

Reseña:

En una población de Santiago, un grupo de habitantes lucha por obtener sus títulos de propiedad; sin embargo, tres especuladores y loteadores pretenden engañarles en el proceso, cobrando cuotas mientras el trámite de las escrituras de las propiedades no se resuelve. Uno de los pobladores exige que el asunto se finiquite de una vez, lo que desemboca en un enfrentamiento, en el que uno de los pobladores, Domingo, es asesinado por un estafador; al llegar la policía para indagar en el hecho, nadie entrega información.

Uso de la banda sonora:

La música utiliza guitarra eléctrica y teclados, remitiendo a un sonido popular y más ligado al *rock and roll* que a la música clásica o de vanguardia, aunque uno de los teclados eléctricos emula el sonido de un clavecín en los títulos iniciales, marcando, de nuevo, la predilección de Ortega por ese instrumento, que ya había usado en *El chacal de Nahueltoro* (1969).

La música incide en el uso constante del montaje alterno, adelantando, en la presentación del conflicto, el primer enfrentamiento que Domingo tendrá con don Vicente, el jefe de los estafadores. Durante el momento del asesinato, se suman a la instrumentación un conjunto de cuerdas que privilegiarán los recursos texturales y tímbricos, predominando la disonancia y el uso de efectos para ilustrar la violencia.

A su vez, uno de esos recursos de las cuerdas, los *pizzicatos*, serán los encargados de introducir los *flash backs* de Ramón, al recordar el momento del crimen y la pérdida de su amigo.

El diseño sonoro funciona como elemento narrativo, y tiene mayor presencia en interiores –casa y almacén–, mientras que, en los exteriores, aparte de la sonorización de algunos pasos, se privilegia la utilización de la música no diegética.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
1)	00.10-01.30	Créditos iniciales sobre un picado de una calle de tierra. Un hombre con una carreta avanza. Todos saliendo en la mañana de la población. Esta secuencia de títulos termina con el *travelling* de un bus. Sobre ello los títulos *Peñalolén-Santiago, marzo de 1969.*		Guitarra eléctrica soleando sobre acompañamiento también de guitarra más bajo. Le acompaña con la misma melodía melancólica un clavecín preparado o más bien un órgano con sonido de clavecín. Se incorporan cuerdas acompañando. *Ritardando* y fin del bloque. La música tiene un aire a balada *rock*.
		Ramón se baja del bus y entra a un almacén. Almacén las perdices. Espera mientras silva. Se sienta, bosteza, espera. Sale una mujer joven y le da una cerveza. Trata de besar a la joven y luego entra a saludar al padre, dueño del almacén. Le ofrece un reloj. Sale del almacén.		
	06.22	Domingo sale de su casa con un tarro en una carreta pequeña, a buscar agua. También lo hace un señor mayor. Fila de hombres en la misma. *Travelling* de la gente yendo a buscar agua.		Domingo silba, luego lo hace Ramón, de nuevo, al salir de su casa.
		El mandado de don Vicente el mismo actor de Esteban. Va con dos viejos, y los jóvenes lo increpan para que les solucionen los títulos de la propiedad. Toma desde el bus de la gente esperando el agua y el mandado abajo, mirando. Toma una piedra y un policía se le acerca.		
		Molestan al viejito que va apenas con el agua. La		

		cámara le enfoca los pies mientras sube apenas.		
		Un auto llega a la toma.		
	16.24	Ramón y otros hombres jugando rayuela. Se acerca a mirar sus tiros y el sonido de un motor le hace levantarse y mirar fuera de campo. Ve pasar el auto y avisa que se va.		Sonido del motor.
2)	17.02-17.28	Ramón camina hacia la cámara, por la tierra, hasta pasar, en una nueva toma, más allá del encuadre.		Melodía de la guitarra en menor, más o menos en el aire del bloque 1, pero es otra melodía. Acompaña la otra guitarra y el bajo. El bloque termina y se escucha el sonido del motor.
	17.48	Toma desde el automóvil, que muestra la mano izquierda sobre el volante, un poco de la puerta y el espejo lateral. Luego se gira para mostrar la toma, mientras avanzan. Se ve a unos hombres jóvenes en una esquina, y se refieren a ellos:	*A esos revoltosos no les vamos a dar nada. Ya han hecho bastante daño con sus cuentos.*	La voz en *off* de Flores y don Vicente conversando.
3)	18.08-18.17	Un balde de agua llevado por alguien. La cámara se levanta y Ramón avanza, volvemos a su caminata. Y de nuevo, se topa con alguien que lleva agua, remarcando el problema que afecta a los pobladores.		El bajo marca dos notas, que responde la guitarra con un acorde menor, más bien agudo. De nuevo, el bloque finaliza y volvemos a oír el motor del automóvil antes de verlo en escena.
		Don Vicente se baja y entra al almacén Las Perdices.		
4)	18.44-18.56	Ramón camina, esta vez la cámara lo enfoca de perfil, avanzado hacia la derecha.		Misma melodía del bloque 2, tocada por la guitarra y doblada por el bajo. Sólo el primer motivo variado, con un final descendente. Se repite tres veces, marcando un final con un tono ascendente. La música exagera la caminata y

				vuelve a anticipar que habrá conflicto.
	19.20-19.35	Don Vicente se sienta a tomar vino con Flores y otro. Flores le insiste en si pudiese entregarles los títulos a algunos. El otro mandado interrumpe. Su discurso es arrogante:	*¿Van a vivir en el terreno o en el papelito?*	
5)	19.35-19.52	Ramón camina, entra a una casa, camina por el pasillo y toca la puerta. Es la casa de Domingo. Se van los dos. La esposa-que no se ve por el negro-le dice que adónde va, que tenga cuidado. Una niña está abajo.		Bloque 2. Termina con un *fade out*.
6)	20.19-20.35	La mujer avanza hacia la salida con la niña en brazos y se queda mirando fuera del encuadre con preocupación. Luego, toma de los dos caminando.		Bloque 2. Termina abrupto con el cambio de secuencia;
		Vemos al viejo del almacén en su mesón. Sale del encuadre y de la parte trasera aparece su hija. Flores la mira, todos la miran; el estafador le toma el brazo.		
7)	21.01-21.18	Los dos hombres caminando por la toma.		Bloque 2, pero esta vez variando las alturas en la guitarra sutilmente. Termina abrupto de nuevo para mostrar a don Vicente y sus mandados bebiendo.
		La cámara hace un *zoom back* y en la mesa de delante de los 3, se sienta el viejito del agua a beber de una botella. Flores le insta a don Vicente a poner cañerías, dice que no puede, que los terrenos son así. El estafador se levanta y pide más vino a la joven	*– me he fijado que es mucho lo que te reclaman -*	

8)	22.34-23.00	Los hombres de espaldas a la cámara frente al almacén. Se detienen y Ramón mira a Domingo. Continúan. Se acercan a la entrada, la joven los ve desde dentro, La cámara enfoca en primer plano medio contrapicado los rostros de los jóvenes, Ramón se toca la ceja, entran. Un hombre en la entrada los saluda.		Bloque 2; tocan el motivo una vez y la música hace una pausa, en el momento que Ramón mira a Domingo, detenidos. Al continuar para entrar, la guitarra toca dos acordes (eso se repite 3 veces) seguidos-disminuidos -, como marcando la tensión. Se repite de nuevo. La música termina cuando ya están dentro del almacén.
		Domingo habla con don Vicente. No hay más pagos si es que no se entregan los títulos. Ramón se incorpora, y el viejo también, que quieren los papeles de los títulos. El estafador se para y golpea a Domingo. La cámara enfoca el puño.		
9) 9.1)	24.42-25.29 25.39-26.16	Ambos hombres forcejean fuera del almacén, el resto mira. Se dan golpes, Domingo le va ganando, el estafador cae al suelo y luego saca un cuchillo. Tomas contrapicadas de ambos, se ve el cuchillo y la cabeza de Domingo zafando.		Cuerdas disonantes. Violines y chelo; son insistentes y combinan un poco de *pizzicato* con *legatto*. La música hace una pausa cuando el estafador cae al suelo de un golpe. Retorna la música, con *pizzicatos* primero, luego vuelve a tornarse más densa, de nuevo pizzicatos mientras forcejean con el cuchillo. El bloque termina cuando el estafador vuelve a caer al suelo. En este sub bloque la música puntúa más.
9.2)	26.28-26.54	Flores se va del lugar, el estafador se limpia la sangre.		Retorna, disonante pero mucho más calma ahora que ha terminado la pelea, no así el conflicto.
9.3)	27.22-27.27	Domingo toma el cuchillo, se gira y mira a don Vicente. Don Vicente saca una pistola y lo mata, de dos balazos.		En el momento que don Vicente hace el gesto de sacar la pistola de espalda, escuchamos trémolos tensos. Duran un segundo luego del primer disparo (27.26)

		Con el segundo disparo hay un *zoom* abrupto a la cara de Ramón, y luego de nuevo a Domingo que tiene las manos sobre su tronco. La cámara muestra a todos los testigos. El estafador toma su cuchillo y se va, don Vicente la pistola y se va en el auto.		Silencio.
		Todos miran el cuerpo en silencio. Varios se acercan y le ponen diarios encima. El viejo del almacén entra con su hija lentamente.		Se oyen voces indistintas de la gente comentando.
10)	29.28-29.55	De perfil la esposa de Domingo camina, luego la vemos acercándose a la multitud, destapando la cara de su marido y llorando por él.		Cuerdas trágicas, con notas largas, fúnebres. Dos notas que configuran el motivo fúnebre.
		Ramón se va del lugar, llega la policía. La esposa llora sobre su marido, los policías la sacan. El policía pregunta si alguien vio algo, nadie dice nada. Le pregunta a un viejo de sombrero, don Manuel. Invita al policía a pasar al almacén.		
		Ramón llega hasta las compuertas del río, mira el agua. Plano contrapicado de Ramón mirando el agua.		
11)	32.04-32.05	3 planos, de Domingo, su esposa y el policía. Ramón está recordando.		Cuerdas en *pizzicato*, un violín y un chelo, dos notas.
		Ramón se adentra en un lugar con más árboles. Toma subjetiva avanzando por las ramas de la joven. Llega donde está Ramón y se sienta a su lado. La mujer le pone una mano en el hombro,		
12)	34.26-35.52	Ramón le toca la cara, se acerca y la besa. Se besan acostados y apasionadamente. Ramón		Melodía del violín en el registro medio, lúgubre, a la que responde el chelo. Muy reconocible. En el

		tiene *flash backs* de su amigo. Toma desde un costado, él sin camisa. Vuelven los flashbacks, le baja la blusa a la joven, los flashbacks se hacen más rápidos, luego la cámara los enfoca desde los matorrales como espiando.		momento de los *flash backs* aparecen los *pizzicatos* del bloque 11. El chelo toca en *ff* en el momento que comienza a quitarle la polera a la joven. Comienza una sección un poco más agitada, que termina con las ramas de los árboles poniendo todo oscuro.
		Ambos vuelven caminando abrazados. Ramón ve a los policías saliendo de "Las Perdices"		Hablan a lo lejos.
13)	37.22-40.43	Dentro del almacén conversan y toman.		Suena un tango en la radio.
	39.09	Dentro beben	Se escucha un grito agudo: *¡Largaron el agua!*	
14)	44.23-44.40	Ramón se acerca a la radio y la sintoniza.		Se escucha la radio cambiando. Sintoniza la noticia sobre una toma de terreno en Puerto Montt
	46.01-46.16	Ramón se acerca a la ventana y sostiene un monólogo. La cámara hace un *zoom* hacia el vidrio y lo deja fuera del encuadre. Luego vuelve a apoyarse en el arrimo donde está la radio. Y le habla a su abuelo.		La voz continúa en *off*.
		Ramón en la casa del viejo. Toman y discuten sobre ir a declarar.		
15)	47.53-48.43	Una señora sentada y apoyada en la pared relata la muerte de un tal Juan, en Contulmo. Mira hacia la nada mientras habla. Se refiere a cómo encubrieron esa muerte diciendo que había sido un buey, cuando lo mataron con un palo.		Cuerdas legatto, en registro medio y repitiendo, en la primera voz, un semitono.
16)	49.14-49.33	El viejo cierra la puerta de la casa. Aparece la señora sentada. El viejo llena el vaso de vino hasta rebalsarlo.	*No hay justicia, no hay justicia…*	Bloque 15. La señora habla en *off*.

17)	54.13-54.29	Foto de Domingo en el velador, la esposa en la cama acostada con cara de tristeza.		Bloque 10. Fin abrupto mientras los hombres esperan en el almacén.
		Los hombres esperan fuera del almacén, no viene nadie, llega sólo el viejo, muy borracho.		
18)	56.08-56.22	De nuevo la esposa en su cama con su hija.		Bloque 10.
19)	56.30-56.40	Los policías entran a una mediagua, es la de Flores.		*Pizzicatos* de los violines y el chelo.
		Flores se arregla para acompañar a los policías.		
		Ramón discute con don Manuel, porque nadie llegó para ir a testificar. Ramón:	*Todos estarán durmiendo, menos la Emilia.*	
20)	61.40-61.51	Emilia en su cama con su hija, mirando al techo, afligida.		Cuerdas, de nuevo lúgubres, pero más estáticas que antes.
21)	63.10-63.26	Ramón vuelve a sentarse, mirando hacia la nada, ahí a la entrada del almacén. Ve a los policías llevando a Flores. Mientras caminan los policías le hacen preguntas.	Su voz en *over* repite lo de su monólogo en la ventana: *¿Cómo te llamas Ramón, en qué trabajas? ¿Todo este tiempo, de qué has vivido?*	Oye venir pasos y se incorpora.
		Amanecer, toma desde la altura un poco a contraluz. Emilia se levanta de la cama, se mira al espejo, sale de la casa y ve a los niños y otros hombres cómo van a buscar agua. Se acerca a la puerta y sale. Toma la carreta con el tambor y va por agua.		
22)	66.44	Camina con la carreta. Ramón la ve venir. Ella se detiene. Él le dice que no estaba ahí, que no lo vio. Ella continúa. Él insiste… La cámara asciende en un picado mientras ella se aleja con la carta. Otros aparecen que la siguen. La película comienza como termina. Créditos.		Vuelve la guitarra más clavecín como en el bloque 1. La música sube de volumen. Las cuerdas el entregan aún más dramatismo.

9.2.7. *Ya no basta con rezar* (1972)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Aldo Francia.

Compositor/Música: Osvaldo "Gitano" Rodríguez; Tiempo Nuevo.

Sonido: Jorge Di Lauro.

Guion: Aldo Francia, Darío Marcotti, Jorge Durán, José Román.

Producción: Cine Nuevo Viña del Mar.

https://cinechile.cl/pelicula/ya-no-basta-con-rezar/

Reseña:

La película, ambientada en un Valparaíso efervescente por las pugnas sociales de inicios de los años 70 en Chile, trata la historia del padre Jaime, un sacerdote joven que cuestiona sus convicciones y su fe, al enfrentarse a la realidad de la dicotomía entre dos iglesias, una para los ricos y otra para los pobres. De esta manera, Jaime transita desde el intento de ser un nexo entre un empresario, dueño de un astillero en Valparaíso, y sus trabajadores que exigen mejoras salariales, quienes finalmente hacen un llamado a huelga. El sacerdote terminará por quedarse al lado de los trabajadores, apoyando sus demandas, y creando una nueva iglesia en los cerros populares del puerto.

Uso de la banda sonora:

La música tiene en la cinta una clara función identificadora con las clases sociales, reservando la música eclesiástica –con la musicalización preexistente de la misa de algunas secciones de la misa *Quo abit dilectus tuus,* de Piere de Manchicourt- para la clase alta y el alto clero. Por otro lado, la música que pertenece al mundo popular, y a la nueva iglesia que nace, es la canción "Ya no basta con rezar", del cantautor chileno Osvaldo "Gitano" Rodríguez (1943-1996), tema que se configura como un himno de lucha por la igualdad y los derechos de los trabajadores.

Además de esto, hay algunos momentos puntuales en que la música no diegética incide de manera empática para ilustrar la pobreza, interpretando en la guitarra un arpegio en tonalidad menor.

El sonido, con mayor énfasis que las cintas anteriores de este período, contribuye a delimitar los espacios físicos, como la fábrica, la oficina del dueño de la empresa, o su casa, en la que él y sus amigos, otros miembros de la clase alta, ríen a carcajadas y comen atendidos por la servidumbre. Las voces, por último, son elementos de continuidad, información y contraste, en especial las voces radiales y las voces *over* de la televisión, que dan cuenta de las crecientes manifestaciones y las huelgas de los gremios.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces/Diálogos**	**Banda sonora**
	00.16	Del fundido a negro, la cámara pasa a un ascensor del puerto de Valparaíso, que se mueve dejando ver el puerto.	*Hace algunos años*	Ruido de maquinaria.
1)	00.26- 02.23 02.18	Secuencia de montaje de imágenes de Valparaíso: otros ascensores, calles, el mar. Plano general de una zona de casas del puerto: al centro se ve una iglesia. Secuencia de planos, todos mostrando campanarios de iglesias o casas grandes del puerto, mientras continúan los créditos.	Título: *Ya no basta con rezar*	Misa *Quo abit dilectus tuus,* el "Agnus Dei II", de Piere de Manchicourt. Sobre el coro, se escuchan campanadas de una iglesia. La música se desvanece en un *fade out* Las campanadas están sincronizadas con los cambios de plano. La última campanada finaliza con la secuencia.
		La mano de un sacerdote le da a un enfermo la extremaunción. La cámara realiza un *travelling* por la habitación y		Se escuchan sus rezos, y en *off* los rezos y llantos de mujeres.

		muestra al sacerdote y a las mujeres, las enfermeras y otras personas.		
		Un hombre lo acompaña a la entrada, agradeciéndole. La cámara se gira y vemos un primer plano de un pequeño espejo en la pared, desde el cual se refleja el rostro del sacerdote, mirando a su anfitrión, que está fuera de campo.		
	04.38 04.57	Le ofrece "una colaboración para la parroquia", a lo que el sacerdote se niega amablemente. El padre Jaime se va y el hombre se arregla la corbata en el espejo.		La voz del anfitrión se escucha en *off* Sonido de quebrazón de vidrios, en *sound advance*.
	04.58	Ventana desde un contrapicado, con un agujero al medio. Un hombre amenaza al niño que lo hizo. El padre Jaime se acerca a defenderle.		Gritos de niños.
2)	08.47- 08.54	Secuencia de montaje de protestas en las calles, principalmente enfocadas en mostrar a la policía reprimiendo.	*A partir de las cero horas de ayer, los trabajadores de las principales industrias de la zona iniciaron un paro de alerta ante lo que calificaron de "ofensiva patronal contra la clase obrera".*	Piano eléctrico que toca una melodía en modo menor, como una suerte de acompañamiento. El piano bien parece un vibráfono, acompañados también de batería y bajo, en ritmo de vals. A la voz en *over*, que entra casi como si fuese una cortina radial. La música pasa al *background* con la voz, que es una lectura de noticias.
	09.21 09.34 10.00	Un hombre de traje bebe una copa mientras ve la televisión. Plano escorzo del hombre, y enfoque a la televisión: se ven las protestas que ya vimos como secuencia. Es el anfitrión de esta nueva casa		La voz, ahora en *off* al conocerse la fuente, continúa. El sacerdote saluda en *off*. La música pasa al *background*, igual que la voz en *off* de

		lujosa en la que está el sacerdote. Salen a la terraza.		la televisión, que va y viene. Fin música.
		El sacerdote le está recordando el compromiso de este hombre, dueño de un astillero, de colaborar económicamente para el abastecimiento de un policlínico. El burgués se queja que ha tenido problemas con los trabajadores que exigen mejoras salariales.		
	10.16	De nuevo al interior.		En *off* se escucha el narrador de noticias de la televisión.
3)	10.17-11.30	El burgués le muestra al sacerdote el nuevo modelo de lancha que están fabricando. Se queja que deberá venderla prácticamente "al costo". El padre Jaime está sentado, el hombre camina por el salón. Va a escribir un cheque, que la cámara muestra en primer plano con la mano firmante.	*Las autoridades sanitarias, no logran aún detectar la causa de la epidemia de tifus que se ha declarado en Puertas Negras. Se han producido a varios decesos, y la situación se ha visto agravada por la falta de agua potable que afecta la zona.*	Se escucha *El lago de los cisnes*, Op. 20: Acto II, N˚10. Moderato. Muy inserto en el *background.* La narración *off* continúa, y de alguna manera "dialoga" en contraposición con el burgués y su discurso capitalista y mezquino: comienza y en un *fade ir* pasa al *foreground* mientras el burgués escribe el cheque.
11.12		El burgués se acerca al sacerdote con el cheque. Le entrega el cheque. El burgués se acerca a la televisión y la apaga.	*Pero ellos no entienden, y creen que los engaño con mis presupuestos. No piensan que, si no hay confianza, no hay colaboración y todo empieza a andar mal. Es como si sus feligreses, padre, no confiaran en usted, ¡todo andaría mal!*	Ahora es el turno del burgués de responder: La música sube de intensidad levemente, y vuelve a escucharse la voz en *off* de las noticias. Al apagar la televisión se acaba también la música. Nuevamente, la música es una

			Para calamidades, basta con las mías.	ambientación de las noticias.
4)	11.47-12.26 12.23	Imágenes de Valparaíso. El sacerdote protagonista sube con el otro padre Jaime en un ascensor.		Se escucha en el *background* "La Joya del Pacífico", de Víctor Acosta, con un sonido como si viniese de una radio. La música sube levemente cuando dejan de conversar, acompañando las imágenes. *Fade out* y fin de la música.
		La cámara los enfoca de espaldas subiendo una larga escalera de una zona pobre de Valparaíso. El sacerdote mayor le habla:	*Si usted observa bien, nuestro trayecto es casi una metáfora. Subimos hacia el dolor, nos elevamos hacia él; es nuestra condición, nuestro deber.*	
		El protagonista le responde: Van a ver al doctor al policlínico, con quien salen para ver la causa de la epidemia: aguas en una quebrada que están sucias.	- *No, no creo en el dolor para toda la vida. Pienso en el hijo de Dios sanando enfermos, resucitando a Lázaro, convirtiendo el agua en vino.* - *No olvide que los pobres son los favoritos del señor, ellos estarán a su diestra.* - *Eso deja conforme a demasiada gente, sobre todo a los que no comparten esta pobreza.* - *[…] Cuando en España se*	

			comenzó a hablar con ese lenguaje, sobrevino el desastre.	
	14.45	Secuencia de tomas del lugar, enfocado sobre todo en niños pobres y personas en malas condiciones higiénicas.		La voz en *off* del doctor habla de cómo nadie hace nada, aun cuando él ha solicitado que se clausure el lugar; mientras se suceden las tomas de miseria.
5)	15.48 - 16.47	Plano panorámico de una quebrada del cerro donde unos pobladores queman basura. El sacerdote se quita la sotana y comienza a ayudar. El viejo también ayuda. Luego, un niño es vacunado y llora, y se suceden otras imágenes de los sacerdotes compartiendo con la gente.		Arpegio de guitarra en modo menor. La música va en síncresis con la pobreza mostrada. El bloque termina con la secuencia.
6)	16.50-17.03	Plano medio desde el coro de una iglesia. *Travelling* de la cámara. El sacerdote se acerca al estrado para dar el sermón de la misa. El padre vacila y luego lee la pastoral, que prohíbe el bikini en las mujeres sin importar la edad.		Se escucha el órgano a muy alta intensidad. Toca una cadencia en *ff*.
	18. 48	El sacerdote consagra la hostia y el vino y la da a los feligreses.		Se escuchan en *off* las campanitas de la comunión. Su rezo se mantiene en *off*.
	19. 14 19.37	*Travelling* de la habitación del padre Jaime. Lo vemos leyendo sentado en la cama. Termina golpeando el libro		Voz en *off* que lee uno de los evangelios, de la crítica que Jesús hace de los fariseos. Se escucha el golpe y acaba la escena.
		Secuencia exterior. Unos manifestantes corren entre el humo. Corren de la policía.		
7)	19.53 - 21.00	Secuencia de persecución de los manifestantes. El		Coro del bloque 1. Misa *Quo abit dilectus tuus,* el

		sacerdote se involucra, corre para saber qué pasa. Los manifestantes se defienden de la policía que reprime, el sacerdote ve cómo la gente cae. El sacerdote lleva a un hombre a cuestas.		"Sanctus", de Pieere de Manchicourt. *Fade out* de la música.
		Cambio de secuencia una casa lujosa. Primer plano a la mesa. El sacerdote está incómodo. El padre Jaime protagonista discute con el otro sacerdote en la mesa en la mesa.		En *off* se oyen las risas de disfrute de los comensales.
		La cena es interrumpida por el Chirigua: su padre es el manifestante al que la policía le lanzó una bomba en el ojo. El joven es mordido por el perro del dueño del astillero.		
10)	27.30 - 28.02 27.57	En un patio la mujer burguesa ordena la decoración navideña. En el interior niños vestidos de reyes magos.		Suena el villancico coral "King, Glökchen", de Najlepsze Koledy. La música baja con intensidad hacia el *background*
		El sacerdote mayor recibe a la gente que viene llegando.		
11)	28. 14-28.16	Desde el segundo piso un hombre pone una marcha en un tocadiscos.		Se escucha la marcha un par de segundos y la cortan por orden de la vieja burguesa. (*Aida*: "Grand March", de Verdi)
		Llegan los niños, vestidos de uniforme.		Gritos y risas de los niños, portándose mal.
12)	29.16-29.30	Los niños de reyes magos bajan del segundo piso.		De nuevo, ahora más prolongada como cortina para los niños, se escucha *Aida*: Grand March.
13)	29.32-30.02	Los niños hacen su representación navideña. Termina con las risas de los niños.		Suena el villancico coral "King, Glökchen", de Najlepsze Koledy.

				Se escucha en el *background* mientras los niños hacen su representación.
14)	30.15-30.40	Otra escena: salen los pastorcitos.		Suena de fondo un trozo de *El Cascanueces*, Op. 17: Acto II, Danse de la Fée Dragée.
		El padre Jaime va en búsqueda de Pedro Carrasco, el hombre herido en la cabeza.		
15)	31.37-31.57	Plano de la calle. Niño tocando una bombilla como corneta. Los niños juegan.		Se escucha en *off* una corneta, mal tocada. Se escucha en el *background* mientras el protagonista pregunta a los niños.
		El padre de Daniel, Pedro, habla con el padre Jaime		
	35.02	El padre sale de la casa. Daniel lanza piedras a unos tarros.		En *off* se oye un golpe constante como de cilindro.
		El padre Jaime le pide al sacerdote más viejo que le dé víveres para las familias de quienes están en huelga. Le pasa sólo un saco de harina.		
		De noche, un grupo roba los sacos desde la iglesia.		
16)	38.26-38.36	El grupo saca los sacos y arrancan.	*¡¿Quién anda ahí?!*	En *off* el sacerdote viejo grita Arpegio de guitarra en menor Fin con el término de la secuencia.
		El sacerdote lleva víveres a la huelga.		
17)	40.01-41.05	Dentro hacen una olla común. Se ve en escena el Gitano Rodríguez, quien comienza a cantar el tema principal de la película.	*Ya no basta con rezar, si permaneces pasivo*.	Guitarra arpegio menor. Sube al *foreground*.

		El padre habla con los huelguistas. Gitano en primer plano.	*Rezar es un artificio para poder escapar…*	*Fade out* de la canción *Fade in* Termina abrupta para el cambio de secuencia-parece un corte de la cinta que se perdió -.
		El padreo conversando con los huelguistas, junto a otro sacerdote más popular.		
		El padre Jaime va a solicitar al dueño del astillero que recapacite el petitorio. No le presta atención. Llaman al teléfono, es el abogado. La cámara enfoca al padre Jaime que se para de su silla, consciente de lo que el burgués está tramando.	*Si […] es ilegal […] la fuerza pública […] si detienen a los dirigentes por orden judicial, podré desahuciarlos […] si los sacamos de la empresa, quebramos el movimiento […]*	Osses habla por teléfono sin que escuchemos a su interlocutor.
		La policía reprimiendo la huelga. Detienen a uno de ellos.		
18)	46.06-46.38	Comienza a cantar mientras se lo llevan. El padre Jaime llega mientras se están llevando a los obreros.		Canta a *capella* el himno nacional de Chile. Se le suman el resto de los obreros. Termina con el cambio de secuencia.
		En un salón muy lujoso, alta curia, un obispo habla. El padre Jaime está ahí con él. Le sermonea de manera tibia. EL padre está frente a la imagen de cristo en la iglesia, rezando. Decide irse de la parroquia y armar una iglesia en el sector popular. El Gitano le ayuda con la iglesia.		El sermón se mantiene en *off* y va en *fade out*

19)	49.49-50.29	Salen de la iglesia, el gitano toma la guitarra y canta. Avanza con el sacerdote. Se le cruzan unos niños con un hombre mayor muy ditirámbico que le da golpes a un tarro.		Canta "Cristos Jóvenes", un himno religioso del Seminario Pontificio Mayor de Santiago. Fin con la secuencia.
20)	51.35	El padre Jaime dice misa en su nueva parroquia. El Gitano con la guitarra y otro feligrés con un bombo comienzan a tocar. La gente comulga.		Se escucha una versión del "Santo" de la misa. La música al *background* y *fade out* mientras los feligreses piden.
		En una fiesta de bautizo de una de las guaguas de la comunidad.		
21)	54.06-54.41	Primer plano de una mujer mayor sonriendo. Aparece el gitano tocando y cantando. La gente baila.		Se escucha en *off* una guitarra, ritmo de cueca: tocan "El sacristán vivaracho", de Ángel Parra.
22)	56.59-57.45	De un autobús bajan jóvenes vestido de soldados romanos y otras caracterizaciones bíblicas.		Se escucha *Aida: Triumphal March* de Verdi.
		Realizan la representación de semana santa en la calle, fuera de la Iglesia.		
23)	59.43-60.11	Unos sicarios son contratados para pegar. y amedrentar al padre y al Gitano que llevan frutas y verduras de la feria.		Se escucha de fondo el "Sanctus" de la misa *Quo Abiit dilectus tuus*, de Manchicourt.
		Llegan tarde a defenderles, y la pandilla escapa.		
24)	61.27-62.19	El sacerdote de boina, joven, sube caminando la cuesta hasta la población.		Guitarra. "Ya no basta con rezar" Se escucha en el plano no diegético.
		Llega a la iglesia del padre Jaime a conversar.		
		Los trabajadores comienzan a extender la huelga a otros gremios. El padre ayuda a convocar.		
		Toman detenidos a los miembros de la huelga, incluidos al padre.		

	69.22	Llevan al padre Jaime detenido a un juzgado, y una voz dice:	*Cuatro detenidos por infracción a la ley de seguridad interior del Estado.*	La voz no tiene fuente clara de los hombres que allí se encuentran, por lo que tienen un carácter *over* parecido a la voz en la cárcel de *Valparaíso mi amor.*
25)	60.33-60.56	Presos en la celda.		Uno de los huelguistas silva la melodía de "Ya no basta con rezar".
		Al día siguiente lo liberan a él, por un llamado del obispado. Vuelve a la iglesia, en donde están organizando una marcha.		
	72.27			*Sound advance* de flautas
		Bailes chinos en la calles, fiestas de San Pedro. Se intercala en un montaje alterno la fiesta de San Pedro con la marcha	*El pueblo unido, jamás será vencido.*	Flautas y las bocinas de los botes. En la marcha, las consignas de los manifestantes:
26)	75.09 75.18-77.39	Llegan hasta la plaza, en donde comienzan a lanzarles, la policía, bombas lacrimógenas. Se dispersan, pero el padre queda al centro. Toma una piedra y la lanza. La imagen se congela. Créditos finales.	*A mis amigos cristianos…por ser cristianos. Aldo Francia. Valparaíso. Enero de 1972. "Misa" Pierre de Manchicourt*	Se escucha un golpe de piedra y una quebrazón de vidrios, y luego, campanadas de la iglesia. Sobre las campanadas entra la canción "Ya no basta con rezar", ahora en un arreglo coral.

9.2.8. *La tierra prometida* (1973)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Miguel Littin.

Compositor/Música: Luis Advis.

Sonido: José de la Vega.

Guion: Miguel Littin.

Producción: Cinematográfica Tercer Mundo; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

Grabación de la música: Luis Torrejón.

Intérpretes: Inti Illimani

Quinteto Hindemith

Coro Juventudes Revolucionarias

Vida Antezana

Violeta Ludwig

Ángel Parra

https://cinechile.cl/pelicula/la-tierra-prometida/

Reseña:

Motivados por el alzamiento revolucionario del coronel Marmaduke Grove, un grupo de campesinos, liderados por José Durán (Nelson Villagra), se toma unas tierras en Palmilla, en la zona centro-sur de Chile. A partir de allí, Durán comenzará una revolución socialista en contra del latifundio y las injusticias, la que será aplacada por los hacendados, apoyados por la policía y el ejército. La película mezcla elementos históricos con ficción, resaltando el idilio revolucionario propio de la época y estableciendo, a través de una puesta con reminiscencias teatrales, el contraste entre las clases sociales y el sueño de los desposeídos por poseer una tierra y dejar atrás la opresión.

Uso de la banda sonora:

La música, compuesta por Luis Advis e interpretada en su gran mayoría por el conjunto de música de raíz Inti Illimani es de vital importancia en la ilustración del idilio revolucionario, así como en la representación de las clases sociales. En estilo de música popular y folclórica, la música establece aquella identificación cultural para con los campesinos, mientras que los corales folclóricos y las melodías militares –tocadas por trompetas destempladas y puestas en comparación con personajes circenses– se reservan para la clase alta y la iglesia.

La voz narradora del personaje Chirigua, quien aparece en escena joven, pero narra desde el futuro siendo y anciano, constituye una inmersión en el pasado, en una historia ya contada; su voz narradora se traslapará constantemente con la voz cantada del músico Ángel Parra, quien cantará lo mismo que la voz *over* declama, confirmando lo acontecido en el encuadre, al mismo tiempo que reforzando el relato y el espacio ganado por la revolución como un lugar idílico. Por otro lado, la utilización de la canción popular como musicalización sirve al propósito de crear numerosas secuencias de montaje que dan hilo al discurso fílmico y confirman el carácter teatral y pictórico de la película.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces/Diálogos**	**Banda sonora**
1)	00.14-00.35 00.23	Ilustración de una celebración de fiestas patrias, con un descampado lleno de fondas. Fundido a negro	*Permiso pido a mi pecho* *Y a mi Virgen soberana* *De la contenida hazaña* *Formaré tierras y playas.* *Grande fue la fiesta, que vino gente de todos los lugares, carreteras con banderas, y carretas con buey, se llena de gente que, comentando, y*	Guitarrón tocando un *toquío*, y una voz que cantan en un fundamento. Sobre la música, una voz en *over*, con dicción campesina, narra. La música no pasa al *background*, por lo que la narración se traslapa con la música hasta que la segunda se corta de manera abrupta para

			otros que, comiendo…	dejar a la narración sola.
		Contrapicado de una iglesia en construcción.		La narración continúa y se le suma ruido de multitud.
2)	00.55-01.02	Plano de personas celebrando y la llegada de soldados. Uno de ellos, a caballo, se baja para hablarle a la virgen, de la que vemos su velo en escorzo.	*Te nombro reina de Chile, generala de los ejércitos, patrona de la guerra y de la paz.*	Melodía en la trompeta, en modo menor y con carácter de himno. Su interpretación funciona como introducción a la llegada del soldado, hasta que se baja del caballo.
3)	01.05-01.32			Redoble de caja, y ahora la trompeta, acompañada de un trombón con una segunda voz más grave, interpretan una melodía también con carácter militar, en el *background* mientras el soldado le habla a la virgen. Sigue escuchándose la multitud.
4)	01.37-01.39	Plano general de las escalinatas de la iglesia. La virgen en un costado, un cura con otros burgueses hacia la izquierda. Uno de ellos, de traje, saluda mientras es llevado por una carroza: es el presidente.	*La única solución, es la dictadura implacable…*	El bloque 2 acaba e inmediatamente habla el cura. Vuelve a sonar la trompeta, ahora con una melodía en modo mayor, mientras continúa la alocución del cura, que es ahora en *off*.
5)	01.52-02.03	El cura es llevado en andas ahora hacia la iglesia.		Bloque en órgano, en mayor, en formato coral. La narración del sacerdote acaba, pero se encuentra en *over* mientras avanza llevado en la silla.

6)	02.20 - 02.38	Dos hombres conversan en la escalinata, y comienzan a cantar: Vemos de nuevo al presidente avanzar entre la multitud. *Travelling* de la entrada de la iglesia llena de gente, y la Virgen en la escalinata.	*For he`s a jolly good fellow…*	Canto a *capella* de los señores de "Jolly Good Fellow". Pasa al *background* mientras vuelve la narración del campesino. Se le traslapa otra voz, que es como si fuese la de un curo dando prédica.
7)	03.04-06.30	Plano panorámico de un cerro, en contrapicado. Arriba se ve que vienen a caballo una hilera de personas. *Zoom out*. Créditos iniciales. Los créditos terminan y vemos caminando a unos hombres con sus sacos, en una gran extensión de tierra.	*La tierra prometida*.	Guitarra, arpegio en modo menor. Entra una melodía punteada muy melancólica. Es la misma que ha interpretado la trompeta brevemente en el bloque 2. Se incorpora un clarinete tocando la melodía presentada por la guitarra, luego lo imita la flauta traversa, de nuevo responde el clarinete, y se le incorpora un fagot, en constante pregunta y respuesta. La música se desarrolla hacia una suerte de clímax con la inclusión de una quena. *Fade out* y fin del bloque que se desvanece.
8)	07.58 -08.09	La cámara se queda con él levemente y cambia para mostrar a otro hombre llegando.		Melodía rítmica en la guitarra, muy a lo Violeta Parra, como una leve cortina.
				La voz *over* narra la diáspora de grupos grandes de personas que llevan a nuevas tierras, desde las que

				eran expulsados por inquilinos.
9)	09.06-11.25	Procesión religiosa. Uno de los inquilinos va con la procesión. Se sale de ella y camina por una casona, saludando a sus empleados. La cámara se queda ahora con los peregrinos que han llegado a la plaza de la iglesia. *Travelling* de los hombres y mujeres descansando. El protagonista habla:	*Andan diciendo por ahí que hay tierras fiscales, y esas tierras fiscales no tienen nah' dueño po'.*	Los feligreses cantan. *Fade out* de la procesión que pasa al *background* La voz se escucha primero al iniciar el *travelling*, en *off*, hasta que vemos al protagonista.
10)	12.41-14.19	Estación de ferrocarriles. *Travelling* de la cámara hacia la derecha. Los peregrinos descansan. El protagonista bajo una luz al lado del fuego.		Una voz masculina cantando en *off*, por debajo del ruido de la locomotora y la estación. La voz, gastada y como de persona anciana, canta una canción melancólica que se mantiene en el *background* mientras los personajes sostienen la conversación. El bloque termina con la secuencia.
11)	14.20-14.58	Los peregrinos avanzan por la vía férrea.	*Recabarren seguro camina, Predicando la gran igualdad.*	Vals con acordeón y guitarra, cantado por una voz masculina, a la que se le une un coro, también masculino, en el coro.
		Plano frontal mientras cruzan por el puente. Primer plano del protagonista y su compañero.	*¿Qué me dice de la dictadura del proletariado amiguito?, ¿y de la Revolución de octubre?*	
12)	15.48 - 16.02	Continúan hablando.		El vals vuelve en un *fade in* mientras siguen hablando, cerrando la frase.

				La música pasa a *foreground*, y termina cortando el estribillo con el cambio de secuencia.
		Van convocando gente por el camino para avanzar hacia las tierras prometidas del fisco.		
13)	17.11-19.02	Los peregrinos avanzando, la cámara los sigue, hasta mostrar el lugar en que la Virgen está con los ángeles en el cielo. Dos jóvenes se quedan mirando la escena, de espaldas hacia la cámara. Uno le dice al otro: *- Parece que son los de las Alemanias.* - *Tate callao' huevón, ¿no hai' visto la Virgen?*	*Y yo que nada entendía, "pa mí que estos son los de las Alemanias", le decía yo al rucio chico.* *Tate callao huevón, ¿no hai' visto la Virgen?*	Coro religioso en el *background*. Sobre él una voz masculina predica. Todo desciende al *background* el coro se desvanece en un *fade out* y entra la voz narradora. Se traslapan las voces *over* con la de los personajes, planteando una diferencia temporal, al mismo tiempo que un desfase de las narraciones; pero también, un develamiento de la voz *over*, que ya no es acusmática. Es un procedimiento similar-aunque no igual-al que usa Ruiz en *Palomita blanca.*
	18.10	El joven avanza hacia la virgen, que también viene hacia él mientras la cámara hace un *travelling* hacia la izquierda.		El coro se reintegra en el *foreground*, más intenso que la voz predicante. El coro se traslapa con el bloque siguiente y termina
14)	19.02- 19.24 19.48	Plano general del campo. Al fondo varios de los peregrinos. *Zoom out*. La virgen y el chirigua se acerca mutuamente.		Guitarra como la de Violeta Parra, la misma del bloque 8. Vuelve a sonar el coro religioso, primero en el *background* y luego en el *foreground* sobre la guitarra. Termina la guitarra (19.24)

				Sigue el coro hasta el fin de la secuencia.
		El hombre de la maleta educa políticamente al protagonista, empoderándolo en pos de la revolución.		
15)	22.33-23.00	Una carreta llega con personas, seguida por niños.		Marcha militar. Breve voz *over*.
16)	23.00–25.01	Circo. Un acróbata. La cámara se gira y en un plano picado muestra a otros miembros del circo en la pista. Una mujer toca la guitarra y canta, con la cara pintada. El chirigua y su amigo están en el circo. Vemos a una banda de bronces que es parte del circo. Volvemos a ver a la banda, tocando percusiones sin escucharlos. Los jóvenes están felices de haber estado en el ciro.		Voz femenina canta en *over*. "Soy un cazador". Vals en modo menor. Se traslapa la música de una banda de bronces en el momento que los vemos. El vals no está sincronizado con la interpretación de la mujer, sino desfazada. La música no acompaña la emoción de la escena, sino más bien marca una cuestión melancólica. El vals termina con la secuencia.
	25.00	Los peregrinos llegando al tren,		Narrador en *off*. A lo lejos en el *background* se escucha una voz masculina cantando.
17)	25.30-28.00	Los peregrinos recorren los vagones y quieren subir. Las personas desde dentro, más elegantes, les tiran cosas y les cierran las ventanas. Llegan hasta el vagón donde están tocando las cuecas. Vemos a los músicos. Sacan el carbón de la locomotora, luego	*Hasta aquí no más llegamos.*	*Fade in* leve de la música. Es una cueca cantada, con platos, guitarra y acordeón.

		que el maquinista les diga que ya no hay línea,		
18)	29.05-29.11	Atraviesan la vía y los peregrinos se alejan.		Guitarra (bloque 8)
	29.18 31.57	Primer plano de los peregrinos. Avanzan pasando el encuadre. Plano panorámico de los hombres, que siguen avanzando y convocando personas por el camino, concientizando para la reivindicación de tierras. Uso de la música como secuencia de montaje. El hombre de la maleta: Corren saliendo del encuadre.	*¿Qué me dice compañerito?* *¡Estas son las tierras de Palmilla!*	Bombo marca un ritmo, y retoma la guitarra. Ahora otra guitarra acompaña marcando la armonía. [Se parece mucho a "Qué dirá el Santo Padre", de Violeta Parra]º La música va en concordancia con el ánimo *Fade out*. Fin de la secuencia.
19)	32.00-33.44	*Travelling* de la cámara por la tierra de Palmilla. Títulos. Fin de la letra:	*Fundación de Palmilla.* *Y así fundamos Palmilla,* *Y en honor de un bisabuelo* *Ese nombre le pusimos,* *El día 10 de febrero.* *Me dio por cantar:*	Guitarra punteada en modo mayor. Canta una mujer de voz aguda, una canción acerca de la solidaridad y el trabajo comunitario. Le responde otra estrofa un hombre. *Fade out de la guitarra* mientras ahora narra el chirigua en *over*. Habla de la organización y de la directiva que se creó para organizar a la gente.

				La voz en *over* de Chirigua dice:
20)	35.32-37.32	El chirigua y el hombre de la maleta avanzan por los huertos y la tierra.	*Y así fundamos Palmilla.* *Y en honor del bisabuelo,* *Ese nombre le pusimos, el día 10 de febrero.* *[…] la mazorca cosechamos, papas cebollas y trigo […]* *[…] y no más que las mujeres, parieron muchos chiquillos, y así la vida pasamos, en aquel valle bendito.*	Voz a capella, la misma del bloque 1), cantando sobre el mismo fundamento. Entra el guitarrón. La voz narra los hechos de Palmilla. El canto termina y continúa el *toquío* del guitarrón mientras narra la voz *over*.
		De noche comparten todos.		
21)	39.16-41.20 40.55	Hablan del robo de ganado, el protagonista le pide al de la maleta que le deje la garrafa. La gente baila. Violación de la mujer-Shenda Román -.	*Pa mí' que le gustó a la vieja, porque re poco que chilló.*	Una voz femenina, acompañada de guitarra, canta una tonada. Sube al *foreground* Baja al *Background* y sigue la voz *over*. Final con la secuencia.
22)	41.47-42.50	Todos cosechan maíz. De nuevo, la música funciona como secuencia de montaje.		Guitarra muy baja en intensidad, más percusiones menores, tocando la melodía de la canción de Palmilla (b.19).
23)	43. 46 -45.22	El maquinista anota los encargos de las mujeres para comprar en la ciudad. El protagonista se enoja porque hace listas aparte de las aprobadas por la directiva. El maquinista no le hace caso.		Bloque de guitarra Palmilla (b.19). Fin con la escena.

				Sigue la narración. Cuenta que llegaron telas, y que cada familia confeccionó ropas de un solo color, y fueron llamados por los colores.
24)	45.53-46.29	Los habitantes de Palmilla caminan por el campo con sus colores.	*La familias verdes y azules,* *Coloradas y amarillas.*	La voz del canto a lo poeta vuelve a cantar, narrando exactamente lo que ya ha ido diciendo la voz *over* del Chirigua, pero en verso. La voz cesa para dejar el canto en el *foreground:* Fin con la secuencia.
25)	47.33-50.46	Funeral de una señora que falleció. El protagonista se va, hacha en mano, con una mujer joven, lejos de todo el mundo Hacen el amor. Cambio de secuencia. La carreta ha vuelto con más cosas desde el pueblo. Vuelve al funeral, el protagonista mira hacia el vacío pensando. El hombre de la maleta le narra al protagonista la revolución de octubre en Rusia, mientras él ara la tierra. *Zoom in*		Melodía melancólica (b.7). De nuevo la música funciona como secuencia de montaje. Coincide con la entrada del resto de los instrumentos. *Fade out*, la música pasa al *background.* La música vuelve a *foreground* y las voces se desvanecen en un *fade out*, pero los vemos hablar, ahora sin sonido ambiente.
26)	54.38-58. 08	Plano de Palmilla, un avión rojo sobrevuela. Lanza panfletos.	Títulos: *El avión rojo y la República Socialista.*	Suena la marsellesa.

		Se suceden las tomas del avión lanzando, y luego los habitantes recogiendo los panfletos.		
	56.40 56.50	El avión aterriza. El piloto anuncia que Chile ahora es un estado socialista, luego de la toma del poder de Marmaduke Grove. Se suceden las tomas del piloto explicando, luego del protagonista reunido con sus gentes.		Se traslapa la voz *over* de un discurso. Retoma la marsellesa, más la voz *over* de chirigua que narra cómo el piloto habló con ellos de las novedades de la revolución. Todo el tiempo la Marsellesa acompaña. El discurso en *over* sigue, pasando al *foreground* Nuevamente, lo sonoro es apoyo para secuencias de montaje.
	58.09	Plano de Durán sobre una carreta, rodeado de banderas chilenas. *Zoom in* hacia Durán, y detrás pasan las banderas.	Títulos: *Palabras de José Durán*	
	60.55	Durán sobre un caballo con un fusil en la mano. Grita su discurso. La cámara se mueve y muestran al ejército de Palmilla, junto a la Virgen.		Traslape entre un sonido de la voz que pareciera ser directo- con reverberación -, y la misma voz que aparece más seca como antes, repitiendo exactamente lo mismo con segundos de diferencia.
27)	61.45-64.52	El ejército avanza liderados por hombres a caballo. En escorzo aparece la representación de Arturo Prat que los anima.		Ritmo de cueca tocado por percusiones. Entra la guitarra Las percusiones se confunden con el

	62.28	De nuevo vemos al piloto declamando. Nueva secuencia de montaje, el ejército de José Durán cabalga.		sonido de los cascos de los caballos. Canta una voz masculina-Inti Illimani -. Narra, en formato de cantata.
		En la nieve Durán se encuentra con la virgen. Le pide ayuda, porque las nieves no le dejan pasar. La secuencia se repite igual, pero desde distintos planos, tres veces.		
28)	70.39-75.06	Los hombres avanzan por la montaña a caballo. Durán avanza con el ejército. Llegan al pueblo. *Travelling de los ricos mirando.*	*Que no haya pobres ni ricos, en tierra libre y chilena*.	Cueca, guitarra y percusiones más el sonido del viento. Se suma un pandero. Entra una quena. Solo de percusiones. Retoma la guitarra. Vuelve la voz masculina. Misma canción del b.27 Solo de percusiones.
	73.35	Durán se toma el pueblo.		Solo de percusiones, mismo bloque. Vuelve la guitarra.
29)	75.11 -75.44	Caminan los peregrinos.	Títulos: *El traje cruzado y el chirigua reparten las tierras*.	Teclado en *fade in* acompañado de una guitarra, ritmo de vals. Entra la *voz over*. Se va en *un fade out* repitiendo la última frase, que es la primera del rucio, que les dice a los pobladores.
	78.41	La mujer-Sara Astica-les dice que sigan hablando en la casa. Caminan.		*Fade in* del vals.

30)	79.05-79.42	José en su oficina, se pasea por ella, pensando.		Voces *over* a capella, en el *background*. No se entiende muy bien lo que cantan, pero suena religioso.
	80.39-80.46			Retoma brevemente el canto religioso.
		Los comerciantes llegan a hablar con Durán.		
31)	82.36-82.45	Cuadro en el que el comerciante está al centro, rodeado de mujeres, con los pechos al aire, vestidas de fiesta, y hombres con traje.	*La tierra nos pertenece por heredad de nuestros abuelos.*	Trompeta en modo menor, que termina el bloque con una tercera de picardía acompañada de otros bronces y maderas. El líder de los comerciantes habla ahora desde su silla:
		Durán desde su caballo con fusil, con el ejército detrás, da su respuesta:	*A los pobres se las arrebataron*	
		Se vuelve al salón.		
32)	83.24-84.02	Los comerciantes avanzan por la casona llena de gente.		Se escucha, mal, la voz de una mujer que viene como desde un fonógrafo, del que también se oye su mecanismo.
		Los burgueses discuten en un salón.		Voces indistintas.
33)	85.19-87.08	Un grupo de mujeres burguesas se reúne con Durán para explicarle su preocupación por la cantidad de hombres armados dentro del pueblo. Durán en un salón lleno de objetos y animales embalsamados. Toca una cítara vieja y desafinada que hay allí.		Quena con la melodía menor del bloque 7. Variación aumentada. Voz en *over* del Chirigua hablando del saqueo. La melodía la toma la trompeta. El bloque varía a una sonoridad más lúgubre, con efectos de la trompeta. Se traslapa la música del fonógrafo. El disco se pega y acaba la secuencia.

34)	88.51-91.23	Curas y monjas, hombres y mujeres rezan. *Travelling* de izquierda a derecha. La virgen acompañada de ángeles. Y el sacerdote del inicio con una espada en la mano.	*Los dueños de la tierra somos nosotros.*	Cantan una canción religiosa, desafinada y desfasada. Narración *over* que habla de la procesión. Cambian al canto en latín, los ángeles que acompañan a la virgen.
	90.33	En el *travelling* aparece la banda, que son niños, y tienen las caras pintadas de payaso. Hace el *travellíng* de vuelta y la música va de vuelta, con el coro en latín y luego en castellano.		Música de banda militar muy desafinada, mezclada con una rítmica circense.
35)	91.24 - 93.02	Prostíbulo. También está el líder de los comerciantes. Discute con uno de los miembros de la revolución. El comerciante le comenta que hace más de un año Marmaduke fue derrocado, y manda de nuevo Alessandri. Le habla al sargento, también presente en la fiesta.		Piano en ritmo de cabaret. El piano va por sobre los parlamentos del comerciante y la juerga, sobrepasando la banda sonora.
		Llega al pueblo un ejército de policías. El Traje cruzado habla de mejor volver a Palmilla.	*[...] Ya no manda más Marmaduke en el país. Don Arturo Alessandri es el presidente ahora. A Marmaduke lo volteó Dávila, y a Dávila se lo comió el León. Y ahora él es el presidente constitucional [...]*	Los cascos de los caballos.

