

Voces y hablas en el cine durante la Unidad Popular¹

Voices and speech in the cinema during the Popular Unity

Matías Ayala

Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile

mayala@uft.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9372-1645>

Resumen

En este artículo se estudian los registros de sonidos, voces, hablas y diálogos en tres obras cinematográficas realizadas durante la Unidad Popular chilena: el documental *La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán, el largometraje de ficción *Nadie dijo nada* (1971) de Raúl Ruiz y el cortometraje documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) también de Ruiz. Desde el marco de los estudios sonoros se presta atención a la materialidad específica del aspecto sonoro del discurso fílmico y sus implicaciones culturales, sociales y políticas. En particular, estas voces y hablas —enmarcadas con la emergencia del sujeto popular durante la Unidad Popular— representan tres tipos distintos de concepciones de sujetos nacionales y populares: el habla popular como símbolo nacional, los diálogos de borrachos como comunidad inoperante y los espacios sonoros mapuche como deconstrucción nacional.

Palabras clave: Cine, Chile, Unidad Popular, voz, estudios sonoros.

Abstract

This article studies the sound, voice, speech, and dialogue records in three films made during the Chilean Popular Unity: the documentary *La batalla de Chile* (1975) by Patricio Guzmán, the fiction feature film *Nadie dijo nada* (1971) by Raúl Ruiz, and the short documentary *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), also by Ruiz. Under the framework of "sound studies", attention is drawn to the specific materiality of the sound aspect of filmic discourse and its cultural, social, and political implications. In particular, these voices and speeches -framed within the emergence of the popular subject during the Unidad Popular- represent three different types of conceptions of national and popular fellows: the popular speech as a national symbol, the drunken's dialogues as a useless group of people, and the Mapuche sound as spaces to de-bunking national identity.

Keywords: Cinema, Chile, Unidad Popular, voice, sound studies

1. Introducción

En este artículo analizo los registros de voces, hablas, diálogos y sonidos en tres obras cinematográficas realizadas durante la Unidad Popular chilena: el documental *La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán, el largometraje de ficción *Nadie dijo nada* (1971) de Raúl Ruiz y el cortometraje documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), también de Ruiz. En cada una de estas obras, el habla tiene un registro particular el que, comprendido desde la materialidad específica de los estudios sonoros, ilumina una noción específica de lo popular y lo nacional. El habla, debido a su entonación y fraseo, está siempre inscrita en un sistema cultural específico en el que emerge: puede ser una pertenencia espacial o nacional, temporal o social que es percibida por el oyente si comparte los códigos. La particularidad de estas voces populares es desarmar una concepción clásica del sujeto popular que encarna la rígida identidad del obrero urbano masculino chileno, es decir, de su habla como símbolo nacional.

A fines de la década de 1960, junto con la emergencia del sujeto popular en la política nacional, sus voces también adquieren mayor presencia y visibilidad. Por esto, se amplía la diversidad de representaciones estéticas y mediáticas de ellas: la radio, el cine, el teatro, la música y la literatura, las quieren captar, procesar y articular. Como parte de ese entramado de presencia y representación popular, estas obras cinematográficas suman a la intensidad social y política existente. Sin embargo, más que un cine de la UP, se puede proponer uno *durante* la UP (del Valle, 2014). Es interesante, entonces, cómo esta diversidad de representaciones sonoras y cinematográficas abren la misma noción de “sujeto popular”.

En la teoría marxista clásica, la noción de clases sociales —y, en particular, de lucha de clases— proponía una noción estable de sujeto popular encarnado por el obrero masculino urbano. Esta figura fue un modelo de lo popular, propugnado por los partidos políticos y difundida en los medios de comunicación, que constituye una reducción y simplificación de la complejidad social, racial y de género de “los sujetos populares”. Para el marxismo clásico, hay una identificación entre clase y pueblo que intenta representar y contener esa

gran multiplicidad de experiencias y vivencias. Sin embargo, las formas de vida de los sujetos excepcionan el contenido de los conceptos de clase y de pueblo. El pueblo, como afirma Didi-Huberman, “como unidad, identidad, totalidad o generalidad, simplemente no existe” (2014a, p. 70), es decir, es un concepto móvil, con límites porosos y, por eso mismo, en permanente disputa. Lo que muestran estas películas —leídas desde los estudios sonoros— son sujetos que desarmar una figura tradicional del sujeto popular.

