

# TRABAJO SONORO EN TRES FILMS DE RAÚL RUIZ\*

GUSTAVO CELEDÓN BORQUEZ

UDO JACOBSEN CAMUS

CRISTIAN GALARCE LÓPEZ

## INTRODUCCIÓN

---

El presente texto explora tres ejemplos cinematográficos en donde un uso reflexivo o estético del sonido escapa a lo que podríamos llamar la oficialidad del uso sonoro en el cine. Estos escapes se presentan como alternativas creativas que abren no solo posibilidades reales de estudio, sino también de realización cinematográfica. La oficialidad de la cual hablamos refiere principalmente a tres objetivos que han constituido desde siempre la cuestión del sonido en el cine: la evolución tecnológica, la sincronía y la calidad. Estos tres ejes avanzan en conjunto, son recíprocos, se intrincan. Para dar sólo un ejemplo, se sabe que antes de *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) existieron múltiples intentos de sonorización del cine que produjeron a su vez múltiples films efectivamente sonoros. Sin embargo, *El cantor de Jazz* es considerado el primer film sonoro «probablemente por esta cuestión fundamental que los sistemas

de disco nunca resolvieron al cien por ciento: la sincronía del sonido con la imagen» (Larson Guerra, 2015: 100-101).

Desde entonces, sincronía resuelta, el desafío será la calidad o fidelidad, esto es, la nitidez y la distinción de lo que en el cine se escucha. Hoy la tecnología digital permite usos sonoros en el cine que hace algunos años atrás eran complejos o hasta imposibles (Mouëllic, 2014: 159).

No obstante, la complicitad de estos tres objetivos cierra evidentemente posibilidades diferentes de los usos sonoros en el cine. Este texto, antes de desarrollar una teoría al respecto, se inscribe en un análisis de ejemplos concretos de usos sonoros reflexivos. Presenta, de este modo, el análisis estético de tres films de Raúl Ruiz que abren una idea de sonido en el cine mucho más vasta que la que desarrolla el hábito oficial.

Ahora bien, un cineasta como Raúl Ruiz, quien en sus inicios se preocupaba por captar un habla chilena, valorando por ello la aparición, en esos

mismos años, del sonido directo (Ruiz, 2013: 85), no es ajeno entonces a la relación entre sonido cinematográfico y tecnología. El punto es que, a diferencia del eje convencional, esto es, aquel que vela por la conjunción entre tecnología, sincronía y calidad, Ruiz se preguntará además por la construcción de la dimensión audible del cine.

De alguna manera, el eje de la sincronización naturaliza el sonido en pantalla. Damos por hecho la conjunción entre sonido e imagen, sonido y fuente, y la escucha tiende a automatizarse. Si a este hecho sumamos la condición vococéntrica (predominio de la voz) y verbocéntrica (predominio de la palabra) del sonido en el cine, al decir de Michel Chion (1982: 15-16, 2008: 9-10), caemos en la cuenta de que la norma tiende a utilizar el sonido como un medio y no como un elemento que podría desarrollar la dimensión propiamente audible del cine. Pues, efectivamente, la sonoridad cinematográfica se destina al sentido en general, a la transmisión transparente de lo que se está diciendo.

---

### LA SONORIDAD CINEMATOGRAFICA SE DESTINA AL SENTIDO EN GENERAL, A LA TRANSMISIÓN TRANSPARENTE DE LO QUE SE ESTÁ DICHIENDO

---

Este voco- y verbocentrismo someten la sonoridad total de un film al propósito que persiguen. De ahí que todos los sonidos exteriores a la voz, incluso cuando sobresalen y protagonizan el cuadro o la escena, se distribuyen de tal forma que el conjunto total de la dimensión audible de un film se reduce a la transferencia óptima del sentido y del mensaje. «Los discursos: voces y músicas ocupan todo el espacio, relegando casi siempre el mundo de los ruidos a lo lejos. Hablar de un cine mudo, más bien que de una imagen silenciosa o no sonorizada, indica muy bien la naturaleza de lo que hace falta: se trataría de un cine al que le falta la palabra más que el sonido» (Deshays, 2015: 22).

A esto se suma un sentido de volumen, de golpe al espectador a través de una dosis extrema de fidelidad y espectacularidad tecnológica, cuestión solidaria a la idea de transmisión de sentido pues concentra la exterioridad de la voz en la pura calidad reproductiva del sonido, capturando y automatizando la escucha del espectador y favoreciendo la transmisión del sentido del film. «En nuestros días, la apelación digital se ha transformado en la nueva promesa de acceso a un absoluto por la técnica [...]. La calidad estética de las tomas de sonido, de su escenificación y de su elección permanecen siempre más acá de toda consideración, tomando en cuenta solamente la parte informativa y la calidad de la codificación» (Deshays, 2015: 24).

A este respecto, la música no es ajena a ello, pues, en igual medida, se dispone las más de las veces en el film para comunicar un sentido, un mensaje, un afecto o alguna emoción. Crea pausas, momentos cruciales, indica, vectoriza, dirige hacia un fin. Es lo que Chion (2008: 11-12) describe como efecto empático y anempático de la música en el cine.

De este modo, la sonoridad, al estar sujeta a estas funciones, tiende a no ser explorada de acuerdo a todas las posibilidades que abre su presencia en el cine. La escucha se naturaliza y se pone al servicio del sentido general de lo que ocurre en pantalla, naturalizándose y automatizándose.

Hay, no obstante, excepciones. Y varias. Cada una de ellas explora, a la distancia, la audibilidad del cine, esto es, la seguridad de que el cine es también, y en gran medida, algo que se escucha. A modo de ejemplo, en *Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, Alain Resnais, 1968) se crea un paralelo entre memoria y montaje, desordenando los elementos al punto de, en un momento determinado, mostrar la imagen de una chimenea con el sonido del agua captado por un buzo. Este cuadro evidencia que en el cine, imagen y sonido van separados, que la sincronía es un efecto de construcción, una idea incluso, y no una realidad cinematográfica.

fica. Al respecto, Raúl Ruiz dice lo siguiente: «Hay también que llamar la atención sobre las parejas objeto-sonido. Un sonido ligado a un objeto particular: un huevo-campana, un lapicero-gallina, un dedo-meón, una lámpara-campanilla» (Ruiz, 2010: 311). Y agrega: «Tarea: dar valor poético a un set de objetos, usando sonidos arbitrarios para animarlos y ligarlos entre sí. Darle valor poético: poner en crisis las reglas que rigen la sonorización de objetos» (Ruiz, 2010: 313).

