

Reflexiones sobre sonido, espacio y territorio en el cine
Gustavo Celedón Borquez, Cristian Galarce, Marcelo Raffo
Arkadin (N.º 9), e021, 2020. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe021>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

REFLEXIONES SOBRE SONIDO, ESPACIO Y TERRITORIO EN EL CINE

Reflections of Sound,
Space and Territory in the Cinema¹

GUSTAVO CELEDÓN BORQUEZ | gustavo.celedon@uv.cl

CRISTIAN GALARCE | cristiangalarcelopez@gmail.com

MARCELO RAFFO | marcelo.raffo@uv.cl

Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido: 19/2/2020 | Aceptado: 11/5/2020

RESUMEN

El presente artículo se concibe como una instancia de producción de ideas o de materiales teóricos referentes al uso del sonido en el cine, relativos en especial a la construcción espacio-territorial, con vistas a una posible formalización de una teoría general del sonido cinematográfico. De este modo, las ideas resultantes se consideran como materiales de análisis que se ofrecen como insumos para un proceso de teorización en este campo. Los modos de análisis que el artículo practica se mueven por dos ejes generales: por un lado, se tratarán ejemplos que acentúan o enriquecen definiciones ya dadas; y por otro, se tratarán ejemplos que ponen en cuestión y transgreden estas definiciones.

PALABRAS CLAVE

Sonido; espacio; cine; música; territorio; Raúl Ruiz

ABSTRACT

The present article is conceived as an instance of the production of ideas or theoretical materials concerning the use of sound in cinema, especially in relation to spatial-territorial construction, in view of a future formalization of a general theory of cinematographic sound. In this way, the resulting ideas are considered as analytical materials that are offered as inputs for a process of theorization in this field. The modes of analysis that the present article practices move along two general axes: on the one hand, examples that accentuate or enrich definitions already given will be discussed; and, on the other hand, examples that question and transgress these definitions will be dealt with.

KEYWORDS

Sound; space; cinema; music; territory; Raúl Ruiz

¹El presente artículo se enmarca en el Proyecto Fondecyt 11150655 «Estética del sonido en el cine de Raúl Ruiz y en el Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso».



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Daniel Deshays (2010) concibe tres territorios sonoros en el cine: «La voz, la música y los ruidos del mundo» (p. 66), que se reparten en dos escrituras distintas: la del papel (diálogos y música) y la de lo vivo (ruidos del mundo). Tal geometría organiza la distribución del trabajo sonoro de un film y establece el resultado final como un trabajo de mezcla aunque, siguiendo a Deshays (2018), se trata más bien de un montaje sonoro: «La mezcla no es el lugar donde se ensaya. El momento de experimentación debería ser el montaje sonoro, y para esto hay que trabajar con una gran pantalla, una escucha de sala: estar en el formato» (p. 8).

Configura también un modo de análisis cuando se considera el sonido desde su construcción, es decir, cuando se quiere saber cómo ha sido hecho. Deshays (2018) expone: «Siento la necesidad de pensar el acto de construcción sonora más que de analizar objetos artísticos acabados. El sonido es ante todo una imbricación variable de duraciones, intensidades, materias y distancias. Para comprenderlo, hay que practicarlo» (p. 8). Ahora bien, más que oponerla al análisis, es este quien debe internar un sentido de práctica, tanto desde la perspectiva de la construcción como de la escucha; es esta nuestra propuesta.

Lo anterior indica que no hay naturalidad del sonido de un film, que incluso cuando este se compone solo de sonido directo, corresponde a una escritura, a una composición.

Lo que a nosotros interesa, no obstante, es reflexionar sobre el espacio y el territorio construidos en el film. Para el caso, proponemos analizar ciertos ejemplos para extraer ideas, sin configurar una teoría acabada. Deshays (2010) opera de la misma manera cuando analiza el tratamiento del sonido en diversos films desde la perspectiva del «cómo hacer» (p. 19). De alguna manera, parece ser la constante en estos estudios, donde el sonido es generalmente parte de una consideración global de cine. Así, teóricos como David Bordwell y Kristin Thompson (1995) dedican un capítulo al sonido dentro de un estudio, justamente, mayor sobre el cine.