		Durán llama a resistir. Comienza un tiroteo.		
36)	97.40-98.14	Se desarrolla la batalla.		Guitarra, más caja y piano, El piano lleva una melodía en menor, al estilo himno, mientras se desarrolla la batalla.
37)	98.15-98.56	Paneo de cadáveres en el suelo. El comerciante sentado al medio, con la espada en la mano. Tras él los ángeles, la virgen, policías.	*Yo soy don Fernando Errázuriz Zañartu, hijo, nieto y bisnieto de presidentes de Chile. Nosotros dividimos la tierra, desde la cordillera hasta el océano.*	Coros de niños y femenino en latín. Termina con un balazo de fusil.
38)	99.13 99.45	Afuera de la municipalidad, la policía y el comerciante. Izan la bandera chilena y el comerciante recita parte del himno de Chile.		Bloque de himno solemne y militar, como de triunfo. Termina con el fin de la secuencia.
39)	99.46-104.15	José retornando con su ejército-lo que queda-en silencio de noche. Secuencias de personas a caballo con máscaras de la muerte.	*Todas las muertes y las vidas.*	Guitarrón. Voz en *over* de chirigua, narrando el regreso a Palmilla, derrotados. Voz cantada, narrando lo mismo. Entra con una melodía de acompañamiento, fúnebre, la quena. Todo tiene ese carácter fúnebre. Entra la guitarra Aparecen y desaparecen la voz canto a lo poeta en mientras el bloque lúgubre continúa.
		Travelling del tren en el que viaja la Virgen y seres enmascarados, terribles: los muertos. La locomotora avanza con la virgen		La música se vuelve más efectista, con sfz de la trompeta, y apariciones de la guitarra distendidas, lo mismo la flauta. Mucho espacio al silencio en la propia

		y los ángeles, alejándose.		música. Van en otro tono que el guitarrón.
40)	104.16-105.30	Durán bajando la colina hacia Palmilla. Una carreta llena de muertos.		Guitarrón rítmico como el del inicio al bloque 39. Voz canta la la la. Se suma la quena en otro tono. s
		Llegan derrotados y en silencio.		
41)	108.17 - 109.34	La mujer-Román-mira a su alrededor con sorna y sorpresa. La cámara se gira. Sobre la colina está la virgen, los ángeles, y los policías a caballo. Bajan cabalgando.		Guitarra sola, trágica. Ritmo marcado de la guitarra con las cuerdas *muteadas*. La música está en síncresis con la cabalgata. Se suman percusiones, incluida una caja, con redobles militares. Finaliza cuando los policías llegan a hablar con la gente.
42)	109.35-110.50	El policía habla, diciéndoles que van a desalojar la tierra.	*En nombre del mandatario,* *He venido aquí señores.* *24 horas le he dado* *Para retirarse en orden.*	Guitarrón y voz a lo poeta por sobre la del policía. Narra lo que les pide. Voz en *over* de Chirigua, de nuevo con lo mismo, jugando al traslape. Son tres voces dando la misma información. Queda solo el canto:
43)	111.00-111.31	*Travelling* de la virgen y los curas, el comerciante, todos mirando desde arriba a Palmilla.		Coro religioso.
44)	111.34-114.06	Durán camina entre la gente, y les trata de convencer a defender la tierra. Se suma en ello la mujer.		Guitarra lánguida y lúgubre. Voces *off* del pueblo le reprochan a Durán.

		Se desata la batalla a caballo entre los policías y los revolucionarios.		La guitarra toma más ritmo y firmeza, y toma el tema del b. 7, variado, con la melodía tocada por el piano. Ruido del agua, de las bombas y disparos.
45)	114.06 - 114.45	De tarde/noche, la cámara muestra los cadáveres flotando en el río.		Traslape del bloque anterior con canción: voz femenina cantando la masacre, acompañada de guitarra. Se traslapa la misma voz cantando lo mismo. Es la melodía del bloque 7, ahora sin variación.
46) 47)	114.45-116.44 116.53-117.50	Masacre. Mueren niños, jóvenes, viejos. La policía asesina brutalmente a la mujer de Durán, y a él también.		Notas de trompeta pasadas por delay, in crescendo, que se mezclan a los disparos más fuertes. Canción del bloque 45.
48)	118. 11-118.26			Canción del bloque 45, cantada ahora por Inti Illimani, narrando como Durán fue llevado arrastrando. La misma narración la lleva en *over* el chirigua, pero ahora con dos voces distintas, de nuevo traslapadas.
49)	118.48-120.43	Los comerciantes en la colina, con sus familias, el clero y la virgen. Sobre la mesa el cuerpo de José. La virgen apartada, sentada sola. Las ángeles bailan "el hilo de oro", el juego, mientras tiran flores		Caja militar. Se suman maderas y los bronces. La música se mantiene en el *Background*. En el *foreground* se escuchan las voces de

		en el campo con muertos. Llevan al valle a José.		las ángeles cantando "El hilo de oro". Hay una divergencia entre la música del *background* y el hilo de oro, intentando una operación anempática.
50)	120.43- 124.57	Lo fusilan. Arturo Prat la pasa su espada al Chirigua, José cabalgando le entrega su fusil. Se repite la misma escena, el Chirigua dispara, una multitud baja del cerro hacia el valle, con banderas chilenas. Es una representación de Chile tomándose la tierra. La virgen entre cruces en llamas en el valle, tapada con la bandera chilena, con José muerto en su regazo.	*De los que no entendieron bien, de los que murieron sin ver la aurora, de sacrificios ciegos y no retribuidos, de los que van quedando en el camino, también se hizo la revolución. Che.*	Canción del b. 45. La letra del discurso que aparece en los créditos es la misma que cantan los Inti en la canción.

9.2.9. *A la sombra del sol* (1974)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Pablo Perelman y Silvio Caiozzi.

Compositor/Música: Tomás Lefever.

Sonido: Claudio Pérez.

Guion: Pablo Perelman; Silvio Caiozzi; Waldo Rojas.

Producción: Enrique Cood – Disa Films.

https://cinechile.cl/pelicula/a-la-sombra-del-sol/

Reseña:

Dos ladrones caminan por el desierto del norte de Chile, escapando desde Calama hacia Bolivia. Llegan a Caspana, un pueblo pequeño cerca de la frontera, donde son recibidos con hospitalidad; sin embargo, uno de ellos viola a una niña, por lo que son perseguidos y ajusticiados por los habitantes del pueblo. La película está basada en una historia real.

Uso de la banda sonora:

La instrumentación tiene, por un lado, la participación de batería, saxo, y piano, que tocan un par de bloques en estilo jazzístico – como el del inicio, que es una variación de lo que vienen cantando, por el desierto, los ladrones. Aquella canción volverán a interpretarla poco antes de violar a la niña, creando una suerte de anempatía con respecto a lo que ocurre – aunque la canción está acompañando el momento de "felicidad" de ambos por emprender viaje de nuevo.

Por otro lado, las cuerdas –especialmente en el registro grave- acompañadas de un sintetizador aparecerán cuando llegan al pueblo y no ven a nadie. Esto anticipa al pueblo como un lugar tétrico, fantasmagórico; sin embargo, son ellos quienes traen la desgracia al pueblo, y no al revés. La misma tímbrica será usada durante la violación de Cecilia por Lujan.

Luego, guitarra y flauta traversa, más un bombo, musicalizan la salida inmediata del pueblo en ritmo de trote – luego se escucha en los créditos finales.

Quizás de lo más relevante, son los bloques de trompeta fúnebres, que se repiten en varios momentos, incluso interpretadas en un momento por la guitarra. La música anticipa la sentencia de los hombres mientras Esteban le pasa la carabina a don Félix, el alcalde del pueblo. La música diegética tiene gran presencia, queriendo representar y dar contexto al espacio, así como ambientar la fiesta con la que los afuerinos son invitados. Aparecen, en escena, una banda de bronces y otra de lakitas.

Por último, la voz tiene gran importancia en el film, principalmente la voz *off*, que anticipa cambios de secuencia, da hilo a la narración. Es esa voz en *off* la que da sentido al testimonio de doña Mercedes, y al *racconto* del final.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces**	**Banda sonora**
	00.01	El cielo color fuego con una montaña. Aparece una silueta		Sonido de viento , que se escucha en el *background* del crepitar antiguo de la cinta.
	0.16	Le habla a otro:	*¡Carrillo!* *¡Despierta mierda!*	
	0.27	Se desplaza desde el lazo izquierdo de la pantalla y se agacha en el lado derecho.		
	0.31	*Ya cabrito, a calentar los huesos.*		
	0.33	Avanza y sale del encuadre por el lado izquierdo. Aparecen los créditos	*A la sombra del Sol.*	

	01.08	Plano de los hombres caminando por el desierto, de día.		
	01.34	Van acercándose a la cámara.		Se escucha más el viento.
	02.03			Carrillo canta mientras camina de espaldas a la cámara. No se entiende bien qué al principio.
1)	02.06	Otra toma: Los hombres a lo lejos por la mitad del desierto. Carrillo sigue cantando: Se suceden varias tomas de los dos caminando.	*El vigilante se pone muy valiente/ cuando hay quien cante, cuando hay quien cante si/sobre aguardiente/tómese un trago al seco/con la esperanza.*	
2)	02.30 – 03.12	Los hombres conversan de cerca, mientras beben la poco agua que les queda,		Música. Acompañamiento suave en piano, platillos y un saxo tocando la melodía que había tarareado Carrillo , en formato medio Jazzero. Saxo jazzero
	03.12 03.33	Siguen la conversación. Divisan un río a lo lejos.		Fin música
	03.53 04.19	Juegan en el río y se mojan.		Viento.
3)	04.53 04.54 05.14	Continúan su recorrido.		El saxo retoma la melodía cantada por Carrillo. *Fade out* y fin.
	05.20 05.33 05.40	Ven un pueblo desde la altura. Toma panorámica de los techos del pueblo en altura. Paneo hacia la izquierda y los dos hombres entrando al pueblo, por un camino de pircas y una iglesia a la izquierda.	*No se ve nadie… Puta el pueblo pa raro* *habrá que bajar pues, vamos niñito…*	

3)	05.46 – 06.39	La Cámara avanza mostrando sólo la pirca, hasta que se ven las estrechas calles del pueblo de piedra, vacío.		Pedal grave del cello, van entrando más cuerdas, y un piano (teclado) que toca algunas notas al aire. Muy tenso, disonante y efectista. Se escuchan los pasos, antes de ver a los hombres.
	06.04	Luego tomas más abiertas, y de los techos de las casas.		Las cuerdas se van imitando con un intervalo de sexta menor, que en combinación con el pedal y el sonido como cristalino del teclado, dan una sensación tétrica.
	06.06	Se ve a los hombres avanzar por el pueblo, y la cámara los filma como si los estuviese espiando detrás de las murallas, entre pequeños espacios de las piedras.		
	06.17	Los hombres al fondo pasando una calle.		*Decrescendo* de la música, se mantiene más baja. El violín se mantiene en una nota aguda, larga.
	06.34	Un burro pasa frente a ellos, un poco más lejos.		Sigue la música. Se oyen los pasos del burro.
	06.39	Termina de pasar mientras lo ven los dos, y se acaba la secuencia.		Fin música.
	06.42	Los pies de los dos avanzando, la cámara sube.		Pasos.
	06.57	Toma frontal de los bandidos con un trozo de muralla al frente de la cámara. Con el sonido de los martillazos, se giran hacia la derecha del encuadre.		Sonido de martillazos metálicos a lo lejos, más el viento.
	07.03 07.27 07.37	Un hombre arreglando una camioneta. Lo saludan y conversan. Le Explican al mecánico cómo llegaron al pueblo.	*Yo me llamo Stephen, pero aquí todos en el pueblo me dicen Esteban. O a lo mejor me llamo así…*	

		Los mira con sospecha, pero les ofrece agua y los lleva a su casa.		
	07.45 08.14	En la casa de Esteban. Juega cartas.	*Ah!... otra vez me gané.*	
	08.27 08.29	Carrillo en primer plano, sentado en la cama poniéndose un cigarrillo sobre la oreja. Se inclina hacia la izquierda, y en la ventana al fondo hay un hombre mirando.		
	08.33	Vuelve Carrillo al primer plano con un vaso y escuchando la conversación que tiene Esteban con Luján sobre un mapa y buscar oro... El hombre sigue mirando atrás.	*Hay oro?*	
	08.37	Esteban saluda al hombre (Don Félix)		
	08.38	Luján sobre la cama viendo el mapa y Esteban de pie, le abre a don Félix y conversa con él en el pórtico.		
4)	09.13 09.25	Cámara a negro Esteban les explica el cielo, les pregunta si se ubican con las estrellas.	*Esa es Espiga, la principal estrella de Virgo. Ténganla siempre a sus espaldas si quieren llegar a Bolivia.*	Bronces disonantes y misteriosos. Fin música.
	09.43	Los tres conversan de frente mientras Esteban les sigue explicando sobre las estrellas.		
	10.18	La cámara enfoca un camino inferior por donde pasan tres hombres con instrumentos de bronce bajo el brazo.	LujánPregunta: *Pasa algo?* Esteban: *A lo mejor alguien se murió.*	
5)	10.32 11.00	De vuelta en la casa de Esteban. Les habla:	*Cuando alguien muere, el alma queda flotando sola, sin defensa en el aire. Como el humo, pero invisible, se da cuenta? Entonces*	Una música de fondo a baja intensidad y muy confusa, mientras siguen conversando.

			los parientes del muerto tienen que ayudarlo a llegar al cielo. Queda en la otra orilla de una gran laguna negra. Y el negro representa el mal. Y el alma de uno siempre queda en manos del mal. *Entonces buscan un llamito blanco, y un perrito negro, un cachorrito digamos, y los matan. Porque el alma tiene que viajar arriba de un llamito blanco […]*	Se distingue más: es música de bronces, típica del norte.
	11.18 11.41	Lujánenciende un cigarrillo		La melodía más clara, en un instrumento de bronce. Todo de fondo mientras Esteban sigue hablando. (ritmo de Tinku más claro). Fin música.
	11.44	Carrillo :	*Parece que se cansó la banda ah?* Esteban: *Qué se va a cansar amigo, si tienen pa toda la noche todavía…*	
6)	11.52	La banda en un escenario, de un pequeño espacio (centro comunitario), con personas sentadas a los costados escuchando. Esteban entra y habla con uno de los viejos.		La banda toca (7 bronces y un bombo) Se escucha como del ambiente.
	12.13	La cámara hace un paneo de izquierda a derecha de la gente sentada, mostrando sus rostros.		Sigue la banda.
	12.33	Los dos hombres entran.		
	12.35	Aparece Lujánen el portal		Se termina la música.
		Se sientan y comparten con la gente. Los pobladores le insisten a Lujánque toque algún instrumento.		
	14.00 14.01	Lujánmira a una joven. Ella baja la mirada.		

	14.28 14.33	Entre las insistencias, se ha puesto de pie y le pide a la señorita que baile. Va a tocarle las manos y Un hombre al lado de ella se para y lo impide: Lujánvuelve a su lugar y hace un baile corto y ridículo.	*Usted bailaría este valsecito conmigo? Venga!* *No amigo, baile solito no más.*	
7)	15.07	La banda se pone de pie y tocan:		Ritmo de trote. La música sirve de transición.
	15.14 15.22 15.24	El pueblo de día, con otro color más cálido. Animales (burros y llamas) y una mujer en el camino principal. Conversa Carrillo con Esteban.		Fin música. Sonido ambiente.
	16.28	Una mujer trae unas mantas: Esteban les dice que los invitaron a la iglesia. Lujánno tiene muchas ganas de asistir.	*Buenos días, le traigo unas cosas que le mandó don Félix. Dijo que era para el viaje de los señores.*	
	16.57	Maña cara de Lujánmientras se afeita.		Un hombre reza el credo. Transición
	17.02 17.05 17.11	El hombre rezando al frente del altar. Toma más amplia de la iglesia y el fondo. La banda está a un costado y una mujer arrodillada. Los dos mirando hacia el altar (fuera del encuadre). Conversan a baja intensidad.		
7)	17.25 17.28	Los dos miran hacia el frente (miran a la banda fuera de cámara). La banda tocando al centro de la iglesia, saliendo de espaldas a la puerta. Comienzan a salir los fieles también.		Se escuchan los bronces.
	18.03	Los dos se paran y salen. Se escucha la voz de Esteban conversando con ellos, sin verlo.		Fade out banda. Voz de Esteban, de nuevo como transición.
	18.09	Los tres saliendo de la iglesia. Don A… cuenta que el cura viene a veces y aprovecha de hacer todo.		Se sigue escuchando la banda a lo lejos.

	18.12	Lujánpregunta si *hay monjitas*, con una sonrisa en su rostro.		
	18.28	Carrillo le dice que ya se van… Pero Lujáninsiste en quedarse a celebrar la fiesta…		
	18.46	Una mesa bien adornada. Un hombre (Don Félix) de pie saluda y habla. Bendice la mesa y se sienta.		Fin música, que aún se escuchaba a lo lejos.
8)	18.59 19.06 19.12 19.14 19.15	Se sienta y la cámara hace un paneo mostrando a los comensales. Se ve la banda de lakitas. Toma de todos en la mesa La cámara enfoca los platos y a la gente comiendo de más cerca.		Zampoñas y bombo. Fin música. A lo lejos se oye una zampoña, muy sutil, sólo por unos segundos.
	19.28	Don Félix le explica a los dos cómo llegar a la frontera con Bolivia.		
9)	20.18 20.26 20.46	La cámara sigue a un joven de izquierda a derecha, por detrás de la mesa larga. El hombre les ofrece a los dos fugitivos más vino, y se sienta en el espacio de don Félix. Se lo dice Lujány el hombre dice “somos todos iguales”. Lujánva a tomar y el joven lo para. Y tira un chorro a la tierra.	 *No, espere, primero pa la Pachamama.*	Se oyen las zampoñas de nuevo, pero al fondo la banda está apoyada en el muro de piedra, en silencio. El bombo en el suelo.
	20.53	Lujánbebe un sorbo pequeño y el joven lo increpa a que tome más…Le insisten	 *O no le gusta el trago del interior?.*	Zampoñas de fondo
	21.03	Lujántira todo a la tierra.	*El último pa la madre tierra. O no?*	Zampoñas
	21.10 21.23 21.24	Carrillo juega a los gallitos con otros hombres y hacen apuestas. Lujánen la mesa con un viejo que le mete conversa y le ofrece hojas de coca. Le está contando que se robó un		Se escucha la banda de bronces. Se traslapan unas zampoñas, misma melodía de los tragos a la Pachamama.

		ganado en la frontera. Lujánaburrido.		
	21.44	Vuelve la escena de los gallitos de Carrillo		La banda de bronces
	21.53	Lujány el viejo		Zampoñas.
	21.55	Don Arcadio llega a buscar a Lujánpara mostrarle unas figuras de la iglesia.		Ambas sonoridades se usan para dividir los escenarios de la fiesta donde se encuentran Carrillo y Lujan.
	22.06	La banda tocando zampoña.		Zampoñas
	22.11	El pueblo, sus caminos de piedra. Lujánbebiendo abajo, le lanza la botella a Carrillo que está en otro nivel del camino, recibe la botella y se la devuelve con furia.		Zampoñas. Fin música.
	22.26	La cámara desde arriba enfoca a Carrillo y Lujánsubiendo. Discuten porque se están quedando mucho tiempo.		
10)	22.40	Un camión llegando por el camino. En la parte de atrás vienen unos músicos con instrumentos de bronce.		Trompeta
	22.43	El camión aparece completo. Viene adornado con ramos.		Comienza un plano contra plano.
	22.45	Carrillo caminando por las callecitas, detrás Lujan.		La banda se sigue escuchando La banda nunca toca, sólo viene arriba del camión.
	22.49	El camión de nuevo.		
	22.50	Carrillo y Lujan. Carrillo corre.	Lujánse pregunta en *off:*	
	22.51		*Lo que faltaba, quizás quien viene en ese camión…*	
	22.54	Se detiene.		
	22.55	Se ve el camión a lo lejos		Fin música.
	23.10	Se pelean y se empujan. Lujánbota a Carrillo por una escala.		
	23.12	Carrillo se incorpora y saca un cuchillo. Lujan:	*Guárdala o te cago!*	
	23.50	Lujánse devuelve y se va por un camino distinto.		
11)	23.51	Lujánse aleja.		Notas graves y sueltas de un piano. Aleatorias.
	23.55	Carrillo llegando a la iglesia.		
	24.01	Lujáncaminando.		

	24.03 24.08 24.11 24.18 24.22	Lujáncamina hacia un borde del pueblo en altura, y mira hacia los montes y el valle. La cámara baja y muestra a alguien que está abajo en el valle con unos animales. Close up de la cámara. Es la joven con una llama.		Se define un ritmo y un motivo más claro ene l piano, y entra el saxo, con un carácter como el del principio. Acompañamiento del piano que se vuelve un poco disonante y termina con la cámara abajo.
	24.30	Misma escena	Lujan: *Hola*	
	24.32	Lujánabajo, acercándose a conversar con ella.		Escena de acoso/abuso.
	24.34 25.03	Ella aparece en la escena acariciando la llama, de espaldas a él, que se le acerca.	 Voz *off* de Esteban: *Se llama Cecilia*	
	25.04	Se le pega y le pregunta qué hace. Ella no lo mira ni responde. Le dice que es bonita, le pregunta cómo se llama. Le insiste en preguntar cómo se llama. Lujánmira hacia atrás.		
	25.06	Toma con Esteban al fondo. La niña toma la llama y se va.	*Es la hija de doña Mercedes.*	
	25.09	Carrillo subiendo con dificultad por una pared, con la ayuda de don Arcadio		El juego con las voces como adelanto es importante.
12)	26.58	Lujántratando de hacer sonar una trompeta, el resto de la banda detrás riéndose.		
	27.03	Se acerca a una cabeza de llama colgada y le toca encima.		

	27.16	Carrillo ha llegado al lugar, ve a Lujány sigue bajando.		Entra la banda completa, medio desordenada al principio.
	27.23	Esteban acostado sobre una cama. Dice algo medio borracho, inentendible. Está cantando borracho.		Fade out de la música y fin.
	27.44	Carrillo en el escritorio de Esteban se está haciendo un cigarro y llega Lujána pedirle y molestarlo. Bromean los tres dentro de la pieza, y Lujántoma un fusil para molestar a Carrillo. Se lo mete en el culo.		Es el fusil con el que luego van a matarlos a los dos, amarrados juntos.
	29.27 29.32	La puerta de madera que se abre. Carrillo saliendo de la casa con una manta puesta y una tetera en la mano.	Saluda *buenos días señoritas*.	Voces femeninas *off*.
	29.35	Doña Mercedes y sus hijas, con unas llamas. Lo miran serias, doña Mercedes saluda y las niñas salen del encuadre.		
	29.45	Lujánsaliendo de la casa, se ve el exterior iluminado. Se están preparando para partir.		
	30.14	Caminando por el pueblo, y Lujánle agradece al viejo de la iglesia Don Arcadio		
	30.18 30.23	La cámara se gira rápido y por la calle paralela muestra a Esteban, que trae una navaja perteneciente a Lujan.	*O me lo pensaba dejar de recuerdo?*	
	30.36	Se despiden a la salida del pueblo.		
13)	30.41 30.43	Don Arcadio pidiendo que manden noticias cuando lleguen a Bolivia. (música en fade in).		Música. Flauta traversa + guitarra y bombo, en ritmo de trote. Melodía en menor natural. Música a mayor intensidad.

	30.44 31.07 31.13	Paisaje desértico, una quebrada y un valle verde abajo. La cámara se gira hacia la derecha y los dos van subiendo por un camino lateral de la quebrada.		*Fade out.* Fin
	31.19	Toma de las dos hijas de doña Mercedes, que están recolectando hierbas. Los ven venir.		
14)	31.20 31.24 31.33 31.38	Las mujeres trabajan en primer plano y ellos vienen acercándose a ellas. Lujánlas ve y deja de cantar. Se sube a la pirca para mirarlas.	*Oye cantor de a chaucha, no te acerquís mucho, no vei' que le vai' a espantar el ganado a las señoritas?*	Carrillo y Lujánvienen cantando la misma del principio del aguardiente (q después es la del saxo jazzero). Lujánhace un acompañamiento de bajos con la voz y Carrillo la canta. Se escucha más fuerte Carrillo deja de cantar.
	31.45	Plano de las niñas.		
14)	31..46 31.54 31.55 31.56 31.59	Lujáncaminando sobre la pirca de manera burlesca. Se saca el sombrero Apunta a una oveja que se ha escapado. La oveja. Aparece Carrillo en escena tratando de agarrarla.	*Corre viejito!*	Tararea el mismo acompañamiento que estaba haciendo. Termina cuando se saca el sombrero.
	32.06	Una de las chicas (no Cecilia) corre y sale del encuadre.		
	32.10 32.12	Toma de Cecilia que mira hacia la izquierda, sonriendo. Se gira al escuchar la voz *off* de Lujan. Ella no responde y toma un montón de ramas.	Voz *off* de Lujan: *Tú eres Cecilia, no? Parece que nos andamos encontrando.*	
	32.20	Carrillo volviendo con la oveja en brazos.		

	32.24 32.26 32.30 32.31 32.35	Cecilia recogiendo las ramas. Panorámica del corral con los animales, Luján sobre la pirca y al fondo las montañas. Carillo donde termina el corral le está entregando la oveja a la otra joven. Cecilia se aleja, hacia la derecha y la cámara la sigue. Lujánla sigue desde la Pirca.	Voz *off* de Lujan: *Oye, quién vive en esas casas?* *Ah?* *No hay gente, no cierto?* *Puros animales, no?* *Oye Cecilia, querís' que te ayude?*	
	32.38	Le grita a Carrillo. Cecilia cierra el corral con una pueta de palos.		
	32.50	Toma de una casa, aparece Lujánen el encuadre. Le habla A Carrillo que también aparece.	*Venga pues! Deje el bolsito ahí.*	
	32.58 33.00 33.05	Lujánmira hacia adentro de la casa y se vuelve hacia Carrillo: Apunta hacia su derecha y se ve un cerro y el desierto.	 *Mire, nada.* *Mire pa allá, nada.*	Sonido de sus pasos. Todo el tiempo sobre las piedras.
15)	33.08 33.12 33.17	La cámara se gira de nuevo para mostrar más desierto y el corral. *Y para allá, nada.* *Qué le parece compadre?*		Sonido sutil como de timbales. Un bajo de teclado y cuerda, sutil pero que da un ambiente de tensión. Se confunde con el ruido ambiente.
	33.22 33.26	Carrillo se altera con la insinuación y dice *ya mejor nos vamos ah?* En realidad Carrillo no comprende mucho la insinuación en ese momento.		Fin música.
	33.28	Toma de Cecilia caminando hacia la derecha, la cámara la sigue.		
	33.34 33.42 33.46	Cecilia se acerca a abrir el corral y Lujánse interpone: Cecilia entra sin responderle. Entra. Carrillo se queda afuera del corral.	 *Ustedes pasan todo el día aquí? Ah?* *Contésteme pues, le estoy preguntando.*	
	33.59	Lujánle pone una soga al cuello a Carrillo desde el otro lado, para molestarlo.		

	34.01 34.10	Carrillo, amarrado del cuello, se va pasando hacia el otro lado.	Lujan: *Creis que no te vi, viejo cochino? […]* *lo que pasa es que te gusta la cabra chica*.	
16)	34.12 34.14 34.23 34.24 34.30 34.47 35.00	Carrillo se queja que lo está ahogando con la cuerda. Cae al suelo Carrillo corre dentro del corral, grita de euforia sacándose el sombrero y Se abalanza sobre Cecilia. La otra niña intenta detenerlo y él la empuja hacia Carrillo. Ella arranca y Carrillo la persigue. La niña entra en la casa vacía y Carrillo tras de ella, que la toma dentro.		Sonido de teclado o de cuerdas agudas muy disonantes y densas, es un efecto sonoro más que música. La música sube de intensidad. Son cuerdas y el teclado muy tenso. Desde este punto es notorio que la música sube en intensidad pero también en densidad, por lo tanto contribuye en mayor medida al ambiente tenso.
	35.04	La tira al suelo.		Música igual (bloque 16)
	35.06 35.10 35.12	La cámara enfoca los lomos de las lamas, que se dispersan hasta que aparece Cecilia tratando de desprenderse de Lujan. La tira al suelo, él con ella.		 Hay sonidos más agudos de teclado, cristalinos y filosos.
	35.19	Lujánla golpea y deja inconsciente.		Aun cuando no calzan, dos sonidos iguales agudos parecen como puntuar los golpes de Lujan, que no suenan.
	35.29 35.45	Ella inconsciente y luego Lujántocándole bajo la falda. Forcejea con ella, le abre la camisa y el sostén, la toca. Luján sobre ella. La música y el viento.		La música sufre un fade out y se detiene, pero no por completo. Baja mucho y se confunde con el sonido del viento. La música levemente a mayor intensidad. La música se mantiene tensa pero con menos

	35.52			densidad, y sin tantos agudos. Fin música, sonido del viento (transición)
	35.54	La otra niña en el suelo, vestida. Paneo hacia arriba y Carrillo con la camisa desordenada, con el pelo desordenado, apoyado sobre la pared del interior de la casa.		Sonido del viento.
	36.06 36.19 35.24	Lujánen el corral se hinca, con los pantalones abajo, y Cecilia corre. Se para, se abrocha el pantalón y toma su ropa. La cámara lo sigue de perfil hacia la izquierda. Llama a Carrillo. Cecilia aparece en escena, al fondo del corral en un rincón, como escondiéndose.		
		Lujánsale del Corral y sigue llamando a Carrillo.		
	36.37	Carrillo aun sentado donde mismo. Se para.		
	36.43 37.00	La cámara baja y muestra a la niña todavía en el suelo, a la entrada de la casa. Carrillo sale Lujánse asoma desde afuera hacia el interior para tomar la chaqueta y sombrero de Carrillo, con total indiferencia por la niña. Toma el resto de las cosas y camina.		Viento, constante.
	37.14 37.18 37.20 37.24 37.31	Pasa entre medio de dos casas, Se detiene. Se devuelve y hay un niño mirando (antes no estaba) Se da vuelta y camina por donde venía.		
17)	37.41 37.43 37.58	El niño corre de izquierda a derecha. El niño baja por unas piedras y quebrada hacia el pueblo. Llega donde doña Mercedes, que está trabajando con		Cellos en trémolo, con timbales. Los violines se hacen más agudos y en trémolo hacen una

		otros animales, y se le acerca.		progresión melódica ascendente.
	38.01	El joven [con el que Lujánhabía tomado] corre hacia el pueblo.		El violín se mantiene en una nota con el trémolo y se hace más denso, entran más cuerdas.
	38.21	Llegó a contarle a todo el pueblo.		*Fade out.*
	38.28	Muchos hombres en la casa de Esteban. Le piden que les pase la carabina.		Otra música. Violín más en el mismo carácter, y una melodía de flauta marcando un semitono.
	38.37 38.43	La carabina apoyada. Don Félix la toma. Revisa y no tiene balas		*Fade out* música.
	38.46	Esteban se gira y saca una bala de un bolso colgado.		Fin música.
18)	38.49 38.53 38.56	Le pasa la bala (sólo se enfocan las dos manos)	Esteban: *No hay otra. Hace años que no disparo.* *Qué fue lo que hicieron?* Don Félix: *pregúntele a doña Mercedes*	Trompetas con una melodía fúnebre.
	39.00	Los hombres suben por un camino de piedra.		La música se escucha a más intensidad.
	39.12	Los hombres avanzan.		Fin música.
	39.14 39.25 39.28 39.33	Carrillo y Lujánpor el desierto. Lujánaun lleva todo, incluidas las cosas de Carrillo. Los perseguidores. Uno de los hombres se adelanta corriendo. El joven que se adelanta llega al corral de los animales. Entra		Sonido del viento, y los pasos sobre la tierra.

	39.37 39.39 39.43	La cámara se gira mostrando el interior. Está Cecilia y la otra niña en el suelo, en un rincón. El hombre se acerca lentamente. La cámara hace un zoom lento sobre ellas. Aparecen el resto de los hombres, tapando la visión de las jóvenes. La cámara continúa su lento acercamiento.		
19)	39.49 30.53 39.55 40.02 40.10 40.16	Vuelve a abrirse un espacio entre las espaldas para ver de más cerca de las niñas (sigue el zoom) El hombre se agacha para hablar con las niñas. Toma de los hombres "formados" entre el corral y la casa. Paneo de la cámara hacia la izquierda. Viene caminando el joven con las dos niñas. El resto los mira. Ingresan a la casa donde violaron a la más joven.		Guitarra sola. Melodía en el bajo y marca un acorde. Es el mismo motivo que tocan las trompetas cuando van saliendo los perseguidores. Fin música. Viento
	40.17 40.24	Se sientan dentro (apenas se ve) *zoom* lento de la cámara. Exterior. Un joven mira hacia adentro (es el mismo que habla con ellas, y es el mismo que toma con Lujánen la mesa).		El uso del silencio, y el solo acompañamiento constante del viento lo hacen todo. No hay necesidad de explicaciones por parte de las niñas. Han ingresado al espacio oscuro donde una de ellas fue violada, y para no se dan más detalles, que ya sabemos.

	40.33 40.36 40.45	Se gira con determinación y camina hacia la izquierda del encuadre. Se aleja adentrándose en el desierto. Mira hacia atrás y sigue. El resto de los hombres lo sigue.		
	40.47	Montaje alterno de Lujány Carrillo, y los perseguidores.		
	41.11	Lujan. Carrillo está sentado mirando al vacío. Lujánle pasa a Carrillo su sombrero. No lo recibe.		
	41.32	Los perseguidores de más cerca. Uno de ellos lleva la carabina.		
20)	41.37 41.46 41.49 41.51 41.53 41.56 42.00 42.01 42.06	Lujány Carrillo descansando, Lujánle ofrece charqui a Carillo. Lujánmira hacia atrás Se pone de pie. Se ve el grupo de hombres al fondo. Carrillo, que estaba acostado, se da vuelta: La cámara sube y muestra a Lujan: Se le abalanza a Carrillo, y pelean.	 Lujan: *Parece que hay un piño de llamas allá.* *Es la gente de Caspana.* *La mataste huevon.* *Le pegaste y la mataste. La mataste porque eres un viejo de mierda!*	Las cuerdas interpretan el bloque 18 de la persecución, ahora con sonoridad más lánguida. Crescendo de la música.

	42.09			Fin música.
	42.14 42.26	Los perseguidores se acercan. Pelean Los perseguidores. Carrillo golpea a Lujánen la cara y lo tira al suelo. LujánCorre y el otro lo sigue persiguiendo.		
	42.37 42.41 43.10 43.16	Los perseguidores de nuevo. Los dos corriendo: Carrillo comienza a sentirse mal.	Carrillo *Si la cabra murió, los dos la matamos, tú y yo. Yo no soy como voh', me entendí? Yo no ando matando a la gente. Voh soy capaz de cualquier cosa.* Lujánse toma la cabeza: *Por culpa tuya nos van a hacer mierda*	

	43.23	Está sangrando.		
	43.27	Uno de los perseguidores tiene una boleadora. La cámara se queda con ella.		
	43.31 43.34	Carrillo sigue avanzando apenas y Lujánse detiene más atrás, mirándolo. Se gira hacia la derecha de la cámara. Grita:	*Qué hacen aquí?! Váyanse!*	
	43.40	Los perseguidores cruzan una quebrada pequeña, avanzando hacia la cámara.		
	43.42 43.45	Lujánde nuevo jadeando. La cámara baja y Carrillo está en el suelo, aparentemente inconsciente.		
	43.55	Se agacha para mirarlo, La cámara sube y los hombres ya vienen cerca.		La cámara adopta casi toda la película una mirada como de testigo de los hechos. O espía a los criminales o va con ellos. Lo mismo con los perseguidores.
	43.58	Primer plano de cerca del joven perseguidor.		
	44.01 44.03 44.04 44.05 44.06 44.07 44.11 44.18	Mira al suelo como buscando algo, Y toma una roca del suelo. Corre con ella, adelantando a los hombres. Plano rápido que muestra a Luján sobre Carrillo y pone cara de alerta. El joven corre levantando la piedra. Don Félix lo detiene tomándolo del brazo, lo mira, El resto de los perseguidores mira el suceso y sigue caminando. El joven se retira del grupo y espera más atrás mientras el		De nuevo, el silencio es suficiente para decirlo todo.

		resto continúa caminando hasta llegar a los criminales.		
21)	44.26 44.41 44.46 44.52 44.55 45. 06 45.15 45.18	Los hombres traen hacia la cámara a los criminales, amarrados de los brazos. Ambos pasan por el costado derecho de la cámara. Lujánamarrado y Carrillo entre los brazos. Don Félix se gira: La cámara se gira para seguir a los hombres de Caspana, Gregorio va con otro hombre hacia el otro lado. Vienen bajando con los prisioneros por una ladera escarpada. Llevan con dificultad a Carrillo. Toma del pueblo desde la colina, empiezan a aparecer las cabezas de los hombres caminando hacia Caspana. Dos niños y una mujer mirando desde arriba, Los hombres pasan por el camino mientras otros pueblerinos observan.	 *Gregorio, anda a buscar a tus hermanas.*	Trompeta más guitarra, interpretan una melodía en modo menor, como desarrollo variado del bloque 18. Se repite la melodía, ahora con una segunda trompeta que acompaña.
	45.27	Siguen avanzando, entrando al pueblo.		Fin música. Al mismo tiempo comienzan a sonar campanas.
	45.54	Toma de la gente entrando al pueblo y el campanario de la iglesia al costado izquierdo.		
	46.03 46.10 46.12 46.15	Misma toma. Doña Mercedes afuera de una casa, cabeza abajo y sin sombrero. Habla todo el tiempo mirando el suelo.	 *Hablé con Gregorio, también hablé con el Alcalde. Lo que pasó es una desgracia.* Ahora en pantalla dice: *Es una desgracia, como cuando el aluvión viene y se lleva la siembra. Como cuando viene la helá. Como cuando*	Voz femenina en *off* mientras suenan las campanas: *Fade out* campanas.

			el animal se come al ganao chico. El tiempo viene malo cuando eso pasa. Poco es lo que hay que hacer cuando el tiempo viene malo, Pero también es peor no hacer ná'. Es mi pensamiento.	
	46.42 46.48 46.56 47.00 47.11 47.14	Paneo de la cámara hacia la derecha, hasta que aparece don Félix hablando dentro de una casa, el paneo continúa lento en una casa alumbrada por una vela (pareciera) y un hombre mayor sentado cerca de ella. Voz *off* de don Félix: Voz off don Pablo: Don Félix: Después de todo el paneo aparece don Pablo en pantalla, mirando hacia abajo, haciendo algo.	*La gente tiene sus motivos para creerle a su palabra. A lo mejor ahora ellos quieren escucharlo don Pablo.* (Se sienta). *Usted es el alcalde ahora. A usted tienen que escucharlo.* *Pero usté sabe mejor la palabra de los antiguos. La gente anda como asustá.* *Va a venir conmigo ahora don Pablo?* *Y usté don Félix también está asustado?*	Trompetas fúnebres.
	47.20	La cámara baja y muestra las manos de don Pablo. Está hilando.		

	47.22	Los pies amarrados de los presos. La voz de Carrillo se queja .		
	47.26 47.30	La cámara avanza hacia el resto de sus cuerpos. Carrillo:	*Ahora cuando menos, de vuelta pa Calama, y ahí nos van a entregar. Y hasta ahí no más llegamos.*	
	48.10	Toma de ambos amarados y frente a un fuego.		
	48.13	Frente a la cámara pasa un hombre con la carabina. Lujánlo llama. El hombre sigue. Y se sienta afuera, ignorándolo. Luján:	*Oiga si le estoy hablando pa qué se hace el tonto?*	
	48.27	Doña Mercedes rezando frente a un altar con figuras de piedra (no son católicas) Pero en la mano tenía una figura que parece ser de Jesús.		
	48.36	La cámara se gira a la derecha. Hasta la puerta, y sigue más allá. Afuera conversa Gregorio con otros hombres, que le preguntan si tiene vino. Una de las niñas está ordenando una ropa, la otra acostada.		
	48.54 48.56	La cámara se gira rápido hacia Gregorio: Se ve y exclama:	*Con velitas y con santos no va arreglamos nada señora.* *Dónde hay vino?* Doña Mercedes: *Tomando tampoco. Deja dormir a las niñas y ven a comer.*	

	49. 04	Don Félix comiendo. Habla con don Arcadio que le dice que las cosas no son como los antiguos. Le dice el típico discurso de que los jóvenes no piensan.		
	49.40	Entra Gregorio y pide permiso. Don Félix le pide que se siente. Él le agradece pero se niega. Se nota que no hay onda con el otro viejo.	*Don Félix , la gente lo está esperando allá abajo.*	
	50.14	Carrillo y Lujánamarrados, hablan con Don Arcadio.	Voz off de Lujan. *Usted piensa las cosas don Arcadio.*	
	50.16	Se ve Lujan	*Usted cree que es justo que nos tenga aquí amarrados como animales en medio de esta mierda? No, no cierto?*	
	50.24	Arcadio asiente.		
	50.26 50.30 50.34	Exterior. Entre la oscuridad está el guardia.	 *Gregorio, el alcalde dijo que no te acercarai.* Gregorio mira hacia adentro. *Y que tiene que hacer ese viejo ahí con los afuerinos?* - *Lo mandó el alcalde.* *Y qué tiene que hacer ahí?* *Pregúntaselo al alcalde.*	Voces de Lujány Arcadio que se escuchan desde el interior.
	50.43	Arcadio en escena. Voz *off* de Carrillo:	*Me dice usted que la niña no murió.*	
	50.45	Arcadio	*shh!! Espérense un poquito ya vuelvo.*	
22)	50.50	Lujan.		Trompetas fúnebres.
	50.53	Arcadio avanzando por entre un río		Trompetas y sonido del río.
	51.10	Lo sorprende Gregorio y lo agarra. Discuten. Gregorio		Fin trompetas.

		se va y la cámara se queda con Arcadio.		
	51.42	Esteban con don Félix caminando. El viejo le pregunta si los conoce. Félix entra en la casa de la asamblea. Esteban lo mira desde afuera.	*No, no son amigos míos. Ni siquiera sé cómo se llaman. A propósito cuándo me entregan el arma?* Don Félix: *Eso no es cosa mía.* *Esteban: Yo creo que sí es cosa suya. Tenga cuidado don Félix.*	
	52,47	Don Félix empieza a hablar frente a la gente sobre los afuerinos.		
	52.50	Lujány Carrillo.		Voz *off* que va en fade out.
	52.56	Esteban en el portal de la cueva donde tienen a Lujány Carrillo. Habla:	*Por un par de depravados como ustedes yo no quiero tener problemas.*	
	52.57	La cámara se gira rápido.		
	53.00	Lujánse defiende. Y dice que averigüe antes de culparlos.		
	53.08		Esteban: *[…] si Uds. tienen cuentas pendientes en otra parte, puede que aquí las paguen todas juntas.*	
		Lujány Carrillo discuten de cómo salir de eso y Lujan, confiado, cree que va a poder hacer algo.		
	54.50		Carrillo: *Menos mal que no la maté, por Diosito.*	
	54.53	La asamblea, Don Félix hablando que todos deben participar en la decisión respecto de qué hacer. Una mujer pregunta por qué no está la madre de las niñas. Gregorio interrumpe y dice	*Eso sí puede decidirlo él".*	

		que por que el alcalde no quiso		
		Gregorio discute con don Félix. El joven le reprocha al viejo por qué Arcadio estaba hablando con ellos. Don Félix le dice que salga.		
	55.57		*Lo que ha sucedido allá arriba con las pastorcitas, es porque no hay respeto por la gente de aquí, por Caspana.*	
	56.10	Arcadio en escena frente al fuego	Voz *off* de Lujántratando de convencerlo que lo ayuden. *No hay ningún muerto que lamentar no?*	
	56.29		Arcadio: *cierto, ningún muerto que lamentar*. Se para.	
	57.05 57.09		Lujan: *Si uno no ha matado a nadie…* Arcadio: *Sí, pero es que ustedes hicieron una bien grande.*	
	57.12	Lujánlo interrumpe y le dice a don Arcadio que esto está en sus manos.	Carrillo: *Pero uno puede arrepentirse, y allá abajo en Calama, a lo mejor la autoridad puede…*	
	57.23	Hombre a caballo por un camino. Avanza contrario a la cámara.	Voz *off* de Lujan: *[…] esto va a quedar entre nosotros.*	
23)	57.28	Misma escena,		Trompetas. Esta vez la melodía es un poco más lenta.
	57.36	La gente en la asamblea. Paneo de derecha a izquierda		Trompetas.
	57.57	Tocan una puerta. Es Gregorio que llama a Arcadio. Entra en la casa y no hay nadie.		Trompetas.
	58. 03	Gregorio sale corriendo.		Entra un teclado, una nota grave. Marca el

				hecho concreto que no hay nadie en la casa y la inminencia de que se ha ido con los criminales.
	58.07	Corre de vuelta al salón.		
	58.10	Interior. La gente discute. Un hombre dice que ya se los llevó para Calama, que ya no es problema del pueblo. Don Félix llama a todos al orden y a sentarse.		
	58.46	Gregorio con cara de preocupación.		
	58.48	Discurso sobre que tenía rabia, que pensaba que estaba solo, pero que ahora Arcadio, que ha bajado a Calama a avisar a las autoridades, están todos solos.		
	59.30 59.57 1.00.18	Don Félix le pide a Gregorio que abra la puerta, e invita a irse al que quiera, y los que se queden, decidirán.	*[…] Cuando llegue la autoridad de Calama, esos hombres no deben estar aquí. Trajeron el mal a Caspana, esto es lo que yo veo. Aquí también hay una ley, la ley somos nosotros mismos.* *[…]Todo lo que hay en el valle es la ley que tenemos. Cuando salga el sol ya tenemos que decidir lo que vamos a hacer.* *Lo que importa es que nadie más sepa nunca que esos hombres estuvieron por acá, ni lo que hicieron.*	Trompetas. Fin música justo antes que Félix termine de hablar.
	1.00.20	Carrillo y Lujándonde mismo, ahora de día.		

	1.00.27	Lujánmira hacia la izquierda del encuadre. Despierta a Carillo.		Pasos en off
	1.00.33	*Es Arcadio que nos viene a soltar.*		
	1.00.39	Toma desde la posición de los criminales.		
	1.00.42	Aparecen los hombres de Caspana.		
	1.00.48	Entra don Félix		
24)	1.00.49	Detrás de Félix dos hombres con cuerdas.		Trompetas.
	1.00.52	Los dos se acercan para amarrarlos.	Voz off: *Cuando Gregorio tomó la piedra para matar a los afuerinos,…*	
	1.00.55 1.00.58	Aparece el hombre en el salón, la noche anterior. Todos saliendo de las cuevas con ellos. Durante toda la narración se mantienen las trompetas.	*A mí me dio miedo.* *Porque nosotros nunca matamos. Por eso me di cuenta que algo malo estaba pasando dentro de nosotros.*	
	1.01.12 1.01.15	Otro hombre habla y opina que deben resolver por sí mismos sus problemas, como habitantes de Caspana. Habla en off y Aparece		
	1.01.16 1.01.25	Los hombres caminan por el desierto y se salen del camino. Lujánpasa frente a la cámara.		Entra un teclado (un puro sonido grave. Suena el viento. Fin música. Lujángrita que lo suelten.
	1.01.32	Se ve como un pilar en medio de una colina. La cámara avanza en visión subjetiva, tambaleándose.		Se oyen los jadeos y la respiración.
	1.01.36	Lujánen *off* (misma cámara subjetiva): Se le adelanta un hombre que lleva algo largo envuelto, sin duda la carabina.	*Nos van a matar?*	

	1.01.45	Carrillo en escena mientras lo lleva a rastras:	*Yo sabía que nos iba a pasar esto.*	
	1.01.53	Carrillo cae al suelo. Lo arrastran hasta el pilar y los amarran ahí, juntos. Carrillo sobre el pilar y "abrazado" a él, Lujan.		Ese pilar debe tener un nombre. De piedra como las pircas.
		Tomas de las manos de los hombres que amarran.		
		Lujan:	*Son unos asesinos estos indios de mierda.*	
		Carrillo grita.		
	1.02.37	El hombre desenvuelve la carabina (no se ve su rostro)		
	1.02.47	Avanza con la carabina.		
	1.02.53	La cámara se levanta con la carabina, es don Félix que apunta.		
	1.02.55	Toma desde lejos, dos nevados al fondo.		
	1.02.58	Dispara y se ve a Carrillo recibiendo (Lujánde espaldas a la cámara)		Disparo
	1.03.00	Los dos "caen"		Viento.
	1.03.07	Don Félix pasa por delante de la cámara		
	1.03.10	Misma escena	*Voz off: En aquellos años, hacen 45 años atrás.*	
	1.03.14	Aparece en escena quien habla. Comienzan los testimonios. Quien habla es "Gregorio".		
		El segundo testimonio es el del pastorcito, el que corre a avisar a doña Mercedes. Cuenta que unos años después llegan los pacos a investigar y los llevan a la justicia. No saben cómo supieron quien los delató.		

	1.04.42		"Gregorio": *Así fue que llevaron presa a mi familia. Y han permanecido por lo menos un año…*	
25)	1.05.03 1.05.07 1.06.48	Imágenes de banda de bronces, primero se ven los tambores. Luego cofradías de hombres y mujeres saliendo de una iglesia bailando. Créditos finales con la música e imágenes del pueblo con la fiesta.	*Después fue suspendido el castigo , digamos si reconociendo que esto no se hizo por guapeza sino en defensa… y fueron puestos en libertad.* Créditos: *Dedicamos esta película al pueblo de Caspana, sin cuya colaboración no hubiera podido realizarse.*	Banda de bronces. Sobre la música de las bandas de bronces aparece el trote en flauta traversa, con guitarra y batería, y corte abrupto (al menos esta versión).

9.3. Filmografía de Raúl Ruiz

9.3.1. *La maleta* (1963/2008)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Dirección y guion: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Sonido: Álvaro Morgan; Felipa Álvarez.

Fotografía: Enrique Urteaga[323].

Producción: Centro de Cine Experimental.

http://cinechile.cl/pelicula/la-maleta/

Reseña:

Un hombre acarrea una gran maleta por la ciudad, se muda, y luego vive los días en torno a ella y su contenido – otro hombre, como él, vestido de oficinista -. Todo se va trastocando en una suerte de rutina tediosa que, al llegar al cansancio del primer hombre, es reemplazada por el segundo, que toma su lugar en la maleta.

El movimiento del personaje en la ciudad, su puesta en contexto dentro de ese espacio utiliza, como muchas cintas de esta misma época en Chile, el plano picado como elemento testigo, de distancia, de enfoque en altura del escenario.

La película estaba perdida e inacabada, hasta que el 2008 es encontrada y montada por el propio Ruiz e Inti Briones.

[323] Urteaga también fue director de fotografía de la cinta *Tire dié* (Fernando Birri, 1960).

Uso de la banda sonora:

Una orquesta sinfónica se encarga, con breves bloques musicales, de acompañar de manera disonante y atonal. La principal función es una puntuación de los acontecimientos, pero esta puntuación como los acontecimientos mismos, resulta extraña – más que por lo que puntúan, por el contexto en el que aparecen. La música marca una tensión constante, y en particular acentúa brusquedades, golpes, movimientos pasos – como cuando le arrebata su libreta al policía, cuando hace gestos con la lengua frente al espejo, o en el momento en que el hombre de la maleta se recuesta, hacia el fin. La propia insistencia de estos bloques y su sonoridad atonal ponen de manifiesto el propio tedio marcado en el montaje.

Ante la inexistencia de diálogo, existen balbuceos del personaje principal – el de la maleta, que a veces parecieran ser también los de la mujer, o del casero que le brinda una habitación. Aun así, estos balbuceos son un diálogo sordo del personaje consigo mismo: representan su acción – más bien su inacción -, y a través de ellos expresa, por ejemplo, una queja al mover la pesada maleta, o canturrea al caminar.

En esta misma lógica insólita y absurda, la sonorización de golpes se hace a través de aplausos que se oyen en *over*. Incluso, estos suenan de manera indistinta, sin necesidad de puntuación – como golpes o movimientos sincronizados.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Banda sonora**
1)	01.46 - 02.22	Títulos iniciales: *La maleta*. El hombre se lava y arregla la casa. Se le oye balbucear y hacer ruidos extraños con la boca. El hombre está agachado, guarda cosas en una gran maleta, se pone de pie y tira papeles que saca de los bolsillos.	Nota grave en las cuerdas y bronces y percusiones. Trémolo de entrada. Luego, violines disonantes más glockenspiel marcan notas indistintas. Hay un silencio (02.10) y luego una nota sola de cello (02.15), para luego finalizar el bloque con otra de los violines (02.22). El hombre balbucea mientras ordena la casa. Se nota como sonido extra del post más reciente, sobre sonidos que se conserva de la cinta total.