Se evidencia que hay toda una dimensión audible que puede ser trabajada de manera autónoma o semi-autónoma en relación a la imagen. El cine puede ser también escuchado y de este modo hacer que el valor agregado que define al sonido en el cine (Chion, 2008: 11-12) no refiera simplemente a la construcción de un aparato sincronizado y coherente, sino también al valor propiamente audible de una pieza cinematográfica.

Es en este sentido que hablaremos de la audibilidad del cine. Intentaremos, a partir de tres films de Raúl Ruiz, ejemplificar cómo estas excepciones se desarrollan en sus singularidades. Esto significa que por ningún motivo intentaremos definir una esencia de la audibilidad cinematográfica. De manera más simple, intentaremos mostrar cómo pueden construirse dimensiones audibles en el trabajo cinematográfico. Estas dimensiones tienen, por lo general, un carácter reflexivo, un carácter estético, pues se constituyen como cuestionamientos o variantes de la norma oficial que rige la sonoridad fílmica.

Ahora bien, estos films de Ruiz son ejemplos no solo de lo que podríamos entender como una audibilidad general del cine, sino que son también ejemplos de la audibilidad que el propio Raúl Ruiz exploró y desarrolló a través de su cinematografía. De ahí que el análisis de estos tres films tiene por objeto sacar a la luz algunos modos con los cuales el cineasta chileno toma conciencia de la sonoridad cinematográfica y la trabaja en vistas a hacer sus films no solo visibles, sino también audibles. De esta manera, insistimos, no nos importa de-

finir una audibilidad del cine de Ruiz o del cine en general, sino mostrar directamente cómo esta audibilidad es desarrollada en ciertos films específicos. Estos ejemplos no serán meramente descriptivos; irán acompañados de una reflexión que indagará en los cuestionamientos y variantes a la norma sonoro-cinematográfica oficial y en las contribuciones, ideas y elementos varios que puedan contribuir a una futura perspectiva teórica de la audibilidad en el cine de Raúl Ruiz y del cine en general.

Los tres films en cuestión son: *Image de sable* [Imagen de arena] (1981); *Les divisions de la nature. Quatre regards sur le Chateau de Chambord* [Las divisiones de la naturaleza. Cuatro miradas al castillo de Chambord] (1983); *Le film à venir* [La película que viene] (1997). El primero y el tercero comparan el hecho de concebir una dimensión audible independiente, «con vida propia», que puede contradecir la célebre idea de Michel Chion sobre la no existencia de una banda sonora (Chion, 1982: 13-15, 2008: 36-37). La segunda constituye una pieza ejemplar de construcción estético-reflexiva hecha en el elemento sonoro que, por lo mismo, no solo se agrega a la imagen para otorgarle mayor sentido o consistencia, sino que actúa *en conjunto* con la imagen.

## IMAGE DE SABLE

Realizado por Raúl Ruiz y Nadine Descendre en 1981, *Image de sable* es un film sobre el arquitecto austriaco dedicado a la construcción de castillos de arena, Pieter Wiersma. Dura quince minutos, está hecho en vídeo y fue producido por TF1 (Ruiz, 2013: 275). Trata de un personaje que llega a una playa y comienza la construcción de un castillo de arena. El proceso de construcción es acompañado por sus reflexiones (voz en *off*) y situaciones diversas que representan de alguna manera la historia: el castillo de arena es construido, inundado por el mar, visitado por extraños para finalmente *sobrevivir* a la historia y sus vicisitudes. Tal sobre-



Tres fotogramas de *Image de sable*

vivencia es ilustrada al final del film a través de imágenes de diferentes castillos de arena que simbolizan el triunfo de la belleza de la forma creada.

Tres son los elementos sonoros primordiales: la voz, el ambiente y la música:

- a) Voz: en *off*, intermitente, remite a reflexiones del protagonista sobre la arena, la construcción, sobre la disponibilidad material para construir castillos de arena, sobre el mar y la forma (ejemplos: «experimento de la arena su capacidad de resistencia»; «la arena no debe estar ni muy húmeda, ni muy seca, ni muy limpia, ni muy sucia»; «quizás el mar es un motivo de inspiración»).
- b) Ambiente: al comienzo es definido por el sonido de maquinaria pesada, la proximidad del mar, voces de niños jugando. Progresivamente el sonido ambiente será exclusivamente el sonido del mar.
- c) Música: en la introducción, con la aparición del título del film, se escucha un cuarteto de cuerdas. Posteriormente se desarrolla a lo largo de todo el film un *solo* de cello. Este *solo*, siempre recortado, que aparece de manera intermitente varias veces hasta el final del film, es la *Sonata para Violoncello solo Op.25 n° 3* de Paul Hindemith, compuesta en 1922.

Estos tres elementos están, entre sí, compuestos. Constituyen en conjunto una composición propiamente musical. El sonido del cello es siempre un contrapunto al sonido del mar, y viceversa. Hay momentos en que el cello suena solo, sin el

contrapunto del mar. Otros en que el mar suena solo, sin el contrapunto del cello. Momentos en que suenan juntos, generando armonías, tensiones, encuentros y desencuentros. Esto genera una duración, transformando el sonido del film en una pieza musical sobre la cual se monta, muy armónicamente, el relato en *off* intermitente. Se puede afirmar, de esta manera, que el sonido de este film es precisamente una pieza independiente, una composición autónoma.

Se objetará que esa autonomía está siempre en función de la imagen y que, por lo tanto, no es finalmente una autonomía. Se responderá que lo interesante de este film es que compone musicalmente la función general del sonido en relación a la imagen. Esta función es lo que el teórico y compositor francés Michel Chion llama «el valor añadido»: «Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende “naturalmente” de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen» (Chion, 2008: 8).