Michel Chion (1993, 1995), se sabe, ha intentado construir una teoría *sistemática* del sonido en el cine. Sin embargo, muchos usos concretos del sonido en el cine se alejan de sus tesis. La generalización del comportamiento sonoro cinematográfico —y esto es lo que percibe Deshays (2018)— encuentra siempre ejemplos que discuten la regla y que abren nuevos mundos. En parte, porque progresivamente el sonido se emancipa de su función dependiente de la imagen. Como indica Noël Burch (1999), desde «la subordinación mecánica del sonido a la imagen» (p. 235) de la película clásica hasta los trabajos de realizadores como Artavazd Peleshyan (2011), quien descubre que la imagen puede ser concebida desde el sonido, la dimensión audible del cine se presenta como una dimensión profunda cuyo trabajo no solo puede romper la regla general, sino entregar múltiples alternativas futuras a la realización cinematográfica. Es fundamental aquí el avance tecnológico que permite al sonido transformarse en un ámbito independiente de múltiples posibilidades: los nuevos instrumentos que facilitan el sonido directo, los cuales, como sugiere Fernando Morais da Costa (2018), ponen «fin a los impedimentos relacionados a la falta de movilidad y a la robustez de cámaras y grabadoras»; la evolución actual de las tecnologías que, según Gilles Mouëllic (2014), están a la base de performances músico-sonoras que no serían posibles sin las primeras.

MÚSICA Y ESPACIO EN EL CINE

Según Chion (1993), la música en el cine cumple las siguientes funciones:

a) Elemento o medio: la música es simple *presencia*, sin agregar ninguna finalidad ni modulación especial a la imagen. Es también medio, función que destina a la imagen: «Ella religa o separa, puntúa o diluye, arrastra y retiene, afirma el ambiente, esconde los *racords* que “enganchan”» (Chion, 1993, p. 191).

b) Mundo: se trata de la «universalidad de la música» (Chion, 1993, p. 237), de la música del mundo: perteneciente a un lugar, a una etnia, pero amigable a todo el mundo, reconocible por todos. En el cine, instala el territorio, pero lo abre de tal manera que la música se hace universal, del mundo entero. Del mismo modo, la música permite cartografiar el espacio de un film. Reparte los territorios *culturizándolos*, dándoles identidad.

c) Sujeto, metáfora, modelo: es el tema sobre el cual gira un film. Quizás *Ensayo de Orquesta* (Fellini, 1979) sea uno de los mejores ejemplos. Ahí la música es, efectivamente, el tema del film. Federico Fellini muestra cierta idea de lo que la música debiese ser, pasando por su historia, sus problemáticas internas, sus conflictos jerárquicos. Se vuelve así una metáfora de la historia política humana.

El sistema de Chion (1993) es útil y engloba el uso general de la música en el cine. No obstante, ciertas formas de análisis que se enfrentan a realizaciones singulares en el cine deben ampliar, extender o remover tal sistema. Por ejemplo, un hecho cinematográfico concreto puede hacer de la música elemento y medio a la vez. Raúl Ruiz, en la introducción de *Cofralandes 1* (2002a), utiliza diversos materiales sonoros: música contemporánea, recitado, rondas infantiles, gritos, golpes, folklore. Son, como tales, *materiales sonoros*, materiales que se *utilizan*, los cuales, dispuestos, dan cuenta de un sutil conocimiento, transformando el conjunto en una suerte de gran pieza sonora. El elemento se transforma en medio e, incluso, en algo más que un simple medio: la musicalidad de los materiales sonoros se desenvuelve con autonomía, transmitiendo una potencia estética paralela a la potencia estética de las imágenes. La música es un medio por el cual el arte fílmico de Ruiz, en la introducción, se sostiene tanto como en la imagen. Pero, a la vez, llega a ser algo más que un medio en la medida en que se autonomiza y se desprende de cualquier objetivo narrativo de la imagen. Se trata de un uso cualitativo que subvierte la diferencia entre elemento y medio y apunta, incluso, a cierta superación de la noción de medio: la calidad compositiva de los elementos nos dice que la música no está ahí para cumplir funciones, sino que para componer el film, es decir, para ser elemento artístico haciendo que la noción de elemento supere la simple comprensión, incluso peyorativa, de *material disponible*.