En este artículo propongo una taxonomía estética y política a partir de voces, tonos, diálogos y discursos que se representan en el cine de ficción y documental a partir de los estudios sonoros. Los estudios sonoros son un marco interdisciplinario de trabajo que se centra en el sonido como punto de partida o, alternativamente, de llegada. “Al analizar tanto las prácticas sonoras como los discursos e instituciones que las describen, [los estudios sonoros] redistribuyen lo que el sonido hace en el mundo humano, y lo que los humanos hacen en el mundo sonoro” (Sterne, 2012, p. 2). Al centrarse en la materialidad acústica de las voces y hablas cinematográficas, estas obras permiten comprender lo subjetivo y lo social desde un renovado punto de vista. Por ejemplo, en las tres obras estudiadas acá, si bien los sujetos se comprenden en la categoría de “sujetos populares”, desde un punto de vista sonoro de sus hablas, voces y *performances*, no pertenecen al mismo concepto de “lo popular”. Aún más, sus voces, entonaciones y fraseos parecen criticar y deconstruir la noción tradicional de pueblo o de lo popular.

Murray Schafer (1994) observó que, si bien el tacto es un sentido tradicionalmente personal y afectivo, el oído, en cambio, suele estar siempre abierto y nos mantiene en relación con el espacio. El oído es una experiencia constante, perceptiva y física de la relación de nuestros cuerpos con el medio. O mejor, el oído y el sonido son de los índices más significativos de nuestros cuerpos *en el entorno* (junto a la percepción espacial y la temperatura quizá). Las vibraciones del sonido requieren de un medio físico —como el aire— para viajar, y así moverse por el ambiente y cambiar según su entorno. El sonido, por lo tanto, refleja el medio en que viaja (Truax, 1984, p. 15). Los sonidos y voces no sólo nos unen en el entorno sino que demuestran de qué manera percepción, cuerpos y entorno se imbrican.

Escuchar es una forma de “tocarse a la distancia y la intimidad del primer sentido [el tacto] se fusiona con la sociabilidad cuando la gente se junta a escuchar algo especial” (Murray Schafer, 1994, p. 11). Por esto, el sonido de la voz reverbera afectivamente entre los sujetos. En la comunicación interpersonal los sujetos se reconocen como parte de una comunidad del habla a través del tono, el timbre y el fraseo de la voz. La voz conlleva una serie de aspectos musicales del habla como inflexión, ritmo, fraseo, énfasis, puntuación, timbre, silencio y cadencias (Traux, 1984) y con estos elementos los sujetos constituyen sus identidades. Si es verdad que la materialidad de la voz excede al sentido (Dólar, 2006), los acentos, la entonación y timbre constituyen comunidades, formaciones sociales y maneras de intervenir en el espacio público. La voz y el tono se relacionan afectiva y políticamente.

Quiero proponer, entonces, cómo los sonidos, voces, hablas y diálogos de dos documentales y una película durante la Unidad Popular chilena son fundamentales para entender diferentes relaciones entre cuerpos, entornos y colectivos que van más allá de la tradicional figura masculina. Como sabemos, el cine registra y fija un evento sonoro, así lo descontextualiza, hace repetible y lo articula en una secuencia narrativa o argumental (Chion, 2016). Los sujetos populares de estas obras muestran las tensiones entre voz y letra, oralidad y escritura que —desde Walter Ong hasta Martin Lienhard y Josefina Ludmer— se puede pensar como una mediación que reorganiza una serie de sujetos, eventos y espacios culturales bajo los códigos hegemónicos de la narrativa documental. Estas obras cinematográficas, al registrar la materialidad sonora, en cambio, permiten hacer visible —o mejor, hacer audible— nuevas formas subjetivas y colectivas de lo popular.