Toda la información que el sonido añade a este film está compuesta musicalmente. Efectivamente, y dado que solo dura quince minutos, el ejercicio de escuchar el film sin las imágenes es factible: hay un proceso, un clímax, un desenlace y un final —de hecho, el film termina con un punto final, una nota dada por el cello, en *pizzicato*, cerrando todo

el ciclo y coincidiendo con el final de la sonata de Hindemith. Toda la dimensión sonora del film es tratada como un flujo musical que no se reduce a la música instrumental, sino que, por el contrario, introduce sonidos concretos, como el del mar y el del habla. Este flujo musical es horizontal, del mismo modo que lo es el montaje de imágenes.

Claramente, no se trata de una escucha habitual. Se trata de una escucha vinculada a la música contemporánea o, más bien, a cierta música que experimenta con la sonoridad en busca de nuevas escuchas. En este caso, se experimenta con la puesta en relación de sonidos concretos (como el del mar) con instrumentos sobre un plano de duración musical. Efectivamente el siglo XX musical persiguió una liberación de los sonidos que tuvo siempre el objetivo de crear nuevas escuchas. Makis Solomos señala que una de las características de este siglo XX musical es la liberación del sonido. Y en este sentido, «la apertura progresiva al sonido en su generalidad es sinónimo de una nueva manera de aprehender el sonido, es decir, de escucharlo» (Solomos, 2013: 17). Y agrega más adelante: «Aprender a escuchar de otra manera, es simplemente aprender a escuchar» (Solomos, 2013: 176). Juntar diversas músicas que exploran dimensiones auditivas diferentes, manifiesta la inquietud de Ruiz por exploraciones auditivas y, podríamos agregar, siguiendo a Solomos, que al tender hacia el sonido, es decir, al montar escuchas diferentes en el film, incita al espectador precisamente a escuchar, lo que significa marcar la presencia sonora en el cine.

Raúl Ruiz *trabaja* entonces la dimensión sonora del film. No es un *mero* valor añadido. Es el trabajo de esa misma añadidura. Y si la trabaja, es porque está consciente de que la dimensión sonora del cine es un elemento a tratar con igual atención que la dimensión visual. Se deposita también en el sonido todo tipo de preocupaciones estéticas y reflexivas, tal como Ruiz lo ha depositado siempre en la imagen. Ahora bien, esta añadidura no deja de ser añadidura. Es decir, la composición so-

nora se hace a partir de un trabajo conjunto con la imagen. Es la presencia del mar la que determina un sonido del mar para el film. Pero es justamente una reflexión estética sobre el sonido lo que conlleva su puesta en relación contrapuntística con el desarrollo del cello, esto es, con la dimensión estricta y habitualmente musical del cine. Por decirlo de algún modo, es una *composición musical cinematográfica*.

Es Michel Chion (1997) quien también nos dice que la música en el cine no es lo mismo que la música a secas. Está pensada siempre en función del conjunto audiovisual. La música no viene al cine a alcanzar, por decirlo de algún modo, logros *propriamente* musicales. Viene al cine a trabajar con la imagen. Y es a partir de este trabajo de sonido e imagen que Ruiz propone un flujo musical constante por el cual transita toda la sonoridad del film. La composición es aquí con el montaje de la imagen. Parafraseando a Gilles Deleuze, hay un devenir-música del cine: es el trabajo cinematográfico, en esencia audio-visual, que es llevado hacia el horizonte musical. Por esta misma razón, si escuchamos el flujo sonoro sin las imágenes, no nos encontraremos precisamente con una pieza musical reconocible, sino más bien con una pieza cuya escucha es particularmente cinematográfica: no es una pieza en rigor musical, es una pieza cinematográfica en su dimensión puramente sonora. Y esto es un aporte fundamental, pues Ruiz está explorando construcciones audibles en el cine, no en la música, si bien el paradigma utilizado viene, sin duda y como hemos dicho, de la experiencia de la música contemporánea. Quizás el horizonte de Ruiz es pensar qué es una escucha cinematográfica.

Ahora bien, Raúl Ruiz cuestiona aquí dos principios fundamentales que Michel Chion ha señalado de la audibilidad cinematográfica: la no existencia de la banda sonora y el carácter vertical del sonido en el cine.

Chion (2008: 33-37) afirma que el sonido es insertado puntual y verticalmente sobre la hori-

zontalidad del montaje visual. En este caso, la voz en *off* es añadida de vez en cuando, en ocasiones puntuales, cuando el protagonista reflexiona, la mayor de las veces con su presencia en pantalla, sea mirando hacia el mar, sea tocando la arena, sea construyendo un castillo. El mar, perpetuo, es también comprendido puntualmente: dado que todo el film ocurre frente al mar, es necesario añadir *desde arriba* el sonido marino a la linealidad de la ocurrencia visual. Pero el genio de Ruiz considerará que todos esos puntos sonoros pueden ser comprendidos como puntos en un pentagrama y crear, así, una horizontalidad sonora, pues cada punto, en este pentagrama que es de hecho el montaje visual, con cada uno de sus planos y escenas, se relaciona con otro, creando el movimiento horizontal. En términos de Pierre Boulez, se recupera un espacio liso, un espacio que, si bien se marca puntualmente, su transcurso temporal borra o deshace el punto, creando justamente un tiempo liso que se extiende sin irrupciones verticales determinadas (Boulez, 1963: 95-96). Ruiz logra en este film un espacio liso cuya temporalidad se extiende precisamente de manera horizontal, anulando o relativizando la puntualidad existente y, por lo tanto, la verticalidad. Es decir, el acontecimiento audiovisual es aquí la puesta en montaje de dos líneas horizontales (sonido e imagen) creadas a partir de un habitual trabajo vertical de la puesta de sonido en un film.