Ahora bien, en cuanto al espacio en el cine, los usos musicales se concentran más bien en los puntos b y c: en la música como mundo y la música como sujeto, metáfora, modelo.

La música de mundo puede ser a la vez tema, sujeto o modelo, como en *Buena Vista Social Club* (Wenders, 1999). A través de un seguimiento del desarrollo musical cubano de la banda de igual nombre, que rememora un antiguo local de La Habana, la música se transforma en sujeto y, a la vez, en metáfora de un proceso político que habita un territorio en especial. La música es elemento cartográfico del film. Pero no solo eso: es el tema, el elemento por el cual entramos al territorio y su vida. Cuba se presenta a través de su música, de sus músicos: nos habla, por medio de la música, de vida y de política, de decisiones y de formas de vida.

Asimismo, la música puede añadir una característica no evidente a algún territorio determinado. Esta característica es temporal, pues da tiempo al territorio, más allá de la generalidad de la música de mundo que identifica espacio, cultura y música en una suerte de atemporalidad un tanto esencialista.

Este tiempo es situacional, epocal: da al territorio un drama, un conflicto o una situación determinada que se juega en un periodo de tiempo. La película colombiana *Rodrigo D. No futuro* (1990), de Víctor Gaviria [Figura 1], gira en torno a grupos de jóvenes punks de Medellín, a fines de los años ochenta, cuando la violencia del narcotráfico y la figura de Pablo Escobar asolaban la ciudad. Gaviria organizó un guion y puso a actuar a jóvenes de la ciudad, bajo una banda sonora compuesta por los grupos punk y metal que habitaban los cerros de Medellín. La película ha sido cuestionada (Oquendo, 2018) pues vincula la sensibilidad punk al sicariato, vínculo repudiado por algunas de las comunidades punks de la época. Ahora bien, en términos de composición cinematográfica, el uso musical define la sensibilidad epocal del territorio. El conflicto entre las fuerzas opresoras y los deseos truncados de la comunidad que habita en un tiempo determinado el espacio donde ellas operan genera una sensibilidad representada por la música. La música es caracterización espacio-temporal. La música caracteriza una época del territorio a través de la sensibilidad que lo habita. Por lo general, da al territorio un carácter subjetivo, a la manera en que Friedrich Hegel [1826] (2006) comprendía el sonido: interioridad. El espacio se vuelve territorio cuando una subjetividad histórica lo define.



Figura 1. *Rodrigo D. no futuro* (1990), de Víctor Gaviria

La constante de la interioridad no es absoluta en el cine. La época puede también estar definida por un uso musical que describe la *exterioridad* del sujeto. *Tiempos violentos* (1994), de Quentin Tarantino, ficciona un territorio y una época a través del diseño visual y de la unidad de una banda sonora. Vemos un territorio unificado por el diseño (vestuario, objetos, peinados, bailes, etcétera) y un tiempo determinado por la música (pop, soul, funky, etcétera). La ficción es la creación de un territorio en una determinada época. Es esa estructura espacio-temporal la que da *ambiente* a los acontecimientos del film. De ahí que no sea una música simplemente incidental, sino una música que elabora el ambiente de una época —ficticia— en un territorio —ficticio— dado.

SONIDO Y ESPACIO EN EL CINE

Los sonidos —que no son solo la música— describen e informan sobre el lugar donde se desarrollan los acontecimientos. Incluso, como dice Javier Elipe Gimeno (2015), «las sonoridades instrumentales o electrónicas [...] pueden darnos información sobre la calidad sonora de un lugar (reverberaciones, sonoridades exteriores o interiores, etc.)» (p. 36).

El sonido otorga intensidad y carácter al espacio. Béla Tarr suele utilizar un sonido estable en sus films, oscuro, dramático, haciendo del lugar un lugar maldito cuyos personajes están condenados a un destino fatal; *La condena* (1988) es un claro ejemplo.