2)	03.25-03.44	El hombre comienza a enrollar el precario colchón de la cama y lo guarda.	Cuerdas y luego un sfz de los bronces. De nuevo pausa, y el glockenspiel más los violines y un piccolo. El hombre sigue balbuceando. Se oyen aplausos dispersos. Los bloques están llenos de pausas, de silencios, son efectos breves.
	04.17	La maleta se abre sola. El hombre insiste en cerrarla, pero se reabre. El hombre forcejea con la maleta, se oyen aplausos que terminan cuando logra cerrar la maleta (04.44).	Se siguen oyendo los balbuceos, el hombre no abre la boca.
3)	04.49-04.58	Una mujer espía desde la cerradura de la puerta. La mujer entra a la habitación.	Mismo carácter tenso y breve. El hombre sigue balbuceando.
4)	05.08- 06.33	La mujer se agacha, toma una billetera y la abre, tiene dinero. El hombre se echa la maleta a la espalda.	Crescendo de cama de cuerdas, tensas, pero igualmente concordantes, o a veces. El crescendo se hace más notorio y llega al *ff* mientras el hombre baja la maleta. El balbuceo ahora es un canto, mientras sale de la habitación y baja las escaleras. El bloque termina cuando sale a la calle. Constantemente se siguen escuchando aplausos.
	07.06	El hombre llega con la maleta a otro apartamento, en donde está otro hombre fumando que lo recibe. Le hace un gesto con la mano para que lo siga.	Los aplausos coinciden con los movimientos de la mano.
		Bajan una escalera, el hombre con la maleta	

		apenas. La sostiene en mitad de la escalera y se saca los zapatos. Los sacude y suenan aplausos para sonorizar. Abajo el hombre aplaude para apurarlo a que baje.	Aplausos como siempre. Aplausos de más personas.
		El dueño del lugar sólo lo apura y le indica el lugar, no le ayuda.	
	08.36	Títulos: *Otro día*	Balbuceos de canto y sonido de agua burbujeante.
		El hombre está con un gran embudo que burbujea, imita esos burbujeos con un vaso y una pajilla. Se pone de pie, se gira y va hacia la maleta. La cámara sólo enfoca sus piernas y su trasero. Desde la maleta salen las mangueras de la pecera con agua que estaba sobre la mesa.	
5)	09.42-10.07 09.50 09.52 09.58 10.07	El protagonista, en un medio plano que sólo le enfoca las piernas y el trasero, pone sus manos sobre la maleta, que se encuentra en la cama, para abrirla. La abre, la imagen se va a blanco. El protagonista en un primer plano de perfil, rascándose el cuello. La cámara se gira y dentro de la maleta hay otro hombre con las mangueras puestas en los orificios de la nariz, con los ojos abiertos mirando hacia el techo. El protagonista lo acomoda.	Nota larga crescendo (bloque 1). + los timbres agudos. Mismo bloque con *crescendo*, pero que ahora se desarrolla, primero con notas agudas de los violines, para dar paso al glockenspiel, que toca una escala cromática ascendente de ocho notas. Las primeras notas coinciden con el giro de la cámara hacia el hombre dentro de la maleta. La música termina mientras el protagonista sigue acomodando la ropa del hombre dentro de la maleta.
		El hombre le saca las mangueras a su doble, que se acurruca para seguir durmiendo. Luego intenta salir de la maleta,	

		tomándose del respaldo de la cama.	
6)	10.43-10.48.	El protagonista se quita un zapato y golpea al hombre de la maleta para que vuelva a su sitio. Los últimos dos golpes los acompaña de un balbuceo. El de la maleta ahora duerme, pero habla algo dormido y le corre agua de la nariz. El hombre cierra la maleta. Se sienta en un borde de la cama preocupado. La cámara va a negro.	Bloque breve con las maderas suaves, un trémolo de cuerdas y dos notas sfz de los bronces. Los golpes son sonorizados por aplausos, y están sincronizados. Se oye el ruido de la calle.
	11.30	*Otro día*.	
		El protagonista en la cama se levanta, abre la ventana. Se lava sin agua-llena con el jarro vacío la cubeta -.	
7)	12.39-12.48	Se pone la corbata mientras se mira al espejo, saca la lengua-balbucea. Se pone la chaqueta y sale de la habitación.	Maderas primero, breves, y sfz marcados por los bronces, mientras balbucea sacando la lengua.
8)	12.59-13.40	El hombre camina por la ciudad, gira en una esquina, por la que pasan hacia la derecha unos niños en fila, como viniendo desde el colegio.	Bloque de notas largas (4), tenso, de terror.
9)	13.48-15.03	Toma del Santa Lucía, panorámica, la cámara baja. EL hombre está sentado en un banco de la calle, y. arma figuras con hojas de una libreta pequeña, que luego va tirando. Un policía se le acerca y se sienta en la banca. Toma su libreta. El hombre se acerca y se la arrebata. Se para y se va. La cámara ahora lo enfoca en picado.	Bloque muy parecido al anterior, pero con más presencia de trémolos. Comienza sutil, antes de enfocar al hombre; se pierde un poco, incluso, con los sonidos de la calle. No hay balbuceos en toda esta secuencia. La música adopta un carácter un poco más tenso y algunos instrumentos marcan más notas, sin desarrollar una melodía. Las maderas suben in crescendo con una nota larga, que termina en el momento en que le arrebata la libreta. De nuevo, hay una sincronización.

		El hombre va llegando a su habitación, balbuceando.	
10)	15.32-15.40 15.34	Abre la maleta y no hay nada, ni nadie.	Trémolo in crescendo más los aplausos (bloque 1) La sonorización de la voz-los labios del actor están cerrados -, al abrirse la maleta, pronuncia un largo ¡*Chaaaaaa*! Esa expresión es característica de Chile y denota sorpresa, al mismo tiempo que decepción.
11)	16.03-16.40	Sale a la calle y camina casi corriendo. Encuentra al compañero de maleta en la calle, trata de tomarlo y el otro lo hace tropezar; al tocarse, el protagonista queda en una suerte de inconsciencia. El que antes estaba en la maleta lo toma en brazos y lo lleva.	Maderas y luego sfz. Pausa y se mantiene el mismo carácter. Luego lo abraza, y se lo lleva en brazos.
		Lo sube al ascensor y lo deja en el piso. Hay un juego de espejos: La cámara enfoca al ascensorista, luego al hombre de la maleta hacia la derecha. De nuevo a la derecha al ascensorista, y así.	Aplausos sincronizados con el cambio de los números en el panel del ascensor, mientras sube. Luego, en el giro de la cámara que muestra al ascensorista y al doble cambiando de posiciones y miradas, los aplausos marcan la aparición del uno y del otro en el encuadre.
12)	17.44-17.53	Desde el encuadre en negro, se ve la silueta del ascensorista abriendo una puerta. El doble entra en la habitación con el protagonista en brazos. El ascensorista cierra la puerta tras de sí.	Bloque más tenso, con un timbal más presente, las maderas participando de los sfz de los bronces. El bloque finaliza sincronizado con el cierre de la puerta y el retorno a todo negro.
	17.54	El ascensorista enciende la luz. La cámara se queda con él, que mira con cierta satisfacción lo que está haciendo el doble. Mete al otro dentro de la maleta. El ascensorista se acerca a ayudarlo, entusiasmado y feliz por el proceso. Le quitan los zapatos. Cierran la	

		maleta. El doble se quita la chaqueta, la corbata.	
13)	19.03-19.57	El ascensorista abre las cortinas y sale. El hombre se acuesta, se pone de pie, enciende un cigarrillo y pasea por la habitación. Se sienta en la cama, se acuesta.	Bloque más tenso que mantiene los violines en un glissando ascendente y corto, que se van imitando. Luego un *drone* sostenido, *in crescendo* que finaliza en un *tutti* de las cuerdas, tenso y en *f*.
14)	20.09.- 20.45	El doble, sentado en la cama, deja caer su espalda y la cámara desciende para mostrar parte de la maleta en un primer plano. *Un día más. Fin*. Créditos finales.	*Sfz tutti*, tensión máxima de las cuerdas, pero en un vaivén de la propia melodía y dinámica. De nuevo hay sincronización.

9.3.2. *Tres tristes tigres* (1968)

Clasificación: Largometraje de ficción

Dirección y guion: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Tomás Lefever; Waldo Rojas.

Sonido: Jorge di Lauro.

Fotografía: Diego Bonacina.

Producción: Centro de Cine Experimental.

https://cinechile.cl/pelicula/tres-tristes-tigres/

Reseña:

Tito, empleado en una compraventa de automóviles, debe entregarle unos papeles, supuestamente importantes, a su jefe, Rudi, un arribista que maltrata a su subordinado, al tiempo que aspira a ser considerado por una clase alta que lo ignora, como él ignora y desprecia a Tito, quien junto a su hermana Amanda, bailarina de cabarets, y un recién conocido profesor de una escuela del sur, Luis, se van de juerga por restaurantes y bares populares, dilatando el tiempo para nunca

entregar los papeles, y pausar el tiempo en un recorrido con aires neorrealistas por la ciudad y su bohemia decadente.

Uso de la banda sonora:

La música no diegética consiste en boleros compuestos por el músico Tomás Lefever, con letra del poeta Waldo Rojas, e interpretados por el músico Ramón Aguilera, famoso cantante de boleros de la época. Este género acompaña y contextualiza de manera cultural el recorrido de los camaradas por los bares y la ciudad de Santiago, en la mayoría de los casos, a través de la secuencia del montaje; de manera similar operan los pocos bloques instrumentales que se escuchan durante la cinta, uno de ellos, de hecho, variación sin letra de un bolero.

Las voces, por otro lado, cumplen la función de establecer diálogos absurdos y circulares que, a través de sonoridades propias de la idiosincrasia chilena, remiten a la paranoia, los dobles sentidos, y una ironía anempática que se despliega en una violencia contenida. Además, las voces juegan un rol lúdico dentro el espacio *off*, con una presencia coral que se repetirá luego en otras realizaciones de Ruiz en esta época.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
		Créditos:	*Esta modesta película está dedicada con todo respeto a don Joaquín Edwards Bello, a don Nicanor Parra y al glorioso club deportivo Colo Colo.*	
	0.35-01.22	Sobre la micro, la mujer le grita a Tito desde la calle. El hombre sentado junto a Tito le pide al conductor que espere para partir mientras los otros dos se bajan, y lo hace como si poner de nuevo el vehículo en marcha significase una operación de urgencia:	*–Todavía no, todavía no, ¡ahora!*	Suena la radio de la micro, suena un bolero de fondo. Los diálogos son absurdos aun sin comenzar realmente nada.

		Se presentan. Tito presenta a la mujer como su hermana. El amigo de Tito se llama Luis Úbeda.		
23)	01.28-01.33	Se terminan de presentar y suena la guitarra mientras Tito hace parar un taxi.		Guitarra en modo menor, son dos acordes descendentes que se repiten: AAB/AAB.
		Comienzan los créditos iniciales. La cámara va en posición testigo-o subjetiva-sobre el taxi que avanza. Luis le indica el camino al taxista. Los Créditos se ven sobre el parabrisas.		
24)	01.48-03.05	Continúan los créditos sobre el taxi. La cámara ya deja ver a Luis, que va en el asiento del copiloto indicando el recorrido al taxista. Al terminar el bloque musical aparece el título de la película, mientras el taxi avanza por la Avenida Andrés Bello.	*–vino Rodríguez y lo hizo callar* -.	Suena una versión de "Estaba la rana", con voces masculinas al unísono, y un piano que acompaña. En vez de animales, la rana es callada por personas con apellido También se incorpora una voz femenina y una trompeta con sordina. Luego un pandero y una caja, todo se escucha muy desordenado. El bloque termina y continúa la secuencia de créditos. Luego del bloque el silencio deja oír los motores de los automóviles.
		En el departamento de Tito y Rudy. Amanda explora el departamento, mientras Luis sigue sentado y Tito come algo en la cocina. Luis deja un dinero sobre el mesón y mete unos libros en su maleta. Los diálogos siguen absurdos. Tito "tiene	*–Está refrescando, como corresponde. Y aquí, con los amigos, el estar sentado, confortable, tranquilo; y la honesta compañía de los presentes…Ay ay ay, Dios mío.*	Luis habla: Un monólogo muy chileno, de frases al aire que no dicen nada. Su voz es una introducción a esa secuencia.

		mucho que hacer y poco tiempo", pero no hace nada. Luis le insiste todo el tiempo en la hora, al parecer hay apuro por algo, pero al mismo tiempo es un apuro por nada. Amanda sigue entrometiéndose en los objetos del departamento y Tito le da una cachetada.		
		Luis y Tito en una compraventa de automóviles. Luis quiere subir al cerro. Tito le pregunta por el maletín a Luis, que no lo tiene. *Quedó en el taxi*		
25)	08.36-09.06	Enlace de la imagen de la carta con el cerro. Los tres en el Cerro San Cristóbal. Discuten sobre dónde ir a almorzar.		Conversación en *off* de Luis con Amanda, que luego vemos en el cerro. Suena en el vals "En mi canasta".
	09.24	Nueva secuencia. En el departamento. Un hombre trata de sacar un billete de una botella. Le habla a Rudy que está en su habitación. Habla sobre Tito y se queja. Contesta el teléfono. El amigo de Rudy abre la puerta y del otro lado está Delfina Guzmán. Ella entra y Rudy cierra la puerta de la habitación. EL hombre le ofrece tragos a la mujer, que al final acepta vino blanco helado.		Tito se escucha en *off,* hablando como un cuico desagradable, mientras tocan el timbre y el amigo abre la puerta.
		Rudy habla acostado sobre su cama. Luego se enoja porque al parecer su interlocutor le está gritando y amenazando. También, muy chilensis, quien cobra es un pesado y quien debe se ofende.	*Pero lógico que te voy a pagar pues. De todas maneras…*	

		La mujer viene con un cheque que ha rebotado. Segundo mes que pasa lo mismo, la madre de Guzmán es la dueña del departamento. Se escucha la cadena del wáter. Sale un hombre del baño. Le asegura que mañana al mediodía le va a pagar. Suena el teléfono de nuevo y es Tito. Rudy vuelve a contestar.		La cámara se queda fuera de la habitación y se oye la voz de Rudy en *off,* tratando mal a Tito.
	15.05	Nueva secuencia. Un nuevo hombre conversa con los tres en un restaurante y habla de una preparación insólita. El hombre sigue hablando, y Luis, al ser enfocado por la cámara, se nota molesto y conoce todas las preparaciones del otro (*Ese plato es muy antiguo)* El hombre es dueño del restaurante.		
			–¿Pasemos al vino? *–¿Del que le dije, queda?* *–Capaz po, pero está mejor ese otro.* *–El del domingo…* *–No, el de la otra vez.* *–¿De qué año era que era?* *–Del 64 no más, es niñito.*	-
		Tito se preocupa porque debe llevarle unos papeles al Rudy, pero finalmente, como siempre, no importa. Siguen en el bar.		Siempre "están trabajando", pero en realidad, no están haciendo nada.
		Un hombre mira por un espejo a Luis desde otra mesa.	*- ¿Cómo halla el plato la señorita?* *-No sé, un poco cansador.*	
		Luis se para para dar una suerte de discurso sobre plata con unos cheques en blanco. Le		De la otra mesa se oyen barullos en *off*, le aplauden y golpean la mesa.

		pasa uno a Amanda y otro a Tito.		
		Los hombres brindan y golpean la mesa, se interrumpen entre ellos con dichos absurdos-*El centro de padres manda saludos* -		
26)	20.09-21.00	Un gordo en la cabecera golpea la mesa y comienza a cantar con el resto. La cámara recorre la mesa mientras cantan, y luego hay una toma picada de la mesa de los tres compañeros escuchando. Tito le dice a Luis Tito se pone de pie.	*De usted hablan. Es que las canciones de antes me llegan al alma.*	Cantan, a *capella*, y desafinado, "Júrame" de María Grever.
27)	21.00	Tito en la barra. Un hombre que bebe y fuma al lado le saluda y pregunta si acaso sabe lo que significa esa canción. El hombre le dice que le va a traducir la canción: Luis los hace callar y va hacia ellos. Se empujan, le dicen que no se ofendan. Los hombres hablan en *off*.	*Ahí por ejemplo están hablando del viaje de estudios. Ahora de las camisetas del equipo de fútbol del liceo. El de Angol, el mismo de su amigo. ¿Qué se hicieron los fondos para el pabellón nuevo?, dicen.*	Las voces pasan a escucharse en *off*. Siguen cantando, sin pausas, otra canción: "A la Huacachina", de Carmencita Lara. Aplauden y cantan. Cambian de canción y luego sigue escuchándose el barullo.
28)	23.30 - 28.48	Uno de los hombres se sienta al piano. Y toca. El resto canta. La cámara sube al techo y la secuencia termina de manera abrupta.		Se escucha la canción "Adiós muchachos" de Carlos Gardel. La música termina y se confunde abrupta con las risas de la secuencia siguiente.
		Un hombre ríe en un bar. Es quien estaba en el baño de Rudi. Rudi le explica un negocio. El hombre no le pone atención.		
29)	23.58-24.08	Fuma y comienza a tararear. La cámara enfoca el contorno de la cabeza de Rudi. El hombre carraspea y pide perdón. Rudi sigue explicando, el hombre		Se oye su voz, mientras Rudi trata de explicarle.

		vuelve a tararear y mira hacia atrás. En *off* el hombre pregunta por los papeles y los planos-que tiene Tito y que Rudi no puede mostrarle aun -.	En *off* el hombre le dice a Rudi: *Se está repitiendo, ¿se fija?*	
30)	25.45-26.41	El hombre se levanta y se va a la barra.		Guitarra en vals peruano, baguala, vaga por algunos de esos ritmos. Mientras, Rudi le dice a su compañero quién es el negociante, que se hizo millonario en la época de Ibáñez y "se opuso a lo de la leche". El bloque, en menor y con guitarra sola, termina con la secuencia, y sin pausas comienza el siguiente. Misma sonoridad del bloque 1).
31)	26.41 - 27.39	Rudi y su compañero bajan a pagar. El negociante le pregunta a Rudi por el total de su inversión. Conversan y preguntan por los papeles. En la barra un hombre pide una cerveza en inglés. El hombre le dice que vayan a su casa.		Música de jazz (*bebop*), con batería, saxo, flauta traversa, contrabajo, piano. La música continúa todo el tiempo, primero solea la flauta, toca el tema y luego el piano solea. Termina con la secuencia.
32)	27.40 - 27.53	En otro bar, un espectáculo. La cámara hace un paneo, que muestra a un hombre tocando clarinete y luego otro que baila, con el que se queda el encuadre. Mientras el bailarín se despide, otros hombres en traje pasan por la pista imitando su final, claramente burlándose.		Es el final del espectáculo. Se escucha la nota final del clarinete, con un saxo, y batería. La música pasa a un ambiente entre circense y propio del cabaret.
33)	27.53-28.25	Amanda en el baño llamando a Jaco; se está preparando para salir a		De inmediato otra música por los mismos

		bailar. Ella junto a otra mujer le hablan a Jaco, que les responde en *off* desde el cubículo, manifestando su nerviosismo por trabajar.		instrumentos se oye de fondo. En menor y tipo banda, medio circense incluso.
34)	28.27-29.35	En el bar, muy decadente, baila una mujer y el público mira. Ellos conversan. Amanda dice que no le gusta, pero que no quiere opinar porque era su colega. Otra mujer los acompaña.		Un saxo toca una melodía *sexy*, acompañada del piano y batería. En *off* Luis pregunta qué le parece a Amanda.
		La cámara sigue a la vedette hasta fuera de la pista. Unos tipos que estaban jugando discuten. Uno en traje blanco le dice, me pillaste viendo el show… Luego lo enfocan y está sangrando. Unas manos ponen aserrín en la mesa y se oyen aplausos. El viejo llama a Jaco Monti		
35)	30.21-32.06	El viejo sale del lugar, acompañado de Luis. Entran conversando, absolutamente de cualquier estupidez, pero de nuevo, muy a lo chileno. LA historia de La Puntilla lo confirma. El hombre le pasa un papel enrollado, como carta o pergamino. Sube una escala y dice buenas noches. La cámara enfoca a Luis, sacando del diario enrollado un cuchillo.		La banda de nuevo tocando, ahora una música más movida que la de la vedette. La música acompaña la conversación todo el tiempo, y cambia de intensidad en la medida que se alejan del salón principal del boliche.
		Diapositivas de aviones. El negociante le muestra a Rudi unas diapositivas, le da sueño y se va a acostar, apaga las luces. Desde la pieza el hombre indica para		

		que puedan salir de la casa.		
36)	33.36-34.21	Tito baila con la mujer que estaba en la mesa con ellos. En la pista de baile hay botellas vacías. Tito dice: Y Luis responde: Un borracho cae tras suyo. Están sólo ellos en el bar y tienen el lugar lleno de botellas vacías. Luis se da vuelta y le dice al borracho Con un foco alumbran-es un foco de cine-las botellas, desde las cuales supuestamente va viendo partes de la ciudad.	*¡cuidado!* *Ya lo vi, ya lo vi, se va a caer, se cayó.* *"Alegría y buen provecho".*	Se escucha el bolero "Sufrir" La música acaba un segundo antes de la caída del borracho.
37)	35.25-36.46	Sigue la misma escena. El trío camina por la calle, fuera del bar. Amanece. También va la mujer que bailaba con Tito. Llevan maletas y Tito los papeles.		Nota de piano en el registro agudo, disgregadas. Ahora tocando con acordes, una melodía melancólica. El piano se escucha como de disco antiguo, obviamente por lo antigua de la película. Se trata de la versión instrumental del bolero "Busquemos un camino"
38)	36.54-37.43	Sobre un taxi, cámara en la parte trasera. El taxi sigue avanzando por las calles de Santiago. Amanece en la ciudad y hay niebla.		Cantan en *off* "aa", como afinando-suena horrible -, y comienzan con "No me quieras tanto" de los Panchos. También se oye el ruido del motor del taxi, que queda solo por un segundo antes de acabar la secuencia.
		Una mucama despierta a Tito: En otra habitación Luis y Amanda, ella en cama y él levantado, hace	*Las doce, señor.*	Tocan una puerta. Sonido de aspiradora.

		gárgaras. Luis inicia una teoría absurda sobre el alcohol: Se acuesta con ella en la cama, le pide "permiso". Ella pregunta qué cantaban anoche.	*Cuando usted toma en ayuna, le viene como un dolor a los huesos. ¿Por qué cree usted? Entonces, el alcohol entra directo a la sangre. Y de ahí, se pasa a los huesos.*	
39)	41.35. 41.40	La cámara enfoca los pies de la cama y tocan la puerta. Llega Tito. La cámara lo enfoca acostado en la cama, en picado. Le dice a Luis que "la cabra con la que estuvimos anoche le mandó saludos". Se ríe.		Tarareo en off
40)	42.24- 43.02	Los tres en la habitación, conversan y se Luis se acuesta a su lado, ella se arregla la falda. Amanda se pasea por la habitación.		"Busquemos un camino". Se escucha el coro. Termina con un *fade out*.
		Termina la secuencia y comienza la siguiente con Rudi y Tito en un café. Le da explicaciones por no haber aparecido anoche. Rudi se para y le da el asiento a Delfina Guzmán. Le habla a Tito:	*Pasa mañana por el negocio. Carlos Sanhueza quiere hablar contigo.*	Clase sociales, división y desprecio en las voces, de nuevo.
		El dueño de un boliche ve fotos de vedettes con Luis. La cámara muestra las manos pasando las fotografías. Se interrumpe con una nueva escena de Amanda riéndose a carcajadas en una mesa con Rudi, Tito y el viejo dueño del boliche. Luis de nuevo quiere dar un discurso. Está borracho. Cuando termina, el comentario de Tito es "Bonito". Tito sale a buscarlo, también borracho.		

41)	48.53-49.06	Salen del boliche.		Bloque con piano solo, un poco desafinado. La música es parecida a la del bloque 16)
		En el terminal de buses, Tito le pregunta a Amanda si "le regaló plata" … claramente por algo. El encargado se acerca a Tito y le habla. Es el encargado de la cooperativa "Viaje a Santiago".		
42)	54.55-55.10	Tito y Amanda van saliendo de la estación de buses. Ella le dice que no salgan todavía y él sonríe.		Bloque de guitarra sola, similar al 1) y 9). Se prolonga hasta la secuencia siguiente, terminando con el "Hola" de Tito hacia Rudi.
		Tito abre la puerta del departamento de Rudi. Entra con Amanda y "se la presenta" a Rudi. Ella inventa que es artista y que viene llegando de un viaje a Lima.		El monólogo de Rudi en su departamento es la voz de un arribista, pro *yanki*, machista. Pero en un formato muy claro. La escena es en silencio, no hay música de fondo-siendo que Ruiz encargó boleros para esta película.
	64.48	Luego del relato trágico de Rudi sobre la muerte de su padre, comienza a recitar el trabalenguas *tres tristes tigres…* y los otros repiten. La secuencia del carrete termina y comienza otra en negro.		
		En negro Amanda pregunta qué pasa y Rudi dice que nada. "Déjalo gritar". La cámara enfoca la persiana. En perfil aparece Amanda. Rudi le dice que se de vuelta. Ella le obedece. "Ven"		Se oyen gritos. Ellos conversan, a veces aparecen en la cámara.
43)	69.22-70.14	Tito camina por la ciudad de noche, la		Versión instrumental del bolero "Voy a

		cámara lo sigue desde adelante, desde atrás. Va con alguien. Conversan.		morir sin tu amor". 2 guitarras en ritmo de vals, una acompaña, la otra solea. Tono menor. Termina con un *fade out* mientras Tito conversa con el hombre.
		En el bar, Tito y el hombre. Hay una niña sentada en la mesa. Alguien le pide el diario al otro hombre. Tito se enoja. Discusión clásica chilena de bar.	*–Perdón, ¿molesto?* *–No se sabe.*	Se escucha el ruido de la televisión y un hombre de suspensores y anteojos, sentado con el que ha pedido el diario, pide que apaguen la televisión.
		La niña pide dinero. El argumento del viejo es horrible, como hoy, Frei sería un totalitario Tito responde:	*–¿Usted puede decir lo que se le ocurra del señor Frei, por ejemplo?* *– Depende…* *–Yo no soy ningún fanático de Frei.* *–Bueno, vámonos a Cuba…* *–Yo no soy político.*	
	74.13	El "amigo" de Tito se levanta y le da un puñetazo. El viejo de anteojos dice: El "amigo" se sienta y siguen conversando.	*–Es que yo soy del gobierno.*	
		Tito sale del baño y se escucha un partido de fútbol, el relato. Un hombre lo llama y le ofrece un trago. Le dice que sí. Un grupo de hombres están sentados en la oscuridad.		
		Cambio de secuencia, Tito ríe y habla con el lameculos alto del Rudi. Le dice que debe tomarse un tiempo del trabajo. Toma contrapicada de Rudi tomando en un bar.		
44)	80.27-81.23	Tito sobre una micro, se lleva un pañuelo a la nariz. Se pone de pie		Bolero "Cuando te encuentro".

		dentro de la micro llena y avanza. Cae al piso del bus. Nadie le ayuda.		
		Tito y Amanda conversan en *off,* luego se ven de espaldas a la cámara conversando en lo que parece un cité. El Rudi le pagó, Tito encuentra que es feo. "Yo sabré pos", dice ella. "Amanda, yo creo que me estoy enojando", dice riendo. Y luego llora.		
45)	84.15-84.46	Tito toma el teléfono y al otro lado es Rudi: Una mujer joven mira de cerca mientras Tito habla. Esta vez, la voz de Rudi se oye al otro lado Ella usa el teléfono.	*–¿Qué significa esta mujer que se ha venido a meter a mi departamento?* *–Pero claro que no tengo nada que ver contigo pos hombre […] ven a buscar tus porquerías.*	Sonido de televisión en *off,* pasando una telenovela o algo así. Una mujer, habla y luego comienza una música dramática. La teleserie cumple una función similar a la de *Palomita blanca.*
		Entra Tito al departamento, se ríe, le pega a Rudi. Amanda dice: Entre el forcejeo comienza el segundo diálogo. Rudi quiere arrancar, lo golpean, pero le pide a Amanda y Tito que no hablen tan fuerte: Rudi recoge la lámpara, Tito ordena lo que se ha caído mientras le pega. Desde otro departamento una familia mira la escena.	*–No vas a sacar nada.* *–Si rompen algo van a ver lo que les pasa.* *–Por favor no grite.*	
		Rudi moreteado en el baño. Se levanta. Tito le vuelve a pegar.	*–Y pa qué se iba* *–Pa tomar aire*	
		Tocan el timbre. Rudi responde que no, que gracias, que está bien.	*–Si tiene problemas, grite fuerte.* *–Les dije que no hablaran tan fuerte.*	En *off* una voz dice que están pensando en llamar radiopatrullas.
		Varios vecinos en bata en la caja de la escalera mirando la situación.		

		Tito sentado en los peldaños, se para y golpea de nuevo. Un vecino pregunta: Responde Amanda.	*–¿Hace mucho rato que le están pegando?* *–No, no tanto*	
46)	91.22-92.20	Dentro del auto, siluetas negras. Conversa Tito y Rudi, el primero sigue maltratando al segundo, que es el que grita. La cámara enfoca al taxista, que pregunta:	*- Perdón, ¿les molesta la música?*	Un órgano con bajo se escucha dentro de un automóvil. Se escucha un grito al inicio del bloque. La música de fondo es tipo Cecilia, con una voz que tararea, sin letra.
	92.01	La cámara se queda con el taxista. Tito en *off:* El taxista responde: Dejan a Rudi en un hospital y siguen en el taxi. Amanda se baja. La cámara la sigue mientras se aleja dentro del taxi.	*–A la izquierda* *–Déjeme sólo compañero, ¿ya?*	
47)	94.11-97.23	En un boliche un hombre pone una música en el wurlitzer. Se sienta con Tito, que come y toma un café con cara de preocupación. La cámara se gira y vemos a su compañero sentado. Fin.		Bolero "Cuando te encuentro". *Fade out* mientras Tito sale del restaurante, y camina. La cámara lo sigue desde atrás, la gente mira la cámara, se escucha el sonido de sus pasos, el ruido de la calle.

9.3.3. *La colonia penal* (1970)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Música original: Mary Franco-Lao.

Sonido: José de la Vega.

Montaje: Carlos Piaggio.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Alcamán (Darío Pulgar)

Dirección de fotografía: Jorge Müller y Héctor Ríos.

https://cinechile.cl/pelicula/la-colonia-penal/

Reseña:

Una periodista viaja a una isla llamada Cautiva, que luego de ser una colonia penitenciaria se proclama república independiente, al mando del General Yáñez. En la isla sólo habitan hombres, soldados que marcan su presencia como un coro de tragedia griega, entrando y saliendo del encuadre de manera aparentemente absurda. La isla, en la que sólo se producen noticias, intenta esconder de manera inverosímil las torturas infligidas a sus detractores, cuestión que, precisamente, la periodista pretende indagar; pero es demorada y engañada constantemente por Yáñez, a través del procedimiento ruiziano de los discursos circulares y aparentemente sin sentido. La película está inspirada en el cuento "En la colonia penitenciaria", de Franz Kafka.

Uso de la banda sonora:

La música no diegética, compuesta por Mary Franco-Lao, se compone mayoritariamente por bloques de carácter militar, con música que evoca marchas o himnos, con instrumentación de caja, piano, guitarra, y de manera esporádica, vientos madera y algunos bronces. El carácter de esta música no sólo ambienta, mediante convergencias culturales y contextuales, el hecho que se trata de una isla ocupada por soldados, sino que al mismo tiempo los bloques de Franco-Lao se desarrollan

de manera burlesca, haciendo eco de un discurso cinematográfico que, en su totalidad, pretende establecer una puesta en escena, incluida la puesta en escena de la política.

El general Yáñez canta en varias oportunidades, precisamente himnos en el idioma que Ruiz inventa, el cautiveño. El canto, en general, es muy importante en la película – cantan, también los soldados - y cumple la misma función irónica.

Por otro lado, las voces de los soldados, que se manifiestan casi siempre desde un espacio ambiguo entre el *off* y el *over*, como un coro que canta y que –a la usanza de teatro griego -, responde a Yáñez, o a la periodista.

La sonorización con objetos, pero principalmente con aplausos, aparece fuera de contexto aparente, como un recurso de distanciamiento y presencia cansina, muy similar –aunque menos exacerbado– que este uso en *La maleta* -.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
	00.24 00.31	Fondo negro.	Hablan precisamente del idioma, luego de una isla y las cosas que pasan. *We've talked about this in Washington, about the world, not only the people on this island, but you know, all latins. They are all lazy, lazy people, the latins.*	Voz *Over* hablando en inglés, conversa con otra mujer. Se escuchan silbidos múltiples, como imitando pájaros, y haciendo *glissandos*. Los interlocutores siguen la conversación.
	02.19	Aparece la imagen, sin fundido. La mujer es periodista, entrevista a dos hombres. Hablan el idioma inventado.		
	03. 35 04.03	La periodista ingresa en una especie de cabaña, y se sienta a dormir.		Se escucha la que asumimos es su voz, pero no mueve los labios. Está narrando un sueño, al mismo tiempo que la voz está en *over*.

	04.11	La periodista está sentada en un sillón, y comienza a narrar un extraño sueño que tuvo. [Ruiz de nuevo hace uso de la ironía política de aquella época, y para ello se vale de las voces]: Ella continúa impávida su narración. La cámara ha hecho un *zoom out,* y luego de eso se mantiene en un plano medio que la enfoca a ella desde fuera de la cabaña en la que está sentada, mostrando la puerta.	*De repente, Eduardo Frei nos llama a comer. Pero era parecido a, ¿cómo se llama el que fue diputado por Antofagasta, que le robaron las elecciones los radicales?* - *¡Carmona!* *Ese mismo.*	La respuesta proviene de un coro de voces masculinas que gritan en *over*.
	04.33	A la derecha del encuadre, en el reflejo de la ventana de la puerta abierta, se ve a dos hombres que pelean y hacen una suerte de esgrima, parece ser que con dos palos.		Los golpes de sus varas se escuchan de manera notoria, aguda, mientras la periodista continúa el relato. Se suma el ruido de un automóvil que llega.
	05.17 06-59	Ingresan a la cabaña dos hombres vestidos de militares. Los recibe un gordo con anteojos y sombrero. Despiertan a la periodista y se acaba el soliloquio del sueño. Ella no entiende mucho dónde está, hasta que se incorpora. Todo es una hipocresía y, de nuevo, una		Hablan en el idioma inventado, y nadie se entiende mucho. Cuando salen al patio vuelve a escucharse el ruido de los hombres golpeando sus espadas. Se escuchan aplausos en *over*.

		expresión de la violencia contenida en el lenguaje. El todoterreno se aleja, y en el suelo se ve un cuerpo, sobre el que la cámara hace zoom.		
1)	07.09-07.45	El todoterreno llega a una casa, se estaciona y se bajan los militares con la mujer. Un hombre a la derecha del encuadre y sobre una ventana habla fuerte, se congregan muchos hombres que responden, lo mismo que dice el de la ventana. Entran en la casa.		Piano en 4/4, mayor, tocando una melodía que es una suerte de himno, un poco militar. Siguen los aplausos. Suena fuerte el motor del todoterreno. Se detienen los aplausos. Fin del bloque, sincronizado con la llegada del todoterreno. Suena una campana.
		La periodista entrevista al hombre, el señor Yáñez, el gobernador interino de la asamblea de la isla. Un militar está parado al medio de ellos, y sostiene un palo que intercambia de un lado a otro como si fuera un micrófono.		
	09.30	El general hablando:	*Veamos, el falso mito, como que fuéramos la Suiza de Latinoamérica…* *Hay otros caminos, pero dijéramos, Finlandia, Suecia.*	[De nuevo, la burla a Chile]
	13.38	Fundido a negro.		Silbidos agudos, dos.
2)	13.41-14.42	En negro.	*La voz en off de la periodista narra la*	Maderas y cuerdas, melodía mayor, de nuevo

	14.42		*historia de esta isla, parte de Ecuador*.	media militar, acompañada de unos blocks de madera. Se escucha un poco desafinada, pero creo que es por la antigüedad de la cinta. Fin del bloque, sincronizado con el fundido hacia la imagen.
	15.22	La mujer se acomoda en la habitación, los militares le ayudan con las maletas. Un hombre entra de manera intempestiva a la habitación. Sobre la misma cámara, en primer plano, se aparece un hombre que se levanta, se cruza entre el periodista y el otro hombre, y sale, luego de ser encarado por el otro.		En *Over,* gritan unos hombres cosas indistintas.
	18.31	Unos militares se llevan al hombre.	Voz que podría ser la de uno de ellos u otra en *over:* *Estos poemas deben ser leídos, memorizados y luego quemados.*	
3)	18.34-19.40 19.34 19.40	La periodista lee y se pasea por la habitación del hotel, leyendo los poemas, entrando y saliendo del encuadre. Mientras, un militar entra en la habitación y se acuesta en la cama. Cambio de escena. Manos en primer plano que chocan espadas.		Piano, toca una melodía en ritmo de vals y en tonalidad menor. Mientras, en *over*, la voz del general recita los poemas, primero en cautiveño y luego son traducidos al castellano por otra voz masculina. Las espadas suenan. El bloque termina en un *decrescendo* del piano.
		Zoom out de los hombres con las		

		espadas, el general está con la periodista.		
4)	22.09 - 22.24 22.24	La periodista le habla al general: El general se pone de pie rápidamente, golpea la mesa y grita en cautiveño. El militar que estaba a su lado sale de la habitación y entra en la contigua dando golpes.	*Usted sabe lo que me interesa…* *¿podemos hablar de eso?*	El piano toca una melodía alegre en mayor, a la que se suman voces masculinas tarareando *lalalá…* El bloque termina.
	22.31	La periodista interviene	*No los haga callar, si me gustan las canciones*	
	22.40	La periodista fuma de perfil a la cámara, él está de espaldas a ella. El general le pregunta si ella canta	- *¿Usted canta?* - *No, hace mucho tiempo que no canto.* - *Yo le doy a eso todo el tiempo.* - *¿Canta?* - *Para mis amigos.* - *Me gustaría mucho escucharlo.* - *[…] de vez en cuando duran días…* - *Dispongo de una semana.*	Toda la conversación se da sin que veamos a Yáñez moviendo los labios, ya que está de espaldas a la cámara. Ni siguiera gesticula demasiado. Y el contenido del diálogo es totalmente ruiziano, por su cotidianeidad, su falta de sorpresa y al mismo tiempo lo repleta de las mismas.
5)	23.37-23.53	Ahora en primer plano, Yáñez canta. La periodista le pregunta por los rumores en torno a la represión y las torturas, él niega todo, y asegura que lo único que sí existe en la isla es la civilización.	- *¿Le gusta?* - *No, si interés tiene.*	Canta en cautiveño, una melodía de himno que acaba de manera abrupta.
6)	24.34-24.46			Una música que no se comprende bien, indistinta, desordenada a

	24.46	Yáñez grita de nuevo y golpea la mesa.		lo lejos con voces masculinas. Acaba con el golpe en la mesa de Yáñez.
7)	25.01- 25.25	Yáñez canta de nuevo, se pone de pie y camina por la habitación. La voz que cantaba es la de un hombre que está en el suelo. La cámara hace un *travelling* de arriba abajo, pasando por debajo de la mesa. Yáñez le grita e interrumpe, luego se agacha y le da las gracias. La cámara se gira hacia la izquierda y muestra a los soldados, que se asoman a la entrada de la habitación, ellos son quienes aplauden. Salen		Canta una sola nota larga, y sigue con una melodía más solemne que la anterior. Para interrumpido por su propio hipo y una voz distinta continúa por él. Se oyen en *off* aplausos.
8)	27.22- 28-03 28.03	Vuelven a entrar, se ponen tras el general, de pie. Él golpea la mesa marcando el ritmo y cantan. El hombre en el suelo se levanta y hace sonidos de queja. El presidente se acuesta en el suelo a dormir.		Canta una marcha militar, los hombres percuten desenvainando y envainando los sables. Termina.
		El hombre que se queja-prisionero -, luego de haber intentado atacar a la periodista, es reducido por los soldados, y se queda en cuatro patas en el suelo. Se acerca al presidente.		

9)	30.17- 30.33	Percutiendo el piso suavemente, canta Cambio de secuencia.		Lo que canta está en mayor, pero es inentendible. Usa onomatopeyas. Sin pausas se enlaza con lo siguiente, sincronizado con el cambio de secuencia.
10)	30.33- 31.50 31.39 31.50	Cuatro soldados más otro hombre en el exterior, dos de ellos con guitarras. Miran hacia la diagonal derecha del encuadre, y parecen posando como en una postal. El quinto hombre no canta. Cambio de escena, en la habitación de la periodista, que acostada bebe agua como no pudiendo dormir. La periodista toma un libro para leer. Una mano le pasa un papel, ella lo aprueba, se sienta en la cama para ponerse una bata. *Zoom out* de la cámara, la habitación está llena de soldados en el lado izquierdo del encuadre.		Introducción con una de las guitarras, desafinada y mal tocada, en ritmo de vals. Hace una pausa y cantan a coro, a dos voces, muy bien, es una ranchera tristona y sentida, y así la cantan. El canto se sigue oyendo, pero ahora en el *background*, en perspectiva de ella. Termina así, en el *background*. Se oyen como a lo lejos murmullos.
32.55 11)	32.55 33.01- 33.23 33.06	*Travelling* hacia atrás en una escena oscura, se ve que ingresan los soldados. La cámara ahora avanza hacia adelante.	 La periodista pregunta por la cantidad de	Griteríos y silbidos. Punteo de guitarra aleatorio, más un ritmo medio de bossa nova, pero poco claro, todo muy efectista. Cesan los gritos. Se oyen más gritos, y paran.

	34.16	Muestra un nuevo pasillo. La pared de la derecha, que está iluminada, muestra una silueta, la sombra de un hombre que golpea a otro. El presidente hace un gesto de apuñalar a los pies de un hombre. Luego, tortura a otro hombre.	sobrevivientes que tienen.	Se escuchan gritos múltiples, como anteriormente. Nuevamente se escuchan los gritos de mucha gente.
	38.08	El presidente se sienta a la mesa junto a la periodista, le ofrece un trago. Él le habla: El presidente termina su monólogo y mira hacia el *off* de la derecha.	- *Conversemos. Usted no nos comprende. Somos aparte. Americanos, sí, pero no iguales. Una vez estuve en Buenos Aires, pero no es igual que aquí [...] Cultura propia, modales de nosotros mismos que no son iguales a los de los demás.* - *Conta historia.*	
		Una mujer pasa tapando la cámara y se sienta frente a Yáñez, para recitar, mirando hacia abajo, una historia inconexa. Mientras la mujer sigue narrando, otros soldados se sientan a tomar,		[Ruiz pone aquí la burla al relato «típico»] Traslape de voces, entre la conversación de ella y las leves intervenciones del otro.

		conversan sobre su relato, el presidente saluda a otro. Luego se para de la mesa.		
	42.14 42.19 42.21 42.25	Yáñez vuelve a sentarse con una radio pequeña. Primer plano de la radio y la mesa, El soldado a su lado golpea la mesa. Misma operación. Ibidem	- *Radio Peruana ¿Le gusta?*	 Se escuchan los gritos. Gritos. Ibidem.
42.48 12)	42.48 43.02-43.30 43.30	La periodista pasea por el exterior, los soldados hacen ejercicio. La mujer camina hacia la izquierda y la cámara la sigue en *travelling*.		Voces en *over* dando testimonios en frases breves. Intercambio entre cautiveño y castellano. Piano melancólico, de nuevo, se escucha con mala calidad, pero, además, muy en el *background* para darle espacio a las voces, como si fuesen traduciendo. El bloque termina y empiezan a sonar al mismo tiempo campanas en un ritmo constante.
13)	43.47-45.26 45.26	Picado del patio en un *zoom out* gradual Los soldados y hombres en el patio no marchan, sino que deambulan. Serie de tomas de los hombres caminando por el patio, ahora cual presos, pero no de manera fija; de nuevo, deambulando.		Música que comienza con una caja, a la que se suman bronces. Se trata de "El Huaquero", marinera Norteña con Banda; música tradicional de Perú. Acaba y termina la secuencia.
		La periodista entrevista e increpa a un escritor que vive en Cautiva, y que niega también los sucesos de tortura y las atrocidades del		

		régimen, aun cuando él mismos las ha escrito en una novela, de manera ficcionada. Plano abierto en el exterior donde conversan		
14)	48.52- 49.07 49.05 49.97	El escritor mira hacia la derecha del encuadre. Corte y Primer plano del escritor. Anuncia que tiene que irse y se pone de pie rápidamente.		Trompeta de llamado militar. Fin del bloque. La música termina cuando se pone de pie.
15)	49.20 49.23 49.44 50.02	La periodista camina bajando una pendiente, del lugar donde conversaban, en picado. Fundido rápido a negro. Continúa el fundido tal cual.		Se oyen en *over* unos llantos y sollozos. Continúan los sollozos. Se suman más sollozos y *clusters de piano*. Cesan los *clusters* y los gritos, y el piano hace unas escalas en mayor a modo de preludio. Los hombres cantan a modo de himno, breve. Fin con una cadencia insistiendo en el acorde mayor final.
		La mujer busca sus cosas en la habitación, y se queja que los hombres se las han quitado. Grita		Mientras grita no le vemos la cara, es un primer plano.
	      51.44	Nueva escena, la periodista entrevista al presidente, que lleva un casco de obrero.	*Condenables. Acto de condenar. Atacar con pies y manos. Coito anal. Abrir una puerta y cerrarla inmediatamente.* *Dícese de lo pasado de moda.* Un coro replica como en letanía: *Son condenables desde todo punto de vista.*	Una voz *over* masculina interrumpe a la mujer para continuar esta con el relato de las atrocidades cometidas por el régimen, como en un listado:

		La mujer se despide, el presidente grita, y es aprehendidas, entre otros, por el hombre que anteriormente había sido torturado. Ella le dice que realmente tiene que irse. Los soldados la sientan de vuelta. El presidente la increpa por las «mentiras» escritas en su diario, encontrado en el equipaje. Ella decide quedarse. El presidente se indigna y hablan en cautiveño con el que martilla y otro más. El martillero se lleva a la periodista.	*¡Alerta!*	Tras ellos un hombre de espaldas a la cámara martilla.
	56.11	Yáñez saca un pañuelo y llora.		Se oyen sus sollozos.
16)	56.25-57.02	Sale de la habitación y cambia la escena. Puerta que se cierra, y unos soldados llegan a abrirla, sacan a Yáñez pistola a la cabeza. Cae al suelo, muerto, aunque tiene un último y absurdo espasmo.		Percusión una guitarra. Canta un cantaor, es un cante flamenco, pero se oye muy mal, entre otras cosas por el barullo de los hombres en el forcejeo.
17)	57.04-57.42	Una misa, en la que Yáñez está presente y llora.		Cantos de iglesia en Cautiveño, por voces masculinas y femeninas, por primera vez.
18)	1.00.02-60.46	Luego está con otros soldados peleando y bebiendo, pero todo bromeando.		Cantan Termina y cambia la escena.

		Se abrazan y cantan a coro.		
19)	62.28-62.38	Yáñez declara frente a diferentes personalidades, da un discurso. Fundido a negro. Cortina antes de la secuencia siguiente.		Piano en menor, de nuevo, desafinado por la antigüedad de la cinta.
		Yáñez toma su equipaje Uno de los soldados toca unas cuerdas de la guitarra, desafinada.		
20)	63.36-63.40	La radio anuncia que hablará el presidente de la Asamblea Nacional. *Zoom out* rápido. Yáñez habla a un micrófono y quienes están detrás responden a su discurso con consignas.		Misma cortina de piano del bloque 19.
	64.25	Un hombre se acerca y le dispara. Hace un gesto de dolor, pero luego conversa, sin que lo escuchemos, con el asesino. Lo levantan de la silla y cae. Cambio de secuencia.		Disparo.
	64.58	El disparo coincide con una luz como de flash sobre el primer plano de un cadáver, del que sólo vemos la cabeza. Es Yáñez.		Otro disparo.
	65.12	Una fila de soldados se va despidiendo de Yáñez, la periodista		Se oyen llantos en *over*.

		se adelanta para ver.		
21)	66.19-67.37	La periodista se va despidiendo de todos, mientras conversa con uno de los soldados, recomendándole que cambien sus costumbres y se dediquen a la agricultura.	*[…] Nunca me había ido de un país sin que me hicieran un regalo […]*	Un himno se escucha en *fade in*, pero a poco volumen y en cautiveño. Voz *over* de la periodista.

9.3.4. *Nadie dijo nada* (1971)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Tomás Lefever.

Sonido: Jorge di Lauro.

Fotografía: Silvio Caiozzi.

Montaje: Valeria Sarmiento.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: RAI.

https://cinechile.cl/pelicula/nadie-dijo-nada/

Reseña:

A partir de una adaptación del cuento "Enoch Soames", de Max Beerbohm, la película representa el deambular de un grupo de intelectuales fracasados, poetas que no publican, músicos que no tocan, que son, en realidad, el vehículo por el cual la trama nos inserta en una bohemia de la ciudad de Santiago, decadente y repetitiva, a inicios de los años 1970. En ese contexto, y como el relato de Beerbohm, el grupo de intelectuales conoce al diablo, que es, a su vez, un cantante de bar, llamado Tony Ventura; uno de ellos realiza un pacto con Ventura para viajar al futuro. De alguna manera, Chile se representa como un club social, a través de los personajes y sus acontecimientos estáticos y cíclicos, en torno al tedio y la marginalidad.

Uso de la banda sonora:

La presencia de la música es más bien puntual, con mayor incidencia a nivel diegético: los personajes cantan, declaman dichos y refranes. Uno de los personajes es un compositor, que en una escena de la cinta está componiendo, e inmediatamente llevando a cabo una audición de canto (13.43). Por otra parte, el Diablo también es músico, y canta acompañado de un grupo musical en el bar.

En términos de la música no diegética, ésta sirve de transiciones, con un sonido que refuerza aquella decadencia a través de una interpretación descoordinada, o con el uso de ritmos como el rock and roll, tocados con órgano y una voz femenina que desafina.

Por otro lado, ciertos bloques difuminan las fronteras de los planos, como cuando un coro de los personajes canta "La Barca de Oro", de Pedro Infante, sin que el espectador tenga demasiada claridad de dónde se encuentran aquellas voces.

En cuanto a las voces, cada personaje tiene una inflexión particular, un modo, una serie de palabras y dichos que los representan, y en conjunto, forman parte de una *performance* de la sociedad chilena.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces/Diálogos	Banda sonora
	00.11 - 19	Pantalla en negro antes de los créditos.	En *off:* ¡¡C-h-i!! Cierre con aplausos.	[Corresponde al inicio de un grito de "vivas" para con Chile: *C-h-i, Chi, L-e, Le, Chi-chi-chi, Le-le-le, ¡Viva Chile!*]
	00.49-00.57	Créditos iniciales.		En *off* se mantiene el barullo de gente conversando, sin comprender lo que dicen. Mientras continúan apareciendo los créditos, se escucha de nuevo el *C H I*.