Resulta fundamental tener en cuenta que las relaciones entre verticalidad y horizontalidad han marcado profundamente el devenir del pensamiento musical occidental. Esto desde el paso de la monodía a la polifonía primitiva en el siglo IX, pasando por el contrapunto renacentista y barroco, por el origen y decaimiento del sistema tonal, y llegando hasta nuestros días. A inicios del siglo XX es posible observar cómo esta problemática reaparece con fuerza de muy diversos modos, tanto en los compositores del serialismo dodecafónico, como en los expresionistas o neoclásicos, como el propio Hindemith, que muestra un marcado inte-

rés por la música medieval, renacentista y barroca. Así, se podría decir que Ruiz trabaja en *Image de sable*, tal como venimos planteando, con un problema propiamente musical que permea su pensamiento cinematográfico. Al decir de Regina Busch, se trata de la problemática de la verticalidad y la horizontalidad: «Es la relación entre homofonía y polifonía, entre armonía y contrapunto, [...] lo que siempre ha determinado, aunque de maneras siempre cambiantes, la historia de la música, y siempre ha sido el sujeto-materia de la historia de la música y la musicología» (Busch, 1985: 5).

Todo esto cuestiona otro postulado de Chion: el de la no existencia de una banda sonora en el cine.

Al formular que *no hay banda sonora*, queremos decir, pues, de entrada, que los sonidos de la película no forman, tomados aparte de la imagen, un complejo dotado en sí mismo de unidad interna, que pueda confrontarse globalmente con lo que se llama banda de imagen. Pero queremos decir también que cada elemento sonoro establece con los elementos narrativos contenidos en la imagen —personajes, acción—, así como con los elementos visuales de textura y decorado, *relaciones verticales simultáneas* mucho más directas, fuertes y apremiantes que las que ese mismo elemento sonoro puede establecer paralelamente con los demás sonidos, o que los sonidos establecen entre sí en su sucesión (Chion, 2008: 36)

Al lograr la realización de un tiempo liso que asume toda la sonoridad del film, Ruiz crea un transcurso sonoro que avanza horizontalmente y permite el desarrollo de una escucha que identifica una continuidad del sonido que, si bien puede no tener la misma forma de la continuidad visual, afirma la posibilidad y la existencia de una banda sonora. Esta banda sonora que Ruiz logra en *Image de sable* es, sin embargo, una reflexión y no una definición de sí misma. Esta reflexión asume, por un lado, que la continuidad del sonido no es igual que la continuidad de las imágenes porque, simplemente, ella nace no de una *intención* hori-

zonal, sino de un trabajo vertical que se piensa y concibe horizontalmente. De ahí que, conclusión, está construcción de horizontalidad es una experiencia que reflexiona sobre la posibilidad y la existencia de una banda sonora. Hay una relación —basada fundamentalmente en el contrapunto mar/cello y la intermitencia de la voz— que permite la horizontalidad del sonido y cuyo sentido se deja apreciar por el desplazamiento que va de una escucha habitual a una escucha experimental, es decir, a una escucha ligada en cierto modo a la música contemporánea pero que es, en rigor, no otra cosa que la exploración creativa de una escucha cinematográfica.

### **LES DIVISIONS DE LA NATURE. QUATRE REGARDS SUR LE CHATEAU DE CHAMBORD**

Este film es un cortometraje documental de 16 mm sobre Francisco I y el Castillo de Chambord. Dura sesenta minutos. Fue realizado para la serie *Un homme, un chateau* [Un hombre, un castillo] (Antenne 3: 1978-1981). Producido por INA en 1978 y emitido por Antenne 2 en 1981. Busca «observar el castillo de Chambord desde distintas perspectivas ideológicas: desde la perspectiva de un filósofo tomista, de un romántico, o de alguien como Baudrillard» (Ruiz, 2013: 286). Es decir, desde una perspectiva clásica, otra moderna y una contemporánea. La cuarta mirada, especulamos, sería la del cine, la mirada de Ruiz.

Cada una de estas miradas implica un cambio de disposición general. Cambios de encuadre, de escenografía, de discurso. La mirada tomista o clásica concibe el castillo como un lugar de transición hacia el cielo. Es la referencia metafísico-platónica que considera que toda cosa posee una Idea: el castillo representa al reino de los cielos en la Tierra. Escuchamos en el film: «en tanto que estamos en la tierra y que aspiramos al cielo, toda construcción nos debe ayudar a encontrar este último». Ruiz juega mucho con reflejos del castillo en el agua y espejos, simbolizando que el castillo es reflejo del cielo.

De modo diferente, la mirada moderna apunta a la interioridad del castillo, simbolizando el cambio de paradigma introducido precisamente por la modernidad: la subjetividad, el yo. De hecho, el discurso en *off* es un texto de J. G. Fichte, filósofo alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuya doctrina clausura la realidad en la pura posibilidad del sujeto —todo es absolutamente subjetivo. Esto lleva a Ruiz a filmar interiores y acentuar diferencias de colores y perspectivas que intentarían hacer del castillo una impresión subjetiva.

Finalmente, la mirada contemporánea hace del castillo una cosa de la vida —«Las cosas de la vida» es el título que justamente lleva esta sección del film. Aparecen los turistas, guardias del castillo, guías, muchas personas que recorren el castillo simplemente porque está disponible, porque permanece como algo al alcance que implica una dinámica por



Las tres miradas en *Les divisions de la nature*

la cual existe. Todas las miradas desde el exterior o hacia el interior desaparecen para dar paso a una cámara en movimiento, sin mucha perspectiva y sin mucho encuadre: sin mucho objetivo. La gente pasa por el castillo, por fuera y por dentro, sin mayor afección. Ruiz filma este paso desafectado que hace del castillo, como decíamos, una cosa más.