El sonido permite también *construir* el espacio, más allá del territorio del film —el lugar donde el film ocurre—. Se trata del espacio cinematográfico, de la geometría que constituye la espacialidad del film. Generalmente esta puede ser comprendida por el efecto total que generan los encuadres. Pero el sonido agrega una distorsión al encuadre, construye líneas espaciales que determinan la geometría cinematográfica. Ubicados espacialmente, los sonidos crean profundidad, extensión o amplitud y, de esta manera, transforman la percepción de los encuadres. A través de usos de profundidad, de diferencias de extensión (sonidos puntuales, amplios, diferencias de altura, de volumen, etcétera), las relaciones resultantes crean espacialidades no contenidas en el encuadre y la fotografía. El sonido puede configurarse de modo alternativo a los puntos de fuga del perspectivismo visual; logra diversificar los ejes del espectador (más allá de la pura frontalidad) y crear un espacio que amplía las posibilidades del puro encuadre. Por lo general, la diversificación de parlantes en la sala, la utilización del estéreo, 5.1 u otras tecnologías de involucramiento, contribuyen a la ampliación del espacio fílmico. No obstante, estas tecnologías tienden a garantizar una fidelidad sonora que se ubica por sobre la construcción pensada del espacio fílmico. Este último es más que la mera ubicación espacial de los parlantes en una sala: es la creación de formas espaciales a través del tratamiento, de la composición y de la ubicación de los sonidos en la concepción espacial del film que se construye. Perfectamente esos sonidos, en favor de la construcción espacial, pueden requerir no ser de alta calidad.

El sonido, entonces, independientemente de la calidad o fidelidad, es un elemento capaz de crear una continuidad espacial —y no solamente temporal—. Asimismo, abre un sinnúmero de posibilidades para la construcción y el análisis, muchas veces cuestionando y transgrediendo las definiciones tradicionales sobre el uso del sonido y la música en el cine. Ya no se trataría de definir la *funcionalidad* del sonido en el espacio cinematográfico, sino de describir los modos posibles en que el sonido existe o habita el espacio-tiempo cinematográfico participando de su construcción.

SONIDOS Y SITUACIONES SINGULARES DE UN TERRITORIO

El sonido indica una forma única que singulariza un territorio. Adopta una capacidad de descripción que no solo ahorra tiempo —de explicación, de escenas destinadas a demostrar lo mismo— o recursos —como voz en *off*, y texto—, sino que distribuye las formas de hacer presente la información y la reflexión. Por ejemplo, en el film *Cali: de película* (1973), Luis Ospina, en el comienzo, utiliza sonidos de campana —acompañados de imágenes de iglesias y cruces— para simbolizar la presencia cristiana en la ciudad. Estos sonidos son independientes, pues no corresponden a sonidos puntuales de las campanas de una iglesia en particular. Por el contrario, se refieren a una generalidad del espacio que unifica, de hecho, la diversidad de iglesias que las imágenes nos muestran. Es decir, es un sonido territorial que indica: 1) un sonido habitual de la ciudad; 2) la presencia de la Iglesia; 3) cierta problemática a introducir en el film —la presencia de la Iglesia no es un hecho cualquiera, es un problema, una condición que envuelve y determina la vida en ese territorio—; y 4) una condición histórica, pues la presencia de la iglesia es inmediatamente asociada a la conquista, al hecho de ser un territorio que se

construye precisamente a partir de la llegada de fuerzas extranjeras. Todo esto se deja leer con mayor fuerza a través del sonido. Sin el sonido, las iglesias podrían referirse, incluso, a la potencia turística de la ciudad.

Esta idea es reforzada por el trabajo sonoro que viene inmediatamente después de los sonidos de campana. Una escena ubicada en una feria popular de la ciudad utiliza el sonido de un instrumento de juguete que emite ladridos que *cantan* un tema de navidad. Este uso, en primer lugar, caracteriza un elemento folklórico que tiene que ver con la apropiación de los elementos foráneos a través del ingenio popular. Pero el gesto es más complejo. Se refuerza, por un lado, la misma idea de las campanas: presencia del elemento foráneo colonizador. Se describe, por otro, el tipo de mercancías que circulan en la feria y que condicionan al sujeto popular que los consume. Se otorga comedia al film, una forma irreverente de dar cuenta de las condiciones sociopolíticas que describen el territorio. El sonido es un testimonio antropológico cuyas señales son fuertes, pues no solo dan informaciones precisas, sino que se transforman en datos que permiten una reflexión sobre las fuerzas que constituyen un territorio. El sonido anticipa un sinnúmero de problemáticas sociales y antropológicas que el mismo film desarrolla. Y no solo anticipa, sino que da a entender ya la problemática en cuestión.