Es tradicional que la filosofía política occidental haga hincapié en el uso del lenguaje y el discurso como necesarios para la constitución de lo público. Si bien distintos autores conciben *lo político* como un espacio de relaciones dialogadas, ninguno de ellos llegó a pensar la materialidad acústica de la voz y sus implicancias (así como tampoco la filosofía tradicional abordó la materialidad propia de la escritura como insistió con agudeza Jacques Derrida). En estas obras cinematográficas, en cambio, se puede leer la materialidad del sonido. Las voces y las hablas conciben, enlazan y recortan lo

singular y lo colectivo de maneras inesperadas. Estos sonidos, voces y hablas cuestionan el discurso y figuras tradicionales de lo popular y lo nacional y, por esto, dan pie para armar una narrativa distinta de la identidad que se ha construido sobre la UP.

2. Habla popular como símbolo nacional en *La batalla de Chile*

Una primera concepción de la voz, los tonos y timbres populares del cine durante el gobierno de Salvador Allende es como símbolo de lo nacional. Si el “pueblo” es el sujeto colectivo del proyecto político de la Unidad Popular, sus imágenes, voces y hablas se realzan y multiplican desde finales de la década de 1960. Las novelas, cuentos, obras de teatro, películas, canciones y afiches, por ejemplo, quieren dar cuerpo a esta figura como paradigma de lo nacional. Dentro de los documentales de esta época uno de los más célebres es *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán con sus tres partes: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1977) y *El poder popular* (1979), que toman elementos del “cine directo” cuyas imágenes tienen un poder que permanece en el tiempo (Mouesca, 1988, p. 82-83). Trabajos previos han destacado cómo Guzmán organiza los elementos políticos y sociales en torno a espacios urbanos como calles céntricas, fábricas, almacenes, universidades, el Congreso, etcétera (Trumper, 2016). Ahí los sujetos se hacen visibles y alzan sus voces en declaraciones, discursos y diálogos; ya sea en entrevistas, manifestaciones u organizaciones sociales (Juntas de Abastecimiento y Precios, cordones industriales, sindicatos, asociaciones).

Si Guzmán filma “el pueblo” —y esa fue claramente su intención— este es, como sostiene Didi-Huberman (2014b), un pueblo que ha de encontrarse en los actores secundarios, los que figuran en segundo plano. *La batalla de Chile*, por esto, es un mural de actores secundarios que se potencian mutuamente, ellos encarnan la importancia de la figuración y la exposición. Como una decisión estética y política, Guzmán incluye muy pocos minutos de los más importantes dirigentes masculinos de la política de la época. Salvador Allende, por ejemplo, aparece poco tiempo en los tres documentales, al igual que Carlos Altamirano, Miguel Enríquez, entre otros.

Célebre es la primera secuencia de *La insurrección de la burguesía* en la cual se entrevistan a los participantes de concentraciones políticas. Como una suerte de reportaje y con el realismo del cine directo a través de entrevistas se registran las hablas con fidelidad y en un contexto donde se articulan elementos políticos, espaciales y afectivos con gran intensidad. La voz —que tiene la singularidad de un rostro— exhibe además su vínculo sonoro que lo adscribe a un contexto social específico (sociolecto).

Figura 1. Mujer popular sentada en el pasto



Fuente: Fotograma de *La batalla de Chile 1* de Patricio Guzmán.