Desde el punto de vista del sonido, el trabajo de Ruiz es formidable. Si bien hay una elección bastante interesante de temas musicales, entre ellos, como es habitual, composiciones de Jorge Arriagada, pero también de Arnold Schönberg o Robert Schuman, remarcamos el trabajo y el uso de la voz. En las tres miradas, la presencia del relato es sumamente importante. En las dos primeras, se trata del discurso que describe la realidad, esta última representada por el castillo. Objetividad o realismo, en la primera; subjetivismo en la segunda. El relato consiste en la descripción. Se describe la objetividad en el primer caso, la subjetividad en el segundo. Pero lo importante no es el discurso. Es el *sonido del discurso*, lo que los antiguos griegos llamaron la *phôné*, la materialidad de la voz (Aristóteles, 2005: 4). En el primer caso se trata de una voz en *off* normal, la descripción del castillo y su lugar en el universo. Esta voz suena como la de alguien que se dedica a describir: un locutor objetivo, un narrador de cine. Se trata de un tipo de voz que describe Daniel Deshays (2015: 23): la voz de «efecto edulcorante, también presente en la radio como en la televisión, del comentario de actualidades ofrecido por el periodista que oblitera totalmente los sonidos directos».

Pero cuando pasamos al segundo momento, esta voz realista cambia radicalmente su pronunciación: baja su volumen, se acelera, murmulla. Es una voz interiorizada, totalmente acorde a las imágenes interiorizadas que construyen esta parte del film.

La materialidad de la voz es entonces re-contrada. Para dar un ejemplo, Chion describe esta materialidad en ciertos usos que Jacques Tati hace de la voz y el sonido: «No se cuenta más, en

Tati, con gags fundados en una utilización animista de los ruidos, que hacen hablar a los objetos y a las máquinas: hombres se encuentran sentados sobre asientos que hacen “pfff” cuando se sientan (en *Playtime*) y la conversación que sostienen, levantándose y sentándose, es una conversación de “pfff”. Una carambola hace cacarear un auto como una gallina. Unos limpiaparabrisas de auto que desvarían, pían o gruñen, siguiendo la personalidad de sus propietarios. Es en relación con esta *toma de palabra* de los sonidos que la voz humana es llevada, ella, al nivel de un ruido» (Chion, 1982: 72).

Aunque el caso de Ruiz en *Divisions de la nature* no es el mismo, podemos convenir que en efecto la voz humana es llevada al nivel de la materialidad del sonido. No aparece ahí como mero elemento que dicta o narra. Por el contrario, se sumerge en su condición material, desafiando el principio por el cual «la voz está en todo caso ahí [en el cine] para ser olvidada en su materialidad, y es a este precio que ella cumple su oficio primero [las significaciones que ella vehicula]» (Chion, 1982: 13).

Ruiz logra esto a través del cambio en la textura vocal de la narración que irrumpe en el segundo relato. Este cambio sonoro nos permite des-naturalizar la objetividad y la neutralidad de la primera voz. En efecto, Ruiz pone en cuestión la naturalidad sonora del narrador cinematográfico. Pone en cuestión finalmente la pretendida objetividad con la cual se presenta generalmente el relato en *off* del cine. La anulación de la voz por el privilegio de lo que se cuenta, en virtud de una naturalidad o espontaneidad del montaje de imágenes y su correspondencia a la palabra hablada, queda desvelada, al menos aquí, como un mito propio de la historia del cine o, según las palabras de Chion, como pérdida de la inocencia de la voz (Chion, 1982: 21). Lo que Ruiz construye es la descripción de distintas visiones de mundo en donde el acto mismo de describir no se deposita en la palabra narrada, sino en lo que podríamos llamar un conjunto sensible. La narración queda por un lado supeditada a la mate-

## NECESARIAMENTE UNA VISIÓN DE MUNDO IMPLICA UNA FORMA DE ESCUCHARLO Y DE PRONUNCIARLO

rialidad de la voz, a su tonalidad, a su intensidad, a su ataque, a su timbre, a su pronunciación y, por otro, al despliegue de las imágenes. Podríamos hablar de un reparto de lo sensible (Rancière, 2000): una visión de mundo se estructura de acuerdo a una relación entre sensibilidades, aquí, las del ver y el oír. Necesariamente una visión de mundo implica una forma de escucharlo y de pronunciarlo. Por ejemplo, la voz no sonará del mismo modo si vemos el mundo objetivamente a si lo vemos subjetivamente. Distintos sonidos de la voz en épocas distintas. Y es esto lo que justamente constituye un reparto de lo sensible, en el sentido de Jacques Rancière: posicionamientos y reposicionamientos de lo sensible (aquí, sonido e imagen) constituyendo una ficción, una visión de mundo o, más generalmente, un régimen estético (Rancière, 2011). La estética adelanta al discurso, este es el resultado de una sensibilidad desplegada. De este modo, Ruiz construye una vinculación de sensibilidades: imágenes determinadas con sonidos determinados. Esta combinación es lo que soporta al discurso pronunciado, el cual trasluce una disposición sensible (no genera una sensibilidad determinada, sino que él mismo es producto de una sensibilidad).

Ese trabajo Ruiz lo logra justamente con la puesta en escena de la materialidad de la voz. Materialidad que, por ejemplo, alcanza la deformación en el relato contemporáneo: Ruiz aplica efectos de sonido que distorsionan la voz, disolviendo toda narración, haciendo desaparecer la palabra. Esta disolución de la palabra en la materialidad de la voz caracteriza, según Ruiz, el estado sensible de la vocalización en nuestros tiempos.

De esta manera, el film indaga en las posibilidades cinematográficas de la voz, esforzándose por desnaturalizarla a través de la variación ma-

terial que es, desde el punto de vista de la creación, una indagación propiamente estética, en el sentido en que se pone en juego el trabajo sobre los elementos que no constituyen la dimensión netamente discursiva de un film, sino, por el contrario, las sensibilidades que rodean y conforman el régimen o el orden del discurso y que, en términos cinematográficos, se trata de lo que Chion llamó *voco-* y *verbo-centrismo* en el cine. Sostenemos que Ruiz logra, con este film, sustraer la voz a este paradigma generalizador que describe Michel Chion. Con ello, hace de la voz no un supuesto sino un elemento que, al igual que la imagen, puede ser objeto de diversas operaciones creativas en la medida en que se le considera como un material, como un elemento estético, como un elemento dado a la sensibilidad y con el cual se puede trabajar artísticamente.