Del mismo modo, en *Cofralandes 1* (2002a) encontramos un trabajo sonoro que vuelve en varias ocasiones. Ya en la introducción, la conjunción entre la *Ursonate* (1932), de Kurt Schwitters, y *Versos por ponderación* (1955), de Violeta Parra, indica un hecho reiterativo en el film: la presencia de un halo alemán en el territorio chileno, que se repetirá varias veces. Este halo orienta también el inconsciente del personaje alemán que recorre y dibuja Chile. Su deambular está determinado por una presencia alemana que, sin ser explícita, permanece en el ambiente, impregnada en el territorio. Es la parte sonora la que describe los *ingredientes* del territorio. El personaje deambula, grafica el territorio y sus comportamientos. Pero la motivación secreta de su deseo, que lo hace deambular por Chile, es capturada por esa presencia no explícita que Ruiz pone de manifiesto en el sonido. En este sentido, en términos de construcción cinematográfica, más allá de un valor agregado, el sonido puede ser trabajado como un elemento que i) describe las fuerzas que componen el territorio, afirmando, de paso, que un territorio no es un espacio vacío, sino la yuxtaposición de elementos y fuerzas diversas: Gilles Deleuze y Félix Guattari [1972] (2004), en efecto, consideraban que el territorio es delimitado por sonidos, y ii) describe las razones inconscientes que movilizan en el espacio a los personajes.

PLANO SONORO

Conocida es la tesis de Chion (1993): no hay plano sonoro. Tal afirmación llega por una comparación, la de la imagen y el sonido. Para la primera, sí existe una unidad de análisis, el plano. Por el contrario, nos dice, no existe una unidad sonora que permita organizar un análisis del sonido en el cine. Sin embargo, existen elementos, ligados a la cuestión del espacio, que sí permiten considerar la existencia de un plano sonoro.

Chion (1993) considera dos ejes: horizontal y vertical. Extrañamente, la profundidad de un campo y la profundidad de un sonido son para él solo *efectos de plano* que acentúan el carácter imaginario o irreal del cine y aseguran que tal carácter se construye solo sobre una planicie cinematográfica. En otras palabras, su concepción del espacio cinematográfico coincide con la materialidad de la cinta: linealidad plana. Piensa el sonido *desde y por* la continuidad de los planos visuales.

Esta centralidad del plano visual es totalmente cuestionable. Para Chion (1993) todo el universo cinematográfico está reducido al plano visual: el sonido está dentro del plano —que no es lo mismo que el campo, aun cuando, incluso, Chion (1993) dude de la existencia de los sonidos fuera de campo—.

Que el sonido esté dentro del plano es porque *todo*, para él, está dentro del plano, asumiendo que su interioridad es absolutamente plana —la profundidad, entonces, efecto cinematográfico del plano—.

Ahora bien, lo que hace Chion (1993), más que describir una realidad, es delimitar el trabajo sonoro de un film, todo reducido a la fórmula *ponerle sonido al plano*. Tal fórmula es ella misma reducida, pues cabe hacer notar que un plano es también su relación con otros planos, lo que nos lleva a pensar que el trabajo sonoro se elabora más bien sobre dinámicas de planos y no sobre los planos puramente aislados.

En el film *La maleta* (1963), de Raúl Ruiz, sonorizado recién el año 2008, se pueden distinguir diferentes lugares del sonido con características diferentes [Figura 2]. Tenemos, por un lado, una sonorización interna o subjetiva (1), que es el diálogo interno del protagonista, compuesto por onomatopeyas y sonidos que nada dicen, que retumban o resuenan en las paredes de la conciencia o el cerebro de este personaje. Por otro lado, tenemos los sonidos del espacio próximo (2), compuesto generalmente por interiores de un