		El poeta enfocado en plano medio con gente detrás, en la Sociedad de Escritores de Chile, el salón principal. Salen los tres con los que habla el poeta a la calle. El poeta los anda siguiendo. Como que interpreta el mismo papel de *Tres Tigres*. Pide plata.		Murmura con otros mientras alguien expone sobre la novela, ninguna voz se entiende demasiado, ni la del expositor en *off* ni la del poeta que pela.
	05.32 05.40-05.50	Un hombre calvo pide sentarse. Dice que pueden pedir lo que quieran, que ha recibido un dinero, y que es Dios. Enfoque en primer plano, atrás la mesa llena de gente.	De la mesa de atrás le cantan *Aleluya, Aleluya…*	
1)	05.58-07.06	La gente de atrás de la mesa se para a bailar. Dios les habla del dinero que recibió y que los quería invitar a la mesa. Dios invita a sentarse al poeta, quien está envidioso, y comienza a imitarlo, haciendo mofa.	- *Es que las vidas contadas a veces duran mucho.* - *No, yo soy muy conocedor del tiempo.*	Se escucha un bloque de trompeta, saxo, batería y guitarra, tocando en ritmo de *foxtrot* mientras siguen conversando en la mesa. Detrás de la mesa en la que se desarrolla la conversación, la gente se pone de pie a bailar, lo que contribuye a comprender la música como dentro de la diégesis, interpretada en vivo; junto con ello, el bloque se escucha casi a la misma intensidad que la conversación, dando la sensación de un bar con música en vivo. El bloque termina con el cambio de escena.
		Todos se sientan en la mesa grande. Uno dice *Un aleluya por los muchachos*. Dirige el *aleluya*	Cantan *aleluya*, y entre medio se oye una trompeta y una caja.	
		Se interrumpe porque un hombre presenta el		

		show. Tras él, el saxofonista.		
2)	07.49-07.58	Tocan, entra Tony Ventura. El viejo que presenta toma la guitarra. Tony Ventura da un discurso, siútico, y finaliza con la presentación de la canción:	- *De Richi Villagra: "Naufragio".*	Saxofón más caja tocan una cortina de presentación.
3)	08.18-09.02	Canta y la mesa grande se retira, Tony alega.	*Este "begin" va dedicado a todas las mesas, menos a una.*	Tocan desordenado, entra cantando Tony. La música se va en *fade out* mientras vemos al grupo caminar por la calle.
4)	09.04-09.19.	Toma de espaldas a la cámara del grupo caminando por la calle, de madrugada. Entra el poeta con otro de los santiaguinos. El poeta ebrio lee un poema y el otro se lo comenta.		Bloque de piano, violín, al que se incorporan las percusiones, con redoble de tambores muy errático. La música termina con un final anacrúsico del piano y el violín, en el momento que el grupo va entrando a un apartamento.
	13.18-13.40			Voz en *off* de un reportaje televisivo, que se refiere a Chile y sus recursos.
	13.43	Un hombre sentado al piano. La cámara entre la tapa y él. Detrás del pianista otro hombre de pie que mira. El hombre compone, el otro comensal fuma. Pelan al poeta. Echa al hombre que había entrado y llama al siguiente. El pianista trata a la gente como si fuese un burócrata de una oficina pública.	[	
		Entra el diablo a pedirle al pianista que lo acompañe en su próximo LP. Habla como argentino. El otro cantante presente le pregunta:	- *¿Usted es argentino?* *– No, soy chileno de Antofagasta, y a mucho orgullo.*	

5)	18.40-20.00.	La cámara enfoca en escorzo a Tony Ventura, siguiéndolo hasta que se apoya en el dintel de la puerta mientras lee la letra de un papel. Luego, la cámara se gira para mostrar otra habitación desde donde canta un coro de mujeres y hombres, acompañados por un órgano. Detrás de Villagra el cantan de debutante se cae muerto. La canción termina y todos aplauden. El diablo se lo lleva.	*Tú quisiste,* *Tú quisiste que no hubiera* *desolación ni tristeza, al comparar tu belleza con el verdadero amor.* *Tú olvidaste, no te perdono ese olvido,* *Tú negaste la quimera,* *de convertir esta espera,* *en abismo de pasión. ¿Qué sabes tú del amor? …un extraño sonido? La palabra Amor, amor, amor, amor, amor, amor.*	Tomás comienza a tocar el piano, y Ventura canta una balada pop. En *off*, se incorporan un coro de voces y un órgano, que luego vemos en *on*. Al acabar la canción, mientras Ventura se lleva al muerto, todo el mundo continúa aplaudiendo efusivamente.
	22.23	El trío tratando de escribir "temas chilenos". Desde una televisión se escucha el himno nacional chileno, como previa a una cadena nacional del presidente. Todos los que estaban sentados en la terraza se ponen de pie, pero continúa la conversación. Uno de los hombres, el que aloja al poeta, pide atención.		El himno se escucha en *off*, instrumental. Luego una voz que discursea, a la manera de un presidente.
6)	28.48-30.30	Una banda tocando en un boliche. Contrabajista en escena. La cámara se aleja y muestra a los demás miembros d del grupo: violín, acordeón, piano, el violinista canta. La gente baila, es un vals. Llegan los otros dos giles. Detrás en otra mesa, está el diablo. El pianista le apunta con el dedo, la conversación sigue igual.		*Fade out* de la música para que conversen en la mesa la mujer con el hombre que la acompaña y el dueño del departamento. La música termina con aplausos.

7)	31.51-34.30	El hombre se para, deja al otro con la pistola y le dice: El pianista sigue apuntando con el dedo al diablo desde que lo vio. El poeta que se ha quedado con la pistola encuentra que es un personaje "el descueve" y que de eso hay que escribir, que la cortemos, que estamos muy europeizados. La cámara se gira mientras sigue la discusión. El diablo se pone de pie y Román también, bailan juntos.	- *Perdone, ésta la canto yo*.	En *off* se escucha el tango "Griseta" de Carlos Gardel.
		Al terminar, se saca la chaqueta y ofrece golpes a alguien del público. Golpea unos uniformados que llegan.		
		Shenda Román llega a la mesa: Mientras, pasan golpeándose el gil que cantaba con los otros. El diablo invita a los otros a salir, el cantante se sienta ensangrentado. Parten en automóvil a la bohemia. Desde el taxi-como en Tres tristes…- la cámara enfoca el camino. Una mujer en el suelo es golpeada por un hombre.	*Traje al diablo a la mesa, lo convidé*	Otras chilenidades: el uso del dicho "traje al diablo a la mesa",
		Los recibe el mismo viejo de A la sombra del sol en un prostíbulo. Les dice que se vayan a su casa a tomar algo y escuchar música. Hace pasar a un montón de hombres y les dice	*Calladitos*	
8)	39.53-40.09	Cantan. Despiertan a la esposa, que está en la cama, con dos hijos chicos. Los presenta a		Los convidados cantan "La Barca de oro" de Pedro Infante.

		todos. El grupo está incómodo, ella no dice nada.		Otra "chilenidad" invitar a un montón de gente a la casa y pedirles que estén "calladitos".
9)	41.49-43.41	Todos se ponen de pie y marchan en la casa. Los dos poetas hablan mal del dueño de casa, que no merece a la mujer que tiene. Uno de ellos le dice al dueño de casa que está desaprovechando a su mujer, pero que no lo conoce. La mujer se para, los atiende.		Suena una banda militar *Fade out* (42.05). Dejan de marchar y se sientan de nuevo a tomar. La música sigue despacio.
10)	44.33-45.07.	Se ve el tocadiscos de donde suena la música. El dueño de casa le baja al tocadiscos y queda sola la sirena.		Música tropical bailable, en el *background*, entrando en *fade in*. Se escucha sobre la música una sirena constante, sutil al principio (44.58).
		Uno cae borracho y los otros dicen ya, vamos. El hombre de la casa sale de la habitación con casco de bombero. La mujer tras él. Tomás está borracho y no se quiere ir.		En *off* y sobre la sirena se escucha la discusión de la mujer con el hombre.
11)	46.22-47.01.	Sigue mientras el grupo camina.		Canción con órgano y voz femenina, media desabrida y desafinada. Termina con el cambio de secuencia.
12)	50.25-51.40	La mujer del poeta baila con Tomás. El poeta pide atención para que lo vean tomar vino.		Se escucha un *rock and roll.*
13)	51.40-52.10.	Picado de la calle, el poeta camina con la mujer, cruzando a la otra vereda. La cámara se gira y en el balcón está el poeta y Tomás. "Qué es el amor? Nada".		Otra música, voces masculinas y femeninas.

		En una biblioteca desordenada, media abandonada. Los hombres discuten por Garcilaso de la Vega, el Abate Molina, Joaquín Murieta, quién es chileno, los poetas contemporáneos, la Enciclopedia; por supuesto todo sin rumbo. Llega el poeta, le recuerda a el calvo por la conferencia de la noche.		
		El poeta en su conferencia. Todas las luces se apagan y sigue mientras muestra una proyección.		Se escucha una música despacio pero no sé lo que es o si pertenece a la película. Sube de intensidad, con violín. Es una radio que se cuela en la película.
14)	64.43-65.11	Pelean en la mesa, discuten de poetas inexistentes. El calvo pelea con el poeta y Tomás.		Se escucha un saxo con batería a muy baja intensidad, junto a una voz de presentación; todo muy en el *background*. Funciona como herramienta de transición hacia la escena siguiente:
15) 16)	65.12-65.20 66.01-66.18	El viejo animador en escena. Entra el diablo, y el presentador le pasa el micrófono; se presenta. Saludo de cumpleaños al poeta. Se sube al escenario y abraza al diablo. El poeta habla. El diablo pasa por detrás con un atril en la mano. Luego se pone detrás. Le pide recitar y no logra terminar porque llora.		Bloque de saxo con batería como cortina de presentación para que entre Tony Ventura. Le cantan en inglés, *Happy birthday*, acompañados de la banda. El canto de cumpleaños acaba en el momento en que el poeta abraza a Ventura.
17)	69.23-69.47	Lo reciben y levantan, lo sacan del boliche.		Le cantan “porque es un buen compañero”.

				(Porque es un bravo muchacho), con la melodía en el saxo y la batería acompañando.
		Los tres en la casa; escriben. El poeta le dicta su amigo del poeta que está en la máquina de escribir. Tomás hace ejercicio. Llega el poeta. Llega borracho y envuelto en una capa.		
		Llega el diablo la casa y todos se esconden debajo de los muebles. Pide al poeta que arregle sus cuentas con la justicia, porque se robó un reloj. El poeta juega con la botella y una zanahoria, como viendo tras ella-como tres tristes -. Tomás llega con una bandeja con vasos, se sirven.		
		El poeta toma y luego del otro lado de la bandeja ve al diablo. Arranca y se le cae la capa. Tiene la camisa ensangrentada, como de latigazos. En ese momento en que cae la capa la mano del diablo se ve como dirigiendo, con el reloj puesto-que se supone que había perdido. El poeta avanza por la casa y detrás el diablo. Los otros tres conversan. El diablo se despide. Le hace el gesto a el poeta y dice “Esto no se hace. Los tres levantan la capa y caen cangrejos. “Llama a María a limpiar el comedor”.		
		El poeta se sirve de la botella-con contenido transparente-y en el vaso el líquido es negro. De la capa, sobre una		

		silla, salen chispas y humo.		
		El poeta, luego de la explosión, propone:	*Ya, la cosa se trata de un poeta fracasado que hace un pacto con el diablo, va al futuro para ver si alguien se acuerda de su poesía, qué hay de su poesía en el futuro; y ahí no encuentra nada, o sea, nadie, nadie, nadien dice nada.* *Y el poeta vuelve y dice: "Yo sé lo que ustedes están haciendo: están escribiendo un cuento sobre mí".*	
18)	86.57-87.14	Los tres en el boliche, vistos ahora a través de un espejo.		Bronces más timbaletas, bajo y piano. Música "tropical". Termina con el cambio de secuencia.
		Nueva secuencia, los tres caminando por la calle, en Cartagena. Se sientan en la arena de la playa a tomar de una garrafa. Llega el diablo a caballo. Se baja y los invita a irse de fiesta.		
19)	88.17-89.14	Discuten sobre ir, todos van menos El poeta que se queda en la playa con la garrafa. Pasan a caballo		Entre la discusión, se escucha una música que va en *fade in*. Órgano más batería, luego entran voces a coro. En el final del bloque se oyen gritos y unos redobles casi como explosiones. Finaliza con el término de la secuencia.
		Shenda Román en el departamento de El poeta, llega y hablan sobre el cuento del poeta que hace el pacto		

		con el diablo. Al explicarlo, se repite todo el tiempo. Ella le dice que todo el cuento es Bradbury. Luego ella lee poemas.		
20)	92.50-93.03	La conversación continúa entre el *off* y la aparición en el encuadre, que enfoca el techo en contrapicado-como en la cama de Tres tristes -. El poeta le dice que quiere añadir al cuento, aparte de Braulio (poeta) otros condenados más.		La canción del amor suena por detrás (bloque 12), desabrida y como desde una radio.
	94.03	El poeta habla con el padre de Tomás en una casa como las de Matta. Se despiden y el viejo avanza a una mesa. El hombre lee un petitorio-mofa a los petitorios sindicales -.		En un *fade in* comienza a oírse en *off* una voz masculina que lee un manifiesto.
		Se traslapa un poco con la escena siguiente, en que El poeta lee su conferencia. El encuadre sólo muestra el micrófono y su mano. Poca gente en el público.		Se escucha su voz en *off*.
21)	95.20-95.53.	La música comienza mientras sigue la conferencia y la cámara muestra que los amigos se han ido. Continúa hasta mostrar a El poeta tomando en una barra solo, y llega el diablo. Le dice que lo espere hasta después del show, que le conviene. Tienen una conversación-más bien un monólogo por parte de Ventura-serio, en una mesa donde otro hombre está muerto de borracho. Le ofrece un espectáculo completo.		Canción de amor bloque 12. Más *ad libitum*

22)	100.15-101.02	Un viejo le habla de magnetismo a El poeta, le entrega un lazo. Desde el espejo se ve otro hombre revisando unos documentos. El diablo avanza hacia donde están tocando los cuequeros y la gente bailando. Entra en un despacho donde está El poeta y otros dos hombres. Detrás suyo el diablo tiene un banderín de Colo Colo. Les da instrucciones, pero no le hacen caso.		Se escucha una cueca, voces y acompañada de los platos. Se escucha también el pandero. El bloque va finalizando con un *fade in*.
23)	103.03-104.03	Luego de "hipnotizarlos", les regala unas bandejas y se despide. De afuera del despacho viene música. Afuera del despacho la gente aplaude. Se ve un escenario de color rojo iluminado, suben a los tres hipnotizados. Todo está iluminado de rojo. El presidente del "Club social Chile" les da la bienvenida y habla. La luz roja se apaga y se ilumina de manera normal. "El estudio de los modos y costumbres de este pueblo".		Guitarra y voces *lalalá*, en ritmo de tonada. La música termina con aplausos prolongados.
		La luz roja vuelve mientras sigue hablando. El poeta, (Waldo Martínez), habla.		
		"Esto no es Chile", me voy. No hay mujeres.-Están en la cocina.-Es que así no es Chile, me voy. Les corrige la manera de hablar. Se va por el techo.		
24)	109.45-110.56	Camina por el techo, de espaldas a la cámara el resto se despide. Baja a		Bloque de violín, guitarra, piano, a ritmo de tango. Entra

		la calle por una reja cerrada, cruza a la otra vereda. Toma picada de él caminando por la calle llena, fumando, de día.		un coro. No se entiende bien la letra. Fin con el cambio de secuencia.
		El poeta vuelve al boliche, se sienta con el calvo del principio. El dueño del boliche.		
25)	101.24- 101.33	Vemos llegar al diablo-la música funciona como su cortina de entrada -. Saluda y se sienta.		Melodía de tango del bloque 24.
26)	101. 53- 102.59	Uno de ellos revuelve un pebre. La cámara recorre la mesa. Sucia, con vino, pan.		Silba, con reverb.
27)	102.09- 102.13	Vuelve al pebre, la mano saca una cucharada y la acerca a la cámara.		Redobles de percusiones efectistas como tétricos.
28)	102.25- 102.26	El dueño del boliche se para y se despide "quedan en su casa".		Los instrumentos-piano, violín, contrabajo-tocan una cadencia (V -i), como conclusión a que se pare el viejo.
29)	102.26- 102.34	El diablo silbando. Luego el de El poeta lo mira. Lo toma del pelo y le dice que "vamos". Le pone el cordel en la boca. Se niega y le dice que tiene que ir.		Silbido.
30)	113.30- 113.38	El diablo le pregunta a qué se dedica.	Silbido. Diablo: *¿Qué país tiene las mejores cordilleras, los mejores vinos y las mejores mujeres?* El poeta: *Los italianos.* *Soy poeta y funcionario. ¿Y dónde están tus poemas?* *Aquí*-en su cabeza-*yo no publico.*	

		El diablo le responde con una rima, termina y todos aplauden.		
31)	117.01-117.46	Payas en *off* mientras aparecen imágenes del poeta en la mesa y el diablo hablando sin que oigamos nada. Vemos al diablo con guitarra en mano.	*Por tres horas preguntó* *Con malicia, juicio y tino* *Con diez botellas de vino* *El chileno se curó.* *Cuando aquello el malo vio* *Dijo esta paya es pa' mi.* *Y yo no me voy de aquí* *sin llevarme al condenado* *Con tinto y blanco curado* *Aguardiente y chacolí.*	Entre los aplausos y comienza una guitarra. Alguien paya. La paya habla sobre "el malo". La voz pertenece al payador "Piojo" Salinas.
		De noche siguen tomando y rimando.	*Yo no tengo miedo de navegar a la gloria, pero es que el vino chileno, ya me lo sé de memoria.*	
32)	118.50-120.38	Entra la música mientras están recitando. Detrás la gente de otra mesa aplaude. Siguen comiendo, ahora un tremendo cerdo sobre la mesa, el diablo critica todo de Chile. El poeta defiende. El resto del boliche mira la mesa. "Es el aire volcánico". Mientras la guitarra	**Después de la medianoche** *[Inentendible]* *Dijo el diablo: no me canso* *yo vengo de Bariloche*	Entra otra guitarra, y sigue payando. Queda la guitarra sola. *Ritardando* y termina.

		termina el poeta se acuesta a dormir en un lado, tapado con una manta.	*Donde salimos de noche* *con mi compadre belial* *para comer y tomar* *a costa de los chilotes* *De las mechas y el cogote* *al infierno van a dar.*	
		Todos los condenados en un hospital, acostados. "En qué sección estamos?"- "Clínica de desintoxicación antialcohólica, muy necesaria por lo demás".		
		Llega el diablo con mazanas, el poeta advierte que hay que persignarse. Se paran todos y lo golpean. El diablo zapatea, tiras chispas por el culo. Incendia el hospital.		
		Contrapicado, funeral. Fin		*En off* una voz siútica que habla de Chile y cómo la tradición funeraria interrumpe la vida de las personas para despedir a los deudos. Es un presidente.

9.3.5. *Palomita Blanca* (1973 - 1992)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Música original: Los Jaivas

Sonido: José de la Vega.

Montaje: Carlos Piaggio.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Sergio Trabucco / Prochitel Uno Ltda.

Dirección de fotografía: Silvio Caiozzi.

Información acerca de la restauración[324]**:** *Esta película, filmada entre abril y junio de 1973, fue digitalizada en 2K y restaurada en el año 2016 a partir de negativos originales 35mm por la Cineteca Nacional de Chile.*

El rodaje de este film se realizó en 1973. Durante más de 17 años los negativos permanecieron ocultos. Santiago, 1992.

Dedicamos este film a Carlos Piaggio y Jorge Müller
https://cinechile.cl/pelicula/palomita-blanca/

Reseña:

Basada en la novela homónima del escritor chileno Enrique Lafourcade (1927 – 2019), la película trata la historia de María, una niña de 16 años que vive con su madrina en un cité de Santiago, que se enamora de Juan Carlos, un joven de la clase alta chilena, a quien conoce en el Festival de Piedra Roja, una suerte de recreación local de lo que fue el Festival de Woodstock.

La cinta se desarrolla mezclando los dos mundos, y poniendo como contexto paralelo las eminentes elecciones presidenciales que le darían el triunfo a Salvador Allende en 1970; por lo tanto, las disputas políticas también se ilustran dentro de la película, bajo la particular mirada de Ruiz.

[324] Extraída de los créditos iniciales.

La historia de amor se aleja de la situación idílica que debería tener una película de este género – y que, de alguna manera, es el espíritu de la novela -. Al contrario, Ruiz se enfoca en los desencuentros dados por el clasismo, exacerba los vicios morales de cada clase social y se burla de la puesta en escena política del momento. Para hacerlo aún más patente, una telenovela, vista por la familia de María y la servidumbre de la casa de Juan Carlos, funciona como una suerte de hilo conductor.

Uso de la banda sonora:

La música original, del grupo Los Jaivas, funciona, en la mayoría de los casos, de forma sincronizada a nivel rítmico con los acontecimientos en los que se manifiesta. Es la banda sonora introductoria, en tanto representa, a través de una convergencia cultural, la música de aquella época, en el contexto del Festival en el que María y Juan Carlos se conocen. Luego, opera en la caracterización de una época y un grupo, *la juventud*, escuchándose sobre todo en secuencias de montaje y en momentos en los que aparece María, aunque también como música de fondo en la casa del amigo de Juan Carlos, en una fiesta en la que Ruiz recrea la clase alta chilena de la época.

Si bien es un uso de la música, en general, bastante convencional, un momento interesante y de cierto adelanto ruiziano en la ruptura de los planos narrativos, está en que el tema de la telenovela que ven los personajes, titulada *Vergüenza ajena*, tiene una música principal, un bolero homónimo escrito por Los Jaivas, y que en algunas secuencias aparece también como música no diegética.

Las voces son mucho más importantes que la música, sobre todo la de María, que tiene una presencia dual: primero como su propia voz diegética, y luego, más importante y predominante, como voz *over*. Esta última se manifiesta dislocada temporalmente de los acontecimientos de la imagen, en la mayoría de los casos adelantando información narrativa. Podemos escuchar aquí un primer uso, por parte de Ruiz, del traslape de las voces, que ocurre al principio con dos narraciones superpuestas de María, pero también durante la película con las conversaciones que se solapan, sin respetar las profundidades de la banda sonora, jugando a la confusión y a posicionar a la voz como sonido, quitándole, de alguna manera, importancia al contenido del discurso, y estableciendo de esta

manera un juego de ironías. La ciudad está presente en sonidos puntuales, como las multitudes, ruidos de coches, las radios que se encienden, las copas que se chocan, la violencia contenida de los objetos que destroza la madrina, o que mueve María dentro de la casa. En este sentido, por un lado, los sonidos establecen una atmósfera del ambiente, pero participan, como el último ejemplo, de las interrupciones, del distanciamiento de Ruiz, ya manifestado en esta película de su etapa chilena.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Textos**	**Banda sonora**
	03.50		Títulos iniciales	
1)	05.29-06.59	Patio de un cité. Cambio de toma a un plano de una calle, la protagonista camina hacia la cámara, que la sigue luego por otras calles en un paneo constante, pero como si fuese testigo.	*Buenas tardes, Mireya* Letra de la canción como letanía: *O dependencia colonial, o independencia nacional.*	Canción "Tema de los títulos". Abren las voces *a capella* Ritmo de chacarera.
	06.20 06.59	Ahora en el festival Piedra Roja. María hace dedo con una amiga para ir al festival. Fundido a negro.		La música termina con la secuencia.
1.1)	07.03-09.19	Aun fondo negro.	*Ventanita del recuerdo.*	Retoma el tema de los títulos. Sólo una voz aguda del Gato Alquinta canta:
	07.07	Un hombre agita la cabeza como escuchando la propia música: es el Festival Piedra Roja.		El resto de la banda entra: batería enérgica, más la guitarra con un *reef* punteado, el bajo, y una ocarina por encima.
	07.14	Otro joven distinto mueve la cabeza y la cámara lo toma en plano medio. Se da cuenta que lo están		La letra va cantando noticias, comidas y sus precios, sumados a

		filmando y detiene su inspiración, mirando de manera fija a la cámara.		risas diabólicas y declamaciones.
	07.53 07.54 08.00 08.56	La protagonista y su amiga caminan entre la multitud sentada en el pasto. La cámara las sigue al mismo tiempo que se abre en *zoom out*, dejándonos ver ahora a Los Javias sobre el escenario, al costado derecho del encuadre. Tomas de noche, la gente baila. Plano general del parque, de noche, Los Jaivas sobre el escenario iluminado. El público sacudiendo la cabeza. Fundido a negro.	*O dependencia colonial o independencia nacional…* *Buenas noches, Santiago. La prensa del mundo*	Pausa de la música. Sigue la música, entran de nuevo en coro cantando la letanía *A capella*. Entran los instrumentos en ritmo de cumbia. La letanía y los instrumentos se detienen.
	08.59 09.07 09.19	 Toma panorámica del festival, al amanecer. Fundido a negro rápido.	*está preocupada, esta larga y angosta faja*.	Las voces cantan *a capella:* El canto termina.
	09.21 09.54 10.51 11.04	María en el auto junto a Juan Carlos. Tomas desde el asiento trasero, primero de ella, luego de él. Ellos conversan mientras él conduce, pero no los oímos. Sólo escuchamos la voz narradora de María. Llegan a la playa, se bajan del coche, comienzan a quitarse	 *Deberían casarse entre pobres y ricos, entre negros y blancos* *[…] un montón de cosas me preguntó, y*	Voz *over* de María, relatando cómo conoció a Juan Carlos. Aunque sí se oye el ruido del motor del automóvil. Una segunda voz de María entra solapada a narrar, se va y vuelve a entrar.

	11.17	la ropa, se meten al agua.	*quién era mi papá. Yo le dije que mi papá*	Se cruza este relato con el siguiente: *Después conoció a unos jóvenes; ella era humilde, muy pobre, él era rico y apuesto. Se gustaron, y salieron juntos. Él lo invitó a*
	11.24 11.46	Comienza un *zoom in* que va acercando el encuadre hacia la pareja mientras se baña. Fin de la secuencia y paso inmediato a la siguiente, un plano de la casa de Juan Carlos, una gran casa blanca con cuatro columnas en su entrada.	*había hecho las Torres de Tajamar. Me preguntó si era arquitecto, yo le dije que no, que era albañil, que se había caído y había muerto ahí […]* *Ya se estaban enamorando los dos.*	*la playa, ella aceptó y fueron. Allá él se desnudó, le dijo que se desvistiera, ella le obedeció…* El sonido ambiente del mar se va haciendo cada vez más intenso, en un *fade in* que lo trae al *foreground*, haciendo que los diálogos solapados se hagan más confusos. Esta última voz *over* sirve de transición entre las secuencias, ya que termina cuando vemos el plano de la casa.
	12.40	María espera, según orden de Juan Carlos, que se duche y la irá a dejar. La cámara sigue a dos empleadas por la casa que limpian.	*Como lo veo acostado, me voy*	Su voz *over* nos narra algo que no sabemos si corresponde a lo que está pasando en ese momento o luego.
2)	12.43-13.26 13.26	La cámara sale al patio, donde hay más sirvientes: otra mujer, un jardinero, etc. La cámara vuelve a María que recorre la casa y entra a una habitación donde Juan Carlos está durmiendo.		Tema de las clases. Melodía de flauta dulce en menor, acompañada de la guitarra. Entra el canto en una canción triste, un poco lúgubre. Muy en *mood* de lamento latinoamericano. El bloque termina cuando ella lo toca.
		Una empleada le pide que no lo moleste, que está durmiendo. Le pide		

		que salga por la ventana de la habitación. La cámara se gira y otras dos empleadas le comienzan a quitar la ropa, como si fuese un niño.		
	14.07	La empleada saca a María por la cocina. La cámara hace un paneo hacia la derecha, y vemos a los empleados mirando una televisión. La ven algunas empleadas, un mozo, otro que podría ser el jardinero. La televisión, en primer plano y de espaldas a la cámara. Cambio de escena.	*Pero eso que usted quiere hacer es monstruoso.* *–No licenciado, es justicia divina.*	Una voz *over* masculina, muy teatralizada, entabla una conversación con otra voz femenina. La voz pertenece a la televisión: son los personajes de la telenovela que ven. Las voces, que ya no tienen la categoría *over,* sirven como transición y *sound advance* de la toma con los empleados viendo televisión. La voz proveniente de la televisión cesa.
		María camina de derecha a izquierda, la cámara la sigue con un *travelling*.		
	15.35	María dentro de su habitación, la madrina le ruega que no vaya.	*Sí voy a ir.* *Tecla, bicicleta, clotea, "cl".*	En *over*, ella recita: Termina y comienza la música.
2.1)	15.41-16.25 16.25	Ella se arregla para salir, vistiéndose, se pone un chaleco. Se arregla el pelo tirándoselo. Se lo tira precisamente cuando acaba la música.		"Tema de las clases" Termina el bloque.
		Entra toda la familia a mirar y ver cómo llora luego que la cachetea un hombre. Es como si todo el barrio entrase a mirar y básicamente, copuchar.		

		Ella se para y le grita a su padrastro, medio fresco.		
	17.52	Plano picado que muestra la parte de abajo del cité, en donde entra el padrastro y desde donde mira hacia arriba otra mujer. La mujer le habla hacia arriba a María.		La voz de la mujer, que narra una unos cuentos tipo telenovelas, pero muy absurdos. Otra voz masculina, en *over,* dice lo mismo. En el fondo ella va repitiendo, pero no reproduce lo dicho por la voz *over* de igual manera, sino que lo cambia. [Como en *Las tres coronas…,* cuando el marinero le traduce a María, la prostituta, el contenido de la letra del tango] Otras voces, desde dentro, le piden que se calle para ver la telenovela.
3)	18.15 18.45 19.30 20.06	Cambio de secuencia hacia el interior. Planos medios de los comensales viendo la telenovela. La cámara los muestra en un *travelling* de derecha a izquierda. Todos miran la televisión con total atención. Cambio de escena. El coche rojo de Juan Carlos entra por el pasaje del cité, desde el fondo del encuadre. Recoge a María y se va en reversa. Cambio de secuencia. Ahora están paseando por un centro comercial.		"Vergüenza ajena", la canción escrita para la telenovela. [el primer acorde al aire se escucha justo al finalizar la toma contrapicada] Sobre la canción se escucha en *off* el diálogo de la telenovela. La canción se mantiene en el *background* La canción pasa rápidamente al *foreground.* [La canción es un bolero de amor, pero que al mismo tiempo se titula como la telenovela] La música pasa al *background* y María narra en *over.*
	20.06	Una tienda de revistas. María conversa con dos	*Mi gente es más abierta, más sincera…*	El diálogo que sostienen va de cómo María no se siente

		amigas de Juan Carlos porque dice sentirse rechazada.		aceptada; ella arguye que en su ambiente la gente es más abierta y que allí todo le parece falso.
	20.42	Tres chicas conversan a la izquierda del encuadre, entre la gente que ve los libros, afiches y postales. Sólo una de ellas está de cara hacia la cámara.	*Oye, es increíble esta cuestión, cómo puede andar con esa niña, qué terrible, ¡y cómo se viste! La familia de Juan Carlos, están histéricos.*	De nuevo, Ruiz plantea un punto de vista: lo absurdo del diálogo y su contenido, lo nimio que es, en realidad, el clasismo. Y lo hace con el ingreso de más personas en la tienda, que tapan del ojo de la cámara a las interlocutoras, al mismo tiempo que aumenta el ruido, sin transitar éste al *background*, sino todo lo contrario, importunando ese diálogo. Desde el ruido, se oye ahora una conversación de chicas a la izquierda del encuadre: Este es un nuevo elemento, que trae de vuelta el clasismo y contrapone esa conversación, de la chica pobre con otras dos de clase alta más comprensivas, y otras tres que representan ese rechazo y esa segregación.
4)	22.00-23.21 23.59 23.21	Primer plano de una mano que sacude una chaqueta. Es María, abriéndose el abrigo y acomodándose la ropa. Gira, se tira los botones. Luego se mira en el espejo.	*Allí en la puerta del horno se quema el pan…* *Juan Carlos me lleva a Drugstore, me presenta a un montón de gente, todos simpáticos, especialmente su hermana, que me*	"Cueca de los refranes" *Fade out*, la música pasa al *background* y María narra.

		Sale del baño, la cámara la sigue desde atrás.	*pregunta un montón de cosas […]*	La música termina de desvanecerse en *fade out*.
		Ella entra a otra tienda. Cambio de secuencia, la entrevista una mujer en un despacho. Podemos asumir que es su hermana.		
	24.10	Plano medio de María, de perfil.	*Dime, ¿y tú qué haces?*	La voz de la hermana pregunta en *off:*
	24.12	Hay un perro de peluche sobre la mesa, mirando a	*–Yo estoy….*	
	24.13	María.	*¡Loco! ¡Loco Mario!*	Una voz masculina *over* grita, solapada a la voz de María, sin dejar que se escuche la suya:
		Mientras responde toca el peluche y lo	*–Estoy en el colegio*	
	24.14	acaricia.	*¡Loco Mario!* *–Estoy en cuarto medio* *¡Loco Mario!*	[¿Qué son estas voces? ¿son para molestar al espectador, para sacarlo de la
	24.19			inmersión en la trama?]
	28.27		*–¿Y qué hace tu padrastro?* *–Mi padrastro tenía taxi y los vendió todos.* *–¿Y por qué?* *–Pa tomarse la plata.* *–[…] No, yo vivo con mi madrina, ella me paga los estudios.*	Destaca la manera como cuenta esto, de forma natural, y al mismo tiempo dando más detalles de los que le piden, en una actitud muy idiosincrática chilena también.
		Secuencia a oscuras en la casa de María.		
	25.40	Paneo hacia la izquierda del encuadre. Un hombre lee, como si nada en relación con los gritos.	*Esta casa está llena de ratones.*	Gritos de mujer en *off*, muy estridentes. La madrina dice en *off*:
	26.55		*Señor mío Jesucristo, Dios y*	
	27.00	Uno de los hombres del cité despierta con los gritos, enciende la luz y bebe abundantemente de una botella.	*hombre verdadero, haz que no me cruce con un auto negro al llegar a Matucana con Alameda, haz*	Voz *over* de María:

		Fundido a negro	*que no pise un escupo, por Cristo señor nuestro, así sea.*	Fin de la narración y cambio del negro a la secuencia siguiente.
5)	27.07-27.57 26.56	María sale de su casa y camina por la calle del cité. Sale jugando con sus pies, contenta. Luego la cámara le enfoca los pies, después desde atrás.		"Huaynito de la mañana" La letra es lúdica y es una suerte de cita a varios juegos, al mismo tiempo que la letra lo es. La voz del profesor se escucha en *over* antes que cambie la escena. La canción termina exactamente con el primer plano del profesor.
	27.57 34.18	Secuencia del profesor. Primer plano del profesor, hablándole a las estudiantes. Luego de un rato, las estudiantes se pasan un papelito, mientras Maturana sigue hablando. La cámara sigue al papel.		La voz de María en *over*, mientras el profesor les indica a las alumnas que salga de a poco en silencio al recreo. Sirve como transición a la secuencia siguiente.
	34.29 34.44	El otro hombre del cité se pasea de izquierda a derecha, haciendo un soliloquio acerca de la lucha de clases. La cámara lo sigue en el mismo sentido en *travelling*, desde el exterior, metiendo las ventanas en el encuadre.	*Ahora bien, ¿qué es lo que pasa si una niña de la clase dominada llega a andar con alguien de la clase dominante? Indudablemente por un tiempo, siente cumplidos todos sus sueños, todos los que son sus objetivos…*	

	35.44	Si soliloquio continúa mientras se apoya en la ventana, la cámara lo ubica al centro. Se detiene y comienza a gritar hacia el *off*, a la izquierda del encuadre. La cámara hace *travelling* hacia la izquierda. En el techo la madrina cuelga ropa. Ella mira hacia el lugar donde el hombre grita. La cámara muestra a unas personas poniendo carteles y pintando una pared con "Alessandri presidente". La cámara continúa el recorrido, ahora por los techos, mostrando a otros hombres que desde allí gritan hacia algo que no se ve aún. La cámara sigue el *travelling* y se ve, sobre el techo, una pelea con palos entre dos bandos.		En *off* se siguen escuchando los gritos. Voz *off* de María, contando de qué sector político es cada miembro de la familia. Se siguen escuchando los gritos e insultos del hombre. [Aquí está presente la idea de los roles que jugaban, los papeles cumplidos en una puesta en escena (Cáceres 2019] Se oye el ruido de la pelea.
6)	36.16 37.16 37.33	Nueva secuencia. La familia de María en el parque, de picnic. Las mujeres conversan, la madrina dice que ella no quiere que los comunistas se lleven a los niños a Cuba para convertirles en comunistas.	*¡Ahora sí!*	"La Parva de Paja" El padrino y el padrastro cantan la canción, un poco balbuceada, un poco tarareada. El padrino le va corrigiendo la letra porque el otro «se equivoca». Los hombres están cantando sobre la conversación de las mujeres: si uno se concentra, es posible

	37.47	Las mujeres les piden que se callen. El padrino dice: Termina la secuencia.		seguir la una o la otra, aun cuando la conversación de ellas está un poco más en el *foreground*, aunque levemente. Cantan más fuerte, ahora sí interrumpiendo a las mujeres, que se quejan. Cantan con dramatismo, mirando hacia arriba. [De nuevo, hay una ilustración del absurdo de una mitología dada por las puestas en escena políticas, y desplegadas en un discurso] Fin de la canción, que ambos dejan suspendida.
		Una amiga le lee a María una carta. Son cartas escritas por la protagonista. Están apoyadas en un árbol, fuman. Son cartas de suicidio no cometido, todos escritos por hombre.		
7)	40. 43-45.07	Cambio de secuencia. En una casa. Lo saluda Juan Carlos. Se sienta con ella María. Conversan de lo más pijo. Siguen hablando del viaje, diciéndole a otros que se quieren embarcar.		Rock de fondo, suena a Los Jaivas, por los pianos que se alcanzan a escuchar. Tiene ritmo de trote del norte a ratos, sobre todo esto se percibe más al final. Una voz *off* habla del viaje que quiere hacer en un yate.

	42.19	María, luego de ser ignorada, le habla a Juan Carlos. Luego del diálogo, María habla con el amigo del yate, y entre los tres hablan de cómo ella se está burlando de él, pero en realidad al mismo tiempo ellos de ella.	*Sabís Juan Carlos, tus amigos creen que se están riendo de mí, pero no es así. Me estoy riendo yo de ellos en el fondo; yo sé que ellos tratan de reírse de mí, y al yo saber que se ríen de mí, me estoy riendo yo de ellos. ¿No creís tú?*	Clasismo, y al mismo tiempo las vueltas y recovecos del habla chilena. Luego, comienza la voz *over* de María narrando la experiencia en la casa, y la música sirve en ese momento como musicalización de secuencia de montaje.
	47.00 47.35	Secuencia de la madrina quejumbrosa en la cama, muy enferma. Le duele todo, tose y sangra en un pañuelo. Pide ayuda pero que dejen la luz apagada. Cambio de secuencia.		
8)	47.39-48.01 48.01	María y su amiga caminando por el Parque Forestal Fundido a negro.	María en narración *over*. Sobre su narración entra, en *fade in*, la música.	"Tema de las clases", sonando el alfabeto, cantado por el Gato Alquinta y repetido por el coro, acompañado sólo de percusiones. La música pasa al *foreground* y termina la narración. Termina con un rápido *fade out*.
	48.01	Noche. María y Juan Carlos conversan desde el auto, con las preferencias políticas. Se asusta por unos hombres que ve hacia el *off*, y que piensa que pueden hacerles algo. Se van.		Juan Carlos y María conversan desde el coche, acerca de las preferencias políticas de las familias. Juan Carlos se interrumpe a sí mismo.

9)	50.00-51.10	María entra a su casa, les da unos golpecitos a unas figuras en la pared, se persigna, mira hacia arriba, con felicidad. Gira la cabeza y mira hacia la cámara con seriedad, luego igualmente se sonríe paulatinamente.	*Mojar la ropa, limpiar el baño, pagar la luz, sacar la basura, hacer las camas, ordenar las cosas, conversar un poco, salir a comprar, limpiar el futuro, prender el horno, salir al mercado, vender las botellas, remojar porotos, lustrar la razón.*	"Donde estabas tú". La canción suena sincronizada con la imagen, en el momento en que María mira hacia arriba, ilustrando su felicidad. La canción es alegre, de nuevo en ritmo bailable. Justo mira hacia la cámara cuando la voz comienza a declamar el listado:
	50.28 51.10	La cámara enfoca desde atrás a María en el coche de Juan Carlos-él en *off* -; ella lo mira enamorada. Es la misma toma del inicio de la película. *Travelling del coche, enfocándolo desde delante. El coche recorre la ciudad.* Fin de la secuencia.	*¿Dónde estabas tú?*	La canción en el coro. *Fade out* de la música. [Sincronizado]
		La casa de una amiga de María. a Estudian con dos compañeras; el hermano de la anfitriona llega a interrumpir, se va. El hermano entra y sale, otro viejo se para. Ellas salen al patio, la amiga		

		acompaña a la otra al baño en el patio. El hermano mayo habla sin parar, en un rincón, con María, sobre una hermana mayor, un cuento sin parar y engorroso, y de cotilleo. No dice nada.		
10)	54.04-54.15 54.15	Las amigas vuelven a entrar a la casa. Medio plano de la casa por dentro, las amigas sentadas en el comedor a la izquierda del encuadre, el viejo mirando por la ventana derecha. Por la ventana izquierda se ve pasar una procesión. Fin de la secuencia.		Un canto religioso que se oye a lo lejos. Fin del canto.
	55.36	Las amigas acostadas en la cama. Se ve que el hermano entra, se desviste y se prepara para acostarse en la cama del lado. La cámara va haciendo un paneo. Otra persona duerme en el piso, y a los pies de la cama del hermano, otro más. Toda la familia duerme en la misma habitación, pero se suma más gente que no se había visto. Apagan la luz. El hermano sigue hablando, cuenta un chiste. La cámara hace un paneo de vuelta hacia él, pero no se ve nítidamente, sólo se le ve un poco gracias a la luz roja		Voz *off* del hermano.

		que llega desde la otra habitación.		
		La amiga le habla a su hermano, de una mujer que no le conviene. Fin de la secuencia.		
	56.18-56.28	Primer plano en blanco y negro es la novela. La pareja de enamorados. El protagonista se llama Carlos, como el Juan Carlos de María.		
	57.23	Juan Carlos, sus amigos y María en el parque forestal fumando porros y conversando. La cámara recorre el parque con paneos, mostrando a gente sentada en el pasto. Se queda con un grupo. Otro grupo se acerca hacia el encuadre corriendo desde la calle de atrás. Luego la cámara cambia de escena y ahora en un paneo, sigue a unos tipos de traje que se acercan al parque en actitud matonesca. Luego, la pelea en el parque Forestal.	*La primera pelea que vi…*	Voz *over* de María: Bajo la voz *over*, sigue escuchándose la conversación de ella con el amigo de Juan Carlos en el Parque. No se escucha la pelea, sino las narraciones, hasta que termina y pueden oírse algunas voces de queja y motores de coches, pero no mucho más.
	58.09	Juan Carlos se para entre medio de la pelea, y se encuentra con un conocido, del bando contrario, y conversan mientras atrás sigue la pelea, ilustrando lo absurdo de la misma. Se encuentran, se conocen de una fiesta…	*-Tú estay en la Alianza Francesa.* *[…] Oye, pero se pasaron, son unos desgraciados.* *-Oye, pero arráncate, porque no se nos va a arrancar ni uno.*	La conversación, como la escena misma, es surrealista. María narra en *over* que ella no quiso salir a la calle con niños que no conocía, que eso no lo hace una niña decente. Como ya ha

				ocurrido, termina la narración y comienza la música:
11)	59.37 59.54 59.59 60.15	María avanza por el pasillo del colegio con sus dos amigas. María con las amigas paseando por la calle.		"Tema del colegio". Un poco chacarera, en modo mayor, con una melodía de la guitarra eléctrica. Se traslapa con el "Himno del Liceo Guillermo Rivera", que es la misma melodía de la guitarra, pero ahora cantada por voces femeninas. La guitarra deja al piano solo con las voces. Fin de la música.
		Secuencia en un departamento, las chicas entran-son cuatro - y hay cuatro hombres mayores, de traje, que entran tras ellas. Uno de ellos las mira y se soba las manos. Uno de ellos pone música.		
12)	60.47-63.32	El hombre que ha puesto la música baila y les explica a las niñas lo que están oyendo. Toma una botella y les da cerveza. Ellas conversan entre ellas a baja voz, y lo miran en su ridiculez. Sigue bailando. Desde la habitación de atrás se abre la puerta; se alcanza a ver un hombre en calzoncillos, que llama al otro. Se va a la habitación. Ellas	*Waldo*	Música en el departamento. Es "Struttin With Some Barbecue", de la Dutch Swing College Band & Bud Freeman. Es un Dixieland. La música tiende a perderse entre el barullo de las voces mientras discuten.

	63.32	deciden irse. Discuten de quién es la culpa de haber ido allí. La puerta está con llave. Una de ellas va a la habitación a pedir que le abran la puerta. La puerta del cuarto se abre y salen todos en calzoncillos. Discuten, las chicas le dicen que son indecentes e inmorales. Uno de los hombres: Waldo se agacha y apaga la música.	*¡Pero además tu sabís a lo que venís!* *Ya, pero uno que hable*	Fin de la música.
		Uno de ellos les propone a las chicas conversar, y las lleva a la habitación. Él sólo con ellas.		
	65.52	Entra un quinto comensal, y el que habló con las chicas le pide irse. El tipo va vestido como vaquero, creyéndose seductor, y habla de una «artista» asiática de 16 años que se desnudaba y hacía un espectáculo. El tipo reproduce el show para sus amigos, que están en ropa interior. Todo, de nuevo, muy absurdo.		
13)	68.31-68.41 68.41	En off, El de sombrero toca la puerta e ingresa a la habitación donde están las chicas. Les saluda y comienza a cantar "La Bamba". Salen de la habitación con él.	 *A ver, cambio de onda.*	"La Bamba". Canta mientras toca la guitarra. Las chicas cantan con él. Detiene la canción.

14)	68.44-69.11 68.59 69.11	Se acerca seductor a cantarle a las chicas, éstas se sonrojan. Hace un trencito con las chicas. Los otros cuatro están tiesos, con cara de decepción, en ropa interior. Se interrumpe la secuencia.	*Nochecita, nochecita*	Canta, de manera seductora y muy aguda: Retoma la bamba. La música se interrumpe y termina
	69.19	Los hombres ahora se están vistiendo. En la habitación. Uno abre la puerta y ve al de sombrero que está en el salón, con música rock, bailando con las chicas, que están en bikini. Uno de los otros sale de la habitación y se golpea en la cabeza, cae al suelo. El vaquero entra en la habitación con las chicas, luego sale con ellas vestida de vuelta. Dice que las va a ir a dejar.	*Son menores de edad…*	Se escucha un rock en inglés que el tipo baila con las chicas. No logro reconocerlo. Aquí hay un distanciamiento, interrupción sutil de la narración.
	78.15	Juan Carlos entra en la habitación de una de las empleadas. Su habitación está llena de muñecas, como la de María en *Las tres coronas…*		
	79.02 79.32	Le pone pilas a una de las muñecas. La guarda en un estante. Se acuesta con Juan Carlos en la cama. Comienza a tirar algunas muñecas que están sobre la cama. La cámara hace un recorrido por la habitación.		Comienza a sonar la voz de la muñeca. Sigue sonando. Cesa la voz de la muñeca.
	81.02	La madrina “ordena” objetos de un estante de la casa. Toma un		

		cacho que está colgado en la pared, preguntando por el dinero que ella tenía guardado dentro. La cámara enfoca en primer plano la mano de la mujer con el cacho, que se mueve gesticulando. Este tipo de encuadre de manos y objetos se repetirá en Ruiz, por ejemplo, la mano de Isidore delante de la radio en *La ciudad de los piratas*….	*Me cargan las viejas huevonas.*	En *off,* mientras la señora se queja, María canta:
	85.06-85.17 85.17 85.26-85.36	Toman once en casa de María, la amiga de María repite lo mismo: Se paran a bailar. María apaga la radio. La madrina, que las estaba mirando bailar, pone cara de enojo y se va. La cámara vuelve a las amigas. María enciende la radio, vuelven a bailar. La madrina vuelve a mirarlas, haciendo un gesto de aplausos. María se cruza en el encuadre y apaga la radio. Le dice a la madrina que se vaya. Discuten en *off*	*Me cargan las viejas huevonas.*	Suena un rock en la radio, tipo Santana, la guitarra eléctrica haciendo un solo. Cesa la música. Suena de nuevo la radio Cesa la música. Discusión en *off*
	85.55-86.26 86.26	Las amigas en plano medio, jugando a gesticular. Las amigas vuelven a bailar. Aparece María. La cámara se gira y el pensionista las está mirando. Fin de la secuencia.	*Este es el famoso género femenino […] ¡Bailen algo chileno, mierda!*	Suena de nuevo la radio. El pensionista: Cesa la música.

	90.00	Multitudes por la casa.		Cruce de diálogos. La voz se vuelve sonido y los discursos se entremezclan, pasando de un plano de profundidad al otro.
	91.37	En la mesa, durante la comida, esto se repite. El padrastro recita la letra de "Venceremos".		
	92.53	Nueva secuencia de la telenovela. El licenciado con María Isabel. Él se declara.		
15)	94.15-94.17 94.17	Cierre de la escena, el licenciado se despide. Fin de la secuencia.		Cortina musical de la telenovela, con violines agudos y un arpa. Se termina la música abruptamente.
16)	94.21-95.42 95.42	Un niño en primer plano. Canta. La cámara baja y muestra su pie haciendo ritmo, y luego la mesa con vasos, cigarrillos, y la cara del pensionista con pena. La cámara se queda ahí haciéndole un primer plano. Paneo de la cámara para volver al niño de a poco, en un primer plano	*Se me olvidó la letra, no puedo seguir más. Eso es lo que pasa.* *Pero esas son las cosas que me gustan a mí po', esta huevada no me gusta a mí. Como esta mira:*	Canta una canción triste sobre un niño pobre que se crio huérfano, con padre minero. El niño cantando en *off*. El niño para de cantar. El pensionista comenta que ese es el tipo de música que deberían tocar, que en la radio cantan «puras cosas coléricas», a lo que el niño responde:
17)	96.12-96.30	La cámara se va hacia la oscuridad, la gente se va parando de la mesa.	*Hoy en la playa la vi…*	Canta "En el Vaivén" de Vico Berti, y lleva el ritmo con las manos sobre la mesa.

	98.02 – 98.04	La luz apagada, todos han dicho buenas noches.		El niño retoma una frase de "En el vaivén", en *off*.
18)	98.08-98.57 98.57	Toma desde la casa de Juan Carlos, hacia la calle, tomando el antejardín y la reja. Por la vereda del frente pasa María caminando. Cambio de secuencia a María paseando por el Drugstore sola. Llega a la tienda de ilustraciones. Es una secuencia de montaje. Fin de la secuencia.		Voz de María en narración *over*. Suena la introducción de guitarra de "Vergüenza Ajena". Fin del bloque.
	100.08	Nueva secuencia de la telenovela.	*–Sé que triunfaré en la vida. Hay algo que me lo dice.* *–Mmm Me gustas., porque eres ambicioso.*	
19)	100.22-100.25	Los amantes de la telenovela se besan		Cortina de cuerdas, dos notas breves, típico final o transición de telenovelas.
		Secuencia en el colegio. Secuencia en la cama. Discuten, se besan.	*–Sabís que estay bien helá'* *–Sí, es de familia.*	Narración en *off* de María, que no sabe nada de Juan Carlos desde hace 15 días.
		Él le pega unas cachetadas. Ella se enoja, siguen discutiendo.	*–Yo pensaba que tú me querías Juan Carlos. Me había hecho tantas ilusiones.*	
		Él apaga la luz, sigue ella lamentándose entre las sábanas. Se corta las venas. Se mancha la sábana.	*Mátame Juan Carlos… quiero morirme.*	La telenovela llevada a la verosimilitud de la diégesis.
		Luego en la casa de María, hay un		

		desorden horrible. La madrina la amenaza con un cuchillo. Juan Carlos aparece y le dice que no podrán salir.		
	109.48	La madrina deja en una silla un rollo de papel higiénico vestido con una funda que ha terminado, tejida por ella a crochet.	*La última vez que vi a Juan Carlos fue un sábado. Yo tenía un problema con mi madrina, me acuerdo de que había quedado de salir con él, pero después llegó él a avisarme que no podíamos salir. Esa fue la última vez que lo vi.*	Voz *over* de María:
	110. 05	La madrina en una peluquería.		En *off* una voz masculina en la radio narra las votaciones presidenciales.
		Isabel se hace amiga de las empleadas de la casa, Juan Carlos se va a España.		
	118.32 120.20	Secuencia muy extraña, parecida a otras futuras, como en *El techo…* o en *La ciudad de los piratas*. Los padres de Juan Carlos hablan de cambiarse de casa, de vender, de pasajes, de resolver el tema del jardinero. Las empleadas van apareciendo ubicadas en la periferia de sus sillones del salón. María también está presente.		María le cuenta a otra empleada cuando conoció a Juan Carlos, luego otra empleada cuenta la historia de María Isabel a otra empleada. Le narra cómo le ofrecen hacer una telenovela de su vida, subvirtiendo, o burlando, de nuevo, los planos de la diégesis, o en realidad, la verosimilitud ya planteada.
		María se sienta a conversar con la		

		madre de Juan Carlos. Va a trabajar en la tienda de la madre.		
	123.30	La madrina está muy enferma en cama	*Lo único que la tranquiliza es el radioteatro.*	
		La madre de Juan Carlos la entrevista y le muestra la tienda donde trabajará.		
	126.55 127.11	María ve el final de la telenovela. Plano contraplano de María y María Isabel en la televisión. Plano de María viendo la telenovela. Fundido a negro	*Virgencita del Socorro, haz que…*	Voz en *over* de María pidiéndole a la Virgen que Juan Carlos se enamore de otra… Fin de la narración.

9.3.6. *Diálogos de exiliados* (1975)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: -

Sonido: Alix Comte.

Fotografía: Gilberto Rozello de Avezedo

Montaje: Valeria Sarmiento.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Ginette Matas.

https://cinechile.cl/pelicula/dialogos-de-exiliados/

Reseña:

La película retrata, de manera ácida y satírica, la vida estática de un grupo de exiliados por la dictadura de Pinochet en París, Francia; los exiliados no son capaces de organizarse entre ellos, ni de superar sus propias diferencias de clase; Ruiz desarrolla una burla hacia una retórica política que tiende a escucharse y sentirse vacía. En ese contexto, un cantante, Fabián Luna, quien viene a cantar,

al famoso Teatro Olympia de París, "la verdad" de la Junta Militar, es "secuestrado" por los exiliados, quienes se lo llevan de juerga.