### LE FILM À VENIR

Film realizado en 1997. Al igual que en *Image de sable*, encontramos en él la existencia de una banda sonora. Cuenta Ruiz que grabaron algunos sonidos antes de comenzar el trabajo con las imágenes. Jorge Arriagada, compositor en gran parte de los films de Ruiz, nos confirma en entrevista personal que fue en su estudio de la Rue du Buci en París donde grabaron los sonidos que pre-existieron al montaje de las imágenes, recordando en especial el de una pelota de ping-pong que efectivamente aparece más de una vez.

«Una película que era un encargo con libertad total, un corto de 20 minutos, cuyo tema fuera algo relacionado con el futuro del cine [...]. Ahí empecé filmando a tontas y a locas, al tuntún, luego mezclé [...]; había de todo: ruidos, pasos, música... Eso, en el fondo, servía también para mezclar en una casa y no en un estudio, en una pequeña casa con un estudio chico, sin ver la película, como se hace música. Después hice el montaje según la mezcla, y al final escribí el guión, puse una voz en off» (Ruiz, 2013: 138).



Tres fotogramas de *Le film à venir*

El film sucede en una casa, lugar donde una sociedad secreta se reúne a observar un film cuya característica principal es la repetición infinita de una secuencia de imágenes. Una de las primeras impresiones es la riqueza sonora. Se podrían describir varias capas de sonido, desde el relato en *off* hasta sonidos como el de la pelota de pimpón, sonidos que no refieren a ningún elemento y acción en pantalla. Son, en principio, sonidos fuera de campo. Pero lo son de una manera bastante especial, pues no remiten necesariamente a algo que estaría ocurriendo alrededor de la escena. Por el contrario, si remiten a algo, es a un imaginario confuso o, como suele hablarse en torno al cine de Raúl Ruiz, a un imaginario fantasmagórico o espectral (de los Ríos, 2010; Vera, 2013). De este modo, la riqueza sonora de este film induce la presencia de múltiples acontecimientos que estarían sucediendo más allá de las acciones efectivas que vemos en pantalla, como si de alguna manera refirieran, quizás, a procesos inconscientes o decididamente fantasmales.

Este efecto ocurre porque el sonido tiende a independizarse. Tal independencia es producto de articulaciones propias, articulaciones que no se conforman en virtud de una identificación con la imagen sino en virtud de su relación con los otros sonidos. Se podría decir que la sonoridad del film es una composición musical, muy cercana a la música concreta y, considerando que hay un discurso en *off* que describe la situación, cercana también al radio-teatro.

La música concreta trabaja con objetos sonoros. Estos objetos sonoros son sonidos que se tra-

bajan en estudio y se montan, conformando una composición sonora que comúnmente se llama música concreta o música electroacústica (Chion, 1982) o, también, música acusmática. Esta última se encuentra en principio más ligada a nuestros propósitos en la medida en que se vincula a una reflexión sobre el origen de la imagen a partir de lo sonoro (Bayle, 1989). Su definición se vincula al tipo de escucha que implica: una escucha sumergida en sonidos desvinculados de sus fuentes (Chion, 2008: 63). *Le film à venir* crea, bajo este paradigma, una banda sonora, esto es, un montaje de sonidos que pueden ser escuchados acusmáticamente, es decir, con plena autonomía de la imagen. Esta banda sonora podría, sin mayor problema, circular como una pieza electroacústica, concreta o acusmática. Podría también circular como una pieza radial, decíamos, por la narración que lo constituye. La situación radial, es, en efecto, una situación acusmática (Bayle, 1989) en donde la separación sonido e imagen, más allá de ser un hecho, instala el problema de la generación de imágenes a partir del sonido. Sobre este tema, sin embargo, preparamos un futuro escrito.

El punto importante es que nuevamente Ruiz construye un film con dos horizontalidades, la del sonido y la imagen, desafiando la normalidad cinematográfica descrita por Chion: la verticalidad puntual del sonido. Para el film, la autonomía del sonido desafía la reducción de la imaginación a las imágenes concretas que la pantalla muestra. Se podría afirmar que la banda sonora mantiene viva la imaginación a pesar de las imágenes efec-

tivas que componen el film. Es decir, Ruiz logra multiplicar las imágenes, mantener despierta la imaginación sin que esta repose cómodamente en las imágenes del film.

---

### SI SE AFIRMA CON NATURALIDAD QUE LAS IMÁGENES POSEEN SONIDOS, QUE IMPLICAN DE SUYO UNA DIMENSIÓN SONORA A CONSTRUIR, ACÁ SE AFIRMA, TAMBIÉN, LO INVERSO, QUE EL SONIDO PRODUCE IMÁGENES, QUE POSEE UNA DIMENSIÓN IMAGINATIVA

---

Al respecto, dos puntos aparecen como esenciales:

- a) El llamado por Ruiz «palacio mental donde vive la película» (Ruiz, 2013b: 156), en el estricto sentido de la imagen confusa y móvil que habita mente y cuerpo, que no solo se imprime luego de ver un film, asunto real y remarcado por Ruiz, sino que de alguna manera está antes ya de asistir al cine y a la contemplación de cualquier imagen, pasa también por el sonido. El film subraya y extrema este hecho. Al decidir comenzar por la grabación de sonidos que constituirán la banda sonora del film, se apela a la imaginación *desde y por* el sonido, a la generación de imágenes por efecto de escucha. Esta apelación es una exigencia tanto para la realización misma del film como para su contemplación, en la medida que en ambos casos la imaginación o producción de imágenes es solicitada por el sonido.
- b) Raúl Ruiz realiza un ejercicio cinematográfico valioso que puede ser tomado como experiencia de aprendizaje cinematográfico. «Tarea: filmar tres escenas diferentes que tengan la misma banda de sonido» (Ruiz, 2010: 311). La idea de que el cine es un elemento *audio-visual* adquiere aquí características especiales, que no reducen la necesaria presencia del sonido al

acompañamiento de la imagen, sino que, muy por el contrario, exploran su autonomía y la capacidad que posee para *generar* imágenes. Si se afirma con naturalidad que las imágenes poseen sonidos, que implican de suyo una dimensión sonora a construir, acá se afirma, *también*, lo inverso, que el sonido produce imágenes, que posee una dimensión imaginativa. Esta es, por ejemplo, la tesis de Daniel Deshays: antes de nacer, ya todo comienza a ser descubierto y organizado por la escucha (Deshays, 2010: 17).