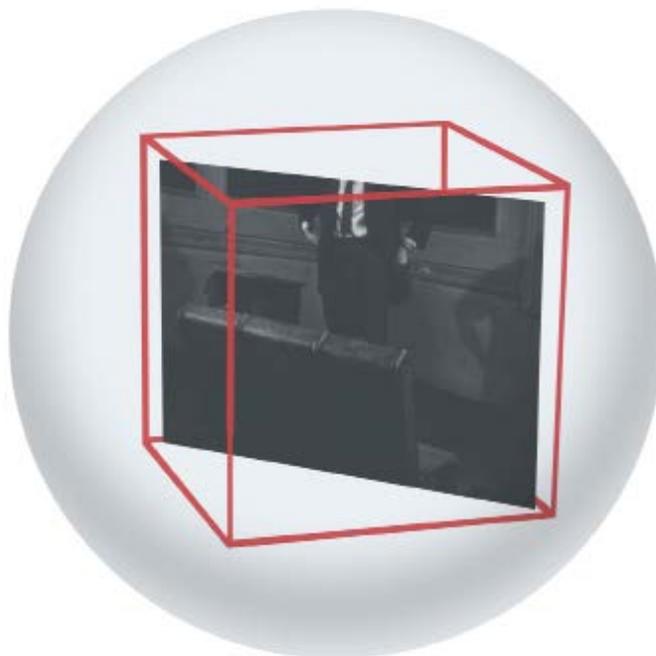


Figura 2. Gráfico de la espacialidad del film *La Maleta* (1963), de Raúl Ruiz

Santiago antiguo. Por último, sonidos que rodean estos interiores (3): autos, sonidos de ciudad. Esta diferenciación precisa y distinta de los espacios involucrados en un film puede proyectarse para la construcción de planos sonoros. Pues, en primer lugar, la construcción del espacio está realizada a través del sonido y, por lo tanto, podemos proyectar, para cualquier film, la construcción de una singularidad sonora para los diferentes espacios involucrados. En *La maleta* los sonidos subjetivos tienen una singularidad especial. Se dejan influenciar por la música contemporánea —se puede detectar, y solo para ejemplificar, cierto aire de *Aria* (1958), de John Cage—. Asimismo, los sonidos del espacio próximo, a la vez dentro del campo y fuera del campo, permiten también un común sonoro:

escaleras, pasos, crujidos. Podemos proyectar incluso en una situación como *La maleta*, la creación de relaciones especiales para cada espacio sonoro: ritmos determinados, preeminencia de unos sonidos sobre otros. Podemos proyectar también la relación entre los diferentes espacios: los sonidos de (1) pueden ser más graves, los sonidos de (2) más agudos. Los sonidos de (3) con reverberación, etcétera.

Lo que podemos llamar un plano sonoro es, en verdad, un *espacio sonoro* que actúa como unidad compositiva del film y que se constituye como unidad posible de análisis y construcción fílmica. Esta unidad compositiva puede entenderse mejor como un complejo sonoro: sus relaciones constituyen y elaboran el espacio en que ahora conviven. Cada uno de ellos no está llamado a aparecer en todo el film —pudiéndolo hacer—, pero claramente no coinciden ni con la espacialidad ni con la temporalidad propia de un plano visual, incluso en un plano secuencia (el traspaso de una habitación a otra, en un plano secuencia, puede significar unidades o complejos espacio-sonoros totalmente diferentes).

En otro film de Ruiz, *El territorio* (1981), las dimensiones espaciales tienen menos precisión en los límites [Figura 3]. Gran parte del film transcurre en un bosque aparentemente de escasas dimensiones que prontamente se transforma en un laberinto sin salida para los personajes que, al final, ya vencidos, deben recurrir a comerse entre ellos mismos. Lo interesante es que la relación entre los sonidos próximos y no próximos logra construir el correlato, sin el cual el film no lograría entenderse del todo. Por un lado, están los sonidos próximos del bosque; por otro, sonidos lejanos, autos, perros, ciudad. Hay dos espacios, uno próximo y otro distante; este último envuelve al primero. Pero la relación es estrecha, a la vez que confusa. Quizás no se trata de un espacio que envuelve al otro, sino de espacios que se mezclan indistintamente. La distancia no puede ser medida; por lo tanto, no se conforman espacios geométricos, sino espacios abiertos yuxtapuestos. Esto le permite a Ruiz trabajar la idea de laberinto, donde no se sabe si la fuente es próxima o lejana.