Hay dos secuencias, ambas al inicio de *La insurrección de la burguesía*, de dos mujeres entrevistadas en medio de las multitudes de congregaciones políticas. Ambas son sujetos políticos cargados de una singular intensidad emocional. En la primera, una mujer sentada en el pasto sonríe, come un helado y contesta las preguntas: “¿Por quién va a votar?”, “¿Qué piensa ud. del desabastecimiento?”. Su entrevista comienza y termina en medio de risas espontáneas, tanto de ella como del grupo en que se encuentra, algo nerviosa por la presencia de la cámara y el micrófono, pero segura y relajada al contestar, satisfecha de hablar en medio de la mirada de sus conocidos. Da la impresión que tiene su frase preparada: dice que no nota racionamiento porque “yo no bajo ni medio kilo”. Su vestido oscuro, algo ajustado, su manera de ocupar el espacio público, el relajo de estar sentada sobre el césped, pero, sobre todo, el modo con que habla, la convierten en una representante de lo popular. Además, al comer el helado muestra cómo disfruta con la boca: disfruta, habla y hace bromas como parte de una experiencia conjunta.

Figura 2. Mujer burguesa gritando



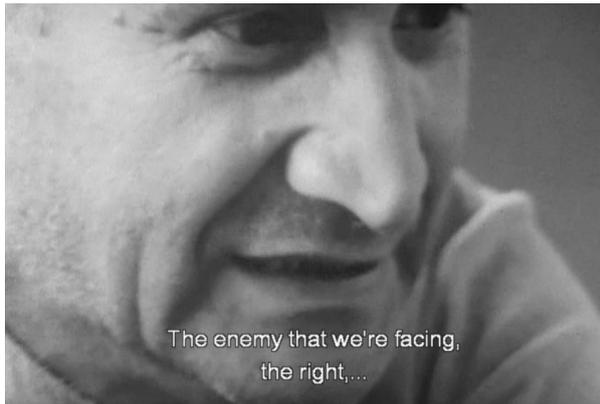
Fuente: Fotograma de *La batalla de Chile 1* de Patricio Guzmán.

En contraste, unos minutos después se entrevista a una mujer con anteojos oscuros, a la moda internacional de entonces (**Figura 2**). De una edad similar a la anterior, aunque delgada y vestida de blanco, representa a una mujer burguesa de oposición. Ella modula y pronuncia muy bien sus palabras y enfatiza las vocales (alarga y acentúa las “i” por ejemplo en “corrompido”) para darle más potencia retórica a su discurso. Visiblemente enojada, casi fuera de sí, habla con fuerza excesiva y proyecta una enérgica posición de violencia incontrolable. Repite las palabras, marca silencios y habla de forma fragmentaria al inicio y al final, con rapidez y con violencia. Parte de esto se logra ya que sus críticas al gobierno no son políticas ni económicas, sino principalmente morales; por esto, las enfatiza con hipérbole y no necesita argumentarlas. Así, afirma que el gobierno está “corrompido y degenerado, inmundo”, que perderán en la próxima elección y termina profiriendo: “malditos sean”. Ruffinelli (2008), interpretando esta escena, anota que el discurso de odio está en la burguesía, lo que se hace muy patente en esta secuencia.

Otros pasajes del documental muestran a sujetos masculinos esforzados en una articulación discursiva en asambleas, sindicatos y organizaciones, donde obreros y políticos se entremezclan. Lo que marca la distinción entre ambos es, principalmente, la voz. El habla, más que la apariencia, identifica a un sujeto como obrero y no, por ejemplo, como intelectual burgués o político profesional en *La batalla de Chile*. Lo que quizá más sorprende, hoy, es no sólo la cantidad de sujetos que salen a la calle, sino también cómo hablan, lo bien que logran articular sus palabras, frases

e ideas y, a la vez, mantener su voz popular. A veces los obreros se escuchan destacados sobre el fondo de las máquinas de las fábricas con lo que se logra un realismo sonoro en donde el habla se teje al entorno.

Figura 3: Dirigente obrero que habla



Fuente: Fotograma de *La batalla de Chile 1* de Patricio Guzmán.