Uso de la banda sonora:

La película está ausente de música no diegética, y las intervenciones diegéticas corresponden a un guitarrista que acompaña a Fabián Luna, -quien realmente apenas canta-. De esta manera, lo relevante de la banda sonora son las voces, grabadas en directo, sin demasiado profundidad de planos, más allá del vococentrismo dado por una cuestión natural de atención. Así, las voces en muchas ocasiones son inentendibles, pero no sólo por su calidad técnica sino también por los chilenismos utilizados, al mismo tiempo que la retórica vacía se expresa a través de diálogos sin sentido y traducciones mal hechas.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
	00.30	Plano de una sala muy fea, una oficina con libreros, anaqueles y archivadores. Paneo hacia la derecha. Dos hombres conversan en francés. El de la izquierda le pregunta de dónde es y le nombra muchos países, todos europeos. El de la derecha saca una botella de vino, le ofrece al de la izquierda-que no bebe-y bebe él.	*- No, más lejos.* *- Me rindo, no sé de donde es usted.* *- Más lejos, más lejos.*	Sonido *off* de la calle, bastante fuerte, probablemente ambiente. El diálogo también se oye grabado *in situ*. El sonido de la calle se mantiene, y se escucha fuerte. Cuando pasan vehículos incluso importuna en relación con la intensidad de la voz.
		Otros dos caminan por la calle, la cámara los sigue desde atrás. Se encuentran con otro. Hablan en francés, pero se despiden en castellano chileno.	*–Mira, ¡estamos hablando en francés, huevón!*	Misma calidad del sonido.

		Se despiden y siguen caminando, la cámara por detrás. El de la izquierda habla con una pronunciación horrible. Hablan de que el tercero está muy afrancesado. El de la izquierda replica:	*–Completamente, yo creo que hay que conservar la identidad nacional.*	
		En una habitación llena de cosas, un joven exiliado de traje, siendo recibido por el dueño de la casa quien ha sido, en el pasado, embajador y agregado financiero, amigo del padre del joven. El joven intenta hablarle, sin embargo, el anciano lo interrumpe constantemente sin prestarle atención.		Aun cuando el diálogo se oye grabado in situ, se oye bien y claro.
		El anciano:	*–Para mí el Tercer Mundo es el futuro. El tercermundismo. Por eso nos afectó tanto lo ocurrido en Chile.*	
		En un apartamento muy pequeño, una pareja lee sobre un sofá, y al frente un niño estudia en un escritorio. Su madre lo recoge, la mujer se va y llegan cinco personas, y otro más luego, el que habla mal francés, y se acuestan en el suelo y en un sofá, muy pegados, a dormir.		Un televisor pequeño sobre un librero encendido: se oye la voz de un presentador de noticias en francés. Luego, música. Cuando se acuestan, las voces de los hombres se oyen indistintas, un poco desordenadas, sin un foco específico.
	10.58	Plano escorzo de un hombre que sostiene un micrófono mientras entrevista a otro, chileno.	*–Fernando Vial Errázuriz. […] Por parte de madre yo soy descendiente de Vial Balmaceda, Valdés Balmaceda. Soy sobrino nieto del presidente Valdés*	La inflexión de la voz es la del *cuico* -en España, *pijo*-: la ostentación y el arribismo propio de cierto sector sociocultural chileno.

			Balmaceda. Y por lo Errázuriz, bueno, Errázuriz, el que hizo Chile… Tú no sabes de esto… nosotros hicimos Chile, y lo hicimos enorme… Te hablo de Errázuriz, por ejemplo, veinte años en el poder, y con un Chile próspero, el Chile del cobre, del salitre […] Chile estaba listo para administrarse sólo, para ser una democracia perfecta; y se han metido en medio del camino estas gentes de medio pelo, estos carabineritos, estos Mendoza, estos Pinochet… y claro, han estropeado la cosa, pero vamos a ser nosotros los que vamos a sacar a Chile otra vez de la situación, esta gente está condenada al fracaso.	Ruiz, de nuevo, riéndose de aquello, no sólo de la situación y de la idiosincrasia sino de la forma de hablar en sí misma. Se ríe de una elite de izquierdas que es, en definitiva, también la que asumió el poder de vuelta la democracia.
		Otra escena, un bar, dos hombres en una barra, chilenos, uno le insiste al otro que se quede en el bar, el otro le dice que no, que se tiene que ir.		
	15.42 16.40	Cuatro, dos hombres y dos mujeres almuerzan. Paneo de la cámara. Una mujer, funcionaria, que se nota por su ropa, les habla desde el salón, en francés.	**Funcionaria:** *Tengo algo que decirles, tenemos algunos problemas. Hacen mucho ruido por la noche y molestan a los camaradas marroquíes.* **Traductor:** *[Hacemos demasiado bulla y los turcos no pueden dormir…* **F:** *Y hay problemas con los niños. Saben que los niños deben*	Comienza un traslape de voces: uno de ellos traduce desde el francés al castellano, y sobre lo que ella dice, discuten y se interrumpen. Ella continúa hablando con cara de impresión durante las interrupciones, pero no se detiene, a la vez que el otro traduce en chileno.

			jugar en el patio, hablaremos de ello en la asamblea. Saben que no pueden jugar en los pasillos, y están siempre allí. **T:** *Los cabros chicos huevón, que juegan todo el tiempo en el pasillo y no juegan jamás en el patio huevón.* **F:** *Nos parece que los camaradas chilenos no trabajan lo suficiente, que no se dedican lo suficiente a la asamblea. Debemos trabajar en un informe, y no lo están haciendo seriamente. Y, además, me parece que los refugiados chilenos se centran demasiado en problemas privados.* **T:** *Que nos preocupamos mucho de nuestro propio cahuín, huevón, y nos olvidamos del enfrentamiento del imperialismo…*	La traducción siempre es en un ánimo de hastío, de cansancio, de malestar.
	19.07	Las dos mujeres de la escena fuman y conversan.	*- Supongo que estarán jugando al Flipper ahora los chiquillos.* *- Seguramente, jaja.* *- Les hace bien, se entretienen. Se desahogan […]*	Hay algo de la voz femenina usada como justificación para la holgazanería de los hombres.
	23.55- 24.07	Uno que ha llegado mal del hospital por hacer huelga de hambre lee desde su habitación un diario sobre la situación en Portugal, y grita que a Pinochet le queda poco tiempo.	*¡Arriba Chile!*	Se oye un ruido como de motor fuera de campo, que va *in crescendo* mientras el hombre habla fuerte y grita: Al hacerse más intenso, el ruido podría confundirse con un redoble de caja. Termina de golpe con el cambio de escena.

				Es, hasta ahora, el primer sonido manipulado de esta forma y, además, sincronizado.
	24.08- 31.21	Las puertas se abren y se cierran como en una obra de teatro. Es una suerte de mini obra en actos, con transiciones que se dan en el centro de la casa, y el desarrollo, con el cantante lamebotas como protagonista, se da en la entrada de la casa, donde siempre él está a la derecha hablándole a un interlocutor a la izquierda. La chica saca el micrófono y lo entrevista:	- *Ahora se pueden hacer cosas, porque los militares han traído orden.* *Me siento muy bien, estoy muy contento de encontrarme entre amigos […].*	Esto se lo dice a la chica en susurros, hasta que ella, de la nada, saca un micrófono y le pregunta cómo se siente. Ahora cambia la inflexión de la voz para hablar con más profundidad, más graves y no decir nada.
	31.23- 32.13 34.18	Secuencia en el restaurante. Es un solo plano secuencia. Se cruza un garzón por entre medio de la conversación, que se mantiene impávida. Deja los vasos y sale del encuadre. Plano medio del cantante lamebotas hablando con otro en una mesa a la izquierda del mesón del restaurante.		Se oyen los vasos que deja sobre el mesón, desocupando su bandeja. Los gritos de Larraín, un poco interponiéndose a la conversación del cantante.

1)	34.32-34.39	Se ve en un trozo derecho del encuadre la ventanilla del mesón. Larraín pasa por ahí y grita cosas, como aventando a sus "subordinados" dentro de la cocina. Tararea y gesticula la rapsodia. La cámara hace un paneo hacia la derecha y vuelve a Larraín que habla con el exiliado.	Fabián Luna: *Y en vez de aparecer doscientos aviones, aparecen doscientos pianos, que bajo la magistral dirección de don José Iturri, interpretaron la Rapsodia Húngara de Franz Liszt*.	Tarareo de la rapsodia. Termina justo en el momento en que Larraín vuelve a hablar con el otro exiliado sentado.
		Lee la carta al exiliado y hace comentarios entre medio, como el siguiente: Firma y le dice:	*Yo aquí trabajo en un restaurant, tengo que darles duro aquí a los compadres porque hay colombianos, bolivianos, peruanos, uruguayos, y no funcionan más o menos rápido; entonces hay que estar encima de ellos… Al final, muy importante ¿ah? "Apolítico"*.	Aquí hay una ironía reforzada por la rima, con una forma de hablar y de expresar las ideas que es absolutamente chilena.
		Un guitarrista le vende la pomada al cantante lamebotas. También, clásico chilensis. El cantante está aburridísimo. Se paran y se ponen a la entrada de la habitación central, que tiene las puertas cerradas. Uno sale y pregunta si están listos.		
2)	49.11-49.25 49.14	El guitarrista comienza a tocar. Abren la puerta, Fabián-el cantante	*Durante el tiempo en que Fabián Luna vivió con los exiliados, insistía en cantarle a*	Toca una introducción de cueca punteada en modo mayor y luego continúa con el rasgueo.

	49.25	lamebotas-entra en la habitación y le cantan a la señora chilena que está en cama, con la francesa que la acompañaba a su costado.	*los niños, a los enfermos, a las viejas, a los cesantes. De modo que terminó por hacerse simpático.*	La guitarra baja levemente de intensidad para dar paso a una voz *over* [la primera de la película] masculina. Tanto la narración como la guitarra terminan junto con la secuencia, de manera abrupta.
	50.39 50.42 51.02 51.04	Una de las francesas que presta ayuda a los chilenos, en un salón muy extravagante, lleno de objetos africanos y de pueblos indígenas sobre la chimenea. Habla por teléfono y se pasea de izquierda a derecha. Ella se despide y corta el teléfono. Fin de la secuencia.	*La gente que quería ayudar a los chilenos tenía un problema: no encontraron organizaciones centralizadas a las que darles la ayuda… debido a esta ayuda, precisamente, los grupos comenzaron a estabilizarse, lo cual hizo muy difícil su centralización posterior.*	La misma voz over de antes se reincorpora. La voz es en castellano, chileno, y la de ella en francés. La voz de la mujer, mientras habla por teléfono, no baja de intensidad para dar paso a la narración, por lo que se traslapan. Se oye su voz despidiéndose y el sonido del teléfono cuando lo cuelga.
3)	52.42- 53.08	Tres exiliados-uno joven que ya ha salido, el arribista y un viejo nuevo-discuten en otro apartamento. El arribista está de espaldas a la cámara. Discuten algo de una obra de teatro.		Se oye un silbido muy agudo en *off*, por sobre sus voces. ¿Qué es lo que silba?
	55.22	Plano panorámico de la ciudad.	*En el exilio, los refugiados se siguen comportando como si estuvieran en Chile. Ante el menor problema cotidiano, recurren a los mecanismos de participación y de democracia directa, de asambleas, que*	Voz *over*, sobre el sonido de la ciudad.

			sólo tenían sentido dentro del proceso chileno; y esto, con todos sus vicios y sus virtudes manifiestas.	
	58.09 58.13 58.27	El argelino está acosando a una exiliada rubia, que aparece por primera vez. Se abre la puerta tras él y Fabián Luna dice:	*¡Fuera los moros!* *Un bolero, maestro.*	
4)	58.29- 59.34 58.33 58.34	Tras él está el guitarrista, preparado. El argelino se va. Se arregla la chaqueta y pide a su compañero que toque. Fabián lo interrumpe Fabián toma a la mujer y baila con ella. Le dice que se conocían desde Viña del Mar. Intenta seducirla de manera insistente y acosadora.	*No, no, en Do. Tóquemela en do.*	Comienza a tocar. La guitarra está desafinada. También está grabada de manera directa, desde el mismo espacio. Continúa. No toca un bolero, es un como un vals.
	59.33 59.34 59.40	Entra en escena el argelino con una navaja enorme. Se la pone a Fabián sobre el cuello. Fabián grita, se escapa y cierra a la puerta, dejando a la mujer del otro lado con el argelino. Le pone el cuchillo a la mujer y le dice: Larraín sale de otra puerta y le quita el cuchillo, y lo saca del lugar.	 Fabián grita: *No, no ¡no!* *¿Ahora?*	 El guitarrista para.
	59.55	Fabián vuelve a abrir la puerta y se pone una chupalla, casi saliendo		

		del encuadre, cerca de la cámara. La mira como si fuese un espejo.		
	60.03	Se gira hacia ella y su compañero guitarrista.	*¡La cueca chilena!*	
5)	60.08-61.02 60.25	Saca un pañuelo del bolsillo y retrocede hacia ella. Hacen juntos el paseo. La mujer aplaude. Ella se mueve del rincón y habla en otro sitio con Larraín. Es un plano secuencia. Tienen una discusión estúpida con respecto con "el árabe".	*En Chile hay una sola cueca: la cueca que los chilenos llevan en el corazón. Porque todo Chile baila cueca y es una sola […] Porque la cueca es elegante… todo Chile es elegante.*	Introducción de cueca por la guitarra.
6)	70.09-70.20	En el apartamento repleto de niños en el suelo, desordenado, uno lee y otro se pasea pidiendo una lista. Pasa Fabián por el encuadre de derecha a izquierda, él es quien silba. Los dos discuten sobre temas de una asamblea de "resistencia" contra el régimen, mientras a la derecha del encuadre una mujer plancha. Luego entra en escena Fabián, que se pone en primerísimo plano y habla sobre la voz de los dos sentados, quejándose que porqué se hacen diferencias con él, si también es chileno.		Silbido muy agudo y molesto. De nuevo se escucha sonido de calle. 1) La mujer plancha mientras los hombres no hacen nada relevante. 2) La disposición de los elementos y personajes en el encuadre puede ser una suerte de primeros intentos del cuadro que luego Ruiz intenta en sus futuras películas. La voz de Fabián se escucha más fuerte que

				la del resto- casi saturando-porque seguramente la cámara tiene un micro sobre ella, lo que hace una diferencia de planos.
7)	81.43-82.28	Primer plano desenfocado. El que está de espaldas a la cámara conversa con un interlocutor. Entre ambos, al fondo y entre los árboles está Larraín, cantando y mirando hacia arriba.		La voz en off del hombre, que asociamos suya por la imagen. No está de ambiente sino grabada. Sobre esta conversación Larraín canta. Es como un tango. El canto y el monólogo termina con la secuencia.
	83.50	Fabián plancha y habla con otro en plano escorzo.		Las voces se traslapan con el ruido de la calle y los vehículos.
	85.52	Un grupo de exiliados se quejan y gritan, desde un departamento altísimo, por las torres que tienen al frente, que son sociales y que les tapan la vista del centro de París.		Gritan y se interrumpen.
	91.58	Fabián Luna con el resto de los exiliados en una sala de clases. Lo echan porque se opone a que hablen de política. Firma su expulsión.	Voz *over*: *Cuando Fabián Luna regresó a su hotel después de dos semanas de ausencia, se enteró, a través de la prensa, de que había estado raptado. Rápidamente se aprovechó de esto con fines propagandísticos.*	
	98.50	Un galpón donde habrá una reunión. Abren las puertas del galpón. Fundido a negro y títulos finales.		Comienza a oírse un ruido como de tren, o maquinaria, que va in crescendo. Se intensifica el ruido, que es como de tren o maquinaria, casi ensordecedor. *Fade out* del ruido.

9.3.7. *Coloquio de perros* (1977)

Clasificación: Cortometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Sonido: Michel Villain.

Montaje: Valeria Sarmiento.

Guion: Raúl Ruiz.

Voz en *off*: Roberto Darmel.

Producción: Filmoblic et l'Office de la Creation Cinematographique.

https://cinechile.cl/pelicula/coloquio-de-perros-colloque-de-chiens/

Reseña:

Cortometraje construido como fotonovela, que narra la historia, desde la infancia, de Monique, una mujer que se prostituye, luego lo deja y se casa, "asentándose". Sin embargo, el pasado de prostituta la "condena". A través de una burla un tanto velada – y burda en sí misma – de lo moral, se cuenta una historia absurda y circular, haciendo mofa de la propia fotonovela, su formato de romance, etc.

Las fotografías que dan "vida a la historia" se intercalan con tomas de video de perros; primero en un descampado, luego en un canil. Sus ladridos se oyen fuerte, mucho más a veces que la propia música. De alguna manera se pretende establecer un paralelo entre los perros interactuando a ladridos y los personajes con sus problemas.

Uso de la banda sonora:

La música y el sonido, sonidos ambientes de la calle, del patio de niños, del café, dan movimiento a las imágenes fijas, que, a su vez, se ven reforzadas por el hilo que conduce que es la narración. Estos elementos amalgaman las fotografías y les dan movimiento.

La música, con bloques interpretados en un sintetizador, es una suerte de coral que se varía, con momentos más disonantes, otros más melancólicos, así como efectos de nota larga o *dron* en un par de secuencias. Sin embargo, hay un bloque inicial que se repite casi siempre, o más bien el mismo motivo. No hay, por cierto, una musicalización de felicidad, sino todo lo contrario. En este sentido también hay una burla musical de lo que es el formato fotonovela.

Junto con ello, hay un par de apariciones de música preexistente, aunque acompañadas igualmente por el sintetizador.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
	00.01	Un perro atado ladra sobre un descampado, entre basura metálica. Títulos iniciales. Pasa otro perro ladrando que lo va rodeando.		Ladrido del perro. Se oyen automóviles y personas que conversan de manera indistinta.
	1.01	Comienza un fotomontaje, que es como está narrada la historia. Niñas en un patio de colegio. Está construida como una fotonovela. La supuesta madre le confiesa a la supuesta hija que no es su madre, cuya madre es Marie, una mujer que viene a veces a verla.		Voz en *over*. De fondo se oyen voces indistintas de niños.
1)	01.43-02.13	Fotos de la niña, la misma en realidad, en primerísimo plano, que se mueve de manera leve, lo que da un cierto enfoque a su rostro, una concentración más emotiva. Monique adulta, en un sofá. Es enfermera en un hospital.	Narración: *De ahora en adelante, el sexo y la dominación gobernarán la vida de Monique. Ansiosa por satisfacer su apetito, Monique pasa de un*	Sintetizador, agudo y en el registro medio, emotivo, casi como un coral. Termina poco después del cambio de escena.

			amante a otro. Los tenía en la palma de su mano.	
		Un hombre en la cama de un hospital. *Todo comenzó con él.*		
2)	02.45-2.55	Monique le toma el pulso a la paciente abrazada a él, muy cerca, mientras duerme. Fundido de la cámara a negro.		2 notas octavada y *legatto* del sintetizador, que hacen un *crescendo,* finalizando del golpe.
		Monique comienza un juego de seducción con Hubert, un viejo de 65 con dinero, pero no le funciona, por lo que queda desolada. En el momento que esto se declara en la narración, comienza la música.		
3)	04.01-04.41	Foto de Monique que se tapa los ojos. Fotos de ella en la esquina, fumando, con abrigo, seria. Sola.	Narración: *Ella estará pobre y sola una vez más.* *Monique se prostituye todas las noches.*	Sintetizador en *fade in*. De nuevo como coral, pero otro motivo que el primero. Va *in crescendo*, y luego varía de intensidades. Fin abrupto del bloque con el cambio de secuencia.
		Perros. Uno desde la ventana de un edificio, otros en la calle. Los perros están atados. Paneo vertical de un edificio. Vuelven las fotos: Monique en su apartamento. Se ha enamorado de Henri, quien está feliz por conseguir un trabajo reparando radios y televisores.		Sus ladridos.
4)	05.46-06.41 06.14	Fuman y hablan juntos, se miran, se tocan. La secuencia de imágenes se vuelve más veloz, cambiando y mostrando la intención	*Monique contempla la posibilidad de una nueva vida.*	Variación del bloque 1, con más textura, más voces y a más velocidad. Luego de esta última frase, la música se queda sola, sin narración, subiendo un poco la intensidad y exponiendo

		de Henri de acariciarle el rostro, mientras ambos se miran y beben.		el motivo más reconocible del bloque, el más emotivo. Se encabalgan ladridos de perros. La música termina con el cambio de escena.
	07.22	Mónica logra hacerse de la administración del café Joli Mont; Henri le ayuda en la administración. Una vieja amiga que conoce su pasado de prostitución la extorsiona a cambio de dinero y un lugar donde dormir.	*Monique cede…*	Se escuchan de nuevo los ladridos de perro de fondo, junto con la narración.
5)	07.44-08.22	Alice, esta nueva amiga, se siente atraída por Henri. Una fotografía de Henri abrazando a Alice por detrás y dándole un beso en el cuello. La imagen se va a negro. Monique en la cama, con gesto de angustia y preocupación, luego con una mano sobre el rostro. La secuencia de fotografías continúa. Están en un parque. Henri las ha llevado a ambas.	*Él se enamora perdidamente de la amiga de su esposa.* *Yo te perdono, Henri.*	Suena una canción romántica y melancólica en francés, cantada por una voz tenor, con un sonido de órgano *hammond*, el sintetizador de los bloques anteriores y una batería. Baja de intensidad para dar espacio a la narración: La música vuelve a subir. Ahora, la canción es a dos voces; y vuelve a bajar para la narración, hasta extinguirse con el cambio de escena.
6)	08.33 - 09.16	Serie de fotografías de Henri y Alice jugando a la pelota, luego con un niño, Monique más cerca de la cámara, mirando fuera de campo.		Misma melodía del bloque 1, ahora en el registro más grave del sintetizador. Mismo bloque que suena cuando ella descubre, siendo niña, que su madre es otra mujer.
	09.16	Ella sentada en una banca con su hijo, Fotografía en primer plano de su mano con el revólver.	Narrador: *Monique se va con su hijo, Paul-Henri en sus*	Fin del bloque 6; se oyen ladridos de perros.

	09.36 09.40	secuencia de fotos, abrazándolo con el revólver en la mano, de nuevo el revólver. Ella sostiene al niño, que se resiste. Fotografía de ella con el niño, cabezas juntas, y ella con el revólver en la sien. El niño llora. Primer plano del niño muerto, con sangre en la sien.	*brazos. Él tiene 3 años y 4 meses de edad.* *Ella abre su bolso y saca un revolver.* *De pronto se produce el drama: Con una sola bala, Monique mata a los dos.*	
7)	09.42-10.20 10.07 10.20	Perros en un canil-video, no fotos -. La cámara hace un paneo rápido por las celdas de los perros. El narrador cuenta que Henri se casa con Alice. Le revela el pasado de Monique. La imagen se va a negro, mientras continúa la narración.	Narración: *Monique no era tan pura como él creía.* *Esas mujeres estaban unidas por un amor anormal.*	Bloque 1 en el registro grave. Ladridos de los perros, más intensos que la música. La melodía se "detiene" y se queda en una nota aguda del sintetizador y su octava más grave. Las notas sostenidas crecen en intensidad. Se mantiene el *fade out* hasta el cambio de escena.
		Henri deambula por la ciudad.	*La terrible revelación provoca en Henri una sed de venganza.*	
8)	10.39-10.58.	Vuelven a aparecer las fotografías que mostraban a Alice y Henry al principio, pero ahora con otra narración que se refiere al conflicto actual, lo que las pone en otro contexto.		Bloque 1.

	10.46 10.48 10.56	Él la abraza desde atrás con la botella de vino en la mano derecha. La otra mano sostiene un cigarrillo, apoyada en el hombro de Alice. La fotografía es la misma pero ahora, en lugar de la botella de vino, sostiene un cuchillo. Otra foto más centra se concentra en el cuello de Alice. Fundido a negro.	*Mecánicamente, él agarra una botella de vino.*	 Acordes finales en *fade out* con el fundido.
	11.01 11.08	Plano picado de Alice en el suelo, él con la botella sobre su cabeza. Foto sobre la mesa, él escucha el corazón de Alice para confirmar su muerte.	Narración: *Alice se desploma como una muñeca pesada.* *Por más repulsiva que sea, él tiene una sola solución: Cortar el cadáver en pequeños trozos, para esconderlo más fácilmente.*	 Reaparecen los ladridos de perros tras la narración.
	11.20	Primerísimo plano de perfil, de Alice muerta, boca arriba.		Los perros ladran. Fundido a negro.
9)	11.26 - 12.48	En un descampado unas manos lanzan al fuego las ropas de Alice, ponen bajo tierra sus calzones. El narrador comenta las acciones, mencionando que Henri ha escondido los trozos del cuerpo durante varios días. Toda esta secuencia es video. Pone sus joyas sobre los rieles del tren.		En el registro medio y grave, se desarrolla una nueva melodía más tensa, extraña.
	12.16	Imágenes de una avenida con automóviles, edificios de una zona residencial, la calle con niños y otros transeúntes.		Se encabalga con niños que cantan en francés, sobre un organillo que también se incorpora. Hay un fade out del bloque muy breve, y luego vuelve a subir mientras la de los niños baja

		Esta secuencia, desde la aparición de imágenes de la ciudad, más la música que se traslapa es casi como una secuencia de montaje, un puente.		(12.33). Se repite el mismo efecto de manera leve antes de terminar el bloque (12.48)
	13.00 13.19	Henri fumando y hablando por teléfono. Plano escorzo de Henry sentado en una mesa con un amigo, que es el propio Raúl Ruiz. Fotografía de Henri en una celda, junto a otra persona de la que no vemos su rostro. Tienen fotografías de mujeres desnudas. Henri tiene relaciones sexuales con uno de sus compañeros de celda, o al menos se insinúa una relación erótica. Sale de la cárcel, mismas fotos fumando y hablando por teléfono. Quiere "rehacer su vida".	Narración: *Igualmente, tiene miedo.* *Decide irse a Marsella, Donde cae en el libertinaje de la vida portuaria.* *Unos viejos amigos le ofrecen un contrato turbio. Henri lo acepta. La policía lo rastrea, Henri cae por un ridículo fraude.* *Es condenado por 5 años en la prisión de Baumettes.*	
		Los detectives descubren que Henry ha dejado los trozos del cuerpo de Alice formando un círculo perfecto, teniendo como centro el café Joli Mont.	*Las leyes universales de geometría lo delataron.*	
10)	14.35- 15.14	Secuencia de montaje de la ciudad, pero en otras zonas. Muestra tapas de cañerías, grúas, postes, señaléticas.		Canción como himno en francés, cantada voces masculinas; le acompaña al unísono el sintetizador-parece gaita -.
11)	15.14- 15.53	La cámara se queda en un edifico grande. Se suceden, de nuevo, señaléticas, números de casas		Traslape con un nuevo bloque tenso, con uso del registro agudo y grave del sintetizador. Notas largas, mayor uso de disonancias. Fade out y final con el cambio y vuelta a las fotografías.
	15.53	Plano escorzo de Henri, conversando con otro amigo, el Sr. Benami. Le consulta:		

			Acerca de algunas operaciones que hacen en Casablanca, donde uno puede corregir la naturaleza pudiendo elegir su propia sexualidad. El disfraz perfecto para Henri.	
	16.17	Secuencia de primeros planos fotografiados de Henri, con peluca y maquillado. Henri en un bar, ahora mujer, fumando y riendo con un señor de traje a su lado. Ahora se llama Odile. Secuencia de fotografías de ella en el exterior, en la calle, con angustia preocupación. Cara de incertidumbre.	Narración: *Henri Odile se ha convertido en una encantadora y joven mujer.* *Ella ha sido citada por un hombre de 65 años.* *Ahora, Odile se prostituye todas las noches.* *Él ahora es la bella Odile Fargeux, con papeles y dinero para ser feliz en cualquier lugar.*	
12)	17.25-18.06.	Ella de espaldas a la cámara por la acera. Odile camina por la ciudad, compra un bar y se hace su dueña. Un niño, Luigi, es huérfano y ella lo adopta. Imágenes de ambos trabajando en el bar. Escorzo de Odile. En plano medio la puerta de entrada; tras el cristal difuminado, una figura levanta una botella. Nuevamente, como antes, la botella se transforma en un cuchillo. El hombre trata de abrir la puerta. Ella le muerde la mano para detenerlo, él entra.	*No, Fernand, está cerrado.*	Bloque tenso, nota larga en los medios, y luego mayor desarrollo en el registro grave. Fade out para dejar paso a la narración.

13)	18.55- 19.57 19.53	Se acerca a ella. Le quita la peluca. Ambos toman botellas para defenderse. El cuchillo cambia de mano en mano, reemplazando las botellas. Él la golpea, ella sangra. Fundido a negro.		Nuevo bloque, aunque parecido a todos los otros, muy similar al bloque 9. Fade out de la música, y aparición de los ladridos de los perros.
    14)	20.02 20.14	Luigi en el colegio, es molestado porque su madre ha sido asesinada por su amante. Fondo negro, Créditos finales.	*Eso no es verdad. La mujer a la que llamas mi madre no es mi madre.*	Desaparecen los ladridos y de fondo se oyen niños en el patio. Tema principal, bloque 1.

9.3.8. *La hipótesis de un cuadro robado* (1978)

Clasificación: Largometraje de ficción

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Guion: Raúl Ruiz, Pierre Klossowski.

Narrador *Over*: Gabriel Gascon

Producción: Institut National de l'Audiovisuel

Información sobre la restauración de la película[325]: *Esta película fue calibrada y restaurada en 2k a partir del negativo original de 35 mm, por los equipos técnicos del INA.*

Restauración película: Bruno Matkovic.

Escáner y calibración: Vincent Benoit.

Restauración de la imagen: François Olivieri

Restauración del sonido: Alexis Brusset.

Formato y configuración de los ficheros: Hugo Soares Ferreira.

Medios Técnicos: Jean-Pierre Peltier.

Coordinación: Bruno Levant, Brice Amouroux.

[325] Información obtenida de los créditos de la película.

Supervisión: François Ede.

Intérpretes de la orquesta[326]:

- Sergio Arriagada.
- Felipe Canales.
- Raymon Droulez
- Jackie Mignardi.
- James Miqueles.
- René Penot
- Anna Ringard.
- Jean- Jacques Risler.
- Nicolás Risler.

https://cinechile.cl/pelicula/la-hipotesis-de-un-cuadro-robado-lhypothese-dun-tableau-vole/

Reseña:

Una verdad se oculta tras los cuadros de un ficticio artista pictórico francés, Tonnerre, del siglo XIX. A través de una discusión entre el personaje del coleccionista y un narrador *over* que, de alguna manera, representa al mismo tiempo a la instancia narrativa como a cualquier otra voz que interpela, accedemos al interior de los cuadros, que comienzan a ser representados en *tableaux vivants*, lo que le permite al coleccionista sumergirse en ellos.

Uso de la banda sonora:

La música cuenta con cinco instrumentistas y una *mezzosoprano,* y tiene una función de acompañamiento dentro de la cinta, que quiere resaltar, a través de la síncresis, ciertos momentos de revelación acerca del contenido de alguno de los cuadros. De esta manera, la música actúa como una suerte de comentario, es decir, como un tercer hablante, además del coleccionista y la voz *over*,

[326] Ibidem.

con gran protagonismo, en estos momentos de síncresis y comentario, de las maderas. Los motivos, y por lo tanto los comentarios, son repetitivos.

Existe, por otra parte, una relevancia en el valor del silencio, no sólo como ausencia de sonido, sino como un recurso constitutivo de los propios bloques musicales.

En cuanto al sonido, los pasos del coleccionista tienen gran presencia, y es lo que destaca dentro del *Foley*, sin que los otros elementos tengan mucho protagonismo.

La voz *over*, en constante diálogo y debate con el coleccionista acerca de las pinturas, manifiesta una ruptura de las fronteras diegéticas del discurso fílmico, pero que en este caso particular no remite a una cuestión onírica, sino al establecimiento de representaciones que se superponen: el coleccionista comenta los cuadros intentando develar el misterio, para lo cual ingresa literalmente en las pinturas, al mismo tiempo que establece una conversación con la voz *over* que, habiendo narrado de manera introductoria, ahora debate con el protagonista, rompiendo el misterio de una voz acusmática, dejando en suspenso su categoría de narrador, y poniendo en evidencia que él es la voz de una instancia narrativa que se vuelve evidente y por lo tanto, pone de manifiesto la presencia de una representación sobre una representación, sobre otra representación.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces**	**Banda sonora**
	00.15	Blanco y negro. Una calle con sus edificios a los costados, automóviles estacionados a cada lado de la calle. Título de la película.		Sonido distante de calle.
1)	00.43-1.46 01.18 01.32	Texto en la pantalla sobre fondo negro:	*La conciencia humana ha muerto; en la orgía, él se inclina sobre ella; aquel cadáver le atrae; feliz por momentos,*	Voz de soprano, canta sola, una pieza que suena a aria de ópera, con rubato, distendida, con melismas. Entran los bronces *in crescendo*, al tiempo que el propio bloque

			vencedor, enardecido, se vuelve y da a la muerte una bofetada. Víctor Hugo. Un segundo texto: *¿Qué ves? ¿Qué sientes? Es por sufrimiento o por felicidad que sigues elevado así en el espacio. P.K. BAPH. VI. 141.* [Este texto pertenece, al parecer, a Pierre Klossowski.	sube de intensidad en un *fade in* paulatino. Los bronces revientan junto al resto de la orquesta en un clímax, con la soprano en una nota aguda. Una pausa es llenada con golpes de timbal, para que la música vuelva y termine en un nuevo clímax. Una nota larga de violín quedará sonando, para finalizar aquel momento y dar continuación, de inmediato, al bloque de manera instrumental
2)	01.46- 06.02 01.50 02.19	Una habitación decorada de manera muy rococó y con cuadros. La cámara hace un paneo y recorre el espacio mostrando, efectivamente, los cuadros allí exhibidos.		Se incorpora el violín junto a los otros que tocan un bloque de notas largas, respondidas por el chelo. Luego continúan las cuerdas, *legatto*, suaves bajo las voces. Es una música con la misma composición interna y aura de misterio de los bloques de cuerdas presentes en Berenice. Y siempre, trabajadas de manera muy vococéntrica. El violín repite tres veces la misma nota y luego desciende. Es el inicio del bloque; luego se repite variado.
	05.09	La cámara hace un zoom a uno de los cuadros. Un hombre pasa por el encuadre de derecha a izquierda, entre los cuadros. Vuelve. Él es el dueño de la voz. Está explicando, también, los cuadros:		Entra una voz *over* masculina que se refiere a los cuadros, su composición, lo que expresan. Una segunda voz *over* masculina se

		Plano general de la habitación, con cada uno de los elementos-incluido el coleccionista- perfectamente posicionados. El coleccionista saca de un cajón de su escritorio un montón de muñecos articulados, y los manipula sobre la mesa. Guarda los muñecos en un segundo cajón a la izquierda, que tiene en el fondo un esquema del cuerpo humano, y luego exclama:	*Y, sin embargo, sólo siete cuadros conservan su mudo testimonio. Un escándalo tan grande que las autoridades, por una vez de acuerdo, se sintieron impulsadas a enterrarlo.* *Si miramos los cuadros por separado, no podemos dejar pasar una serie de detalles curiosos.*	incorpora y continúa -ésta se oye más bien en *off* fuera de la pantalla, es decir, que debe estar en el espacio-. Como en *Berenice*, el bloque musical se desvanece, de a poco, en una mezcla entre *decrescendo* y *fade out*. Su propia voz continúa hablando de los siete cuadros y el ataque crítico y el escándalo de la exposición. El narrador se queja de un *Excesivo ilusionismo teatral del decorado* de algunas de las pinturas.
		El coleccionista se acerca a uno de ellos y comienza a explicarlo. Sin embargo, no vemos aun el cuadro, sino al propio señor, iluminado, mirando al cuadro que está a la derecha del encuadre, fuera de campo. Le va respondiendo a algunas de las cosas que el narrador ha dicho sobre los cuadros.		
3)	07.13-08.35	Explica y se pregunta si acaso el cuadro es teatral-como mencionó el		Mismo bloque 2, variado. Hay un aprovechamiento del

		narrador. Se acerca al cuadro y dice: [En varias ocasiones el narrador habla de seis cuadros y el artista le responde que no, ¡son siete!] El coleccionista camina hacia otro cuadro, mirando al suelo, y continúa: Sale del encuadro enérgico, para luego sentarse en una silla con unos binoculares en la mano. El coleccionista continúa sus comentarios sobre el cuadro, mirando fuera del encuadre como si lo hiciese con un entrevistador.	*La composición es teatral, dices. SI, pero ¿qué significa, teatral? ¿Los gestos? ¿La disposición de los personajes? No, nada de eso. Lo que tú describes como teatral, deriva de un simple detalle: la luz; de los dos ratos de luz, uno entrando por la ventana a la derecha, y el otro por la ventana de la izquierda.* *Lo que sugiere un mundo con dos soles.*	silencio y las pausas: entran dos violines en *sfz*, luego los siguen el chelo solo, dejan una pausa, continúan. El coleccionista camina y se oye el piso de madera bajo él, fuerte. Al terminar su comentario, el chelo queda solo, y toca una melodía más intensa, finalizando el bloque en el momento en que se sienta.
			Los cuadros no muestran, aluden. *Los cuadros recreados a través de tableaux vivants, no aluden…* [Se pone de pie] *muestran.*	*Tableaux* vivants era una forma de entretenimiento del siglo XIX en la que se recreaban cuadros con actores.
4)	11.52-12.16	El coleccionista camina va hacia un sector oscuro del salón y espera. Una Puerta se abre, y avanza. Siempre se oyen sus pasos.		Bloque con los bronces. Dos notas, luego tres más, y continúa. Los timbales responden con ritmo constante. El motivo se repite dos veces y finaliza de golpe, no desvaneciéndose.
5)	12.40-12.32	El coleccionista avanza por un pasillo para entrar en otro salón, donde hay unos maniquíes vestidos de gala. Mira por sus binoculares. Vuelve a hacerlo en la ventana. El		Otro bloque de cuerdas que toma el mismo motivo simple del bloque 2, variado. Aun así, las cuerdas van más en bloque.

		propio narrador describe esto: La cámara se aleja y muestra la habitación completa: el coleccionista de espaldas hacia la cámara mirando por la ventana, uno de los maniquíes tras él y el otro reflejado en un espejo sobre la chimenea.	*Se acerca a la ventana. Con la ayuda de binoculares, Podemos ver al pie del jardín la reproducción de una escena mitológica en un tableaux vivant.*	
6)	13.36-15.19 13.59	Plano picado, desde la ventana, hacia el jardín, donde tres personas reproducen el *tableaux vivant*. La escena de los cazadores en un lago, y la presencia de la diosa Diana. La cámara enfoca a un ciervo muerto, luego a una de las mujeres de la representación. Hay humo en el jardín. La cámara muestra una serie de tomas de la representación desde distintos lugares. En plano escorzo desde la ventana el coleccionista comenta la escena.		Las maderas graves entran con una melodía a saltos y pausas. De todos modos, el bloque tiene una estructura más clara al oído y menos expandida. Un corno marca una nueva melodía de entrada, con tres notas. A ella responden el clarinete y los fagots con una melodía muy rítmica, que luego desarrolla el oboe un poco. Es un momento de sólo música sin narración. La música no baja de intensidad demasiado para dar paso a la narración, o al menos no es tan abrupto. Entre 13.55 y 14.47 no hay narración, sólo música. Sin música.
7)	15.40-17.26 15.52 16.49	La cámara enfoca un plano general de Diana en su posición, pasa niebla sobre ella. El narrador continúa su comentario:		Suena de nuevo el corno que inicia el bloque 6, hay una pausa y retoma el motivo de las maderas. Baja un poco de intensidad

	17.12 17.26	[Plano contrapicado de la casa, el coleccionista se divisa desde la ventana] Diana y sus acompañantes en un paneo. Luego, la casa completa desde abajo.	*A riesgo de trastornar una línea de pensamiento algo simplista, me gustaría inyectar una cierta duda. Supongamos que el tema de Diana la Cazadora fuera simplemente una pista falsa. Supongamos que los elementos anómalos fueran simplemente trampas. Y que el rastro hay que buscarlo en otra parte.* *Un rastro señalado por un detalle, menor, pero sin embargo expuesto a plena vista.* *[...]como una pieza absurda de equipo de caza, el espejo ofrece una pista temática que podría promover nuestra búsqueda.*	para que continúe la narración en *off*. Se introduce un nuevo trozo tocado por el oboe, muy breve. El bloque toma una breve pausa, y continúa [La propia película se construye entonces como una declaración implícita de las propias búsquedas de Ruiz] El corno vuelve a tocar, anunciando que se reitera el tema. Fin del bloque.
8)	17.37-19.03	Plano picado que muestra el *tableaux*, ahora con un poco menos de niebla. Una luz sale del espejo. La narración continúa. Se apaga la luz.	*El espejo refleja los rayos del sol. Veamos hacia dónde apunta su dirección.*	Bronces notas largas, que luego son acompañadas por las maderas que se incorporan. Es un bloque en menor, con una melodía muy clara como en el sentido de la anterior. Se reitera constantemente, casi como una cuestión

				fúnebre, repitiéndose 6 veces:
	18.41 18.49 19.03	Paneo de la cámara desde el *tableaux*, desde su propio nivel, hacia la casa-pasa por los personajes del *tableaux*, incluida Diana que está de espaldas a la cámara. El coleccionista explica: Diana avanza junto con la cámara hacia la casa, el niño que estaba con el espejo entra en la casa al tiempo que el coleccionista sale de ella; la cámara muestra la luz sobre la ventana del sótano. y se ubica al lado derecho de la luz, contemplándola. *Zoom* hacia la luz. Plano medio y acercamiento al caballero jugando ajedrez en una silla, con la mano apoyada sobre su cabeza, como en el cuadro mismo. Estamos frente a la representación de aquel cuadro que, al inicio del filme, el coleccionista describió, debatiendo el comentario del narrador sobre el carácter teatral del mismo.	*Aquí vemos los rayos del sol reflejándose en el espejo, y cayendo en la ventana de un sótano.* *Una partida de ajedrez se ve interrumpida por la llegada de un cruzado.*	En la sexta y última reiteración el bloque, hay un traslape con otras maderas, interpretando notas largas que finalizan el bloque. Se encabalga el final con los pasos del coleccionista entrando en el nuevo *tableaux*. Sólo en esta secuencia, suenan 6 de los 8 bloques que ya han aparecido en la película.
	19.05	El *tableaux* en plano general. Los tres caballeros en la mesa, y abajo a la izquierda el paje, sentado en el suelo. El coleccionista entra en el *tableaux*, lo recorre y explica. *Close-up* al paje, que sonríe.		Luego del comentario del coleccionista, se incorpora el narrador over y sigue el coleccionista.

	22.28	El narrador sostiene que, quizás, la conexión entre las pinturas tiene que ver con la presencia de los espejos y lo que reflejan. El coleccionista conjetura: Pero lo importante de aquello no es toda esta información, sino la forma en sí misma de luna creciente, que se repetirá en otro cuadro que el coleccionista nos invita a observar a continuación, saliendo del encuadre.	*[…] El efecto debe considerarse de una manera totalmente diferente. De lo contrario, quedaremos atrapados en la trampa que nos han tendido. En este caso particular, lo que hay que considerar es la forma del espejo. Sin embargo, con el debido cuidado, ahí se esconde otra trampa. No debemos detenernos en el significado de esta forma para el tema. Es de conocimiento común, cada día más común, que la luna creciente es un símbolo sarraceno. Nadie puede dejar de ser consciente de que la presencia de una figura tan impía dentro de la Orden es, cuanto menos, sorprendente. […] la presencia de esta señal en la Orden era, lamentablemente, probable.*	Los comentaristas se concentran en cómo los espejos reflejan dentro del *tableaux*, y qué reflejan. No está de acuerdo el coleccionista con el narrador.

9)	24.25-24.31 24.31	*Zoom* al espejo de luna creciente-todo este tiempo el espejo ha reflejado un estandarte con cruces y una corona el centro y arriba, con otros motivos vegetales. Cambio de escena: vemos el nuevo *tableaux*, que es la representación de la pintura con un joven semidesnudo al que van a colgar.		Bloque de bronces. Los trombones tocan una melodía de 3 notas ascendentes. Le responde el timbal con tres golpes. Creo que es la misma del inicio. El bloque termina en el momento en que el coleccionista ingresa en el nuevo *tableaux*.
	25.35	El coleccionista se pregunta por el uso de la luz en el cuadro, y cuál es la razón para que algunos objetos se vean claramente y otros permanezcan en la oscuridad. Dicho esto, el coleccionista se acerca un poco más al aparador en el que se encuentra el espejo y enciende una luz tras éste.	*Pero dejando de lado la iluminación, centrémonos en las figuras.*	
10)	25.37- 26.20	El coleccionista avanza hacia el centro del cuadro. La luz se apaga de nuevo y queda sólo sobre las figuras del centro. El coleccionista mira hacia arriba: Sobre una viga metálica, una máscara blanca que uno de los sacerdotes apunta con la mano,	*La máscara: ahí está el vínculo con el siguiente cuadro.*	Cuerdas con una nota larga, *mezzoforte*, en un bloque más bien misterioso, incluso medio siniestro. Entran las maderas de manera sutil. En el momento en que el coleccionista hace una pausa en su monólogo hay un crescendo, más abrupto y claro que los anteriores. Aquí las cuerdas, de nuevo, son utilizadas para establecer una atmósfera. El bloque

		dándole la espalda a la cámara.		termina en un decrescendo.
11)	26.51-27.58	Se detiene frente a la cámara. Luego avanza más allá de ella, e ingresa en una habitación vacía, con una gran lámpara colgando del techo. Los interlocutores hacen patente las dudas frente a cuál es el orden de los cuadros. La máscara está en una de las paredes. El coleccionista sale por una puerta en aquella pared.		Unas cuerdas entran suaves, en *mezzoforte*, junto con el resto de la orquesta muy suave por debajo. Suben luego de terminar la narración y vuelen a bajar en el momento en que el coleccionista vuelve a hablar. La música crece y acrecienta la sensación de misterio. Los bronces y las cuerdas mantienen una nota larga en f, para hacer un leve decrescendo y terminar el bloque.
		Antes de que haya terminado la música el coleccionista entra en un baño. El espejo refleja a alguien que está en un rincón. Lo sigue, de pronto, un hombre vestido de soldado. La cámara los sigue por detrás. Entramos en un nuevo *tableaux*. Una niña de blanco mira hacia arriba, no se sabe bien si hacia el techo o al hombre que tiene detrás suyo de pie. Otro lee a su lado, detrás de ella y mirando a la cámara está una mujer de negro con sombrero, y al costado izquierdo de ella un joven que mira hacia la luz que entra por la ventana de la habitación, dejando ver, además, el decorado de la alfombra. El narrador:	*Aquí está el escandaloso cuadro rechazado*	

		Los personajes se mueven y caminan hacia sus posiciones. El coleccionista:	*por el Salón en 1887.* *¿Qué, en este cuadro, pudo haber provocado un escándalo?*	
12)	29.02-30.51	El coleccionista se pasea por la habitación del *tableaux* comentando la pintura y lo que podría haber provocado el escándalo. El coleccionista continúa en *off* mientras vemos un plano general y de frente del *tableaux*. Continúa su comentario sentado en la habitación, hasta que se queda dormido.		Bloque de cuerdas más bien efectista que al segundo deja sólo el chelo con una melodía sencilla. Entran de nuevo las cuerdas, igual que en el bloque 9. Estableciendo, de nuevo, una atmósfera más que resaltando algo. El narrador continúa, ahora susurrando como para no despertarlo.
		El coleccionista despierta y sigue. Saca un libro de su chaqueta, asegurando que en esa novela está el misterio del asunto. La cámara enfoca el libro y sus manos leyendo: dentro del libro está una postal del cuadro que está siendo representado, o más bien una fotografía del propio *tableaux*. Describe a la marquesa, que aparece en primer plano. Luego el marqués. Lo que ocurre es una intención familiar de traición, que tiene que ver con un casamiento de los primos presentes en el cuadro y que la marquesa quiere llevar a cabo. El cuadro, lo que representa, es la propia intención.		La voz del coleccionista en *off*.

		Ahora los personajes reproducen, variada, la partida de ajedrez de los cruzados. Está el otro personaje, el español.		
13)	40.42-41.01	En el salón del duelo, la joven ha sido herida. Todos asumen una posición quieta. El español H es tomado prisionero. Por cuasi homicidio.		Bloque principal-fagot rítmico -. Termina y se encabalga con el siguiente.
14)	41.01-42.12	Ahora otra secuencia en que se ve a la joven sobre un sofá, el joven detrás, el marqués lamentándose.		Bloque de piano solo, con una armonía más bien impresionista, con una melodía que por el ritmo es una suerte de variación del fagot rítmico, pero casi jazzero.
15)	42.55-42.40	Vuelve al *tableaux* original y explica que el señor H era parte de una sociedad secreta que quería hacerse con el castillo. [Ruiz se burla entonces de la interpretación] El *tableaux* del joven colgado, que es el mismo joven del *tableaux* de la familia, puesto como una relación a través de la narración del coleccionista, que no ha cesado.		Bloque de órgano, denso, un poco terrorífico. Se incorporan unas trompetas con una nota para finalizar en decrescendo.
		Plano general de la casa, que toma tanto el primer piso como el segundo, con grandes puertas hacia habitaciones en las que se encuentran los personajes de los *tableaux*.		
		El coleccionista llega a un nuevo cuadro, la cámara lo sigue y se queda con él en medio plano. Sostiene que este *tableaux* contiene elementos de las pinturas anteriores.		

		Recorre el *tableaux* en el que hay muchos personajes. Asegura que es una mezcla de los cuadros anteriores nombrándolos.		
		El coleccionista: Narrador: El coleccionista:	*Deberíamos explicarles a través de la hipótesis del robo cuadro.* *El coleccionista nos exige una vez más que olvidemos la pista temática y nos concentremos en la composición.* *En este cuadro, como en los anteriores, los personajes se agrupan de tres en tres.*	
16)	45.47-47.18	La cámara recorre el nuevo *tableaux.* Secuencia en que cada *tableaux* mostrado anteriormente "se mueve": los personajes hacen gestos, mientras el narrador corrobora que aquello es lo que ocurre en el cuadro último: una combinación, todos los personajes se han trasladado hasta esta última representación.		Nota larga de las maderas. El fagot destaca llevando el bajo. Es una nota que va in crescendo. Cambian, y son tres notas, es un motivo que se reitera. Cesa la narración y la música crece en intensidad y densidad, apoyando el bloque, ahora, los bronces. Termina con un decrescendo y desvaneciéndose.
17)	48.25	La cámara muestra una cruz, baja y hay una máscara dorada con una peluca sobre un altar. Humo. Otra figura en contrapicado. Luego con el coleccionista desde abajo:	*Baphomet, un demonio andrógino. El principio de*	Tema de los bronces 3 notas y timbal.

			indefinición. Desafiando el tiempo. Un cuerpo inmaculado y sin alma, acariciado por las brisas que son almas errantes, sin cuerpo. Assalaide a través de los siete orificios por almas errantes que buscan su reencarnación.	
18)	49.18-50.53	Todos los cuadros son el culto de lo andrógino, escondido, como está escondido el culto en sí mismo. El narrador se pregunta entonces cuál es el rol del cuadro de Diana la Cazadora.	*Lo explicaré a través de la hipótesis del cuadro robado.*	De nuevo la mujer canta, acompañada de las maderas. Crece cuando termina el diálogo del narrador y el coleccionista, y luego termina de manera abrupta.
		El coleccionista recorre una habitación en la que están todos los cuadros, pinturas. Se sienta en un escritorio.	*Los mismos gestos repetidos de pintura en pintura. Entonces, olvidemos. Dejemos que los cuadros se desvanezcan, que desaparezcan… que desaparezcan… para que todo lo que permanezca sea los gestos aislados, los gestos de La Ceremonia.*	
19)	57.13-61.10	El coleccionista sale de la habitación y entra en un gran salón. Todos los personajes están allí. Deja el salón desde otra puerta. Paneo de la cámara por otros		De nuevo el bloque cantado. Crescendo El bloque continúa con la sección de las cuerdas, y se reincorpora la voz.

		personajes, el coleccionista sigue recorriendo. El coleccionista sigue recorriendo y viendo las figuras con sus gestos, la luz que entra por las ventanas. Sale de la casa. Fin		Notas largas del fagot, como anunciando un fin, pero entran las cuerdas muy tensas.

9.3.9. *El Techo de la Ballena (Le toit de la baleine)* (1981)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Sonido: Mildred Van Leeuwaarden.