Este ejercicio es ideal para implementarse en escuelas de cine y lugares donde se desarrolla y transmite el trabajo audiovisual. Se trata de explorar los diversos lugares en donde habita la imagen, no reduciéndose simplemente a lo que se ve, sino también, por ejemplo, a lo que se escucha. Este ejercicio, materializado a través de experiencias de creación cinematográfica, permite mantener una concepción más abierta del cine en la medida en que explora y explota la igualdad entre imagen y sonido, deshaciendo los supuestos jerárquicos que en él habitan.

---

## CONCLUSIONES

---

Raúl Ruiz demuestra en estos tres films preocupación por un trabajo reflexivo del sonido. En primer lugar, y de manera más amplia, se trata para el realizador chileno de explorar la dimensión audible del cine. Esta exploración considera un trabajo artístico del elemento sonoro, trabajo de composición, de presencia, de materialización. Se podría hablar de una sensibilidad frente al elemento sonoro del cine. Sensibilidad que explora construyendo, componiendo, moviendo cosas. Y lo que mueve es la normalidad con la que el sonido se integra al cine, representadas en este texto por las nociones de valor añadido, verticalidad, voco-verbocentrismo y sincronía. El examen de estos tres films revela desplazamientos de estos hábitos que contribuyen a lograr una audibilidad del cine. Esta funciona de acuerdo a una progresiva autonomía

que estos desplazamientos otorgan al sonido. Esta autonomía se describe en tres puntos:

1. Posibilidad de banda sonora: tanto *Image de sable* como *Le film à venir* proponen una banda sonora que puede escucharse sin referencia a la imagen. Esto no quiere decir que la película pueda verse tal cual mentalmente. Más bien se trata de un recorrido que es exclusivamente sonoro, un tiempo de desarrollo que no está interrumpido y que permite una escucha musical. Afirmamos que ambas bandas sonoras pueden describirse como piezas acusmáticas y que, por lo tanto, se corresponden a una escucha también acusmática y, en general, a una escucha contemporánea en el sentido en que la hemos comprendido: posibilidad de abrir nuevas escuchas que implican simplemente aprender a escuchar. Agregamos, aunque su análisis se propone para un futuro artículo, una escucha radial: estas piezas pueden ser reproducidas perfectamente como radioteatros, como historias sonoras que proyectan una imaginación.
2. Emancipación de la voz. En *Les divisions de la nature*, Ruiz trata la voz más allá del mensaje que debe dar. Vuelve a su materialidad y, con ello, crea y desarrolla una acción que pasa exclusivamente por el sonido. Es decir, en la banda de sonido también hay acción. Y lo importante es señalar que el sonido, nuevamente, no se ajusta a la acción propia de la imagen, sino que posee una acción que le es propia. Esta autonomía trabaja en conjunto con la autonomía global de la imagen. Ruiz explora los diversos espacios en donde la acción se puede desarrollar y el sonido es una de ellas. Ese es el mérito sonoro de este film. Junto al mensaje transmitido por la voz, esta última no es indiferente a sus transformaciones, a sus variantes, a su posición en un conjunto sensible que es más amplio.
3. En estos tres films se amplía la reflexión cinematográfica de un realizador. La sensibilidad

frente a la posibilidad creadora del sonido en el cine permite una diversificación de las ideas que se utilizarán para confeccionar la pieza cinematográfica, considerándola no solo como un trabajo visual, sino audiovisual, con el rigor de aprender a separar el sonido de la imagen a fin de resistir a los hábitos que normalizan la presencia del primero en el mundo de los films. Esta importancia de la audibilidad cinematográfica tiene entonces como consecuencia una concepción más amplia, por parte de la realización cinematográfica, de la construcción fílmica. Y tiene también un impacto sobre el hábito del espectador que, más allá de la espectacularidad, es invitado a reconocer una acción inscrita en el corazón mismo del discurrir sonoro de un film. El cine entonces deja de ser, a través de estas experiencias, una sensibilidad puramente visual para pasar a ser un *conjunto sensible*. Aquí, un conjunto sonido-imagen. Otra forma de afirmar lo que ya Michel Chion llamó la *Audiovisión*, a saber, la obra audiovisual que implica no un veedor o un auditor, sino un «audio-espectador —una actitud perceptiva específica—» (Chion, 2008: 3).

Sin embargo, a diferencia de él, esta conjunción audiovisual no debe sacrificar ni la autonomía de la imagen, ni la autonomía del sonido. El hecho de que *conjuguen* no implica una unidad in-diferenciante, sino, por el contrario, una labor de reflexión y creación continua que permita a estas dos autonomías *producir* encuentros. Por otro lado, pensamos que reflexionar sobre esta conjunción no consistirá solamente en analizar los patrones generales del sonido en el cine, sino que, lo hemos visto con Raúl Ruiz, en indagar sobre alternativas vinculadas a modos de exploración creativa que se distancian de los patrones con el fin de remover la habitualidad y la normalidad de la proyección cinematográfica. Esta última, en estos tres films analizados, es de hecho plenamente audible. ■

## NOTAS

- \* Este escrito forma parte del proyecto Fondecyt 11150655, Estética del sonido en el cine de Raúl Ruiz a cargo del Dr. Gustavo Celedón

## REFERENCIAS

- Aristóteles (2005). *Política*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.
- Bayle, F. (1989). *L'image du son, ou i-son. Métaphore/Métamorphose*. En S. McAdams e I. Deliège (eds.), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 235-242). Bruselas: Editions Mardaga.
- Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. París: Editions Denoël/Gonthier.
- Busch, R. (1985). On the Horizontal and Vertical Presentation of Musical Ideas and on Musical Space (I). *Tempo, New Series*, 154, 2-10. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/946351>.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Grupo Planeta.
- (1982). *La musique electroacoustique*. París: Presses Universitaires de France.
- (1983). *La voix au cinéma*. París: Editions de l'Etoile.
- (2008). *L'audiovision. Son et image au cinéma*. París: Armand Colin.
- de los Ríos, V. (ed.) (2010). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar editores.
- Deshays, D. (2010). *Entendre le cinéma*. París: Klincksieck.
- Larson Guerra, S. (2015). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mouëllic, G. (2014). *De quelques performances musicales dans le cinéma contemporain*. En S. Abhervé, N. T. Binh y J. Mouré (dirs.), *Musiques de films. Nouveaux enjeux* (pp. 145-162). Bruselas: Les impressions nouvelles.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée.
- Ruiz, R. (2010). *Las seis funciones del plano*. En V. de los Ríos (ed.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (pp. 305-316). Santiago de Chile: Uqbar editores.
- (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2013b). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Solomos, M. (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Vera, A. (2013). *Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición*. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 1, 93-101. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5652338.pdf>.