A veces, hay casos intermedios, como los dirigentes gremiales en donde se mezclan los registros populares y políticos. Los dirigentes políticos de la UP, en cambio —como se ve en las secuencias donde se escucha a Fidel Castro, Óscar Guillermo Garretón o a Miguel Henríquez—, saben proyectar la voz para hacerse oír en salas grandes; hablan pausado y son asertivos; entonan su discurso con teatralidad que, por momentos, se vuelve exagerada en el cine. En cambio, los sujetos populares de *La batalla de Chile*, sus verdaderos protagonistas, construyen su identidad política y afectiva en

la voz y su articulación discursiva, entre la materialidad sonora y su elaboración simbólica.

Ahora bien, cuando las manifestantes gritan juntas en la calle, pierden la singularidad de sus voces y, con ello, sus marcas de clase, región o de edad. La combinación de voces se funde en una colectiva y por esto los gritos urbanos se asemejan en su aspecto sonoro. En general, las multitudes urbanas se parecen entre sí, al menos a la distancia. Por esto, ellas necesitan de carteles y gritos para distinguirse visual y sonoramente, para dar sentido al gentío congregado entre el ruido y el movimiento urbano. En una secuencia de *La insurrección de la burguesía* se montan sucesivamente personas marchando y exclamando los distintos lemas de los partidos políticos y agrupaciones de la UP frente a una cámara detenida. Esta es una secuencia curiosa ya que, por un parte, la acción ejecutada es visualmente uniforme, grupos caminan en una misma calle con pancartas y exclaman con fuerza y, por otra parte, auditivamente se expone la diversidad sonora de los gritos. Este desajuste entre lo visual y lo auditivo forma una serie muy particular.

La voz popular, ya sea oída de forma singular o colectiva, siempre se encuentra en un espacio y tiempo determinados (la calle, la fábrica o la asamblea) y, al estar organizada en torno a los discursos políticos, es símbolo de la emancipación nacional-popular de la UP. Esta diversidad de voces en *La insurrección de la burguesía*, primera parte de *La batalla de Chile*, contrasta con el complot de la derecha y



Figura 4: Manifestación callejera en donde se gritan lemas políticos

Fuente: Fotograma de *La batalla de Chile 1* de Patricio Guzmán

el gobierno de Estados Unidos que es narrado por una voz en *off*. La diversidad de hablas populares se contraponen y complementa a esta neutra voz en *off* masculina que conecta las distintas partes de la película y arma su sentido. El narrador, que domina los documentales de Guzmán, relata la tragedia del golpe de Estado en la segunda entrega (*El golpe de Estado*). Finalmente, Guzmán termina el ciclo de tres documentales con nostalgia de la épica popular (*El poder popular*) en donde se potencia la melancolía con la música, ausente en los dos primeros documentales. Como ha notado López (1990), *La batalla de Chile* se hace un uso extenso del plano secuencia lo que da la impresión de un "efecto de ficción" que apunta a la identificación del espectador. Pick ya había notado cómo el documental de Guzmán tiene una estrategia narrativa similar a la del cine de ficción (1984, p. 37). Sin embargo, afirma López, la voz del narrador produce paradójicamente un efecto de distanciamiento con el vértigo narrativo.

El año 1995 Guzmán corrigió el texto del narrador de *La batalla de Chile* y lo volvió a montar en las tres partes del documental. Las expresiones políticas se actualizan y se vuelven menos enfáticas y universales. Ruffinelli (2008) afirma que esa corrección del texto cambia el foco de una película de barricada a una más compleja. En definitiva, si bien el lenguaje se torna más distante y neutral, sólo logra hacer mayor contraste con las voces de los personajes. Además, el cambio de una voz masculina española a la chilena del mismo Guzmán rearticula la distancia entre voces de personajes y narrador, entre habla nacional e internacional. Por un lado, la nueva voz es "chilena" como los personajes, aunque permanece la distancia de su impersonalidad con la fuerza dramática de las imágenes.