Montaje: Valeria Sarmiento.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Institut National de l'Audiovisuel (INA). EYE Film Institute Netherland.

La música fue grabada por la Orquesta Filarmónica de Rotterdam.

La versión que se corresponde con la de la cineteca nacional de Chile fue restaurada en 2016 por la Cinémathèque française, a partir de un negativo original de 16mm y de una copia magnética de una mezcla de la versión francesa. La colección viene del EYE Film Institute Netherland.

https://cinechile.cl/pelicula/el-techo-de-la-ballena-le-toit-de-la-baleine/

Reseña:

Un antropólogo holandés conoce al millonario comunista Narciso, quien lo invita a su casa en la Patagonia para estudiar el idioma de dos indígenas Yaganes, los últimos sobrevivientes de su tribu.

Se desarrolla un viaje interior dentro de la propia casa y terreno, una interrelación surrealista entre los personajes y los acontecimientos en torno al intercambio de lenguajes, discursos inconexos, burla a la *intelligentsia*, y como suele ser en el Ruiz de esta época, a la idiosincrasia chilena.

Uso de la banda sonora:

Las voces, como ya hemos visto antes de Ruiz, tienen un rol fundamental, especialmente en esta película en que el juego de los lenguajes, la comprensión y el colonialismo son, probablemente, uno de los hilos conductores más importantes de la película.

A nivel sonoro, a ratos escuchamos agua dentro de la casa – que viene, presuntamente, del agua que corre en el río al que da la casa -. Además de otros elementos más comunes y predecibles del Foley, en varias secuencias podemos escuchar disparos, ruidos de bombas y de motores de avión. Esto, después que Luis Bond cuente la historia del Aeropuerto *Matagato*.

A nivel musical, se percibe un vaivén de intensidades, marcado sobre todo por las cuerdas. Esto no es tan común en otras películas del cine chileno, y habría que ver cómo se desarrolla aquello en el resto de la filmografía de Ruiz. Se percibe una anempatía de la música en algunos bloques, la que sólo es comprensible desde el discurso: la escena en que Narciso le regala la casa a Eva, de alguna manera es de amor, pero no lo es; en este sentido, la música bella, con aires románticos, que alcanza un clímax como de cine clásico norteamericano, es casi una burla. El final de los bloques musicales suele ser un calderón muy sutil.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces**	**Banda sonora**
	00.19	Voz en *off* del holandés mientras aparecen los créditos iniciales. Una pareja en la playa los mira de lejos Narciso Campos.		Mientras está en off, es en francés, luego entre la mujer y el hombre hablan en holandés.
1)	01.20 – 01.54	Se ponen de pie para ir hacia la mesa de Narciso. La mujer se sienta a conversar con Narciso, mientras el holandés mira desde su mesa, sin levantarse aún.	El holandés narra en off "Esperaba lo peor, no sabía que el día sería tan sorprendente … decidí ir a verle".	Maderas: Segunda menor descendente que luego imitan los cornos y responden las cuerdas ascendentes, en una sonoridad misteriosa. De nuevo responden las maderas.

		Se presentan, y hablan en francés. "Es mi idioma favorito", dice Narciso. "Qué pena que nadie lo hable"	Narciso intercambia el inglés, francés y castellano – chileno – durante toda la película. Este último, lo usará luego con su amigo, pero además es el idioma en el que se expresa mejor, con el que se habla sin que los otros extranjeros le entiendan, y además, es el idioma mediante el cual establece sus propios subterfugios, es el idioma con el que miente, con el que inventa, con el que elucubra – el chileno.	
2)	02.29 – 03.51	Los tres ríen, no se entienden, el holandés está indeciso de lo que ocurre. Títulos iniciales: *En el techo de la ballena. Una película sobre la supervivencia*. Narciso les muestra una casa que tiene en la Patagonia. Mientras hablan de ello el color de la imagen se va a verde. Aparece la casa en plano abierto a la derecha de la imagen.	Los chelos y contrabajos tocan notas sostenidas, luego evolucionan a trémolos. La música es tensa, no demuestra la alegría del encuentro o de lo agradable de pasar un momento en la terraza con amigos. La voz en off del holandés narra la coincidencia extraña de un sueño que había tenido Eva de una casa de sus abuelos, como un sueño que era un recuerdo. Mientras esto tiene lugar la	

			melodía de las cuerdas se desarrolla con las violas y violines, combinando legatos y trémolos, y se vuelve mayor, más "esperanzadora", bella. En este sentido, la música se desarrolla diferente a cómo comienza. El bloque termina cuando vuelven a la conversación en la terraza.	
	04.00	El hombre le cuenta a Narciso sobre su trabajo como sociólogo, que estudia fenómenos de terapias colectivas. Por supuesto, lo que dice tiene poco sentido, y es un absurdo que demuestra la burla que quiere establecer Ruiz para con la *inteligentzia*.		
		Narciso les habla que en su casa en la Patagonia quedan los últimos dos yaganes. Llega una niña que es la hija de Eva. Narciso dice que es "mona" en chileno. Eva y la niña abrazada. Cámara siempre en verde.		
3)	05.27 – 07.54 06.08 07.16 07.54	Eva y la niña abrazada. Cámara siempre en verde. Imágenes de la ciudad (Haarlem, Holanda) Los hombres hablan a contraluz con el atardecer, en la terraza a orillas de la playa. El holandés pone en duda la existencia de los yaganes, Narciso hace apostillas en chileno y le responde en francés. Eva llega besa a Narciso.	Voz *over: Al final, aceptamos la invitación de Narciso Campos, un millonario*	Tema de los títulos inciales. Las cuerdas, una melodía alegre. Funciona como una suerte de secuencia de montaje para las imágenes de la ciudad, que terminan en 05.43, momento en que la música hace un fade out. Es casi una música romántica. Voz en *over* del holandés, habla que se volvieron inseparables los tres.

		Imágenes de la casa en la Patagonia. Más títulos iniciales mientras narciso rema en un bote, los espera Luis Bond en la entrada de la casa. Plano subjetivo del bote acercándose al pequeño muelle de la casa donde los espera el hombre de anteojos, quien saluda. Toma interior de la casa (se oyen pasos de los visitantes que van explorando el lugar).		Habla que se alojan en el "Hotel Malcom X de Haarlem". La música retoma su posición foreground. Voz off: *Al final, aceptamos la invitación de Narciso Campos, un millonario comunista.* La melodía, muy legato, crece, y es acompañada por las maderas. Crescendo y clímax final, con trémolo de los timbales, y las maderas acompañando siempre, pero de manera sutil. *Fade out*, la música se va extinguiendo, arpegio final del arpa.
	08.14	El hombre de anteojos llama a Narciso. Narciso lo reta en lo más chileno. Le dice que es un desastre. Le dice garabatos, después habla en inglés. En plano escorzo y el de anteojos mira al suelo mientras lo reta.		
4)	09.33 – 10.52	Luis Bond se repliega luego de retar de vuelta a Narciso y se apoya contra la pared. Narciso hace lo mismo, y luego se ríe. Grita, de nuevo, *¡it's a mess! The house it's full of shit…*		Bloque 1. Pausa con el cambio de escena. Tensión, pero absurda porque luego ríe y sigue hablando sólo:
		Eva entrando a la casa. Aparece su hija y el holandés por otro lado. La música termina con la niña - Anita - escondiéndose bajo una estantería. Sale del escondite, camina hacia la cámara. Narciso habla sólo, por dónde comenzar a ordenar.	En *off* Narciso sigue gritando: *The house it's a mess, completely como las pelotas, wn. I am the boss here!*	EL bloque retoma con un crescendo. Se desarrolla más que al inicio, y refuerza la muestra de una casa vacía, extraña, desordenada. Final súbito. Le ha descubierto su charada, y por ello lo

				repite de manera artificial desde dentro de la habitación hacia afuera para que los invitados le escuchen.
5)	11.29 – 12.16 11.42 12.02 12.04	Anita apoyada en el dintel de la Puerta extiende la mano y juega con el sol que le llega. Hay un esténcil como si fuese de pueblos prehistóricos, en la puerta. Ella imita esa ilustración. Plano panorámico de gran prado y al fondo montañas. Los colores como exagerados – muy Ruiz -. En el medio del prado está Narciso entre muebles dispuestos de manera extraña. Anita corre de un lado a otro más lejos de la cámara. Narciso se agacha a ver una silla que está semi enterrada en la tierra. Anita mete los pies ahí, él le dice que no, ella no entiende ningún idioma que no sea holandés. Plano medio de Narciso tratando de hacerle entender a Anita que está lleno de caca bajo la silla. La niña canta en neerlandés. Narciso la mira y exclama:	*Se cagaron dentro de la silla, huevón…* *Cabra huevona.*	Trémolos de las cuerdas marcando un fortepiano. Bloque más tenso. También hay un glockenspiel. No es el mismo trémolo que aparece al principio. Pausa del bloque – calderón -. Retoma con una melodía *legatto* de cinco notas en las cuerdas graves, y cierra el bloque.
	13.08 16.10	Imagen de la luna. Luego los cuatro adultos jugando cartas. La cámara sólo enfoca a los dos chilenos, sabemos que están los otros porque ambos miran al costado. Luis Bond cuenta el mito del gato, absolutamente irracional, surrealista más bien. Él habla en inglés, Narciso traduce. Hay un montón de referencias a lo chileno: el gato de dos kms de alto se llama Comegato. Los ojos del gato son un pasaje para que los aviones aterricen en el aeropuerto Matagato. El holandés mira hacia la mesa mientras bebe y fuma, como		Se oye de fondo el sonido del viento.

		aburrido. Ella sentada en un sillón, también fuma. Él habla con Eva en Neerlandés, se queja de la actitud absurda de los tipos. Ella no le hace caso. Narciso dice que contará la historia de Luis Bond, que ahora se hace el dormido. En inglés dice: *Su nombre no es Luis Rojas, es Luis Bond. Bond era un asesino de indígenas en la zona*. Dice que la casa fue heredada por Bond (abuelo) en una apuesta y que la transformó en un pub irlandés llamado "El siete espejos" –como el de Valparaíso-. Los clientes tenían la posibilidad de romper un espejo cada noche.		
	18.53	La cámara enfoca ahora a Eva en el sillón, que estaba dormitando, pero despierta con el ruido, con cara de preocupación y mira hacia arriba.		Se oye en *off* un ruido de estruendo, como de temblor o truenos.
6)	19.05 – 20.36 20.26 20.36 20.43	Ella anuncia que se va a dormir. La cámara muestra ahora un plano de la casa. Luego las manos de ella escarban la tierra y encuentran, entre los terrones, una pequeña copa, una botella, otra copa. Narciso y el holandés, plano medio, sentados sobre el paso, de espaldas a la cámara. Plano de ambos conversando de frente. Tras ellos a la derecha, dos hombres –yaganes – uno de pelo largo y terno a la izquierda y a su derecha otro mayor, de pelo corto y con una chaqueta beige. Narciso le dice que no mire, que se pondrá de pie y se girarán.		Cuerdas muy suaves, en trémolo, tensas. Los trémolos crecen, la melodía en modo menor, todas las cuerdas al unísono, primero unas y luego otras que las imitan. El clímax musical es cuando ella se queda mirando una de las copas, la cámara enfoca ahora su cara en primer plano. La música baja en un *fade out* súbito, y da paso a Voz en *off* de Narciso. Fin bloque, él sigue hablando con el holandés.

7)	20.58 – 22.14 21.04 21.05 21.18 21.26 21.31 21.34 21.42	Se giran rápido. La cámara ahora está de espaldas a ellos, como en el plano de 20.43, y los nuevos personajes a la derecha se tapan los ojos con las manos. Narciso les sonríe con una sonrisa bastante forzada. La cámara se gira hacia el holandés. El hombre de la casaca está mirando por entre sus dedos. La cámara se gira hacia la izquierda, hacia el de pelo largo que también mira entre sus dedos y sonríe mostrando los dientes. (es como el gato de Alicia) Plano de la casa desde el otro lado del río, la casa a la derecha y un árbol al medio (de nuevo los planos son increíbles).		Trémolo in crescendo de las cuerdas, principalmente se escuchan los violines. Va sincronizado con el movimiento de los personajes, y pausan cuando ya se han girado por completo (21.02). 1 nota larga, como finalizando el trémolo anterior, por los violines y las maderas. También coincide justo. Los bronces marcan un contratiempo, y luego continúan las maderas en el registro grave y medio, desarrollando una melodía de carácter más misterioso, a las que se suman un glockenspiel y el arpa. El momento de las maderas es de misterio, más “etéreo” si se quiere. Los violines tocan legatto y variando mucho la intensidad una nota. Un trémolo sostenido acompaña esta sonrisa. Vuelve el contratiempo de los bronces. Y la melodía de misterio por las cuerdas. Clarinete y oboe una melodía de cinco notas, saltarina y breve, que introduce a un nuevo motivo.

	22.14 22.33 24.20	Primer plano de Narciso y el holandés, borrachos, conversando. El holandés mira abajo o hacia más allá de la cámara – ¿tiene un nombre esto? - Hablan de Eva, Narciso le dice que él es para ella, y el holandés le reconoce que la quiere mucho. Chocan los vasos, Narciso le habla de cerca. El holandés le pregunta si le gusta; el otro ríe y le dice que está celoso. *Estás celoso, muy celoso. – no, no lo estoy. – Si, no pasa nada. Yo nunca estoy celoso.* Eva en *off:* Detrás de Narciso había una de las manos impresas en la pared. Ahora el holandés domina la conversación, se le acerca a Narciso, le dice que Eva es todo para ella.	*Dios mío, no más sufrimiento.* El holandés: *No confundas la fantasía con la realidad. Yo amo a Eva, pero de una manera absolutamente negativa.* *–Tengo un casete, ¿quieres oírlo?* –Narciso: *No, no quiero!* Sale de escena.	Responden los bronces más duro con una variación descendente de ese motivo, pero a baja intensidad, muy por detrás de los diálogos. Una melodía de 10 notas se presenta por primera vez – aunque puede ser variación de bloques anteriores, por las maderas y el glocken, y unos violines o violas en trémolo, de nuevo. Los los chelos responden con una nota larga, como cerrando ese motivo con un *ff*. Esto ocurre dos veces, y a la segunda los chelos sólo mantienen una nota larga, que luego sube (se mantienen alrededor de 4 segundos) y ponen fin al bloque.

8)	24.33 – 25.52 24.42 26.10	Todos en la misma habitación ven la televisión – no se ve -. Narciso se pasea por la habitación, sale, vuelve a entrar. Voz *over* de la televisión: Se ven dos sombras sobre la puerta, una de pelo corto y otra de pelo largo. Al terminar la noticia anterior, Narciso dice "Están aquí". Los yaganes entran en la habitación. El del pelo corto va con un bastón. Narciso les da la bienvenida: El de pelo corto le dice a Bond *caluga* les pasa desde su	*[...] Lourdes, la capital de la República Católica Vasca, amaneció hoy cubierta de afiches favorables al movimiento de liberación de Los Pirineos, y una manifestación del Movimiento Mariano, de afiliación neo leninista, era esperado para la salida de la misa de 12. En un comunicado de prensa, el presidente Arriagada anunció que a pesar de las reiteradas provocaciones de elementos paganizantes, enemigos del pueblo vasco, no modificará su política de conciliación nacional. En otra parte de su declaración, el Cardenal Arriagada confirmó que por el momento, no se efectarán los tradicionales fusilamientos del mes de María, puesto que la prohibición del culto paganizante*	Se escucha la noticia en *off* por una voz femenina, sobre la liberación de los Pirineos. Suena el bloque 1, por sobre la voz de la noticia. El bloqeu siempre va más intenso que la noticia. Esto se oye en *off* mientras Ana está en su cama

		bolsillo, ellos se lo comen y puede decir *buenas noches*. Después le pide otra a Narciso, y les entrega un "regalo". . El holandés observa. Critica al colonialismo. Narciso exclama:	*a la Virgen, así lo exige […]* *Muy buenas noches don Adán, muy buenas noches, Edén. Este huevon me cae como las pelotas.* *¿Cómo se dice Edén? – Gracias. – Bien, Edén, usted es mucho más inteligente que el otro.* *Son como niños, unos verdaderos animalitos.*	
9)	27.33 – 28.23	Plano medio de ambos yaganes "durmiendo". Edén golpea su vara contra el suelo y comienza a llorar, sólo como un gesto.		Nuevo bloque, bello, más "liviano", pero de nuevo raro, misterioso. Un juego entre ese misterio y la tensión de las cuerdas. El arpa marca el ritmo con un arpegio. La melodía que más destaca la interpreta el corno, suave, pero el acompañamiento tenso, es divergente, de alguna manera, a lo que suena "por encima". Hasta ahora, es en este bloque donde esa cosa dual está más presente.
		Los cuatro hombres en la habitación. Los Yaganes hincados con los ojos cerrados, "durmiendo". Ellos hablan sobre darle alcohol a los indios:	*No deberían haber tomado tanto, así no se habrían muerto,* dice Bond. Continúa: *No hay que pegarles, es contacto físico, si no se van, pero no es pegarles.*	

	29.51	De nuevo Edén golpea con el palo, haciendo un ritmo constante. Ana mira desde su cama, recita. El holandés dice que Bond es peligroso. Narciso replica:	Sonido del viento. *Este huevon no entiende absolutamente nada*	
10)	31.34 35.29	Bond consuela a los yaganes luego que les pegó. Cambio de escena. La casa desde fuera. Dentro, el holandés hace preguntas a Edén, y Adán está sentado más atrás. El segundo repite la misma palabra que también repite siempre Edén a las preguntas del holandés. El holandés anota la misma palabra. Burla a la etnografía, al trabajo de "comprensión" de los indígenas. Narciso tiene un diccionario de palabras indígenas. Le lee al gringo, quien graba y anota. Las traducciones por supuesto son absurdas. Ojo con los supuestos significados.	 *Yamascumá*.	Bloque 9. Suena un avión fuera. Voz en *off* del holandés.
		Los yaganes vuelven a entrar en la habitación, se quedan en el dintel de la puerta y miran a Narciso leer los significados. Repiten algunas de las palabras que dice Narciso. Éste se enoja. Es buena la escena porque el chileno patrón quiere mostrarle al gringo "cómo son los indios", y pareciera como si estuviese sacando más información que de ellos mismos. Narciso comienza a reírse. La cámara se queda ahora con el gringo, luego gira. Los yaganes repiten: y Narciso la busca en el diccionario:	 *Yamascuná*, *Significa Dame eso!*	
11)	39. 11 – 41.07	*Nadie puede aguantar una semana aquí, es un lugar horrible. Hay bombas todo el día, los aviones, es terrible. – Es precioso*, dice Narciso.		Bloque 6. Tiene un desarrollo mucho mayor.

	39.39			Sonido de avión que pasa. Sobre el bloque, Narciso canta, le sigue Bond. Cantan "La parva de Paja", tradicional chilena.
	40.04 41.07	Lo mismo, cantan.		Voz en *off* del holandés narrando – siempre es su diario. Dice que ha cavado bajo la casa pero no encuentra nada de lo que se supone serían huesos de yaganes, sino de conejos, radios, latas de cerveza. Mientras lee, el desarrollo de la música va de crescendos a decrescendos, casi como un mar. Alcanza un pico que refuerzan unos platillos, y baja de nuevo. En un nuevo clímax, la música coincide con una imagen del mar. Fin con nota larga.
12)	41.35 – 42.43	Eva le habla sobre historia (Hugonotes) a Ana, afuera de la casa, por la tarde, con el sol por la cara. Hay una suerte de juego de la música como clímax romántico mientras ella lee y se ve su belleza.		Bloque 3. Música más despacio que su discurso. Sube cuando ella deja de hablar, para finalizar. Se traslapa con un nuevo *off* del holandés, que sirve también para hilar las escenas.
	42.54 44.48	Edén primer plano. Él responde. Toma de ellos dentro, y una ventana desde la que se ve Eva afuera, bailando en el exterior con el pelo al viento. La cámara se gira y muestra al holandés, que le enseña cosas a Edén.		En *off* el holandés le pregunta qué son ciertas cosas, que no vemos.

		El indio ríe, responde y se ríe.		Sonido de metralletas y aviones. Nadie se inmuta por ello.
13)	45.33 – 46.22 46.19 46.22	Primer plano de la cara de Edén, quien ríe. El holandés le sigue preguntando qué son los objetos. La cámara enfoca un espejo en la pared, en que están Edén y Adán, en una bella imagen sobrepuesta de ambos rostros. Adán mueve la cabeza hacia un lado. Volvemos a la escena del interrogatorio. El holandés le acerca un pájaro dorado cada vez más a la cara de Edén, quien grita: Cambio de escena: Adán en el prado, plano panorámico, grita.	 *¡Yamascuná!*	Bloque 9. Es, sin duda, una música onírica, que pone énfasis en el surrealismo de la situación, en lo absurdo de todo – como en la imposibilidad misma de comunicación entre uno y otro ser humano. Final con nota larga + un *fade out* sutil.
	46.22 46.33	La cámara va haciendo un paneo hasta llegar al exterior de la casa donde Eva mira a Edén gritar. Narciso viene saliendo de la casa.	*Adán y Edén han enterrado nuestros espejos. Luis le dio latigazos, luego los 3 se pusieron a llorar.*	El holandés narra en *over:*
14)	47.24 – 49.16	Narciso le habla a Eva, en plano americano. Al fondo de los dos, al centro, está Edén mirando; a veces grita e interrumpe a su patrón. Narciso se refiere al lugar, que:	*era un peladero, una pampa. Cada vez que vengo me conmuevo por cómo fue construido, por mi abuelo, mi padre… Sí, porque todo se construyó con la sangre de estos indios. De miles de miles de indios que están enterrados aquí* [Edén le grita más fuerte desde	Bloque 3. Mientras el hombre va dando su discurso de narciso, la música va creciendo en un gran clímax. Podría ser un bloque que acompaña una película de romance norteamericana, pero acompaña un discurso arribista sobre la construcción de su familia y sobre él.

	48.41	Primer plano de Narciso:	lejos], *y Adán y Edén fueron los únicos que sobrevivieron, ¿entiendes?*	La música llega a su clímax con los violines tocando la melodía, justo en este momento.
	49.16	Narciso le pregunta a Eva si le gusta el lugar, y se lo regala. Ella le dice que es maravilloso.	*Por eso me digo a mí mismo, Me uniré al partido comunista y eso fue hace 20 años.*	Fin del bloque con nota larga *pp*.
		Ana mirando a los dos yaganes desde unos metros de distancia, se imitan gestos de las manos. Eva le dice a Ana que no se acerque tanto a los indios, ella pregunta si acaso los proletarios siempre son raros. Eva replica que sí, que es por la explotación. Ana pregunta si es por eso que se unen.		
15)	50.41 – 51.00 50.44	Plano de la casa desde el río Ana escarba en la tierra del prado, y encuentra el pájaro dorado que le mostrara el holandés a Edén.		Bloque 2, trémolos en los chelos. Tensión mientras el gringo narra lo que ha logrado recabar de los yaganes. Es una aparición más breve y a intensidad media. Aunque este bloque tiene un vaivén de intensidades muy interesante, casi como las olas del mar del principio. Sonido del viento.
	51.07 – 52.24	Luis y Narciso sentados en una mesa afuera, con vino. Entre medio Narciso dice: Narciso sigue tarareando. Luis lo agarra de la ropa y lo zamarrea un poco. Pasan los indios por atrás. Narciso le da dos cachetadas para que se detenga. Continúa con el tarareo.	*-Mira qué lindo lugar, precioso.* *-Lleno de aviones, de bombas, de humo, de mierda.* *-Me corto la lengua si aguatai un mes aquí.*	Tararean "Yesterday" de los Beatles. Suenan los aviones y las metralletas.
16)	52.50 – 54.43	Plano de espaldas al holandés, desde el interior de la casa,		Bloque 2. Narración en off del holandés.

		mira por la ventana. Narración *over:* Se pasea por la habitación cabizbajo. Primer plano de Adán, de perfil. Toma fotos a Edén, quien con la aparición del flash pone caras divertidas. La cámara se va alejando.	*Cada mes, Adán y Edén intercambian el nombre.* *Creo que practican la telepatía, como Narciso. ¿Y qué? La terrible realidad. Un ser humano explota a otro.*	Mayor desarrollo del bloque, la melodía va subiendo en la curva melódica y en intensidad, llevada por las cuerdas y las maderas, como siempre; las maderas y cuerdas van como imitándose en el gesto de subir. Comienzan a oírse disparos en el background de la música, pero luego cesan. La música baja de intensidad para que el holandés vuelva a narrar. Fin del bloque.
	54.45 – 55.34	La cámara se ha quedado en un plano que muestra un estante lleno de libros, algunos más desordenados, papeles sueltos. El holandés continúa su narración: Ana bailando con la Polonesa como acompañamiento, de fondo con una pared blanca de la casa. De espaldas a la cámara la está mirando Adán.	*Son incapaces de pensamientos más modernos, porque el concepto del singular se les escapa. Están convencidos que el 1 es un número par. La regresión es infinita.*	*Suite Orquestal N°2 in B menor* BWV 1067: V. Polonaise, de J.S. Bach. La música sube de intensidad, se oye en *off* un sollozo.

17)	55.07 – 56.59 55.33 55.37 56.00 56.33 56.59	Se para y sale de la casa por la puerta a la derecha, dejando entrar la luz del sol. La niña declama en neerlandés unas palabras mientras sigue bailando. Primer plano de Adán a oscuras, mirando hacia la izquierda. La cara de Adán comienza a iluminarse mientras mira fijo, serio. Adán cierra los ojos, y la escena cambia al agua coloreada de amarillo, marcando la hora del atardecer. La toma del agua se funde con una del trigo, también dorado, moviéndose con el viento. Toma del holandés de espaldas a la cámara, en el escritorio. Todo está cubierto de un color dorado – como transición de lo anterior -, pero con mucho grano, lo que da la impresión de un humo, una niebla. Efectivamente, un humo entra por la ventana. Paneo hacia la izquierda. En la habitación está Adán llorando. El humo sale de todos lados, incluida una olla a su lado. La escena cambia y ahora vemos a Eva afuera, con el mismo color dorado, dichosa, acariciándose el cabello.	Fade out de la música. Narra en *over:* [La primera narración es con el trigo aun en pantalla, antes de él] *20 de mayo. Han vuelto a enterrar los espejos. 21 de mayo. Batalla Naval: Chile contra Argentina.*	Sobre la Polonesa, suena el bloque 2, con el trémolo grave de las cuerdas marcando una tensión, definiendo dos planos de significación. La música continúa cuando Adán sale de la habitación y se muestra su rostro a oscuras. La música sube en *fade in* al quedarse sola, sin la polonesa. La voz de la niña se escucha en off y sube un poco de intensidad. La música sigue en el *background*, pero también va subiendo de manera gradual. Aquello, más el crescendo propio de la interpretación, va en síncresis con la paulatina iluminación de la cara de Adán. Sonido de agua que corre, sube de intensidad un poco, sobre la voz de la niña que va en fade out.
	57.00 57.23	Todo ha vuelto al color. El holandés escribe en el escritorio, todo un poco desordenado, juegos de reflejos con las ventanas.	El holandés narra en *over*: *23 de mayo. Cada*	Se oyen disparos de fondo,

	58.13	El juego de significado está presente en las propias palabras, en el propio discurso dentro del texto cinematográfico. Al fondo, más allá de la ventana, pasan remando por el río Adán y Edén, de izquierda a derecha. Escribe y silba. La cámara muestra su cuaderno, con su mano escribiendo.	*palabra o dicho contiene sutilmente otros. Las metáforas sutiles se dicen entre las metáforas habladas. Charlatanes ignorantes: el silencio significa más si se habla.*	*El holandés silba, se sigue oyendo su voz en off – que es su diario -.*
18) 58.43 59.36 59. 38		Deja de silbar, la cámara vuelve a su mano y el cuaderno. Se frota los dedos y la mano se difumina – son varias tomas fundidas de la misma mano, marcando una suerte de cosa onírica irrealidad. Hace gestos con las manos, juega con ella. Escribe garabatos en el cuaderno, o al revés, entre las manos extrañas. Ana en el bote, haciendo gestos extraños con su cara. Ana sobre el bote haciendo gestos extraños, con los ojos cerrados.		Bloque 7. La música de nuevo va un poco en síncresis, con la irrealidad de lo que ocurre. [Se supone que Narciso hace telepatía; la mano se le difumina al holandés, está confundido, todo va extraño. El bloque que acompaña esto es el mismo que cuando (1) aparecen los yaganes por primera vez, y cuando (2) Narciso le dice al holandés que no esté celoso, que Eva es maravillosa pero que no esté celoso. El bloque se escucha más fuerte que cuando aparece por primera vez en 7), porque no hay diálogo.

19)	59.51 60.11			Luego de la melodía modal de 10 notas, la música continúa con una nueva sección que no había sonado en su primera aparición. Los violines solos, en mayor, casi como una suite, ya no una música extraña, sino bella y esperanzadora. Se escucha una percusión metálica, un ritmo constante y un grito agudo.
	60.22 60.23	Edén y Adán dentro de la casa, hay humo, están a contraluz. La percusión es una sartén que golpea Adán. Paneo que muestra a Edén gritando y sosteniendo una palangana de la que sale humo. *Una ilusión. El idioma de los indios no existe. Hoy encontré los documentos. No son indios puros. Nada de lo que dicen o hacen tiene significado.*		Sobre la música, el holandés narra en *off*. Las violas marcan un ritmo en *fortepiano* que va empático con la extrañeza de esta nueva escena, pero retoma el carácter dulce del bloque en 60.29.
	60.43 60.50	Primer plano del holandés alejándose de la casa en un bote. Narra que se irá de vacaciones a Rumanía. *El mundo entero me engaña.* Desde el pequeño muelle de la casa, Narciso y Luis se despiden de él. *Eva ha decidido que no me ama. No volveré.*		Sigue el bloque y la narración del holandés. Fin del bloque, suave como siempre, poco tiempo antes que acabe la narración.
20)	61.07	Ana sosteniendo un espejo de baño, delante de unos árboles. Un haz de luz azul pasa delante de ella, armando, de nuevo un cuadro como pictórico. El haz de luz se difumina y habla en inglés:	*Sabes cómo se tiene un hijo?* *Sí, con espejos. Estoy bailando*	Bloque 9, marcando con su música, de nuevo, lo onírico de la secuencia.

			con espejos. (Hablan en inglés).	
	62.56 63.03 63.08	La niña repite, como una letanía: Mientras, mueve sus brazos como en coreografía. Adán y Edén dentro de la casa, mirando por la ventana. Adán es el que silba	*Este es macho, esta es hembra…,*	 Se oye un silbido en *off*, y a la voz de la niña se le añade una reverb. La letanía de la niña se sigue oyendo un rato
21)	63.16- 64.22 63.31	Un primer plano de Ana desde dentro de la casa, mira a los yaganes. Su cara se ilumina de manera gradual de color dorado. Sonríe		Bloque 19 dulce. Un motivo de 4 notas del oboe, marca una divergencia con la dulzura del bloque, como si la música, a la vez que musicaliza dulce y se burla, también quisiera establecer un puente a tierra, sonorizando la extrañeza de lo que ocurre. Ese mismo motivo es doblado por el fagot para dar paso a las cuerdas en *fortepiano*.
	63.57 64.00 64.22	Paisaje de la casa, todo dorado. Los yaganes pasan en bote por el río.		Pausa Motivo en mayor, bello, en *f*, Silban la misma melodía de antes. Fin.
22)	64.34 – 66.41	El clásico plano de la casa, pero en dorado. Luego, la escena cambia adentro, a un juego de espejos en la habitación. Eva se mira en el espejo, juega con su reflejo. Narciso la mira. Ana se pasea rodeando otro espejo. Madre e hija discuten. La niña dice que esa es su casa, la madre le dice que salga. Narciso le dice que la deje.		Bloque 1. Se traslapa con el silbido de los Yaganes en off. De nuevo esta música extraña va en síncresis. Confirmando la extrañeza, quizás ahora cómo el conjuro telepático de

		La mirada de Narciso está fija y psicótica. Eva posa para él.		Narciso ha funcionado.
23)	65.55 66.38 66.41	El clásico plano de la casa, pero en dorado. Luego, la escena cambia adentro, a un juego de espejos en la habitación. Eva se mira en el espejo, juega con su reflejo. Narciso la mira. Ana se pasea rodeando otro espejo. Madre e hija discuten. La niña dice que esa es su casa, la madre le dice que salga. Narciso le dice que la deje. La mirada de Narciso está fija y psicótica. Eva posa para él. Ana con el espejo de costado, haciendo gestos con un cuchillo, hay un poco de humo. Inmediatamente la escena cambia a ella, en plano medio, en el prado, con vacas detrás. Son varias imágenes suyas superpuestas bailando, ella pasa corriendo también. Dentro de la casa, todo dorado, está Narciso y Eva, de nuevo en un juego de espejos y superposición de imágenes. La mesa entre ellos está llena de botellas, como en *Tres tristes*.		Bloque 5, las cuerdas tensas y en constante *stinger*. Entran el resto de los instrumentos, en un vaivén tenso, los trémolos crecen – diría que es más tensa esta variación que el resto, pero hay que re escuchar. La orquesta finaliza con una nota larga.
24)	66.52 70.00	Misma escena. La luz va cambiando, sube y baja. Ella le habla de su casa. Habla de la casa ideal que le interesa, que era la de sus padres, luego la de una película que se imagina y narra. Su narración es como un recuerdo. Todo incluye espejos, incluida la narración. Es un monólogo sobre la casa.		Nota larga de las maderas, entran las cuerdas, marcando una atmósfera extraña, como siempre. El chelo lleva una melodía bella y extraña, un poco en el estilo de las intervenciones

				anteriores del oboe o del fagot. Hay motivos de bloques anteriores que aparecen. Mucha pausa, mucho silencio, y vuelven a sonar los instrumentos, suaves, extraños, difuminados. Fin bloque, y de inmediato comienza el siguiente:
25)	70.04 – 70.44 70.33 70.37 71.10	 Plano de la casa desde el río. La mano de Narciso sosteniendo dos panes de molde, se ve también su poncho. Luis sostiene un cuchillo y se va a cortar la lengua. [Todo sigue teñido de dorado] Luis sangra sin quejarse, Narciso sigue lamentándose, la cámara enfoca de nuevo los panes. Luis sangra con los ojos cerrados. La mano de Luis le quita los panes a las manos de Narciso.	 *No, lucho, no la caguís huevón, terminemos la apuesta, ¡no!*	Títulos iniciales. *Crescendo* de la música va llegando a la melodía en el registro agudo, a la zona del clímax, pero baja de intensidad un poco para dar espacio a la voz de Narciso. La voz de Narciso se vuelven ruegos, sollozos para que Luis no se corte la lengua, pero éste lo hace. Se escucha como una campanita de alarma de cocina, y luego un grito ahogado, un poco saturado, como sacado de una película antigua.
	71.15	Plano medio de Narciso, leyendo un libro. Se para. Eva le da órdenes sobre la casa. *Ok, it's my house.* Ella asume otra actitud, lo trata como una madre.		El grito se ha extendido levemente hasta esta escena. En *off* Eva le dice que no ahí. Suena el viento.

		Narciso le dice que quiere irse, pero ella le dice que no. Eva llama a Edén y Adán, los pone como ejemplo de disciplina. Eva les dice a los indios que salgan pero ellos le piden, en neerlandés, que le cuenten un cuento. Eva lee el libro [*Invisible Cities* de Calvino] y gesticula.		Edén llora.
26)	74.16 – 75.26	La cámara muestra las manos de Eva mover el libro mientras lee, como si el libro bailara. Edén llorando, Adán con cara de disgusto. La sombra de Eva en el muro. Ella comienza a leer con un cambio de acento.	Bloque 19, despacio, en el background del viento.	
	75.18 75.24	Paisaje exterior, el pasto que se mueve en contrapicado.		La narración de Eva, ahora en off, adquiere una reverb. Termina de leer y siempre en off se oye su risa.
27)	75.29 – 76.00 75.41	Plano medio de un bote viejo sobre el agua. Ana de perfil, mirando a la ventana, moviendo sus manos.		Bloque 6. El bloque termina con el cambio de escena.
		Narciso le habla a Luis, que fuma. Le dice que luego de ganar la apuesta le cambió la vida. Habla como un burgués aspiracional: Hay una burla hacia un cierto tipo de persona que, siendo burgués y parte del latifundio, pretende redimirse a costa del resto.	*Cuando yo viajaba por el mundo, toda la vida llegaba y me preguntaba, bueno, ¿quién soy yo? Nada. No encontraba respuesta por ninguna parte…. ¡Dónde está la patria, que es una cosa tan añorada!*	

28)	78.14 – 79.26 79. 13 79.54	Edén de pie, de perfil, se tambalea con su vara en la mano. Eva habla en neerlandés de pie, de blanco. La cara no se le ve, por el humo en la habitación. Sentado a la derecha de Eva, Adán toma té como un señorito inglés, siempre con su traje.	*Quiero dejar todo botado y convertirme en un escritor. Pero no en un escrito que escribe en español, ¿te fijas? Voy a escribir en inglés. Porque en español, there's no one who let's spanish literature, ¿te fijas?.* *No sé, encuentro que tengo una responsabilidad enorme con esta tierra, con este montón de indios… con esta gente de la Patagonia oye, que nuestros antepasados los mataron a todos, y en esa novela yo pretendo decir, lo que yo soy, desde luego que lo voy a decir… te lo voy a dedicar ¿ah?.*	Títulos iniciales. Bello y como de película de Fellini. Burla total. Se oyen disparos y bombas.
29)	81.11 – 83.57	El humo sube como si fuese un telón, y se les ve un poco más las caras. Edén repite algunas de las palabras que van quedando de lo que dice Eva. Picado de Adán y Eva tomando te, gesticulando con las tasas y las manos. Plano de la casa, todavía todo de color dorado.		Bloque 6, pero más suave, *pp*. Luego con el clásico vaivén mientras Eva y Adán gesticulan con las tazas. Mucho más variado que las primeras apariciones.

				Crescendo y decrescendo… *ppp* El fagot con la melodía de 4 notas, las cuerdas siguen en vaivén suave. El chelo hace una melodía, luego pausa, luego vuelve a entrar, es más libre, menos "cerrada" que las anteriores melodías de los bloques. Las cuerdas se mantienen.
30)	84.59 – 86.00	Narciso y Eva en el interior de la casa. Van armando un diálogo extraño con preposiciones. Los yaganes leen sobre Mozart. Adán en inglés, Edén en neerlandés. Discuten sobre Mozart y Beethoven.		Bloque 19, las apariciones de las maderas marcan, de nuevo, las divergencias entre la dulzura de la música y la extrañeza de todo.
	85.39	Vuelve al color natural. El holandés viene llegando de vuelta.	Narra en *off:* *El suicidio de Luis les ha afectado mucho*.	
31)	86.19 – 89.00 88.10	El holandés entra a la casa, todo dorado. El color y la música establecen estados de ánimo, y relaciones oníricas dentro de la película. Deambula por la casa. Va vestido como al inicio de la película. Narciso lo mira desde la cocina. Se le acerca. De dice: El holandés se encuentra con Eva. Avanzan juntos a otra habitación.	*Soy feliz. Muy feliz.*	Bloque 1. Suena el agua constantemente también. Chelo solo, muy bello, extraño, diferente a los otros; marca una variación del mismo bloque. Entra el arpa, todo es cada vez más onírico Termina el bloque y continúa el sonido del agua.
	89.12	Se juntas las sombras de ambos en la pared y aparece Narciso. El holandés deambula por la casa mirando, encuentra a Ana		Retoma el mismo bloque, *pp*. El oboe reitera la melodía de

		en una silla como una escultura. Está embarazada.		4 notas, vuelve el chelo. Los movimientos de las sombras y la música, las apariciones en escena son como una danza con la orquesta.
32)	91.16 – 94-13	El holandés acerca de apoco su mano para tocar el vientre embarazado de la niña. Ella gesticula como llorando con el sonido de todas esas guaguas.		Bloque 5 cuerdas H tensas. [Es como el bloque de la niña rara] Se escuchan llantos de guagua, se empiezan a traslapar unos con otros, más intensos que la música.
	92.13	El holandés fuera de la casa, plano panorámico. Los yaganes están afuera de espaldas a la cámara. Se van más cerca del cuadro y se sientan, quedando en escorzo. De nuevo, un cuadro simétrico. Los tres se sientan, el holandés a mucha distancia. Les habla en castellano. Ellos responden en francés. Edén: *Has viajado mucho… conoces a Spinoza, tenía buenas ideas.* *Has estado en Alemania, conoces a Hegel. [Esto último en alemán]* Edén: *Ahora que hablas nuestro idioma un poco mejor, y yo te comprendo a ti mejor [inglés] ¿qué harás con lo que sé y lo que has dicho? ¿Qué pasa con todos de los que hemos hablado? [Alemán] Todos los hombres y mujeres de los que hemos hablado. ¿Vas a hacer algo con esto? Sabiduría, sabiduría, explícame esto. [Inglés].* El holandés: *Me voy a ir, adiós, ¡amigo!* [Castellano] se para y se va.		Se oye más lejos y con delay. La música continúa con vaivenes de intensidad.

33)	95. 07 – 95.44	Se va, los yaganes se quedan sentados. Fin.		Bloque 6, que luego varía, mezcla motivos, la divergencia se hace más clara, aparece el bloque inicial un momento, como clímax, y fin. El sonido del viento continúa mientras siguen los créditos finales.

9.3.10. *Las tres coronas del marinero* (1983)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Sonido: Jean-Claude Brisson, Jean-Pierre Fenié.

Montaje: Valeria Sarmiento.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Institut National de l'Audiovisuel (INA)

Música interpretada por el Ensamble Instrumental Alexandre Mirat.

Bandoneón: Juan- José Mosalini

Tangos cantados por Reynaldo Anselmi.

https://cinechile.cl/pelicula/las-tres-coronas-del-marinero/

Reseña:

Un joven estudiante comete un crimen, por el que debe salir de Francia; un marinero que conoce de manera casual, le ofrece formar parte de la tripulación del buque del que es parte, pero no sin antes escuchar su historia. La película, que comienza como si asistiéramos a una cinta del cine negro, se desarrolla sin un conflicto central, estableciendo como puntapié inicial la conversación de

ambos hombres, para acceder a los recuerdos de diversos viajes del marinero. En una inmersión onírica del pasado, pero de cuya temporalidad tampoco tenemos mucha seguridad.

Uso de la banda sonora:

La música no diegética de Arriagada participa en esta inmersión de los recuerdos, presentando bloques musicales ricos en densidad y juegos dinámicos, que trascienden – o son primero – al establecimiento de profundidades *foreground/background* durante el trabajo de montaje.

Al igual que en *El techo de la ballena* (1981), pero en esa cinta como un efecto más desarrollado – y un recurso que se acrecentará en *La ciudad de los piratas* (1983) – un desarrollo de cierto antagonismo temático y semántico entre las melodías y sus acompañamientos instrumentales. De esta manera, se genera una digresión al interior de la propia música, lo que se condice con el distanciamiento del discurso cinematográfico de Ruiz y lo acrecienta.

Tanto los sonidos como la música no diegética son mayores cómplices de la inmersión en una instancia narrativa que difumina las fronteras entre lo diegético, no diegético y heterodiegético, presentando un aura sonora que remite siempre a otros lugares, circunstancias, o recuerdos dentro del propio recuerdo del protagonista. Aquí, Ruiz explota de manera más artística aún, aquello que denomino sonido reminiscente, que no sólo es la sonoridad de uno o más recuerdos, sino aquello que a través de la banda sonora nos distrae de un espacio aparentemente definido en la diégesis, para sacarnos de ahí y trasladarnos a otras instancias posibles del relato.

Tabla de análisis

Bloque	Tiempo	Acontecimientos	Voces	Banda sonora
1)	00. 00-0.19	La película comienza-como *el techo de la ballena* -, con la voz en *over* del protagonista narrando. En este caso, el asesinato, perpetrado por él, de quien fuera su tutor. El estudiante habla en 3 persona.		
2)	00.22-00.54	Mar, toma del barco navegando desde la popa.		Créditos iniciales y tema principal. Gran presencia de bronces, casi como fanfarria, pero terrible. Acompañamiento *ostinato* de los violines, casi como una imitación de las olas del mar.
		La música, como la imagen, es muy de cine negro, al mismo tiempo que la imagen lo es-		Disparos intergalácticos.
3)	00.57– 02.28	El bloque 3 nunca para, más bien se desarrolla, desde el asesinato hasta el encuentro con el marinero en medio de la noche. Se encuentra con el marinero, que le habla en plano escorzo. La voz del marinero-claramente puesta después junto a las otras, es grave e imponente. Da la sensación como si el hombre se hubiese encontrado con un demonio seductor. De, hecho, sabe lo que el otro ha hecho.		Melodía del fagot solo, un tanto fúnebre. Se le unen luego un saxo y las maderas, haciéndose un poco melancólico, especialmente cuando el hombre sale de la casa y llega al parque. Una suerte de clímax es conducida por las maderas hasta un registro más agudo, donde las cuerdas lo toman. En ese momento, la melodía más "melancólica" que asumen las maderas es devuelta a su estado de misterio por las cuerdas - Evidentemente, todo esto está en relación con la propia imagen, un poco de cine negro,

4) 5)	02.28-03.57 04.00-05.30	El bloque 5 es breve y más bien una continuación del anterior, en formato vals para introducir la escena del bar, donde todos bailan y el dúo bebe.		con el ambiente brumoso, etc. Corno nota larga, que luego es respondida por pizzicatos en los chelos. (Bronces barcos) Bloque disgregado que luego se repetirá. La voz del marinero en este punto de la película no es la misma, es más grave aún que cuando se desarrolla la película. El vals entra en el momento que el estudiante le dice al marinero, en la calle, que quiere conocerlo. Luego de una pausa, la música sigue en ese estilo, un vals muy bello, con el oboe llevando la melodía, acompañado de las cuerdas. Luego, la melodía la llevan los bronces, dándole mayor carácter de pomposidad, hasta llegar a un acompañamiento de cuerdas para la melodía del oboe, lo vuelve elegante.
	04.48	*Necesito dinero. -Lo sabía. Tengo dinero. -Marcos.-Sin valor-Eso no es lo importante. … Necesito tres coronas danesas… ahora, antes del amanecer.* La cámara pana de izquierda a derecha a los interlocutores. El hombre le ofrece un puesto en su barco. *Cuesta tres coronas*		Durante toda esta escena la música sigue impávida, como acompañamiento del bar frente a esta escena introductoria - aunque no tan impávida; después de todo, ya se conocen, ya no están en la oscuridad, están al calor de este gran salón y en la comodidad de las sillas. Esto también lo

		danesas.-golpea sobre la mesa.		refuerza la música, junto con la elegancia del sitio.
5.1)	05.30 05.30 -06.16	- *Cree Ud. ¿En el más allá?* - *¿En otra vida?* El marinero le toma la cabeza y se la pone contra la mesa. Se pone de pie y apunta hasta el techo, aun sosteniendo la cabeza del hombre-*¡Eso, eso!*		Entra un piano. Bloque 5, no es un fin sino más bien una continuación, pero ahora la melodía del vals la asume el violín, que suena a alta intensidad, incluso cercano al diálogo.
6) 7)	06.15-06.47 06.53-07.45	La cámara se gira grabando el techo iluminado y muy decorado-barroco-del salón. La cámara se detiene en un plano contrapicado que muestra al marinero bebiendo fervientemente de una botella. Hace ruidos al beber, eructa, se sienta:	*No creo en el más allá. Prefiero decirle que soy ateo. El marinero:* *Le interesará mi historia. Trata del más allá. Está hecho, creo, para Ud. Es una historia hecha para Ud. De todos modos, tiene que escucharla.*	El bloque 2 fanfarria suena sobre el violín que llevaba el vals y crece. Entra traslapado al bloque anterior. Se oyen risas perturbadoras. Piano desafinado en ritmo vals, como de cantina; el ambiente más formal dado por la música en ritmo de vals, de la orquesta ahora es decadente por un piano desafinado y tocado lento, con timbre más bien metálico, que acompaña al hombre luego de beber y la continuación del extraño intercambio. Durante este breve monólogo la voz ha quedado sola y tiene, con mayor protagonismo, una buena cantidad de *reverb*.

				Se escuchan voces lejanas, indistintas, con más reverberación aún.
8)	08.46 08.48-09.19	El protagonista se está quedando dormido sobre la silla. Fundido a negro muy rápido. [Hasta aquí, todo el filme es en blanco y negro] Imagen panorámica de un puerto, desde el mar hacia los cerros poblados-es Valparaíso -.	El estudiante narra en *over: El estudiante, que hablaba de sí mismo en 1era persona si se aburría, se resignó a escuchar*.	Bloque 8. Continúa la narración *over*.
9)	09.21-09.39	Suerte de secuencia de montaje del marinero por Valparaíso. *Había uno que mentía seguido*. Un hombre en traje y sombrero recorre las calles de Valparaíso. *En el puerto lo llamaban El Ciego*.		La narración del marinero es una narración dentro de la narración, es decir, algo que le está contando al propio protagonista, quien es el que en realidad nos narra a nosotros. El ciego es quien le "da" el espacio en el barco al marinero, así como él se lo dará luego al estudiante.
10)	10.42 -11.03	Contrapicado del bar. Se oyen voces indistintas. El Ciego le da consejos al marinero relacionados con el dinero: *No recibas dinero de ajenos*. *No recibas dinero de ajenos sin pedir algo a cambio*. *Esta noche en el puerto hay un puesto en el barco el Funchalence. Pero no me creas. No creas nunca a gente como yo*.		
11)	12.02-12.18	Beben mucho, el marinero se queda dormido. La conversación versa, todo el tiempo, en que el		Una nueva melodía de vals, que volverá a aparecer.

		marinero no debe creer nada de lo que le dice El Ciego, pero en el fondo lo que le dice tiene verosimilitud. Es un juego de opuestos.		
12) 13)	12.17-12.40 12.34-15.11	El Ciego en el suelo, sangrando. *No creas, es pintura roja*. Cierra los ojos y jadea. El marinero más viejo le habla de lo ocurrido. *Eran cinco, los había engañado, les había prometido un puesto en el famoso barco.* Se está muriendo y le pide al marinero que le ponga las gafas. El marinero del bar tapa el cuerpo del Ciego con periódico.		El juego de manos es como voces de niñas en francés, a las que luego se traslapa de nuevo un bloque con melodía del bandoneón, ahora en 4/4, melodía en ostinato. Entra el fagot y las maderas con una melodía larga. El juego de manos desaparece en *fade out*. Traslape entre el bloque de bandoneón anterior y éste. Éste es quizás de los bloques más largos de toda la película, que se extiende desde la muerte del ciego hasta la entrada del marinero en el barco, marcando, entre otras cosas, la llegada de este, el vínculo del marinero con el ciego que lo lleva a embarcarse.
		El viejo hace un juego de comparación entre Valparaíso, Bilbao, Singapur. El marinero narra que, vagando por el puerto, encuentra el Funchalence.		La música de bandoneón continúa. Ahora ya no lleva un ostinato sino una melodía, acompañada por las cuerdas. A ella siempre responde el fagot y las maderas. La música crece en tensión cuando el hombre se acerca al barco. En ese momento la música hace un crescendo de las cuerdas y las maderas; pero no sólo eso: Tocan el intervalo inicial de

				4ta, que marca el inicio del tema principal (Re-Sol).
		El marinero entra en el Fuchalence, varios hombres juegan cartas y fuman. Le ofrecen un trago. Uno de ellos le pregunta,	*¿Puede indicar un punto en el mapa? Talara.*	Sin música, sólo las conversaciones y ruido ambiente del mismo barco.
14)	17.04-17.37	Le dicen al marinero que zarparán al amanecer.		Bloque principal. Termina cuando la madre despierta.
		En su casa el marinero está catatónico, le hablan su madre y hermana. Les cuenta que se va.		De nuevo las voces tienen *reverb*.
15)	19.00-20.11		*Mi madre despertó a los vecinos, trajeron vino y guitarras.*	Guitarra y violín diegéticos, es una melodía conocida. La gente baila. Es una suerte de tango.
	19.22	Un hombre con una guagua en brazos le habla:	*Soy el novio de su hermana, la quiero.*	Una voz canta sobre la guitarra
	19.47 19.56	El marinero deambula por entre los comensales que bailan. Está feliz. Con la nueva música y ubicación, el patio se llena de humo, o niebla.	*Sólo le pido acordarse de mí … Todo el mundo dice que sí, y luego se olvidan.*	La música, que se escuchaba seca, cercana, y diegética por el plano escorzo visto del violín, ahora se oye lejana por la adhesión de una reverb, más un paulatino fade out. Se traslapa con la entrada de un bloque con melodía llevada por el violín.
16)	20.11-20.53			El violín comienza solo y sigue acompañado de la guitarra, en ritmo como de polka, con *rubato*. Por detrás, continúa la música del tango, con reverb y a baja intensidad. Se entrecruza el plano del presente mismo y el pensamiento del marinero. Ambos bloques ahora tienen reverb y se dispersan en fade out.