## TRABAJO SONORO EN TRES FILMS DE RAÚL RUIZ

### Resumen

A través del análisis de tres films de Raúl Ruiz, *Image de sable*, *Les divisions de la nature* y *Le film à venir*, se da cuenta de prácticas creativas con las que el realizador chileno construye una audibilidad del cine. El factor común de este trabajo es el cuestionamiento al funcionamiento normal del sonido en el cine. Esta normalidad está dictada por el progreso tecnológico, la sincronía y la calidad del sonido. De ellas se desprenden otras constantes, como el predominio de la voz y la palabra. Se concluye la factibilidad de una audibilidad del cine, la existencia de una banda sonora, la riqueza estética de la materialidad de la voz, la amplitud perceptiva en el trabajo cinematográfico y la necesidad de comprender el cine como conjunto imagen-sonido en donde ninguno de estos elementos pierde autonomía y singularidad.

### Palabras clave

Raúl Ruiz; audibilidad; sonido; cine; materialidad de la voz.

### Autores

Gustavo Celedón Bórquez (Viña del Mar, 1977) es profesor titular de la Escuela de Cine y del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso. Es Doctor en Filosofía por la Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis. Autor de *Sonido y Acontecimiento* (Metales Pesados, 2016), *D'un silence à un autre* (L'Harmattan, 2016) y *Philosophie et experimentation sonore* (L'Harmattan, 2015). Contacto: gustavo.celedon@uv.cl

Udo Jacobsen Camus (Valparaíso, 1962) es profesor titular del área de teoría e historia del cine en la Universidad de Valparaíso y doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la misma institución. Autor de *Leyendo cómics. Una introducción al lenguaje de la historieta* y co-autor de *La imagen quebrada/Palabras cruzadas*, ha publicado diversos artículos sobre cine, cómics y videojuegos en revistas especializadas y participado en libros compilatorios sobre cine. Es comunicador audiovisual y magíster en literatura. Contacto: udo.jacobsen@uv.cl

Cristian Galarce López (Valparaíso, 1978) es compositor. Su catálogo contempla música de cámara, electroacústica y mixta; ha realizado música y diseño sonoro para teatro, cine y nuevos medios. Ha sido académico de pre y postgrado en composición, polifonía, análisis, semiología audiovisual y nuevas tecnologías. Actualmente cursa el Doctorado en Es-

## SOUND PRODUCTION IN THREE FILMS BY RAÚL RUIZ

### Abstract

Through an analysis of three films by Raul Ruiz, *Image de sable*, *Les divisions de la nature* and *Le film à venir*, this article explores the creative practices used by this Chilean filmmaker to construct a mode of cinematic audibility. The common factor of these three films is the way they challenge standard practices in cinematic sound, practices that have been dictated by technological progress, synchronisation and sound quality, and that have given rise to other constants, such as the predominance of the human voice and the spoken word. The article concludes by confirming the feasibility of cinematic audibility, the existence of a soundtrack, the aesthetic richness of the materiality of the voice, the breadth of perception in filmmaking and the need to understand film as an ensemble of images and sound, in which neither of these elements loses its autonomy or uniqueness.

### Key words

Raúl Ruiz; Audibility; Sound; Cinema; Materiality of the voice.

### Authors

Gustavo Celedón Bórquez (b. Viña del Mar, 1977) is a lecturer at the Film School and for the Doctorate in Interdisciplinary Studies on Thought, Culture and Society at Universidad de Valparaíso. He holds a PhD in Philosophy from Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis. He is the author of *Sonido y Acontecimiento* (Metales Pesados, 2016), *D'un silence à un autre* (L'Harmattan, 2016) and *Philosophie et experimentation sonore* (L'Harmattan, 2015). Contact: gustavo.celedon@uv.cl

Udo Jacobsen Camus (b. Valparaíso, 1962) is a lecturer of film history and theory at Universidad de Valparaíso and is currently completing a PhD in Interdisciplinary Studies on Thought, Culture and Society at the same institution. He is the author of *Leyendo cómics. Una introducción al lenguaje de la historieta* and the co-author of *La imagen quebrada/Palabras cruzadas*. He has published several papers on cinema, comics and videogames in specialised journals and has contributed to anthologies on cinema. He holds a degree in audiovisual communication and a master's in literature. Contact: udo.jacobsen@uv.cl

Cristian Galarce Lopez (b. Valparaíso, 1978) is a composer. His catalogue includes chamber music, electronic and mixed electroacoustic works, as well as music and sound design for theatre, cinema and new media arts. He has lectured on music composition, polyphony, music analysis, audiovisual

tudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad DEI-UV, de la Universidad de Valparaíso, Chile. Contacto: cristiangularcelopez@gmail.com

**Referencia de este artículo**

Celedón, G., Jacobsen, U., Galarce, C. (2018). Trabajo sonoro en tres films de Raúl Ruiz. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204.

semiotics and new technologies. He is presently completing a PhD in Interdisciplinary Studies in Thought, Culture, and Society (DEI-UV) at Universidad de Valparaíso, Chile. Contact: cristiangularcelopez@gmail.com

**Article reference**

Celedón, G., Jacobsen, U., Galarce, C. (2018). Sound Production in Three Films by Raúl Ruiz. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