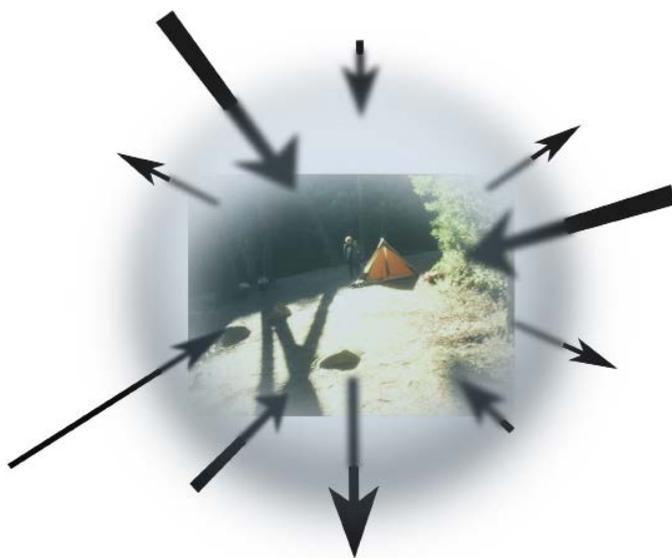


Figura 3. La esfera que envuelve el plano es ilimitada, imprecisa, permitiendo la entrada y salida de todo tipo de sonidos. Fuente: imagen creada por los autores

Tal como los sonidos–signos de Deleuze en *La imagen–tiempo* [1985] (2016), gran parte de la sonoridad de *El territorio* aporta significación al film. Pero no se trata de una información positiva (los sonidos de perro que se escuchan en el bosque no indican que hay precisamente perros), sino de sonidos que apuntan más bien al trabajo conceptual del film. En este caso, los sonidos distantes (perros, autos, ciudad) indican la salida del laberinto, su proximidad o distancia, señal que permitiría a los personajes salir del laberinto pero que, por su condición humana, no logran escuchar. Esta ignorancia respecto a la escucha es también el deseo secreto de su voluntad: comerse los unos a los otros. El sonido en este film, que distingue diferentes espacios o dimensiones, informa sobre la condición reductora del espacio de la vida humana y de las razones desiderativas por las cuales esta reducción se produce. Es, al parecer, la tesis de Ruiz en este film.

EXPLORACIÓN DEL TERRITORIO A TRAVÉS DE LA MÚSICA Y EL SONIDO

En *Cofralandes 2: Rostros y rincones* (Ruiz, 2002b) vemos a varios cantantes a lo humano y a lo divino recitando, repartándose los turnos. La escena se transforma en una especie de concierto, la cámara parece estar produciendo un registro, salvando una memoria. El tiempo y la continuidad del film parecen suspenderse para escuchar a los cantores, reliquias vivas [Figura 4]. Pero junto con la memoria, se trata también de la belleza del acontecimiento. Sin quedarse en rigor quieta, la cámara no puede dejar de observar y escuchar a los cantores.



Figura 4. *Cofralandes 2: Rostros y rincones* (2016), de Raúl Ruiz

La música traspasa aquí la doble asignación de *mundo* y *metáfora* para transformarse en una belleza extraviada que se encuentra en rincones recónditos del territorio llamado Chile. Ruiz encuentra una música de mundo ausente del repertorio de la *World Music* desafiando, al decir de Christian Corre (2011), el carácter virtual de las músicas del mundo —oponiéndoles un *real*—. Es la música del campesino, del que nadie escucha. Música de lo *in–mundo*, diría Sergio Rojas (2009), esto es, música que pertenece a algo distinto que un mundo, que está fuera del mundo.

El territorio es explorado incluso cuando se sale de las demarcaciones y los hábitos que describen el mundo actual. De ahí que un territorio está de alguna manera conflictuado consigo mismo y aquello puede ser construido, en el espacio cinematográfico, a través de aquellas músicas que deambulan por el territorio y su historia, sin ser parte oficial de ellos. Se podrá decir también que se realiza la contraposición de un sonido de verdad, que puede desaparecer, frente a los sonidos urbanos resultantes de los procesos de modernización y crecimiento, que Ruiz remarca a lo largo de *Cofralandes: sonidos de la televisión, de la radio, de la ciudad, etcétera*. Como observa Carmen Pardo Salgado (2017):

Atravesar hoy, desde el oído, las calles de una gran capital moderna puede resultar fascinante, pero no conlleva, necesariamente, una defensa a ultranza de una noción de progreso ligada a un sistema económico que, ensalzando unas formas de vida sonora, potencia la desaparición de otras (p. 114).