3. Diálogos de borrachos en Raúl Ruiz como comunidad inoperante

La obra chilena de Raúl Ruiz de los años 1960 e inicios de 1970 cobra un interés particular en el Nuevo Cine Chileno, ya que trabaja de forma divergente de los demás cineastas marcados por la impronta realista, documental o didáctica. No se podría decir que Ruiz no esté imbuido en su contexto, pero

sus estrategias estéticas para abordarlo exceden y complejizan el marco tradicional de la representación y la propaganda militante que caracterizó a sus contemporáneos. Ruiz apuesta, en cambio, por la libertad estética para cambiar las mismas formas de hacer cine y para concebir la misma política. Por esto, utiliza ironías, paradojas y parodias (Coad, 2010), experimentos temporales y narrativos, visuales y técnicos para poner a prueba la idea misma de lo plausible y lo posible, de lo visible y lo decible en el contexto de la UP. Este sería el "cine de indagación", como lo llamaba él mismo en las entrevistas de esos años (Lihn, 1970).

La película *Nadie dijo nada* (1971), que es una especie de continuación de la más célebre *Tres tristes tigres* (1967), se estructura en escenas de sociabilidad bohemia en las cuales los diálogos ingeniosos, incoherentes y humorísticos revelan las relaciones afectivas y sociales de los personajes. En *Nadie dijo nada* hay cuatro intelectuales masculinos que dialogan en bares, restaurantes y espacios públicos literarios como salas de conferencias. Estos personajes son interpretados por Jaime Vadell (intelectual burgués), Carlos Solanas y Luis Vilches (ambos con traje y corbata), y Luis Alarcón (el poeta). En uno de los restaurantes conocen a un cantante llamado "El Diablo", interpretado por Nelson Villagra y que curiosamente tiene acento argentino, y, después de ser invitados por él a comer y beber, viajan al futuro para ver quién dejó una obra literaria valiosa.

Las conversaciones masculinas bajo los efectos del alcohol muestran una sociabilidad incierta y confusa que mezcla los afectos de la amistad y la complicidad literaria con las disputas por la fama, el desprecio y la agresividad. La bebida potencia la inestabilidad y reversibilidad de los afectos. Por momentos, los tres principales parecen despreciar al poeta, lo que puede cambiar de simpatía a violencia de manera súbita y absurda. En la narrativa general, predomina la exclusión de los tres amigos principales al poeta, a quien consideran un pésimo escritor, lo evitan y se burlan de él con crueldad. Al inicio de la película, el poeta los invita a una conferencia a la que asisten. La presentación es, claramente, de muy mala calidad: llena de adjetivos gratuitos y sin ideas originales. Ahí, el poeta lee un "cadáver exquisito" a la manera surrealista, que había hecho con otros poetas en su juventud, mientras muestra diapositivas con sus rostros, lle-

no de banalidades chistosas. Espacios literarios, restaurantes, bares y departamentos, conforman una espacialidad crítica sobre los intelectuales y bohemios de la sociedad chilena. Sus conversaciones, espacios y formas de relacionarse se muestran evidentemente ridículas. A pesar que en pasajes se hacen rápidas alusiones a la política y la militancia, estos hombres cultos se representan como sujetos anómalos, con conversaciones delirantes e ideas cambiantes.

Uno de los tres amigos encarna el personaje ostensiblemente burgués de la película. Esto se advierte en el vestuario y su peinado, sus gestos y relaciones de superioridad algo agresiva, pero, sobre todo, es evidente en su acento: el fraseo y cadencias, los ritmos y énfasis de su voz lo afilian a la clase social burguesa de Santiago. Por esto, a las tensiones de egos y talentos se le suman las clases sociales como elementos de encuentro y desencuentro. Los otros dos amigos están vestidos de traje y corbata, como funcionarios estatales. Este pequeño grupo masculino configura un símbolo de Chile. El persistente rechazo del poeta es entonces, también, significativo de cómo se forma una identidad colectiva a partir de una exclusión de la diferencia. Es significativo que la película comience, antes de los créditos con el célebre grito nacionalista: "Chi-chi-chí-le-le-lé-viva-Chile" hecho por bebidos comensales, remarcando no sólo cómo lo nacional se encarna en el habla, sino también lo absurdo de las exclamaciones nacionalistas.