17)	21.14-22.33	Él duerme. Su madre le avisa que ha llegado la reina, vuelve a salir y baila con ella, mientras hablan. *Mi madre dijo que era la más bella. Quería bailar conmigo el vals de la despedida.* Los comensales bailan con máscaras. La mujer le dice: La mujer como personaje mítico. Hay un tema aquí con el viaje y la despedida que podría ser autobiográfico	*Mira, se esconden … Haces bien al irte.* *Al ser únicamente bella, se queda una sola.*	Bloque de bandoneón con ritmo de vals. Se sienten sus pasos mientras se mueven. Se escucha un balazo que pone pausa a todo por un segundo. Continúan. *Se suicidó el panadero.* Una voz en off la culpa a ella.
18)	22.33-23.11	Los vecinos bailan, en un paneo de nuevo aparece el guitarrista. El hombre en primer plano, de perfil, avanza sonriendo, la cámara lo sigue.		Suena un tango cantado. Se va en *fade out* y con reverb.
19)	23.11 - 25.17	La fiesta ha terminado, la madre duerme en el patio. El marinero sigue en off, paneo aéreo de los barcos en el puerto. Ya se va Le perdona a su madre tantas cosas, como Valparaíso. - [Esto claramente es una mofa a "América novia mía", la canción de Patricio Manns. Ruiz incluye, de manera muy sutil, una burla, de nuevo, a ese mundo]	El marinero narra: *Mi primer amigo en el barco fue el imitador.* *Todos tenemos la misma noviecita. Se llama "la novia de América".*	Bloque 19 ya apareció antes, o parecido, pero se desarrolla. La música continúa. Asume ahora un aire más nostálgico, como si el propio bandoneón fuese una voz que canta un tango, o un bolero. El bloque hace una pausa, pero sigue. ¡Mismo bloque largo!
	26.03		*Pero es lo mismo, todos somos iguales. Venimos del mismo sitio, y*	En este momento, la voz del hombre es doblada dos veces, escuchándose una

			vamos al mismo sitio. *No me mires así, te volverías como yo.* *Como él que se decía mi mejor amigo.*	segunda por detrás, diciendo lo mismo con un leve desfase. La segunda voz se mantiene, con reverb, no mucha.
20)	26.28-26.58	El hombre recorre el barco, come. Especie de secuencia de montaje. Gira con su mano una fotografía del Ciego.	*Me di cuenta de que la voz que oía era la de uno que creía muerto.*	nota larga del trombón, como la bocina del barco; le replican unos pizzicatos dispersos del chelo. Le replica con una melodía breve una flauta o clarinete, no sé. Bronces barco. ¿Es la misma que antes, también con el ciego? Bloque disgregado.
		Retorno al bar, el protagonista y el marinero cenan en el bar. Blanco y negro de nuevo. El hombre se enoja frente a la pregunta de si los del más allá comían. Rompe platos. Sigue comiendo.		
21)	27.41-28.08	Vuelta al barco, al comedor. Todos comen a toda hora. Los capitanes hacen inspección. Les confiscan la sal. El imitador se queja porque hay gente enferma debido a la falta de sal. Le golpean	*A veces, lloraban en su sopa, dando sal a la comida. La sal era prohibida.* *¡Se llevan la vida, ahora los dientes!* Se cambia la polera. *Me pondré guapo, no moriré sucio.*	Bloque 21 melodía de 4 notas por las maderas, que luego se desarrolla. Me parece que es la misma que ya ha aparecido.
22)	30.29 30.22-30.35	Se asoma a la baranda del barco para lanzarse. Se lanza. Le habla al hombre de la armónica, le dice que es él	*Capitán, ¡Es culpa suya!* *No era yo sino el otro.*	La voz con reverb. Melodía como de himno, por las maderas y cuerdas al unísono, suave. Traslape con una armónica que toca otro acostado en unas cajas sobre la cubierta.

	31.06	con quien habló de su novia.	*Cada uno tenía su canción. Sólo les quedaba eso, menos a mí. Yo no tenía nada.*	
23)	31.28-32.00	*Al anochecer, la canción me despertó*		Canción a capella en francés, como himno. Voces indistintas masculinas que se traslapan. Las acompaña un clarinete al unísono.
24)	32.00-32.32 32.30	La gente baila en el salón grande, el estudiante y el marinero hablan en escorzo.		Vals, bailan Gaviotas que evocan al mar, antes que cambie la secuencia.
25)	32.32-33.29	Un puerto blanco, que puede ser del Mediterráneo-seguro que lo es -, pero se evoca lo mismo. El marinero entra en un burdel, una guagua llora constantemente. Una de las putas gira anticuchos		"Hay unos ojos", Trío México. Llantos de la guagua. La ranchera termina cuando entra al bar.
26)	33.42-33.45	Una de las mujeres se le acerca. Un niño juega en el suelo.	*Me llamo Marina. Todo me gusta salvo eso. Tú me gustas.* Luego otra: *No me gustas, pero sé cosas. Me llamo Estrella y odio que apaguen la luz.* Siguen pasando.	La mar estaba serena, a capella por mujeres, con reverb. Mantienen el clásico juego "La mar astaba sarana…"
		Otra lee tras la cortina, la que, según su propia narración, la ignoró. Ella habla en primer plano, se ilumina, la luz va cambiando de color mientras habla y sonríe. De nuevo, de esos cuadros de Ruiz que son hermosos. Entra de nuevo tras la cortina y la luz se apaga. El marinero entra con ella.		

27) 28)	36.15-37.16 38.48 37.43-39.44	Secuencia de montaje del amor, color sepia, sobre todo, recorren enamorados. Entran a un cuarto con muñecas colgando, en la cama, etc. Todas con ojos iluminados. Siguen conversando sobre la cama. El marinero va traduciendo la letra de la canción en francés; no exactamente, pero le va comentando lo que dice, y se emociona con ello. Le traduce otra cosa, pero que podría ser la letra. Ella mastica un chicle.	*Oyes ese tango? Quiero decir, ¿oyes la letra de ese tango? Expresan todo lo que siento.*	Violines mexicanos y voces indistintas de niños en el jardín. Se termina el bloque y continúan las voces indistintas infantiles. Tango de fondo. "Uno", Roberto Goyeneche. Con reverb. Guitarra y voz. Se va la reverb Vuelve la reverb un poquito. Nuevamente se escuchan las voces de niños jugando, indistintas.
29)	40.26-41.07	Ella se pone de pie y levanta un paño sobre un ataúd pequeño. Lo abre y sale una luz sepia. Pega el chile en el ataúd.	*Cada chicle representa a los hombres que han venido.*	Cuarto María. Melodía misteriosa-muy Arriagada-llevada por el chelo, responde el resto de la orquesta.
30)	42.35 - 43.15	Ella se sienta en la cama y le cuenta su vida. El marinero camina por el exterior, luz sepia.		Oboe, melodía no obvia, y muy bella, acompañada por las cuerdas.
31)	43.23-44.21	El hombre vuelve al barco.		Barco bronce, mismo bloque que el de antes, me parece. Continúan los pizzicatos de los chelos. Responden las trompetas, y de nuevo. Aparece la melodía misteriosa de 4 notas.
			Creía que todas las cosas del mundo no eran más que sinónimos del sexo. ¿Oyes los niños que juegan? Dicen los 365 nombres del sexo masculino… y ahora, los 127 nombres del sexo femenino.	En el cuarto de María siempre se oyen voces con reverb.

32)	46.21-47.08	El marinero le paga a María y le pide que cuente. Ella cuenta en monedas inventadas.	*Tenían un refrán: Con las letras se hacen palabras, con las palabras, las canciones.* *Era la letra de una canción de moda.*	"El Peine", canción religiosa en relación con la Virgen María. A lo violeta, una mujer sola, luego con un coro que le contesta. La música sirve de secuencia de montaje, el barco de nuevo zarpa.
	47.40	Al capitán le gustaba Beethoven, el himno de la Alegría.		Lo canta, mal.
33)	49.36-50.11	El hombre camina por un puerto, Singapur.		Voces orientales con *delay*, después sin. Bloque en escala pentatónica. Vibráfono que introduce, luego violines agudos. Vuelve a responder el vibráfono y de nuevo los violines.
		Un niño en el suelo es un Doctor erudito. Se les sube a los hombros al niño, un cónsul le habla. El marinero le pregunta: -	*Y Ud. ¿qué hace en el barrio del opio?* *Tengo motivos. En esta puta ciudad, puta en muchos sentidos, puta en todos los sentidos, es difícil encontrar cigarrillos, especialmente Gauloises. Fumo 6 paquetes al día, en la pipa, para que no me los roben.*	Se escuchan truenos, y lluvia, pero no está lloviendo.
34) 35)	52.04-52.30 53.01-53.35	El cónsul se refiere al Dr. El cónsul le confió al doctor. Lo lleva a una familia, que le cobra por cuidarlo.	*Ha vivido y vivirá más años que Ud. Y yo viviremos. Está enfermo. Me gustaría esta enfermedad. ¡Rejuvenece!*	Singapur II La música evoluciona, se desarrolla y las cuerdas llevan uno de los motivos ya escuchando antes, mientras el marinero va hacia el

36)	53.35-54.04	El marinero pide dinero al oficial.		barco en busca de dinero para dejar encargado al niño. Melodía de los violines en 4/4 que ya oímos antes. Esto es, en realidad, una continuación del bloque anterior.
36)	54.12-56.13 55.12.	Las olas del mar en un travelling. La cámara se vuelve, ciertamente, subjetiva.		Melodía misteriosa y de tensión, pero apenas audible entre la narración y las olas del mar. Los ostinatos de las cuerdas van en síncresis con el mar. Entran voces masculinas, al unísono, ciertamente disonantes en ánimo a lo que suena en el bloque; cantan el himno.
	56.09	El capitán se tira. Toma del mar desde el barco.		Fin abrupto del bloque con los violines.
37)	56.14-59.09	Vuelven al salón, sólo se oye el piano. El marinero dormita, pero siguen la conversación. El estudiante le pide hablar de las letras tatuadas en su cuerpo. Le muestra varias. Le dice que le hable del naufragio.		Piano desafinado del salón
		Las tempestades tienen nombre de mujer. Su rostro en primerísimo plano, el barco que flota detrás, unos barcos muy de mentira, de maquetas [Otro plano ruiziano]	*Y ya no vinieron las tempestades. Hubo una calma completa. Ahí, tuve miedo. Y un día, totalmente sin viento, el barco se hundió de verdad.* *Vi el desastre llegar y quise ayudar. Pero los viejos marineros no*	El piano continúa mientras el marinero narra la tormenta, siendo en sí mismo un recuerdo muy presente, cercano a la propia conversación en el bar. El bloque hace una pausa para dejarlo hablar, y siguió.

			sentían mii miedo ni angustia. Se dejaban morir.	
38)	59.08-59.35	El hombre habla de su deriva posterior al naufragio. Está en un bote a la deriva, escuchando voces, mirando al horizonte. Al fondo, el barco hundiéndose.		Melodía en el chelo, que entra legatto sobre el piano, creando un traslape. Melodía que luego es acompañada por las maderas. Responden los cornos suavemente y deja la narración sola.
39)	59.45-60.18	El hombre narra haber escuchado voces blasfemas, [en reemplazo de un canto de sirenas]		Música como de himno por las maderas en el mar, mientras el hombre delira mirando su barco.
40)	60.20-61.09	El marinero por las calles de Tánger, con una mujer. Los hombres en la calle gritan Aleluya. Dos hombres los asaltan, les ponen cuchillos encima y hablan monólogos insólitos. La mujer grita auxilio. Aparece un hombre para defenderlos con palos, los asaltantes arrancan, son seguidos de manera extraña.		Bloque en menor armónico, evocando el propio lugar. Melodía muy bella, como en ritmo de tango, pero en lógica de música árabe. Melodía por el oboe y acompañada de un arpa. La música ha cesado, y tras las voces de los asaltantes, una voz masculina dice cosas en árabe-me recuerda a las voces guturales e indistintas en *La maleta* -.
	62.41	Contrapicado del marinero. Luego de la voz recibe un puñetazo y todo va a negro.		Una voz en off dice *Con permiso señor* [chileno absolutamente]
41)	62.50-64.18	En la cárcel, termina dentro con los hermanos que los asaltaron al principio.	*Nos volvimos inseparables, me llamaban hermano. Ahmed creía que era Ali; Ali, que era Ahmed.*	Bronce barco. Más o menos variado que las apariciones anteriores, este bloque siempre se desarrolla con notas largas, generando una atmósfera un tanto vacía, en contraste con la densidad, con el volumen de otros bloques.

		Un cura los visita, les enseña las mentiras, pero que son las verdades. Lo matan y se van.	*El padre es Dios…*	
42) 43)	65.32-66.02 66.50-67.55	Vuelve al barco, zarpan. El capitán le limpia unas ronchas al imitador-que está vivo de nuevo -. Le saca gusanos de las ronchas. El capitán bebe y luego aparece bebiendo el estudiante en el salón. Hablan de la metamorfosis de los gusanos en mariposas. Sigue la historia.	*Comprendí que no podían defecar. En vez de transpiración, le salían gusanos por la piel.*	Melodía 4 notas, suave, trompetas más las maderas. Maderas, ostinatos del fagot, melodía misteriosa por el clarinete-hay algo en Arriagada de predilección por este tipo de motivos -.
44)	68.01-68.45	Imagen del puerto, el marinero desde el barco. Va a ver el barrio.	*Un día volvimos a Valparaíso.* *Nadie conocía ni a mi madre ni a mi hermana.*	Melodía en bandoneón, como la anterior pero no el tango. Se pausa brevemente y retoma el mismo motivo de vals y con un poco de rubato.
45)	68.48-69.33	Paneo de la cámara por el cité. El hombre está solo en el cité, no hay nadie, sólo ropa tendida. UN hombre de terno blanco aparece y le habla en portugués: *Carlos Alberto Cores, viajante de comercio.* Luego retoma el francés.		Luego de una breve pausa, el fagot comienza una melodía más lúgubre, en menor, desesperanzadora, que va imitando el clarinete y un saxo tenor. Ruido ambiente y algunas voces de niños en el *background.*
46) 46.1)	70.07-71.00 71.01-71.37	El hombre lo lleva por corredores horribles-hay un poco una burla al esnobismo de Valparaíso bello- La cámara se gira y "caminan de cabeza". Carlos que ambos estuvieron en una fiesta allí, le habla de la mujer que dejó en el puerto. Que él mismo la consoló.	*Quizás por eso, aquí se invierten las leyes de la gravitación y hay que caminar sobre el techo. No duele. Uno se acostumbra rápido. Es bueno para la circulación. Además, causa erecciones.*	Bloque misterioso en ritmo como de tango, pero nada que ver con él. En menor armónico, las maderas son las protagonistas de la melodía. El bloque continúa, entra un vibráfono-o marimba-con los violines. Tocan el mismo motivo de Singapur, o similar en pentatónico.

				Las cuerdas retoman una melodía bella en formato
47)	71.37-73.21	El hombre consuela a la mujer, queda con ella para una cita. Le recita en castellano.	*Me gustó ella, le hablé de la luna… le prometí una amistad desinteresada.*	Sin pausas, suenan los violines mexicanos. Muy breve, termina de golpe
48)	73.25-73.31	La madre llora y se queja por entre el pasillo y las sábanas colgadas. Le pide a su hijo, el marinero, que no permita que su hermana esté con ese hombre. El mismo marinero aparece entre las sábanas con un cuchillo frente a su madre.		La voz de la madre con *reverb*, gritando y quejándose. Voces de niños jugando y cantando, como antes. Escena onírica, como otras.
		Carlos sigue hablando dentro de la casa, el marinero está sentado con los ojos cerrados.		La voz de Carlos adquiere *reverb*, sube la escalera para mear.
49)	74.54-75.11	Primer plano del marinero con los ojos cerrados, mientras los abre lentamente.		Suena el piano de cantina, como evocando el recuerdo de un recuerdo.
50)	75.13-73.31	El marinero encuentra un hilo, lo tira- Lee notas en un pequeño papel amarrado a él. Es su hermana y su madre.		Suena el tango bandoneón y las voces mezcladas de la madre y la hermana.
		La cámara lo sigue desde los pies por la calle. La madre le cuenta que la hermana se suicidó.	*Esa noche, decidí volver a mi casa.* *No aguantó la vergüenza … Su novio, ¡Qué desgracia!*	Termina el bloque y se oye a la madre llorando por su regreso, con *reverb*.
51) 52)	76.44-77.02 76.46-77.09	La madre le indica el interior de una habitación. La hermana está muerta, colgada de los pies de la cama, con tres velas a su lado en el piso.		Suena el tango en bandoneón de nuevo. Traslapado, suena un canto infantil, de varias voces de niños en francés, es como un típico juego.
		El marinero vuelve a su casa, desde el interior otro hombre le hace preguntas. Le dice que la casa está abandonada, que el Vaticano pensó construir allí una iglesia. Luego, le habla de la		El hombre habla en francés, pero se cambia al castellano [chileno].

		madre que vivía allí, que esperó a su hijo tanto tiempo, hijo al cual luego lo atropelló un camión.		
53) 54)	78.19-78.40 78.39-79.12	Contrapicado del marinero bajo la lluvia. Narra sus días borracho tratando de olvidar. Canta en francés, sobre el bloque musical que va indiferente. Entra en un cabaret y se encuentra con el capitán. Fuman y beben.		Fanfarria. Es breve y se entremezcla con la música diegética del club.
		La cámara se acerca al escenario con el telón rojo, la gente abajo esperando para que comience.	*En ese cabaret bailaba Matilde, la desnudez hecha belleza. La reina del mambo, aquí, en la Sirena.*	La música termina cuando el presentador introduce a las bailarinas. Aplausos.
55)	79.39-80.43	Una mujer sale al escenario y baila en bikini, música tropical.		Tambores exóticos, cabaret mambo. ¡Gritos Uh! Y bronces. "Caballo Negro", de Pérez Prado y su orquesta.
56)	80.45	Ella sale, vestida, de atrás del telón y avanza por el salón del cabaret.		Tango bandoneón de nuevo. *Fade out* y rápido *fade in*.
57) 56.1)	80.52-81.14 81.28	Ella sigue avanzando y pasa por la pista de baile, en donde varias parejas bailan. Se sienta con el capitán y el marinero.		"De toque a toque", de Rulli Rendo Orquesta. El bandoneón vuelve a entrar en fade in. Este tema diegético es la transición entre el momento que pasa por la pista de baile y se sienta. El bandoneón continúa todo el tiempo. Bandoneón tango. Ahora es la música bailable la que se mantiene a baja intensidad. Es interesante la combinación de estos dos planos.
60)	81.31-82.16	La bailarina, Matilde conversa con el hombre, hablan de la desnudez	*Tiene razón. El arte es la soledad.*	Melodía bella y misteriosa del oboe, a la que acompañan las

		como arte. El capitán le dice que su amigo quiere verla a solas.	*Mañana, a la hora que yo quiera, en el lugar que yo elija.*	cuerdas. Responde la flauta, luego suben los violines. Creo que ya ha aparecido.
61)	82.38-84.10	El marinero la ve en una casa muy barroca. Desde el espejo se ve un hombre sentado. Matilde le habla: Plano contrapicado-cuadro simétrico de Ruiz- en el que se ve, a un costado, el gordo leyendo el periódico, mientras ella se desnuda para el marinero. Ella entra en otra habitación, sin puerta, y se desnuda. Tiene dos estrellas en los pezones, se las quita:	*Dime tus deseos, los haré trascendentes.* *- Quiero verte desnuda.* *- La desnudez que se toca se vuelve piel.* *Nunca había visto a alguien completamente desnudo.* *- No estoy desnuda.* Se quita los pezones como si fuesen dos pegatinas. Los deja sobre una mesa. Se quita la vagina. *Tengo un solo orificio. Lo hago todo con la boca.* *- Quise escapar, pero Matilde había preparado todo. Tuve que resignarme a hacer cosas que le contaré un día, cuando Ud. Sea mayor.*	61) Fagot solo, melodía media fúnebre que ya ha aparecido. Efectivamente ha aparecido antes. La melodía, extraña pero dulce, pasa por las maderas: oboe, flauta. Es la misma de la Soledad, el mismo motivo del oboe. En un cabalgamiento entra el sonido de noticias en una radio. Es el relato de un partido de fútbol.
62)	84.31-84.50	Matilda bailando en el cabaret, él mirándola.		"Caballo Negro"
63)	84.50 - 85.39	Primer plano de ella mirándola, narrando que por fin el barco zarpa. En sus recuerdos mira a Matilde por el reflejo de un vaso. El hombre en el viaje, durmiendo, en escorzo frente al amanecer sobre el barco.		Tema principal (bloque 2). Un violín solo desarrolla la melodía.
64)	86.18-87.29	El marinero es golpeado y despierta en una casa. Un niño lo salva,		Bloque mexicano.

		ahuyentando a quienes le golpearon con una pistola. El niño está rodeado de globos terráqueos. Morales le dice que todo lo que le ha contado el marinero, se encuentra en los libros, ya lo han escrito otros autores. LE pide que lo lleve en el barco.	*Soy el hijo de Antonio Morales.* *Morales había leído mucho y vivido poco. Creía que los libros son lo contrario de la vida.* *Me hace bien oír hablar en español* [aun no lo hacen]	
			El capitán tenía una pasajera clandestina … todos necesitábamos una madre; él alquilaba la suya. Habla con "la madre". *¿Qué hacías en Valparaíso?* *Nada. Bebía.* *Lumpenproletariat.*	
64)	89.48-90.19	El capitán habla con el marinero. El capitán hace ejercicio con mancuernas. El marinero le pide ver a la mujer, el otro le dice que no, que es muy caro, y que no cree en nada; sólo "en esto"-muestra sus bíceps -.		bloque de 4 notas.
65)	91.05-91.20	El marinero se rebela y ataca al capitán.		Bloque del himno.
66)	91.29-93.00	El capitán ha hecho desembarcar a la madre, quien les deja una carta. El imitador la lee. Imágenes del cielo sobre el barco, luego todos escuchando en una cabina al imitador que lee con un martillo en la mano. Luego, el barco desde costado, desde la quilla, avanzando por el mar.		Bloque Fagot.
67)	93.13-95.41	Hablan dentro del barco, el marinero pregunta por historias ridículas.		Bandoneón ostinato y melodía fagot (ya apareció) Melodía en

		Luego cuenta que llegó a su casa y que no había nadie allí. Cuenta su vida como si fuese de otro, el atropello del camión. Estamos siempre en un primerísimo plano del marinero hablando, hasta que el imitador también cuenta una historia.	*Me enseñó todo lo que sé*	menor más melancólica. Las maderas van melancólicas, luego el ostinato se hace más intenso, hasta que el bandoneón también canta. [Más de un personaje "le ha enseñado todo lo que sabe"]
67.1)	95.56 98-23	Conoce al hombre negro, en Dakar, que es del pueblo elegido. Le da dinero. Lo tira. Toma panorámica de los cerros hacia el mar.	*Si quieres ayudarme, tráeme, sin preguntarme por qué, tres coronas danesas.*	Bronce barco. Continúa el mismo bloque. La voz del negro adquiere *reverb*. La música se mantiene disgregada, con los chelos tocando en *pizzicatos*.
	98.06	El capitán le da tres coronas encontradas en un libro. El hombre un poco a la deriva de puerto en puerto, bebiendo, caminando. Tomando una copa con Raúl Ruiz.	*Así fue durante un mes.*	Continúa, como secuencia de montaje.
		El capitán lo llama a jugar cartas y poder saldar su deuda. Zarpan. El marinero gana mucho dinero, pero pide que no se le cobre la deuda porque llegarán a Amberes y comprará un bar. No se siente bien, y tambalea por el camarote. El capitán y el oficial le muestran el bordado de las letras.	*Con lo demás haré venir a mi madre, a un viejo docker negro de Dakar, a mi hijo de Singapur, a una bailarina de Valparaíso, a una costurera de Buenaventura.* *Mira, ¡es el sitio de tu letra! En unas semanas, tejeré esa parte.*	El capitán se ríe en *off*.
68)	99.26-99.32	La cámara, tambaleándose, hace zoom al bordado. El marinero al costado.		Bronces barco, dos notas solamente, a baja intensidad.

69)	99.36-101.27	El marinero entra a un bar, escorzo de él frente a una barra que se extiende. Narra que ve allí a su familia. *Zoom* a sus hermanos de Tánger. El hombre habla con ellos, luego sigue avanzando por la barra, encontrándose con todos.	*Compré un bar.*	Piano cantina, desafinado como siempre-esto establece el "ánimo bar" pero retrotrae también a la propia escena en que el marinero le cuenta la historia al estudiante. En esta oportunidad, el piano se desarrolla más, el bloque es más extenso y tiene más notoriedad, porque la narración en off es más breve. Termina con el cambio de escena.
70)	101.28-102.50 102.00	En blanco y negro en el salón. La cámara en contrapicado gira mostrando parejas que bailan. El marinero camina sobre el muelle, alejándose del barco. La cámara lo sigue. La secuencia retorna al blanco y negro: el estudiante en primer plano, muerto de sueño. El estudiante le propone que busquen ellos dos las tres coronas.	*Anoche jugué y gané suficiente. Hoy cambié ese dinero por diferentes monedas… pero me faltan…* *Pero me faltan tres coronas danesas.*	Vals oboe y cuerdas, melodía que ya ha aparecido, pero esta vez parece ser más dulce y menos misteriosa. Entra un piano que adquiere protagonismo y actúa como puente. Se mantiene como acompañamiento, para que, entre un violín agudo, "reciclando" el tema principal, variándolo un poco. En este punto el bloque tiene *reverb*, hasta que termina y quedan hablando en silencio en el club. Se oyen risas y voces indistintas con *reverb*.
71)	103.35-105-03	Se ponen de pie, y avanzan hacia la cámara. Avanzan por el club. La cámara gira en contrapicado. Ambos se tambalean, se quedan dormidos, se paran, caminan sin avanzar. Al final logran salir a la calle, al mismo parque del inicio. Hay humo en el agua.		Fagot fúnebre que ya ha sonado. Luego, melodía llevada por el oboe, dulce y misteriosa. No sé si es la misma que cuando se han encontrado al inicio del film. De nuevo se oyen balazos. Fin del bloque.

		Llegan a una casa. El estudiante enciende velas.		
72)	105.27- 108.20	La imagen es a color. El marinero ve en la pared las letras escritas en rojo que chorrea cual sangre. Primerísimo plano de perfil del estudiante- ahora de nuevo blanco y negro –. Monólogo del estudiante. El marinero se arrodilla y se persigna mirando las letras. Sale de la habitación pidiendo al estudiante las monedas. Le entrega las monedas de a una, y la tercera la saca de la mano del cadáver que asesinó al principio de la película. Salen de la casa.	*Siempre las tuve en mi bolsillo.*	*Pizzicatos* chelos-2. bajada frigia. Toma la melodía el corno, continúa una trompeta. Como los otros bloques donde el pizzicato está presente, son más disgregados. Luego, la melodía misteriosa de cuatro notas suena, y los chelos tocan legatto al unísono. Vuelven a responder las maderas. Trombón del barco y el bloque continúa. Todo este trozo tiene más presencia de los bronces que el resto de los bloques, salvo el tema principal fanfarria.
73) 73.1)	108.20- 108.57 109.36- 109.50 109.52	Caminan por el puerto- blanco y negro. El marinero canta feliz una versión de "Goodbye Farewell", en inglés y luego en francés. El estudiante le recuerda que el marinero le ha prometido el puesto en el barco. El marinero se pone a mear, sigue cantando y riendo. El estudiante se enoja. Se acerca al marinero y lo golpea con un fierro. Caen ambos.	*Si quieres mi puesto, gánalo.* *Ser marinero no se improvisa, se merece.* *¡Nadie nunca me había engañado!*	Canción del marinero. El marinero grita.
	109.53	El marinero se pone de pie, se mira las manos ensangrentadas. Su cara sangra. El estudiante		Bocina barco, tres veces.

	74) 113.12-115.14 114.12 74) 115.22-115.40	vuelve a golpearlo. El marinero ríe. El marinero escala la cerca para salir. El estudiante lo abraza: El marinero sale de escena y luego se le ve lavándose la cara en el agua. El marinero se sienta a su lado. El estudiante se pone de pie y le da un nuevo golpe en la cabeza al marinero. Luego vomita. El marinero de pie camina tambaleándose. Canta, apenas, chachachá. Otro golpe. Ahora el marinero se arrastra. Cae definitivamente. El estudiante levanta la mirada, ve hacia el barco. En la cubierta está el marinero. Le sonríe. Ahora está también el marinero en el barco. Primer plano del marinero sonriéndole. Luego primer plano de perfil del estudiante. Imágenes del barco en el mar, luego sólo del mar con el sol escondiéndose. Narración del estudiante: Créditos finales.	*Perdone mi reacción sorprendente. Le aseguro que no es en mi naturaleza. Es la primera vez, créame.* - *Si todos los idiotas tuvieran alas, no se vería nada.* *Lo que me contó de Valparaíso es hermoso, pero los gusanos saliendo de la piel es asqueroso. ¡Asqueroso!* - *Es poesía. Poesía pura.* - *¡Pero es asqueroso!* *En el barco de los muertos siempre hace falta un marinero vivo. Comprendí que yo era quien debía cumplir esa tarea humillante.*	Sonido ambiente, el mar, las gaviotas, motores de barcos. Se oye el vómito en el agua. Chachachá balbuceado. Ostinato violines, y por detrás, melodía de los bronces, luego las maderas. El ostinato ya ha aparecido, y de alguna manera es una variación del bloque 2, del tema principal. Aunque es nuevo. Crescendo de los violines. Entran voces masculinas cantando en francés un himno en mayor, sobre los ostinatos. Las voces suben un poco de intensidad, los acompañan también los bronces al unísono. Final apoteósico y abrupto de los violines. Sonido de las olas del mar. Tango bandoneón. Termina de manera abrupta, dejando los créditos con el sonido de voces indistintas y vasos, el mismo ambiente sonoro del club.

9.3.11. *La ciudad de los piratas* (1983)

Clasificación: Largometraje de ficción

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Sonido:

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Les Films d'Ici, Les Films du Passage, Metro Filmes, Coproducción Francia-Portugal. https://cinechile.cl/pelicula/la-ville-des-pirates/

Reseña:

Isidore es una mujer que vive con sus padres, sumida en una extraña nostalgia y recordando, al inicio, un amor perdido, que al mismo tiempo podría ser la nostalgia del hijo perdido y del amor encontrado posteriormente en la película. Emprenderá con sus padres un viaje a otra casa, desencadenando, de manera espontánea, aventuras y accidentes que la llevarán a la ciudad de los piratas. Los tiempos y la historia se confunden a través de un encabalgamiento de las imágenes y la música, dejando en suspensión los límites diegéticos. En esos juegos temporales, la película también logra proponer juegos visuales, e impresiones paisajísticas a través de la coloración de los fotogramas, que le dan un carácter pictórico a la vez que refuerzan lo onírico de la cinta. De nuevo, el traslape no es sólo visual: los desplazamientos de los personajes, y especialmente las transiciones de Isidore entre el amor, el crimen, la rabia, y las múltiples temáticas que subyacen a la película, se encabalgan en un montaje libre.

Uso de la banda sonora:

La música y los sonidos conviven también en una aparente confusión dentro de la diégesis, haciendo que se difuminen las fronteras entre lo diegético y no diegético. Así, incluso la música no diegética se torna un efecto de sonido al escucharse, de manera simultánea, en la escena inicial de la película, en la que Isidore mira por la ventana y una mano enciende la radio luego de tomar un

cuchillo. La película tiene varios de estos momentos en que la disolución de audio es evadida, o no llega a puerto; en este sentido, no hay un privilegio por la claridad, sino un procedimiento premeditado hacia la generación de confusión, de distracciones.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Voces**	**Banda sonora**
1)	0.01- 0.32 0.21 0.25	Créditos iniciales. Sobre un fondo azul. Título de la película: *La Ville des Pirates (Rusticatio Civitatis Piratarum)* *La ciudad de los piratas (El exilio de los piratas)* Un mar embravecido en la cosa, con casas atrás.		Melodía en los bronces, acompañada del resto de la orquesta. En la nota Re, se produce un forte súbito, que luego se acentúa, gracias al resto de la orquesta; luego, el mismo efecto se acentúa, para hacer un *ff* de vuelta al Re. Este es un punto de sincronización con la aparición del mar. Inmediatamente con la aparición del mar, se oyen las olas y las gaviotas.
2)	00.33 02.15 0.36 00.40	Subtítulo sobre un plano panorámico del mar: *Territorio de Ultramar. Una semana antes del final de la guerra.*	Voz en *off* femenina: *Abre la puerta, él está detrás.*	Las olas y las gaviotas se oyen fuertes y no como background, por lo que cuesta distinguir el inicio de este nuevo bloque, que en realidad es una continuación del anterior, que hay hecho un *decrescendo* posterior al *ff*. Bloque de cuerdas con notas largas, muy suave, mientras sigue el sonido del mar y las gaviotas, ahora a una intensidad un poco más baja, en el background.
3)	00.48 01.04- 01.40	Primer plano de una radio. Una mano la abre y la enciende. La cámara sigue en la radio, que una vez que suena hace un paneo hacia la izquierda para mostrar a Isidore sentada, mirando al vacío. Otra mujer entra en la habitación y pasa hablando, sale del		Sobre el mismo bloque comienza a sonar música orquestal proveniente de la radio. Se constituye un juego de ida y vuelta entre la música no diegética y la presencia de la música en la radio, con una disolución de audio que no se

		encuadre y continúa hablando en *off*.		concreta del todo, sólo dejando la música no diegética sonando en el *background*.
3.1)	01.24-01.40 01.28 01.37 01.52 02.15 - 02.50	Isidore se pone de pie y camina hacia la ventana, mirando por ella hacia el mar de espaldas a la cámara. Se sienta al borde de la ventana. La cámara hace un zoom a la ventana y hacia ella. Se levanta y cierra la ventana. Ella sale del encuadre. Queda la otra chica, que habla sola. Vuelve a pasar por el encuadre Isidore. La cámara, en todo este proceso, se va alejando cada vez más de la ventana para mostrar mejor la cocina.	Monólogo de la protagonista: *No quiero separarme de ti. Donde quiera que me encuentre, donde quiera que te encuentre, tu aroma se propaga… como la fragancia de los candelabros durante el réquiem.*	El bloque de Arriagada se mantiene muy por debajo, sutil, como una atmósfera de apoyo, casi como parte de los efectos de sonido. Una mujer canta en la radio, canto lírico. El bloque musical 2) retoma su lugar más adelante, y con un *fade out* la radio se desvanece. Al mismo tiempo, el sonido del mar y las gaviotas se han hecho más intensos, incremento que coincide con el zoom de la cámara hacia la ventana. El sonido está por delante del bloque musical. Reaparece en el foreground la voz femenina de la radio. El sonido del mar no cesa, pero disminuye. El bloque termina cuando retoma la radio. Una voz en *off* masculina la llama.
4)	02.48 03.29	La cámara vuelve a hacer un zoom hacia la ventana. Isidore reaparece y se sienta de nuevo al borde de la	*Bajo mi lengua, siento la presencia de tu*	Se encabalga con la música de la radio-que termina en 02.50-un nuevo bloque melancólico en donde las maderas son protagonistas,

5)	03.08 03.29 03.40- 06.25 03.47 04.33	ventana. Habla sola, mirando hacia afuera con un cuchillo en la mano, jugando con él sobre su cara. Contraplano de la otra mujer fregando los platos. Isidore lleva una bandeja a una terraza exterior, a su padre que está sentado mirando el mar. Llora. La madre se sienta. No le prestan atención. Toman café. Una pelota blanca sobre la mesa. Hablan de un hijo muerto. El padre habla: La pelota blanca le obedece al padre. Sube y baja de la mesa con su dedo. En un primer plano a la madre, vemos en sus anteojos reflejada la pelota. Están hartos y quieren salir de esa casa. El padre se queja de dolor de muelas, ella le revisa la boca: la cámara es una cámara subjetiva dentro de la boca del padre. El diagnóstico de la madre es que sí, deben irse de la casa cuanto antes.	*lengua congelada. Y todos tus versos agusanados que palpitan bajo mi piel. Y todos los ojos infernales que atraviesan cada teta* Le responde: *¿Cada qué?* *Sí, mamá, continuaré olvidando.* *Mi amargo café. Es triste el café del exilio.*	con notas largas. Igual es una suerte de variación del bloque 2. Se oye cada vez más intensa un agua que corre. Con el contraplano retoma la música de la radio y termina el bloque Abruptamente baja de nuevo la radio y reaparece el bloque 4. El bloque continúa, pasando de ser algo melancólico a una música un tanto terrible, tomando el motivo del bloque de los créditos, más bien los ritmos del final del *ff*. De hecho, aquí las maderas marcan el semitono descendente, continúa con notas largas, y se va volviendo cada vez más terrible y misteriosa. Se oye el sonido del mar, suave, más bajo que la música. Se oye también la pelota dar botes.
6)	06.25- 07.50 06. 40	La cámara en colores rojizos y a contraluz. La familia camina de derecha a izquierda llevando maletas.	El padre en *off*, pero con una voz	Un arpa marca arpegios con mucha *reverb*. Responden las cuerdas con trémolos. Los trémolos coinciden con la ventana y las maletas.

	07.03 07.27 07.50	El interior de una casa, la ventana abierta. Arrojan, desde fuera, las maletas dentro. Plano del mar con el sol al fondo. Una gaviota pasa volando, luego otra. Las mujeres retiran la mesa, Isidore en la cocina, trabajando. El padre sentado en el sillón con una guitarra que no toca, pero canta una canción.	que pareciera estar dentro, por su grabación en directo, dice que están entrando como ladrones-de manera orgullosa-.	En el momento que el padre habla la música baja al background de manera clara. *Crescendo* orquestal como el del bloque 1, Se incorporan los bronces, igual al bloque 1. El bloque baja de intensidad al background y el padre canta. La música repite el semitono del bloque 1. El padre se oye mucho más adelante que la música. Fin del bloque.
7)	08.17-08.36 08.35	Exterior de la casa, dos oficiales de policía avanzan por unas calles oscuras. La familia en una mesa con las manos juntas. Declaman en castellano:	*Que venga, que venga, que nadie lo detenga, que corra que corra, que nadie lo socorra.*	Mismo bloque 1, *ff*. *Decrescendo* y fin. Coincide con el cambio de escena y el inicio de la declamación de la familia.
8)	08.48-11.40 08.51 08.55	Paneo de la cámara, se enfoca en las manos al centro de la mesa, para luego enfocar la ventana, por donde también ingresa mucha luz. La luz baja de manera súbita en la habitación. El exterior de la casa, los policías acercándose desde por el costado derecho. El viento corre fuere y mueve las sábanas colgadas.		Con un trémolo se reincorpora el mismo bloque, más en el background, ya que lo principal ahora es la declamación de la familia y El sonido del viento entrando por la ventana, que hace que suenen las cortinas y unas sábanas. A su vez, los bronces y maderas que marcan el par de notas en *f* coinciden con la luz que se apaga. Mientras están fuera hay un desarrollo mayor de una melodía en menor, en ¾. [La música da espacio a presentar esta nueva escena y retoma la tensión para marcar la entrada del viento y la oscuridad reinante-al mismo tiempo que hay una gran cantidad de luz que ingresa por la ventana. Los bronces van tocando de a dos notas, acompañadas en bloque por el

				resto de los instrumentos, sin mucho contrapunto]
	09.26 09.36 09.55 10.32 10.52 11.40 12.02	De nuevo en la habitación, Isidore se levanta de la mesa, y se va. El padre va tras ella, dejando a la madre sola en la mesa. Ella repite que el hijo está allí. La mesa se levanta y queda suspendida. La pelota blanca desciende desde arriba, flotando. La madre anota los golpes de la pelota que rebota sola sobre la mesa, contando. El padre intercepta a Isidore en la escalera para pedirle dinero y ella le dice que no, que no… Los oficiales entran en la casa. El oficial le muestra la foto. Ella se sorprende y lo besa. El oficial le dice que no lo haga, que aquello es mala suerte en esos momentos. El oficial tras él se tapa los ojos en un gesto de rechazo. El oficial se mira la cara en un espejo, que tiene el labial de la madre marcado en la cara. Le ordena a la mujer besar a su subordinado de la misma forma, en la mejilla. La mujer lo besa.	*Tengo sueño, me voy a acostar.* El padre en *off* a Isidore: *Estoy aquí, espera… antes de partir… olvidaste algo.* El oficial: *Señora, examine esta foto y dígame si reconoce a este niño.* La madre: *Lo siento, pero… esta foto representa la cara del niño. Eso vino a mi del consejo de los espíritus […].* *Es cada vez peor. Ha marcado mi cara con una silueta de la Isla de los Piratas.*	El bloque vuelve a bajar de intensidad. Entra el arpa en menor, muy sutil, seguida luego de un trémolo *f* de las cuerdas y un platillo. El trémolo suena como sound advance y no está sincronizado con la mesa que se levanta. De nuevo el arpa con su arpegio. Un nuevo trémolo que incluye a las maderas, sincronizado con la pelota. El oboe toca un motivo dulce, muy breve, seguido de un trémolo muy grave de los contrabajos. Se reincorpora el sonido del viento mientras la música continúa impávida, aunque no en el background, disputando un espacio con el viento-aunque no con las voces. En este momento hay un *crescendo* que incluye a las maderas en trémolo y un glockenspiel. El bloque baja al background. Se oye el viento más fuerte tras las voces. Desde que se inicia la conversación la música queda bastante atrás, por lo que deja de tener incidencia directa en la escena, sino más bien acompaña. El bloque se desvanece. Continúa el sonido del viento.
9)	12.03- 12.40	El teniente examina a su subordinado.	El teniente: *Esto se relaciona con*	Regresa la música con carácter onírico, con el arpa

	12.17 12.29 12.40	 Plano del mar, con el sol encima, marcando el amanecer. Interior de la casa, la madre con un vaso entra a una habitación. Se acerca a Isidore que está acostada.	*la búsqueda del niño*.	tocando II, I, III, I, en mayor, suave, acompañado de las cuerdas. Fin de la música con un *decrescendo*.
	13.16 13.18 14.25	Isidore le pide una historia, ella comienza la historia de Atahualpa y sus hijas. Imágenes de casas en un puerto-como si fuese la Costa Brava-blancas, pero no son sólo blancas las casas sino toda la imagen. Tomas del mar embravecido. De nuevo en la habitación, la madre ahora en silencio. Isidore duerme.	Los contenidos que se encabalgan son, por supuesto, absurdos.	Isidore comienza a respirar fuerte, en ritmo de sueño. El sonido de la respiración y la narración en *off*. Encabalgamiento de la misma voz de la madre narrando en *off*, mezclada también con risas. Entra también el sonido del mar. La respiración de Isidore continúa. Unas voces bajan, las otras suben. Su respiración.
14.40		La vieja deja un vaso y quiere tomar los billetes sobre la mesa de luz. Un cuchillo cae sobre el dinero.		Ella grita y también el sonido del cuchillo sobre la mesa, enterrándose.
10)	15.05- 17.20	Isidore en la cama, se reincorpora. Ella cierra la puerta de golpe y la golpea con el cuchillo en la mano. Luego rompe las cortinas. Se sube a la cama, entra en el armario y está el niño. Le sonríe, baja el cuchillo, lo tira al suelo. Conversan. Ella lo toma en brazos, lo sienta en la cama, le pregunta dónde están sus padres. Ella le ofrece algo de comer.		Bloque de cuerdas misterioso-ya sonó -. Un oboe toca sobre las cuerdas. La música in crescendo y ascendiendo los violines en altura. *Decrescendo*, y vuelve. La música sigue siendo tensa. *decrescendo* y fin del bloque. Variación del bloque 2 pero con la presencia del oboe y el resto de los instrumentos.
11)	17.34- 19.18	Ella se para y va hacia un mueble a buscar comida. Plano cenital del interior del mueble, en	*Mi cuerpo enfermo siempre necesita alimentarse*.	Bloque de cuerdas más alegre, dulce, muy clásica, como una introducción del siguiente. Corresponde al inicio del bloque 3 del bolero, por eso

12)	17.52 - 19.18 19.20-19.34 20.20 20.59 21.33 21.37	el que tiene sábanas, debajo unos platos, debajo vegetales, y debajo, El rostro de un hombre. Ella le habla al rostro en el baúl. Ahora la vemos desde un plano medio, el niño delante con los ojos cerrados. El baúl emite luz. Ella le dice cumplidos raros. Dice las últimas dos frases en castellano y Cierra el baúl. El niño rechaza la comida, ella se come el pan. Isidore duerme en la cama. El niño habla en un encabalgamiento con la propia imagen de ella durmiendo, iluminado con escarcha, para luego verla a ella en un *zoom* paulatino que se acerca hasta su boca. El zoom out se produce mientras ella se va desvaneciendo de la almohada, primero color cadáver, luego solo está su pelo, que se vuela. El niño salta fuera de la habitación. Plano panorámico del mar, muy azul, y un cielo muy rojo. Los padres sentados en la terraza de la casa inicial.	*Sólo como ajo.*	luego se desarrolla con ese ritmo. Como continuación del bloque anterior, los cornos tocan una melodía en conjunto con las maderas, acompañadas de unos bongós, como en ritmo de bolero. También huevitos. El ritmo presentado continúa ahora sin los bongós-desde 18.11-y retoma el carácter más etéreo de la música desde el punto de vista rítmico. El bloque en realidad no termina, sino que se torna más rítmico con trémolos y la presencia del arpa con un motivo de siete notas. La música, onírica, que ilustra su sueño, comienza antes de que sueñe, como adelanto y continuación. Luego de un glissando del arpa la música se vuelve tensa, tétrica, en modo menor. Melodía del corno acompañada de trémolos. Melodía en ¾ del bloque 8. *Decrescendo* y fin del bloque.
13) 14)	24.00-25.28 24.49 -	El padre tiene una guitarra en la mano. Va a ver a Isidore a su habitación, ya que está enferma. Ella declara que el sólo contacto con el dinero la hace dormir, se va hacia atrás, busca la silla de	El padre le habla: *Y ahora, tengo unos pocos billetes aquí, para hacerte soñar. Mi pobre hija, no mereces menos.*	En *off* el padre toca algunas cuerdas del bajo de la guitarra, al aire, y canta sobre ellas una canción de cuna bien particular. Encabalgado a la canción del padre empieza un bloque que ya ha sonado, raro como siempre, medio disperso, misterioso, que se vuelve

14.1)	25.46-25.48	apoco, se queda dormida. Se sienta de a poco. Ella balbucea sonidos con la boca cerrada, se pone de pie, como sonámbula, avanza por la habitación, sale de ella. Sale hacia el exterior de la casa, sonámbula. Avanza por el césped, por las casas, por un camino de tierra. Se		tenso apenas sale de la habitación. Melodía onírica con (Suena el mismo efecto de trémolo y glockenspiel que cuando la madre besa a los oficiales. el motivo de 7 notas en el arpa. Se incorporan maderas. La música retoma su carácter misterioso y tenso,
	28.47	encuentra con un hombre en bicicleta que la sigue, le toca la campanilla. Ella sigue su camino por una pendiente y baja a la playa. Va directo hacia el agua. Entra en el mar. Plano contrapicado del padre que mira desde la ventana con binoculares. Vuelta al mar, ella entra y hay un tipo que la espera. Ella acostada con los ojos cerrados, mojada sobre las rocas. El que está en el agua también es el hombre de la bicicleta. Se acuesta a su lado y le habla despacio. Ella contesta con los ojos cerrados.	El padre: *¡Aha!, ¡Finalmente, Isidore se va a suicidar! […] Finalmente, ella prefiere el amor*.	Fin del bloque con un fade out.
15)	30.44-32.22	El sol, sobre una pantalla negra –amanece o anochece -. Isidore ingresa a una casa, abre las ventanas, recorre un gran salón con los muebles tapados por sábanas.		Bolero clásico, ahora con la voz no diegética. Bloque de cuerdas con ritmo de vals, que ya ha sonado. Es la pieza cantada por la mujer, pero que ahora suena clara y en el plano no diegético.

	32.22	Mira para todos lados, sigue abriendo ventanas para dejar entrar la luz. La habitación ya está iluminada por completo, blanca y con los muebles con sábanas blancas.		La mujer canta en castellano, y es, sin duda, un ritmo de bolero. El bloque termina con un fade out de la orquesta que ha acompañado la voz. Se oyen también las ventanas que se abren.
16) 16.1) 16.2)	32.23- 34.00 33.00 33.24	Mira hacia el suelo, zoom a su cara, luego picado al suelo, donde algo brilla. Es un anillo. Ella lo toma y se lo pone en el dedo. Deja de brillar en su mano. La cámara la muestra en el remanso de la puerta observando su mano. Se gira y está el niño sobre uno de los muebles, comiendo ajo, le ofrece a ella, pero dice que no quiere.		Un trémolo ascendente de las cuerdas, seguido por bronces que tocan un motivo como de alerta, ascendente seguido por los bronces en ritmo de alerta, y el semitono tenso del bloque 1. El bloque baja de intensidad, pero no mucho, para dejar espacio al diálogo. Fin del bloque.
		Le dice que lo llevará a su casa, que ya es suficiente, que dónde está su familia. Comienza una suerte de juego de escondidas dentro de la habitación, ahora bajo las sábanas.		Sonido de los pasos del niño e Isidore por el cuarto.
34.32		Plano del niño tras la sábana, sólo vemos su sombra, hablando con ella. Él acepta a ir a su casa si es que ella le acompaña.	*Te llevarás una sorpresa…*	Entra el sonido de las gaviotas.
17)	35.19 35.23- 37.55	Planos y contraplanos de Isidore hablando con el niño. Él pregunta: Luego le pregunta si acaso tampoco lo salvaría a él, y no… Luego, sí le besaría la	*Si pudieras salvar sólo a una persona a la vez y esto fuese el fin del mundo, ¿a quién salvarías?* - *A nadie*	Cuerdas suaves, melancólicas. Es el bloque 2. La música comienza como un *sound advance*, pero está sincronizada con que la situación crezca: Ella no salvaría a nadie, no va a besar,

	36.07 36.08 36.55 37.55	boca. Tampoco. Ella le agradece por el anillo y él replica: Primerísimo plano del niño. Secuencia de montaje del exterior del puerto y sus casas blancas, sin personas. Ahora, de rojo. la madre dentro de la casa, al lado de la casa, escuchando y riendo. Luego, Isidore en su habitación. El padre entra en la habitación. Primero vemos a Isidore en un reflejo del espejo, luego la cámara hace un paneo hacia la izquierda y está sentada en la cama, de espaldas a la cámara.	*No es nada. Ahora, entonces, estamos comprometidos.*	al niño, pero le agradece el anillo. La música no va en el background para dejar pasar a la voz, sino más bien la voz está fuerte, ésta no baja considerablemente, con el ánimo de darle a la escena más sentimentalismo. Ahora sí, baja la intensidad mientras Isidore continúa narrando en off. Le responde otra voz, que es la de su madre. Una voz sale de la radio, que recita en castellano un poema. Es el poema "¡Señor!", de Alejandro Flores (1896-1962), poeta chileno. La música, que ha sido tan relevante en el momento de la conversación con el niño, a partir de las tomas de las casas y hasta ahora, continúa impávida, como un resabio de lo anterior y un hilo conductor de las imágenes. Fin del bloque en decrescendo y fade out.
		Ella lee a su padre un crimen horrible acaecido en la ciudad de San Sebastián.	*[...] todos los cuerpos presentaban indicios de mutilación brutal, y según algunos informes no confirmados, mostraban señales de abuso sexual.*	[Algo hay en alusión a lo que estaba pasando en Chile con las torturas y desapariciones cometidas por la dictadura militar]
18)	39.17-40.30	Mientras lee, la cámara se gira y tras un armario se ven los pies del niño, a la izquierda del encuadre.	*De acuerdo con fuentes fidedignas, el único sobreviviente de esta carnicería detestable y sangrienta,*	Bloque con las cuerdas y una melodía en el oboe, muy en el background mientras ella sigue leyendo. La melodía, sin embargo, destaca. Misteriosa siempre como las de Arriagada en este respecto.

	39.58 40.02 40.30	El niño sale de su escondite. Se acerca a ella, a su cama.	*parecería ser Pierre Martin, un niño de diez años, que habría desaparecido de la casa. Se teme que ha sido secuestrado por malhechores […]* *De acuerdo con nuevos informes, las joyas de la familia también parecen haber desaparecido.*	En *off,* el padre comienza a roncar de manera grotesca. La música sube de intensidad, e inmediatamente después el niño sale de su escondite. Fin del bloque.
19) 20) 20.1) 20.2)	42.02-43.18 43.18-44.29 43.54	Planos y contraplanos de ambos; los del niño sobre todos, son primerísimos planos un tanto desenfocados, como el reflejo en un espejo sucio, o más bien un espejismo. Ella le pregunta por qué lo hizo. Él dice que no sabe, pero que ama las joyas y el oro. Saca de su bolso un montón de collares y le pone uno de perlas a ella. Ella estaba llorando. Los mira y los explora con sus manos, él le pone uno en el cuello. Luego le regala un cuchillo. Plano general, delante de todo el padre duerme de perfil y al fondo de la habitación, ella y el niño sobre la cama.	*Mira, este es tu cuchillo, es hermoso.* - *Te entiendo, mi pobre niño, las personas son tan horribles.* *Míralo, duerme allí como un muerto.*	Sólo se oye el sonido ambiente. Bolero clásico, de nuevo no diegético como en el bloque 15. El bloque 19 no termina, sino que da paso a lo siguiente de manera continuada, aunque con límites un poco más claros que en otros casos; es por esta razón que los separo. Bloque 8, aquella melodía un tanto terrible.