Estos sonidos de verdad, en peligro de extinción, están íntimamente ligados al territorio, primero, porque lo conforman, lo habitan, lo singularizan; segundo, porque cada uno de los cantantes supone un recorrido, un lugar desde donde vienen para reunirse en la *sala del concierto*. Se indica así, y Ruiz es hábil en ello, un recorrido incógnito, partes del territorio que no están identificadas en el film, pero que sí existen. La utilización de una música que habita el corazón de la historia de un país, de un territorio, supone una contraposición con la oficialidad de las costumbres que definen a ese mismo territorio, dando expresión a rincones, espacios, caminos de alguna manera inexistentes, no-cartografiados, borrados por la historia y las necesidades modernas.

REFERENCIAS

- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Chion, M. (1995). *La musique au cinéma [La música en el cine]*. París, Francia: Fayard.
- Corre, C. (2011). World Music: un objet virtuel? *Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, (5). Recuperado de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=180>
- Deleuze, G. [1985] (2016). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. [1972] (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, España: Pre-textos.
- Deshays, D. (2010). *Entendre le cinéma [Escuchar el cine]* París, Francia: Klincksieck.
- Deshays, D. (2018). Tout Oreille. *Cahiers du cinema*, (749), 7-11.
- Elipe Gimeno, J. (2015). *Composer d'après le cinéma muet. Une approche théorique et pratique [Componer según el cine mudo. Una aproximación teórica y práctica]* (Tesis de doctorado). École doctorale Esthétique, sciences et technologie des arts, Saint-Denis, Francia. Recuperado de www.theses.fr/2015PA080127

- Fellini, F. (Director) y Fengler, M. (Productor). (1978). *Ensayo de orquesta* [Película]. Italia: Radiotelevisione Italiana / Daimo Cinematografica / Albatross.
- Gaviria, V. (Director) y Calle, G. (Productor). (1990). *Rodrigo D. No Futuro* [Película]. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico / FOCINE / Fotoclub-76 / Producciones Tiempos Modernos.
- Hegel, G. W. F. [1826] (2006). *Filosofía del arte o estética*. Madrid, España: Abada Editores.
- Morais da Costa, F. (2008). *O som no cinema brasileiro [El sonido en el cine brasileño]*. Rio de Janeiro, Brasil: Viveiros de Castro.
- Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Oquendo, G. (2018). *Manifiesto punk tercermundista*. Bogotá, Colombia: La valija de fuego.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores); Ospina, L. (Productor). (1973). *Cali: de película* [Película]. Colombia: Cine al ojo / Cinesistema.
- Pardo Salgado, C. (2017). Capitalismo, sonidos y procesos de subjetivación en la ciudad contemporánea. *Revista Panambi*, (4), 111-124. Recuperado de <https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/836>
- Peleshyan, A. (2011). *Teoría del montaje a distancia*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rojas, S. (2009). El ruido de lo in-mundo. En F. Sanfuentes (Ed.), *Pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios* (pp. 13-20). Santiago, Chile: Universidad de Chile. Recuperado de http://arteuchile.uchile.cl/descargas/publicaciones/artes_visuales/2010/sonido_en_espacios_intermedios.pdf
- Ruiz, R. (Director). (1963). *La maleta* [Película]. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.
- Ruiz, R. (Director) y Branco, P. (Productor). (1981). *El territorio* [Película]. Portugal.
- Ruiz, R. (Director) y Pino, H. (Productor). (2002a). *Cofralandes 1. Rapsodia Chilena* [Película]. Chile: RR Producciones / Margo Cinéma.
- Ruiz, R. (Director) y Pino, H. (Productor). (2002b). *Cofralandes 2. Rostros y rincones* [Película]. Chile: RR Producciones.
- Tarantino, Q. (Director) y Bender, L. (Productor). (1994). *Tiempos violentos* [Película]. Estados Unidos: Miramax / Band Apart / Jersey Films.
- Tarr, B. (Director). (1988). *La condena* [Película]. Hungría: Mokep / Hungarian Television / Hungarian Film Institute.
- Wenders, W. (Director) y Gold, N. (Productor). (1999). *Buena Vista Social Club* [Película]. Estados Unidos: Road Movies Filmproduktion / Kintop Pictures / Arte.