	44.13 44.29	Primer plano de ella, que mira hacia la izquierda. Ella le dice que el padre está lleno de sangre. Él discrepa, debe ser una bolsa llena de agua. Le pide a Isidore si acaso puede jugar con su cuchillo. Ella le dice que no sabe. El niño besa a Isidore y se levanta de la cama, va donde el padre. Primer plano del padre y el niño muy cerca de él. El niño degüella al padre. Isidore se tapa la boca en primer plano, pero cuando se la destapa está sonriendo. El niño salta sobre ella, ella ríe…	*Ahora necesitamos irnos tan pronto como podamos.* - *¿A la isla de los piratas?*	Trémolo de las cuerdas, tenso, entrada del arpa, bloque 6. Quejidos del padre en *off* y *ff* de los bronces, bloque 1: lo que comenzó como un crimen tenso finaliza como una suerte de triunfo grotesco. Fin del bloque, pero comienzo inmediato del siguiente.
21)	44.31-46.16 45.22 45.39 45.49	Plano contrapicado: el niño en la cama con el cuchillo ensangrentado ve fluir la sangre, que cae por encima de la cámara. El niño deja el cuchillo sobre la "cámara". Le ha pedido papel a Isidore, que le pasa billetes; con el que ha armado barquitos de papel, ubicados sobre la sangre, a los que luego ha prendido fuego. Primer plano de uno de los barquitos, que se funde en el color rojo con una de las calles del barrio, de noche. Retoma su color. Isidore pasa con el niño de la mano de derecha a izquierda.	*Mira, fluye.* *Mira, tan pronto como el billete hace contacto con la sangre, se inflama.* *Quiero estar contigo.*	Bloque 2. Crescendo de la música, que pasa al foreground. La música baja de intensidad de manera abrupta y pasa al background, pero con exageración.

	46.16	Entran en una casa donde está el hombre de la bicicleta, frente a un espejo repitiendo frases en inglés. Hablan. Ella le dice que quiere estar con él. Él le responde: Sale de la habitación, y vuelve. Isidore está llorando, él le habla de nuevo:	- *Es habitual.* - *¿Por qué, todas las mujeres quieren estar contigo?* - *De hecho, si […] es agobiante.* *Eres tan insignificante y exigente.*	Fin bloque.
		Luego ya no llora y hablan de manera ridícula, muy Ruiz. La sombra del niño. El hombre se corta el bigote de espaldas a la cámara, sosteniendo un espejo. En el reflejo se ve el niño.		
22)	48.31-49.18	La cámara con un huevo que alguien lleva tras ella, entonces se proyecta como una sombra. Lo rompe en un vaso. En *off* siguen ambos hablando. Pone los pelos de su bigote en el huevo y se lo bebe. Le muestra el anillo. Mi novio está aquí.	*¿Qué piensas? No estás sola. ¿Quién está contigo?* - *Mi novio.* - *Obviamente, pues yo soy tu novio.* - *No. Mi novio me hace regalos. Joyas.*	

23)	49.37-50.10 50.10	Le pregunta por su novio, le dice que está ahí. El niño se muestra entrando a la habitación. Se pone de pie y va hacia el niño. Lo toma en brazos y el niño ríe. El hombre se mira al espejo, cámara subjetiva. Está pálido, pintado como mimo. Se sorprende. Se agacha a buscar el puro y sangra de un pie. Le pide al niño que le pase un fusil. Se saca los dientes y los pone en un recipiente con agua.	El hombre reacciona: *¿Qué haces levantado a esta hora? Vete a la cama.* - *Nunca duermo, señor.* - *Ya veo. Y durante la noche sales a robar.* - *Sí, señor.* *Vamos a dar un pequeño paseo hasta la Estación de policía los dos.* - *¿Por qué te ríes?* - *Porque Ud. Está muy pálido, señor.* *Estás así por lo que estás perdiendo.* *Sabes, niño, eres muy hábil con la navaja de afeitar.* *Decididamente, no soporto la idea de vivir castrado.*	Cuerdas graves melodía, que luego acompañan las maderas, tensa, pero más por el background. Fin del bloque
	52.20	Plano medio de Isidore al costado de la puerta. Ella reacciona al disparo con un sobresalto y le salpica sangre sobre su rostro.		Se escucha un disparo.

24)	52.21-54.31 52.33 53.30	Ella sobresaltada, el niño le dice que mire la mancha. Primer plano a la sangre, en la que se ve, supuestamente, la isla. Fundido y cambio de secuencia, ahora se ve el agua, con un filtro de azules y el cielo con uno rojo. Isidore sobre el bote, con el niño. Ella saca cosas del bote. El niño saca de una maleta ajo para comer. Discuten porque el niño la quiere abandonar.	*Mira, la isla.* *¿Después de todo lo que he hecho por ti quieres abandonarme?* - *¿Al menos podrías decirme por qué?* - *[…] Sabes que a mi familia no le gustas… y ellos me han prohibido casarme contado.* - *¿Tu familia? Asesinaste a toda tu familia.*	Es el mismo bloque de trémolos de cuerdas que cuando se cambian de casa con el bloque 6. Crescendo con las cuerdas y los platillos, mientras el trémolo continúa por debajo, para luego tomar el tema del bloque 1. El bloque baja de intensidad y toma el tema del bloque 8. Las voces están grabadas en directo, por lo que el sonido del mar está casi en el mismo plano que el diálogo, y a ratos, en conjunto con el viento, se oyen muy fuerte. El bloque baja a un decrescendo y sin pausas, comienza el siguiente.
		Dialogan en una serie de planos y contraplanos, el color del encuadre siempre teñido de rojo.	El diálogo continúa: - *¿Tú crees? No estoy seguro de eso. No lo recuerdo.* - *¿Pero quién eres tú?*	

25)	54.33- 54.52	Primer plano del niño, que sonríe a Isidore y le responde: Sale corriendo, y se mete entre las rocas; ella va tras él. Lo llama gritando.	- *Adivina*	Bloque de los trémolos y el arpa onírica. Su voz tiene mucha reverb. Pero no siempre es ella la que al emite.
	55.08	Primer plano de Isidore preguntándose dónde se ha metido el niño. Contrapicado de ella en las rocas; se sienta y llora, con sus propios gritos como fondo en off. Un hombre llega por detrás y le tapa la boca, la toma y la arrastra.		Su propia voz, con reverb, se oye gritar en *off*. Sus gritos.
26)	55.30- 55.45	Vemos sólo sus pies. Cambio de escena a una celda. Ella maniatada.		Bloque 1. Es breve, y baja de intensidad de fade out para terminar.
		Isidore mira a ver quién viene. De pronto unas manos le tapan los ojos con una venda. Con una mano el hombre tiene un martillo sobre la frente de Isidore.		Se oyen pasos avanzando hacia ella. Grita. Balbucea algo.
27)	56.14- 58.09	Ya no grita. Toma panorámica del océano, Regreso a la celda. Ella no está maniatada y en el suelo hay una bandeja, una nota. Ella lee la carta.		Arpa onírica y el oboe que aparece, además de los trémolos. En off ella habla y le responde su madre.
27.1)	57.13	Una sombra la mira mientras lee en voz alta. Ella se percata que hay alguien más.	*Quién es usted. Puede llamarme Toby. Se ve muy bien, hoy…*	Trémolos descendentes de los violines más tensos, y sincronizados con esta nueva aparición.
	58.04 58.09	Isidore come algo de la bandeja.		Vuelve el trémolo suave del principio del bloque y finaliza.
		Él ingresa en la celda.	- *Es divertido, mi madre dice que*	No hay sonidos, más que sus pasos, los de la cama, las voces.

			usted pretende no vernos […] - *No recuerdo nada.*	
28)	59.11-61.57	Él mira hacia arriba y le responde:	- *¡Ah! Esa es la isla. Es exactamente esa.* - *¿Cómo vine a dar aquí?*	Arpa onírica.
	61.57	Ella le pregunta dónde está el niño, él le dice que no mienta, que llegó sola, que la vieron llegar sola. Cambio de secuencia: El mar. Luego ella durmiendo. Despierta y levanta la cabeza.		En este momento termina el bloque de golpe.
29)	62.28-65.21 64.53 65.21	Ella cuenta su historia de huérfana, mientras el otro sigue leyendo. Ella se queja que no la oyó realmente. Plano del mar, y vuelta a Isidore en la cama.		Bloque 4. La música va un poco impávida detrás. Cuando va terminando la historia, hay un crescendo y de nuevo baja un poco. Con el cambio de escena y el fin del diálogo la música vuelve a subir. Voz en *off* femenina, que parece ser de la madre. Fin del bloque.
		Su captor le ha tapado la cara con una manta. Escucha, al hombre hablando solo mientras limpia estantes llenos de botellas.		
		Él la golpea en la cabeza.	*Finalmente duerme…*	
30) 66.44-69.02 67.04 29.1)	66.44-69.02 67.05 67.24	La golpea de nuevo, le destapa la cabeza y ella le escupe sangre. Él desespera. Cambio de secuencia al mar.		Bloque 1. Las notas más altas de los bronces en *ff* coinciden con él llevándose la mano a la cara. Arpa onírica. Habla en off con la madre.

29.2) 31)	67.42 68.49 69.02. 69.06 69.15	Ella está libre, desatada. Mira bajo la cama y está el captor. Le pide que le cante "Tengo dos amores" Canta a capella, ahora sobre su cama. Termina el último verso y ríe.	*Me abandonaron aquí.* ÉL le pide: *Más fuerte…*	Bloque 5, la tensión con los bronces. Ella le canta sobre la música. Fin del bloque no diegético. Canta más fuerte y claro, con la voz llena de reverb. Fin de su canto con el cambio de escena.
		Isidore observa desde dentro de la prisión al captor, que va cambiando de personalidades, y finalmente él es todas las que había nombrado.		
32)	70.56-71.32	De nuevo el mar. Isidore lee dentro de la prisión. El captor le dice que su madre ahora la tiene en estima y que es invitada.	La voz en off de la madre. Él le habla: *Mi madre me dice que usted canta extraordinaria mente bien. ¿Podría cantar algo para mí, por favor? Si no es mucha molestia.*	Arpa onírica.
33)	72.14-72.31	Primer plano de Isidore mientras canta.		Isidore le canta "Tengo dos amores", un trozo de la letra y luego tarareando con la boca cerrada.
34)	72.35- 73.38 73.50	El captor se pasea por una de las habitaciones, canta un poco la canción… Secuencia en el exterior, el mar. El captor la llama desde el fuerte. Cambio de secuencia, Isidore en una habitación llena de velas, con un vestido azul, con la cara	La voz en off de la madre.	Bloque 4. El captor canta un trozo de la canción mientras suena la música no diegética. Fin del bloque.

		transparente, que se va volviendo visible de a poco. El captor bajo ella de espaldas a la cámara, diciéndole que es muy bella y que está enamorado de ella.		
		Se mete bajo su vestido y luego se va, le dice que la buscará para cenar más tarde, tal vez.	- *Pero usted es una mujer.* - *Te amo, Isidore.* - *Es muy bien sabido que, entre mujeres, el amor es imposible.*	
35)	74.30-75.19 75.17 75.19	De debajo del vestido saca una calavera que tiene en la frente inscritas las letras SM, en rojo. Va hacia un cuarto donde está el captor, un comedor. Le tira la calavera, que dice ser la reina. Se la tira a su otro yo. Dos sombras se ven reflejadas en la pared. El tercer "yo" abre la calavera y dentro tiene papeles que va tirando al suelo en el juego *mucho, poquito nada,* pero en francés. Ambos sentados a la mesa.	*¡Ah, no, esto es demasiado!*	Bloque 6 trémolos y melodía maderas bronces. Fin del bloque con un fade out.
		Él le dice que cuidará de ella. Ella pregunta si podrá ser libre en el castillo, ella acepta estar con él/ella.	*Entonces, acepto.*	
36)	75.55	Primer plano de ella		Arpa onírica.

		Luego ambos de la mano caminan por las calles de un pueblo. Jardín con filtros azules.	Él a ella: *Me gustaría mostrarle algo. Mi jardín secreto. Mi jardín de alegorías.*	
36.1)	77.33	Se besan.	*Este año los piratas tomarán la delantera. Nuestro destino entero depende de esta batalla.*	Unos violines insistentes marcan el ritmo del bloque con saltillos, Suena el bloque 1.
	78.15	Ella comienza a resistirse al beso, él le toma la cara. La luz se torna más oscura y roja, forcejean. Ella lo empuja.		La música baja de intensidad. Ella habla, pero es la voz de él la que se escucha.
36.2)	78.57-80.26	Él sangra de la cara y tiene un cuchillo en la mano. Se toma la garganta, no entendiendo. Tiene sangre en una mano. Él la degüella, grita y sale del encuadre.		Bloque 8. Retoma el bloque de arpa.
	80.26	Ella en blanco y negro en un primer plano-no fue degollada, y el muerto es el hombre. Lo toma en sus brazos y lo mira. El mar, blanco y negro. Es como un blanco y negro un tanto verdoso. Él aparece en su cuarto. Ella le dice que lo prefiere así, como Toby. La cámara vuelve al color.		Fin del bloque. Las gaviotas del mar.
	84.51			

37)	85.00- 85.52	Ella se pone de pie de su silla y le dice al hombre múltiple *gracias*. Sale del castillo y avanza por fuera. Él le grita, ella se despide y avanza por los roqueríos.		Bloque 6 trémolos y melodía. Aparece también la melodía del bloque 1. La voz de la madre en off.
38) 38.1)	85.57- 87.11 86.51- 87.11	Sube a un sitio de las rocas que donde hay objetos, una mesa, silla, una cortina. Allí está el niño. Se sientan, el niño le ofrece whisky, cigarros, oír la radio. Ella se sirve whisky en un vaso.	- *Oh, Dios mío, estás vivo.* - *Te vi, has estado recorriendo toda la costa de la isla. Viniste directo a mi.*	Bloque 8. Arpa onírica. Fin bloque. Todo el tiempo el sonido del mar está muy fuerte.
39)	87.25 87.45 87.58	Ella bebe, está feliz, él le pregunta qué ha sido de ella todo este tiempo. Filtro azul, ella cuenta su historia. Blanco y negro		Arpa onírica. Termina el bloque y baja el sonido del mar.
40)	89.06- 90.34 89.59 90.34	El niño lee un periódico, se lo pasa a Isidore. Primer plano de ella, el niño le dice que es ella la asesina, que se mire al espejo. El niño sostiene el espejo de espaldas al mar. Isidore se mira y es el reflejo del hombre captor. Isidore encuentra a Toby tras unas pircas. Blanco y negro. Él le explica que todos-sus otros yos-han muerto.	*Es tu historia, es tu crimen ¿Y este es un diario de hace diez años? Pero entonces, ¿Quién era el niño asesino?* - *Adivina. Isidore. Ya te has mirado en mi espejo. No está mal, sabes.* *Dios mío, ¿qué vamos a hacer? Nada. Nada.*	Cuerdas legatto, entra el resto de la orquesta con notas largas y disonantes, marcando la tensión. La música al background para la voz en off de la madre. Termina el bloque

41)	92.29 - 93.24	Vuelve a color. Isidore está en una roca tomando sol. El niño saca de su bolso un cuchillo.		Bloque 1 variado, con texturas que no han aparecido antes.
		Se acerca a ella, lo vemos por la sombra. Ella levanta su mano, donde tiene el anillo, levanta el cuchillo que ahora está en SU mano. Se levanta. Se mueve sonámbula, llega donde está Toby, lo toma por detrás, le tapa los ojos y ríe. Él pregunta quién es.		El sonido del mar.
42)	94.32-95.40 95.40	Ella ríe mientras lo apuñala. Abre los ojos y se percata de lo hecho. El niño le lanza piedras a ella. Él le dice que debe irse.	*Me muero Isidore, gracias, adiós.* *Vete.* *¡Vete!*	Fin del bloque Este segundo grito es con una voz con reverb, de adulto y fuerte.
43)	96.16-96.33	Isidore en la cárcel, su madre le visita. Ella le habla:	*Lo que sea que haya pasado entre nosotras, no dejes que lo que nos divide sea mayor que lo que nos hace acerarnos.* – *Entonces, me has perdonado.* – *Mejor aún. He obtenido el perdón de tu padre, del más allá.* – *Qué alivio.* – *Tienes dos admiradores que*	

			esperan por verte.	
44)	96.51-98.15	Se despide. El oficial abre la puerta y sale Isidore llora. El oficial anuncia visita y entran los dos policías del inicio. El teniente lleva un parche en el ojo. Le dice que ahora ella puede llevar el uniforme. Le habla de los piratas que aparecen en diferentes lugares del mundo.	*No le conocemos, pero le debemos algunas explicaciones.*	Arpa onírica. Puntúa la salida de la madre de la habitación.
45)	98.40	Ella está embarazada, los oficiales se cuadran frente a su barriga, que es la isla de los piratas y es Don Sebastián. Se arrodillan, el oficial menor se saca el sombrero y dentro hay una foto del niño con un sombrero y un crucifijo. Ellos dos también serán abatidos por haber cortado gargantas de amantes en servicios. Hablan ahora una promesa en castellano, con el brazo derecho levantado. Es una burla al ejército y la patria.		Bloque 1 coincidente con el momento cuando se cuadran.
46)	99.55	Ella se toma la barriga. Plano de ella de espaldas a la cámara, el mar y todo rojizo, sol se refleja en el mar, y al fondo está la isla de los piratas. Tiene una manta sobre la cabeza. El niño es un monstruo jorobado, horrible. El padre en una ermita, que es el niño. Tiene a Toby en una cueva.	*Sebastián, allí vive tu padre, iremos a verle mañana.*	Bloque 4. Habla distinto, como más vieja.

	103.33	Mata a Toby, y luego busca a Sebastián, que le tira una piedra desde arriba.		La música sube Ella grita.
	106.56 108.06	Isidore y su madre mirando desde la ventana el mar. Detrás de ellas una sombra, es que la del padre. Escorzo de él y ellas delante. Luego, la muerte, una calavera. La sombra del padre deja la pistola que tenía en la sien. La madre como calavera. El padre-que no es el padre-pálido y con gusanos en la cabeza. Fundido a negro y créditos sobre el azul como al principio.	*Dios mío, ¿cuánto tiempo durará esto?* - *Paciencia, todo empieza otra vez.*	El bloque vuelve al background mientras ellas hablan. El diálogo se va diluyendo y sube la música al foreground. El bloque termina.

9.3.12. *Bérénice* (1983)

Clasificación: Largometraje de ficción.

Director: Raúl Ruiz.

Compositor/Música: Jorge Arriagada.

Sonido: Jean-Claude Brisson, Jean-Pierre Fenié,

Montaje: Valeria Sarmiento.

Guion: Raúl Ruiz.

Producción: Institut National de l'audiovisuel (INA)

https://cinechile.cl/pelicula/berenice/

Información sobre la restauración de la película[327]**:** *Esta película fue calibrada y restaurada en 2k para la Cinémathèque française a partir del negativo original de 16 mm y una copia magnética de la mezcla original por el INA y la Association des Amis de Raoul Ruiz.*

[327] Perteneciente a los créditos iniciales.

Restauración película: Bruno Matkovic.

Escáner y calibración: Vincent Benoit.

Restauración de la imagen: François Ede.

Restauración del sonido: Alexis Brusset.

Formato y configuración de los ficheros: Hugo Soares Ferreira.

Medios Técnicos: Jean-Pierre Peltier.

Coordinación: Bruno Levant, Brice Amouroux.

Reseña:

Basada en la obra teatral homónima de Jean Racine (1639-1699), que narra el amor imposible entre Berenice, reina de Palestina, y Tito, emperador de Roma. Ruiz adapta cinematográficamente las confabulaciones de poder, el amor prohibido entre ambos y los problemas políticos que aquello implica, a través de un juego audiovisual de luces y sombras, en los que Berenice es protagonista en términos visuales, siempre rodeada de sombras en una enorme casa llena de túneles que constituyen laberintos, y en la que casi no hay objetos, cuestión extraña en los planos y encuadres de las películas de Ruiz en esta misma época.

Uso de la banda sonora:

La música no diegética tiene gran importancia en la exaltación de los sentimientos y el acompañamiento de las declamaciones, especialmente las de Berenice y Tito, con una orquesta que, aun en el *background*, se oye densa y no pasa desapercibida como un *underscoring* mientras oímos declamar a estos dos personajes principales.

Además, se suman versiones de música preexistente, como *Poème D'avril (Sonnet Matinal) Et Si Mes Vers Avaient Des Ailes. 2. Sonnet Matinal;* con música de Jules Massenet y poesía de Armand Silvestre; “À Chloris”, de Reynaldo Hahn, con letra de Théophile de Viau; “Offrande”, con música de Reynaldo Hahn, con letra de Paul Verlaine.

En tanto adaptación teatral, las voces son cruciales en su dramática declamación, que se destaca especialmente en las secuencias en que los actores no aparecen en el encuadre, sino que en cambio vemos sus sombras. Sobre todo, en los momentos de clímax –que coinciden con clímax musicales- las voces se escuchan con una reverberación larga, que da cuenta del espacio de la gran casa vacía, y sólo llenada por las sombras y la presencia de la banda sonora.

Tabla de análisis

Bloque	**Tiempo**	**Acontecimientos**	**Diálogos**	**Banda sonora**
	00.15	Créditos iniciales:	Le Festival d'Avignon et Le Films du Dimanche, Présentent. *A la mémoire de Jean-Claude Brisson.*	
	00.22	Títulos iniciales.		Ruido de calle.
	00.38	Acto I Berenice camina hacia la cámara, entrando en un jardín. La cámara la sigue en un contrapicado muy leve, en plano medio.		
1)	01.17-03.21	Ella recorre el jardín, llega a una casa que se ve descuidada por fuera. Es grande y blanca. La cámara siempre sigue a Berenice desde lejos.	*Poema (2. Sonnet Matinal):* *Les Étoiles effarouchées* *Viennent de s'envoler des cieux.* *J'en sais deux qui se sont cachées,* *Mignonne, dans vos jolis yeux ;* *(Las estrellas asustadas* *Acaba de despegar de los cielos.* *Conozco a dos que se han escondido,* *Lindo, en tus lindos ojos;)* *A l'ombre de vos cils soyeux* *Et sous vos paupières penchées :* *Attendez ! Mes baisers joyeux* *Les auront bientôt dénichées !* *(A la sombra de tus pestañas sedosas* *y bajo tus párpados rasgados:* *¡Esperar! mis besos felices* *¡Pronto los encontraremos!)* *Vous feignez de dormir encor :* *Éveillez-vous, mon doux trésor !* *Éveillez-vous, mon doux trésor,* *Éveillez-vous !*	Piano en ritmo de preludio. Canta un tenor. De alguna manera esta música es el inicio del Acto I. Se trata de *Poème D'avril (Sonnet Matinal) Et Si Mes Vers Avaient Des Ailes;* con música de Jules Massenet y poesía de Armand Silvestre.

			(Finges estar todavía dormido: *¡Despierta, mi dulce tesoro!* *Despierta, mi dulce tesoro,* *¡Despertar!)* *L'aube pleure sous les feuillées,* *Le ciel désert est plein d'ennui,* *Ah ! Ouvrez les yeux, et rendez-lui* *Les deux étoiles envolées.* *(el alba llora bajo las hojas,* *El cielo vacío está lleno de aburrimiento,* *¡Ay! Abre tus ojos, y dale* *Las dos estrellas se han ido)* *Éveillez-vous, mon doux trésor !* *Éveillez-vous !* *(¡Despierta, mi dulce tesoro!* *¡Despertar!)*	
2)	03.22-07.00 05.06	Sobre una columna de la casa, del exterior, se ve una sombra que habla. La misma sombra "hablará" por toda la casa, luego con otras-se ven los labios que se mueven, de las sombras-. Antíoco le habla a Arsaces. Cuando Arsaces responde, lo hace su voz tiene reverberación. La cámara en todo momento juega con la luz y la sombra. En ningún momento vemos ni a Antíoco ni Arsaces, sólo sus sombras. La cámara vuelve a Berenice, saliendo a un jardín desde la casa. Luego las sombras que hablan. Las sombras hablan, pero no necesariamente-de	*Podré, sin temblar, decirle: "¿Le amo?".* *Tiemblo ya, y mi corazón agitado teme este momento que tanto he deseado.* *Berenice otrora no me dejó esperar. Hasta me impuso que dejara de hablar.*	Un chelo nota larga, y el resto de las cuerdas responden con un motivo breve, casi de efecto, de tres notas. Hay una leve pausa, y el mismo ritmo del motivo es tocado de nuevo, pero con otras notas. Lo sigue un trémolo de las cuerdas. El bloque continúa suave, mucho más suave que las voces en *off*, muy plano. Una melodía dulce en el registro medio del violín, muy bella, en el momento en que la voz en *off* habla directamente de Berenice Se desarrolla en ese estilo más

		hecho, no-una con la otra de frente.		melancólico, diferente al del comienzo-diría que son "dos bloques en uno. El bloque antecede la aparición de Berenice en escena.
3)	07.21-09.22	Sigue el juego de sombras.		Chelo en *sfz*, al que responden las otras cuerdas. Todo muy efectista como siempre, pero muy bajo en intensidad en comparación con las voces. Se hace más densa mientras hablan del amor de Tito por Berenice y el de ella por él, para desgracia de Antíoco. Aún con baja intensidad, la música cuenta con dinámicas que son notorias.
4)	09.27-12.07	La música contribuye a una leve aceleración del monólogo de Arsáces. Berenice mira como dirigiendo su mirada hacia el espacio de las sombras. Se pone de pie y camina hacia ellas. La mira, gesticulando suavemente con sus manos En este momento ella se queda fija, mirado las sombras mientras hablan.	Antíoco: *La reina viene, Adiós. Haz lo que te dije.*	Las cuerdas con un ostinato que va in crescendo. Como en "El techo…", el acompañamiento diverge con la melodía, un poco más "alegre que el propio acompañamiento". Esto dura poco, ya que luego las cuerdas vuelven al carácter anterior. Misterioso, muy sutil bajo el

		Berenice intenta agarrar las sombras con su mano, justo luego de terminado el bloque. Las sombras se desvanecen.		diálogo; se responden y preguntan constantemente. Sin pausas, retoma el uso de *sfz*, algunos *pizzicatos*, y la misma melodía de los violines en trémolo del inicio. La música termina con notas largas de las cuerdas, y desvaneciéndose.
5)	12.18-16.22 13.58 14.24 14.30 15.29	Ella le habla a Antíoco unos segundos luego de entrar la música. Le habla, ahora, como una sombra. Las sombras miran hacia la izquierda del encuadre. Luego ella se gira. Ella le pregunta por qué la evita. Es la escena en que él le declarará su amor. Durante todo este primer trozo de diálogo, la música es muy sutil, a baja intensidad. De a poco, un crescendo. Antíoco pregunta: Berenice aparece en escena, y se acerca hacia la sombra. Detrás de Berenice aparece otra sombra. Ella acaricia la sombra a de Antíoco. Con el dedo, marca su silueta.	*¿Volvió a ser usted como era otrora?*	Chelo solo, una melodía en *legatto*, muy suave, en modo dorio, sobre el segundo grado de G. El resto de las cuerdas responden en registro medio o grave, con un contrapunto muy suave, casi como un coral. Crescendo, leve, ahora los violines están en el registro agudo, aunque no tanto. La música hace una pausa, un silencio. Retorna y el contrapunto se desarrolla un poco más denso,

		Él se despide. La sombra desaparece. Ella le busca. Vuelve la luz y ahora se ve sólo la silueta que ella ha marcado en negro sobre la pared blanca.		e incluso levemente más intenso que antes; ya no con el chelo, sino con los violines, uno de los cuales toca en el registro más agudo. Melodía de 3 notas en el registro medio. El violín reitera un motivo más tenso de 4 notas; la melodía se vuelve más agitada y ligera, se incorpora de nuevo el chelo, que repite como ostinato con el motivo de 3 notas, reiterándolo.
6)	17.03-19.21	Berenice en primer plano, afligida y en silencio le habla a Antíoco. Antíoco le responde con la voz reverberante, en *off*. Ella mueve los labios marcando algunas de las palabras que dice Antíoco.		Bloque de maderas, destaca sobre todo una flauta traversa. Es en el ánimo contrapuntístico de antes, suave, y muy sutil bajo el parlamento. Siempre, la música en un carácter misterioso. Un violín sutil y agudo se incorpora. La música va in crescendo de manera paulatina, aunque no brusca. El contrapunto se vuelve un poco más disonante; entra el chelo y se hace más

				denso, más profundo y tenso. La música alcanza, más o menos, la intensidad del discurso. La música va terminando con un decrescendo, y trinos de la flauta traversa.
	19.25	Antíoco continúa su monólogo en *off*, y las caras de ella y sus imitaciones de ciertas palabras se vuelven más exageradas y continuadas. Mueve la cara con más espasmos, abre los ojos.		
7)	20.33-27.01	Durante los primeros segundos ella se mantiene estoica, luego sonríe un poco, abre los ojos de nuevo, y sigue imitando palabras, trozos de palabras, en silencio.		Melodía del chelo solo, la misma del bloque 5. *Legatto*, con un ritmo constante. Es un ciclo completo del motivo, más reconocible que los bloques anteriores como un sistema cerrado. 2/4 (aunque no siempre). El ciclo se repite, ahora con el violín llevando la primera melodía presentada por el chelo, en registro medio. La vuelve más presente y a la vez más melancólica.

	22.46 23.22 23.38 25.45	 Berenice le responde. Precisamente la música se vuelve más tensa cuando ella le dice que no lo culpa por el sin respeto de declararle su amor, y que por la mutua amistad callará, y aceptará su huida.	 Antíoco replica. *Evito, pero muy tarde, estos crueles festejos donde no tengo parte.* *Adiós.*	La voz de Antíoco adquiere reverberación y la música se tiene a perder por momentos. Aparece citado, de nuevo, el motivo de 3 notas por el chelo, en su registro medio. Las cuerdas adoptan mayor protagonismo, de nuevo con un contrapunto suave, pero marcando el misterio. Crescendo y reiteración. De nuevo la música baja de intensidad y "repite" el ciclo de la melodía del chelo solo. El motivo parece ser aún más triste ahora, pero muy bello. La melodía sube en intensidad con el violín que también asciende en su registro. Pausa de la música.
27.01		Primer plano de Berenice. Tras ella, dos siluetas oscuras. Una de ellas es Fenicia, quien le habla, con reverb.		Retoma casi inmediatamente, con el chelo y el violín muy suaves, que casi no se oyen con el ruido ambiente de viento, incluso de puerto, o calle, al tiempo que

				Fenicia le habla en *off* a Berenice. De nuevo, el bloque se está desvaneciendo, de a poco. Fin bloque.
8)	27.27-28.36	La música se hace presente mientras Berenice habla de Tito, su poder, y su seguridad acerca de su amor hacia ella, que lo llevaría a aceptarla y presentarla ante Roma. Un monólogo sobre el poder, que eventualmente también le correspondería a ella. Incluso, ella está un tanto embobada mientras se refiere a él.		Piano en ritmo de ¾. Sobre él, la flauta lleva una melodía. Esto es nuevo, por completo. Hasta ahora es el bloque más breve y que presenta un nuevo instrumento: el piano. El bloque juega entre una denotación de la dulzura con la intriga, que es, en realidad, el sentimiento principal que se devela. ¿Habrá alguna anticipación con respecto a estos designios de Berenice, que quedarán inconclusos?
9)	28.40-29.29. 29.21	Berenice continúa su monólogo. Plano picado de Berenice, pasillo largo. Detrás una niña o mujer -¿Fenicia?-de la mano con otra niña un poco más baja. Más delante de ellas, y detrás también de Berenice, un niño pequeño. Todos como sombras o siluetas por la iluminación, que		Cuerdas más dulces-a lo Arriagada, nunca demasiado -. Sirve como clímax de su soliloquio; fin en decrescendo. El bloque finaliza y se oyen campanas, así como ruido ambiente, que podría ser el de

		entra desde la puerta al fondo del encuadre y el pasillo.		un barrio, el de una plaza con niños.
10)	30.04- 31.10 31.10	Berenice narra que ya se están presentando los votos hacia Tito. Se gira hacia quienes la escuchan y ven desde atrás. Fundido a negro. La música continúa (Ella quiere hablar con él) Créditos: Acto II	À Chloris: *S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,* *Mais j'entends, que tu m'aimes bien.* *Je ne crois pas que les rois mêmes* *Aient un bonheur pareil au mien.* *Que la mort serait importune* *De venir changer ma fortune* *A la félicité des cieux !* *Tout ce qu'on dit de l'ambroisie* *Ne touche point ma fantaisie* *Au prix des grâces de tes yeux.* *Si es verdad, Chloris, que me amas,* *y he oído que bien me quieres,* *no creo que ni los propios reyes* *posean una felicidad semejante a la mía.* *¡Qué inoportuna sería la muerte* *si viniera a cambiar mi fortuna* *por la felicidad de los cielos!* *Todo cuanto dicen de la ambrosía* *no impresiona a mi fantasía* *ante la recompensa de tu mirada.*	Es “À Chloris”, de Reynaldo Hahn, con letra de Théophile de Viau. Piano de nuevo. Continúan sobre la música las campanas. Entra la voz tenor del bloque 1. ¿Es la misma canción? Parecen ser Lieder. La voz tiene reverb, no demasiada. El piano se oye como si hubiese sido grabado en la misma casa, en una de las habitaciones donde ocurre la representación.- El piano de *Las tres coronas* también tiene un sonido similar. Termina, con esto, el acto I. Termina la música y siguen campanadas.
		Plano general simétrico, de aquellos de Ruiz. Muy oscuro, pero al mismo tiempo muy iluminado. Dos columnas a los lados, dos escalas que		Siguen las campanadas.

		suben, al medio un ventanal por el que entra la luz. AL medio de éste un hombre-Tito -. De espaldas a la cámara al costado derecho, otra silueta masculina: Paulino. La imagen se aclara un poco. Paulino gesticula con la mano izquierda.		
11)	32.29-35.10	*De mis designios Roma aún insegura espera conocer la suerte de la reina […] he aquí el tiempo, en fin, de declararme.* *¿Qué dice la voz pública de ella y de mí?* Contrapicado de Tito-siempre, de nuevo, muy simétrico -. Este bloque es el primero en llegar a un clímax musical. Todos los demás, tal como el amor prohibido que no podrá ser, terminan inconclusos desde el punto de vista dinámico.		Nota pedal del chelo –y contrabajo-. Las maderas tocan un intervalo de tercera menor (Sol#-Si); que se repite y que luego doblan las violas. Nuevamente, la intriga marca el ambiente. De nuevo, una vez que la música tuvo cierto protagonismo, se mantiene por detrás, desarrollando una atmósfera sonora que nunca es pesada, no sólo porque es asumida, en la base armónica, por las cuerdas, sino también por el tratamiento melódico y armónico que de ellas hace Arriagada. La música va empática con el discurso de Tito, que crece por elevarse su voz y

				agregarle una nueva emoción a la dicción. La orquesta hace un crescendo, se incorporan bronces, aún en el *background*. El bloque se desvanece en la voz de Tito que se eleva en intensidad y con su reverb más prominente, por lo tanto.
12)	35.26-38.33	Nuevo contrapicado, ahora del piso, que tiene un mosaico que incluye un león y un cangrejo. La sombra gesticula. Paulino le dice a Tito que ella no será aceptada como emperatriz por su condición extranjera. Contrapicado medio de Paulino, con una aureola de luz tras él. Por primera vez, vemos parte de su cara: El lado derecho. Le ejemplifica a Tito cómo lo mismo ocurrió con Cleopatra y Julio. Paulino está en una suerte de estrado y vemos su cara por primera vez: Está diciendo una verdad, y su verdad está documentada: el amor de Tito y Berenice no es compatible con asumir el poder como emperador, que es su real		Dos violines en contrapunto, como no había aparecido antes. No sólo porque es otro motivo, sino por la manera. Son dos melodías que no se acompañan, sino que "conversan interrumpiéndose", al tiempo que encajan entre ellas. Con el chelo, ahora la melodía es más estática, más *legatto*, y más triste también-me parece que este motivo ya ha aparecido-. De a poco, va subiendo en registro e intensidad, sólo para no llegar hasta un clímax, sino que bajar. La música se mantiene en este

		destino; este amor es imposible. Picado que enfoca el piso, de nuevo, con los mosaicos. Sobre ellos, al centro, la sombra de Paulino, que sigue hablando mientras gesticula: Vuelve el contrapicado de Paulino con la aureola tras de él. De nuevo se confirma que, en este caso, Paulino es una voz de la conciencia, que instiga a Tito a tomar la decisión correcta "en pos del imperio".	*Usted me pidió ser sincero, sobre todo.* *Es lo que los romanos piensan de su amor, y no puedo asegurar que antes de la noche, el senado que encarna los votos del imperio no le repita todo lo que le he dicho.*	ánimo, de nuevo, como desvaneciéndose. El chelo reitera un arpegio descendente, con un poco de rubato. Es tal el nivel de cuidado con el que la música se extingue que tiende, precisamente, a pasar desapercibida, como un flujo sonoro que entra y sale.
13) 38.51-42.03 41.13 14)	38.51-42.03 41.13 14) 42.13-49.45	Paulino está terminando su soliloquio, y le da paso a Tito para que confiese, ya con absoluta certeza, su amor por Berenice, un amor tal que le ha hecho "desesperar" y "enloquecer". Se ve a Tito en plano medio. Todo en sombras, hasta que abre los ojos, que se ven blancos como la pared, iluminados por sobre el resto de su cara. Juega con abrirlos y cerrarlos. Tito por primera vez iluminado por completo, apoyado a la derecha del encuadre sobre una columna. El pasillo tras él está	- *Iré, Paulino… ¡Cielos! ¿Puedo decirlo?* - *¿Qué, señor?* - *Para siempre de ella me voy a separar.*	Las maderas tocan un motivo muy ligero, tenso pero agudo, al que se le van sumando el resto de los instrumentos. La música va in crescendo, hasta llegar a un tutti orquestal, marcando la entrada de los bronces por el platillo. Esto va en síncresis con la subida de tono de la voz de Tito, la exageración de sus inflexiones, su declaración de amor, pero la certeza que debe separarse de ella.

		iluminado. Berenice se acerca por el pasillo. De nuevo, durante un monólogo-y confesión- de Tito, un bloque musical es más denso y llega a un clímax. Ella lo mira desde atrás mientras continúa hablando, Tito asegurando que hablará con ella. Berenice-ya no lleva los labios y ojos negros - le habla desde atrás: Toma en plano escorzo de Berenice, más adelante Tito. Así, la cámara sólo deja ver los gestos de las cabezas y cuellos moviéndose mientras hablan. Está presente así, el asunto de la distancia.	*No se ofenda si mi celo indiscreto rompe el secreto asilo de su soledad.* *"[…] ¿su amor sólo puede brotar en el senado?* *¿Hablaban de mí cuando los sorprendí?*	Precisamente cuando dice esto, la música ha llegado a un clímax, y luego baja, para que el bloque baje. Ahora una melodía misteriosa es tocada por la flauta, muy breve. Continúan las cuerdas acompañando, generando las atmósferas ya conocidas, pero esta vez más tensas. Esa tensión sigue creciendo un poco mientras Berenice más se acerca a Tito, hasta que el bloque se desvanece. Bloque de cuerdas que ya sonó. El violín y una viola llevan una melodía en frigio, como continuación del bloque, que luego se desarrolla en el chelo y se va desvaneciendo, volviendo a incorporarse, para tocar de

				nuevo el motivo inicial del bloque. Trémolos entre la melodía. Se hace más exagerado que la melodía vaya y venga en intensidad.
	48.06 49.45	Berenice delante de una ventana al centro del encuadre. Afuera, en el jardín, otra mujer mira de perfil. Fenicia le responde en *off*. Luego primer plano de Fenicia muy iluminada, con la cara casi quemada.	*¿Qué, dejarme tan pronto, y no decirme nada?*	El bloque no cesa y retorna la melodía en frigio. Su voz con *reverb*. El violín marcando un motivo modal y fin.
15)	51.18- 52.13	Berenice continúa en la ventana hablando, se convence que Tito está celoso de Antíoco y por eso ha reaccionado de esta forma extraña. ¿Guarda en ella la esperanza que su despecho no se deba al poder? Fundido a negro.	Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches. Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous : *Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches* *Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.* *J'arrive, tout couvert encore de rosée* *Que le vent du matin vient glacer à mon front.* *Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposés,* *Rêve des chers instants qui la délasseront.* *Sur votre jeune sein, laissez rouler ma tête* *Toute sonore encore de vos derniers baisers,* *Laissez-là s'apaiser de la bonne tempête,* *Et que je dorme un peu puisque vous reposez.* *Aquí hay frutas, flores, hojas y ramas.*	Es *Offrande*, con música de Reynaldo Hahn, con letra de Paul Verlaine. Tenor cantando junto al piano. Otra melodía-creo que la misma del principio, pero no la del medio. De nuevo, la voz más piano marcan el fin de un acto.

			Y luego aquí está mi corazón que late sólo por ti: *No lo rompas con tus dos manos blancas* *Y que el presente humilde sea dulce a tus ojos hermosos.* *Estoy llegando, todavía cubierto de rocío* *Que el viento de la mañana me hiela la frente.* *Sufre mi fatiga, descansa tus pies,* *Sueña con momentos queridos que la relajarán.* *En tu pecho joven, deja que mi cabeza ruede* *Todavía resonante de tus últimos besos,* *Que se calme de la buena tempestad,* *Y que duerma un poco ya que tu estas descansando.*	
16)	52.21-54.47	Acto III Escorzo de Tito, al medio del encuadre. Debajo suyo, dos escaleras laterales: en una, se encuentra Antíoco y en la otra, su confidente Arsaces. El emperador le habla a Antíoco: Toma de los dos enfrentados abajo y Tito arriba en contrapicado. Antíoco por primera vez, es visto sin ser una sombra. Tito continúa: Luego también vemos a Arsaces. Antíoco muestra su pesar.	*Ella mañana oiría ese pueblo furioso venir, ante ella, exigirme su partida. Salvemos mi nombre y su recuerdo. Si es fuerza ceder, a nuestro honor cedamos […] De un amante confuso alivie el tormento. Evite que este trance torture mi corazón* *Vaya, explíquele mi silencio y mi angustia.*	Bloque agitado y tenso que inicia con un golpe de timbal, y bronces. Luego, el bloque es desarrollado por las cuerdas y maderas. La música, un *tutti*, con carácter de fanfarria, denso y agitado, marcando la tensión que implica el pesar de Antíoco por la petición que le hace el emperador.

17)	54.56 - 56.56 55.17	Tito termina su petición y se retira. Este bloque marca precisamente sus últimas palabras y su retiro del lugar. Arsaces le dice a Antíoco que esto "obliga" a Berenice a casarse con él: Arsaces le da a Antíoco una suerte de esperanza.	*En lugar de robársela, se la van a entregar.*	Otro bloque que inauguran los bronces, para luego dejar a las cuerdas más atmosféricas, misteriosas pero suaves. Con presencia, sin embargo, de las maderas. El oboe toca una melodía de notas largas; la música vuelve a desarrollarse, entonces, impávida.
		Plano de Arsaces y Antíoco sobre el último peldaño, de espaldas hacia la cámara, mientras Berenice se acerca desde el fondo del encuadre, desde la luz. Continúa hablando de lo que deben hacer: decirle a Berenice que Tito la abandona. Berenice se acerca lentamente. Lo primero que vemos es su sombra. Continúan hablando como si ella no hubiese aparecido. Ella mira a Antíoco mientras habla.	*Sí, respiro, Arsaces, y me devuelves la vida. Acepto con placer un presagio tan dulce*	Continúan la conversación.
18)	58.08-59.14	Berenice ha llegado al centro de ambos hombres, mirando siempre a Tito mientras habla, luego al otro-aunque en realidad no mira a ninguno de los dos -. Ellos se desvanecen de la imagen mientras bajan el		*À Chloris*, de Reynaldo Hahn. Mismo bloque de piano y voz que el 10. Antes de que termine el bloque,

		último escalón y caminan. Ella queda sola al medio, con sus manos tomadas al centro, con cara melancólica.		comienza a sonar (59.13) una nota larga del chelo.
19)	59.14-63.05 60.22 60.58	Berenice entra en una habitación. Comienza a hablar. La vemos en plano medio. Plano general: Fenicia a la izquierda, Berenice a la derecha-como las columnas-de espaldas a la cámara. Al centro, hay un dintel de una puerta-¿o un espejo?-y al medio de éste Berenice sigue hablando. Entre ella están Arsaces y Antíoco de espaldas a la cámara. La Berenice del centro se voltea de espaldas a la cámara, y la de la derecha ahora habla a mirando hacia la derecha. Berenice ya intuye que algo terrible e inevitable está ocurriendo, pero nadie es capaz de decírselo claramente.	La voz de Berenice, en *off* mientras la vemos, reproduce el diálogo entre ella y Antíoco en la escena 3, del acto III. A su vez, su voz en escena va interpelando el propio diálogo en *off* sostenido por su propia voz. *Si yo misma alguna vez fui cara a sus ojos, borré la confusión en que ve mi alma. ¿Qué le ha dicho Tito?* *[…]Príncipe, en este instante satisfaga mi empeño, o viva de mi odio seguro para siempre.*	Melodía del fagot solo, distendida. El chelo sigue como nota pedal que se mueve para responderlo de manera ascendente, pero siempre como acompañamiento. El fagot toca de manera libre, casi improvisada, sobre lo que sigue respondiendo el chelo. Los instrumentos tocan de manera más agitada, tocando notas staccato, y luego glissandos del fagot. Igual que el discurso, los instrumentos tienden a “interrumpirse”. El chelo, solo, toca la melodía modal que ya ha aparecido, más lúgubre y triste,

				casi fúnebre. Mantiene esa característica de "ir y venir" desde el punto de vista dinámico-es una de las melodías que ya ha aparecido. Retoma esa melodía con el bloque de cuerdas completo.
	62.19 63.05	Ahora la voz de Antíoco en *off* aparece, y será el momento en que no le queda más remedio que revelar lo que le solicita la reina. Primerísimo plano de Berenice. Sobre ella la sombra de Antíoco que le habla. Ella sale del encuadre al saber la noticia.		El bloque continúa, lúgubre. Fin del bloque que se traslapa con el siguiente.
20)	63.05-63.55	Escena nueva, fuera en el jardín, Berenice camina y mira la vegetación.	Voz en *off* de Antíoco. *Una reina es ingrata para el imperio romano*.	Piano y voz del tenor.
21)	63.56-65.52 65.57	Berenice lee un libro, sentada entre la hierba. En el costado Antíoco le habla a Arsaces, frente a frente. Encabalgado en el montaje aparecen chorros de agua, que difuminan la figura de Arsaces y Antíoco.		Bloque fúnebre de cuerdas (10).
22)	65.59-66.55	Los hombres terminan de difuminarse.		*Offrande* Piano y la voz tenor.

		Primer plano a un libro que unas manos mueven. Es la propia obra de teatro. Fundido a negro, fin del acto III.		
23)	67.00-68.55	Acto IV. Berenice en primer plano lee un libro. Lee claramente un texto, tanto que sus labios gesticulan con propiedad. En el lomo del libro, aparece su propia boca-u otra, sin labial-que también se mueve, pero no repitiendo lo de ella. Le responde: es Fenicia. Su voz suena en *off* con reverb. Le contesta que ha visto al emperador. Fenicia en plano medio, hablando al costado de un cuadro.		Violín marca un intervalo como ostinato y sobre él entra el chelo con melodía misteriosa. Ya ha aparecido. Responden las otras cuerdas. Son dos violines y el chelo. Se agita, se apuran y reiteran los intervalos en un registro más agudo. El bloque se desvanece.
24)	69.30-76.15	Plano medio de Tito y Paulino, fundidos en un encabalgamiento de la imagen, casi como por espejos. Tito comienza un soliloquio. Como refuerzo a la propia idea de voces de la conciencia de parte de los confidentes, la cara de Paulino aparece "atrás", reflejada en la sombra de la nuca de Tito. Una puerta se abre, otra silueta negra está al medio de ella.		Bloque de maderas 4 notas. Acompañan las cuerdas por debajo y responden los bronces con el mismo motivo, un motivo como de alarma, de aviso. La música pareciera esperarlo en su discurso, ir marcando las propias pausas de la dicción. Participa de este bloque toda la orquesta, pero como siempre, la dinámica está incluso "comprimida".

		Berenice al centro y a los costados, Tito y Paulino; este último le dice que aguante, que no se preocupe por la reina, que el triunfo es suyo, el triunfo del poder. Paulino le habla con los ojos cerrados.	*No sufriré impávido que Berenice expire. Vamos, Roma dirá lo que quiere decir.*	Las maderas "irrumpen un poco", pero el bloque continúa de la misma manera, para luego crecer, subiendo con un súbito de los bronces. Las maderas reiteran 4 notas, que van subiendo, que entre los *piccolo* se oyen disonantes, manteniendo la tensión. Que se acrecienta con la entrada de los bronces. Va, quizás con mayor notoriedad que en el resto de las secuencias donde ocurre, en síncresis con la dicción de Tito, que se acelera. La orquesta se detiene, y luego continúa igual. El sentimiento de todo este bloque es de una atmósfera caótica, que es el propio reflejo de la conciencia y la dubitación de Tito, que no quiere dejar morir a Berenice por lo que significa ser emperador. El bloque se desvanece.

25)	76.18- 77.55 77.53 81.38 83.08	Berenice se ha tapado los ojos. Paulino y Tito se van desvaneciendo. Ella queda sola al centro con el fondo oscuro. Se destapa los ojos, que mantiene cerrados. Los abre, todo lentamente. Plano de un cuadro de un niño, sólo iluminado. Fundido a negro. Berenice habla sola sentada en una cama. Iluminada, no lleva el sombrero con la malla. Tras ella la silueta de Tito; y tras la silueta de Tito, está la de Paulino.	*Contra nosotros siempre conspiró el imperio. Entonces era tiempo: ¿Por qué no me dejó?*	*Lied* con piano. Encabalgamiento del sonido de viento y truenos. Continúa el sonido de la tormenta. Justo en este momento Berenice declara su reproche contra él, por siempre haberle sido fiel a pesar de las veleidades ya conocidos de Roma por su relación; y que ahora él le deja. Esto, todo en silencio. El ruido de tormenta cesa. Retorna el sonido de tormenta.
		Primer plano de Berenice, bella, iluminada.	*¡Pues bien!, Reine, cruel, y nutra su gloria: Ya no discuto más.*	
	85.28 86.27	Tito le replica.		Fin sonido tormenta. Retoma el sonido de tormenta.
	90.06 90.33	Berenice se despide: Fundido a negro.	*Sé que tanto amor no puede ser borrado, que mi dolor presente, mi bondad pasada, mi sangre que quiero verter en este palacio, son enemigos que le voy a dejar. Y, sin arrepentirme de tanta perseverancia, sobre ellos dejo el peso de mi venganza. Adiós.*	 Fin sonido tormentas.

	90.38	Acto V Berenice en un cuarto como con niebla, al costado de un busto de emperador romano que se ubica al centro. También está Fenicia a la derecha, al fondo y delante a la derecha alguien tapado con una sábana. Arsáces a la izquierda, y ahora tapado también. Se va Fenicia y aparece Tito. Es como un juego de ajedrez, los personajes se mueven como piezas.		Retorna el viento.
		Ahora está sola con Fenicia en la habitación. El busto que estaba al centro ahora está tapado con la sábana. En *off* Tito le habla. Fenicia sin moverse. Berenice lamentándose con gestos leves, como siempre.		El tono gravísimo y granular de este actor, el mismo de *Las tres coronas*. ¿Cuál es?
		Reaparecen los otros personajes tapados con sábanas. Antíoco confiesa su amor por Berenice y el emperador habla.		
		Berenice en plano medio. Tras ella y a la derecha el busto del emperador-Tito -. Ella les replica. Se gira y le habla al busto. Es el símbolo gráfico y latente de la gloria alcanzada y del poder petrificado y confirmado: él es emperador.	*Adiós señor, ya no lo veré más.*	

		Ella, por otro lado, decide vivir.		
		Berenice en el jardín. Pasa por el encuadre y la cámara se queda con la casa. Fin. Créditos.		Sonido exterior que incluye pájaros y automóviles.