Las largas conversaciones entre mediocres escritores borrachos se retratan con absurdo humor, muy patente en la obra de Raúl Ruiz, y en ellas se hace relevante tanto el contenido de lo hablado como la manera en que se hace. La situación comunicativa de la ebriedad nocturna exhibe el inconsciente del habla chilena y sus interacciones de clases media y alta en donde se expone el humor y la violencia, el absurdo y la subversión. Mientras otros cineastas investigaban las subculturas, las culturas de la pobreza o la alienación cultural, Ruiz indaga, en cambio, en las "patologías sociales" que se encuentran en el habla, los diálogos y la anómala sociabilidad (Coad, 2010).

Un ejemplo de estos diálogos incoherentes se puede encontrar en una secuencia de *Nadie dijo nada*, cuando beben después de la presentación del poeta:

Poeta: No es fácil, no es fácil pasar por todo esto sin perder la limpieza. No es fácil... ¿Alguien me preguntó por Carlitos Lates?... A él le pasó algo así, ah, pero diferente. Ehh... era un extraordinario poeta, en verso. Planteaba los sonetos maravillosamente.

Amigo 1: ¿Publicó algo o no?

Poeta (enojado): ¿Qué va a publicar, oye? Yo le he visto montones así (hace un gesto con la mano), montones así de papeles. Hombre muy completo, ah... eh, tocaba el... este... el... cómo se llama... el jazz. Trompeta. Estudió piano más de 15 años. Ajedrecista. Como ajedrecista era extraordinario.

Amigo 2: Cállate huevón.

Poeta: ¿Perdón?

Amigo 1: Este señor Lates ¿no sale en una antología de la poesía joven chilena de por ahí del año '45 más o menos?

Poeta: No salió en ninguna parte.

Poeta: (dirigiéndose a Amigo 2) pero ud. parece que me interrumpió...

Amigo 2 (enojándose): Sí, huevón, yo te interrumpí, yo, yo.

Poeta: ¿Y ud. cree que no soy lo bastante hombre como para responder? (Se levanta de la silla, visiblemente borracho). El amigo 2 se levanta y hace gestos rápidos de golpes que asustan al Poeta. Se sientan.

Amigo 1: Yo estaba hablando con él, si no te gusta te vas para otra mesa.

Amigo 2: No, no no, si me voy a quedar callado.

Figura 5: Gesto de defensa del poeta que se siente amenazado



Fuente: Fotograma de *Nadie dijo nada* de Raúl Ruiz.

Visualmente en esta secuencia, dos veces un brazo de un comensal se cruza por el plano para tomar la botella de vino y rellenarse la copa. El ritmo de la conversación es fragmentario, se acelera y retrasa la velocidad de las palabras, se sube o baja el volumen. Hay súbitos énfasis violentos los que se alternan con voces cansadas por los efectos del alcohol. Con cadencias cortas y desconectadas, este diálogo no fluye con naturalidad. Interrupciones visuales y sonoras terminan en un diálogo violento y descortés que no logra sostenerse. La incapacidad de hacer una crítica frontal se hace patente así como la escena dialógica se potencia por los elementos sobreentendidos e indirectos que se encuentran constantemente reprimidos y que, sin embargo, emergen.

Los contrapuntos entre tonos y gestos, afectos y diálogos se presentan como símbolos negativos nacionales, ya que no sostienen certidumbres sino sólo carencias: una sociabilidad anómala, incapaz de vincularse en una relación coherente; unos intelectuales inhabilitados de relacionarse, ya sea en nivel interpersonal como literariamente, una nación incapaz de constituirse en el diálogo. El uso de actores profesionales y no profesionales, de guiones abiertos e improvisación, tienen la función de dar ejemplos y reproducir estas anomalías e incertezas del diálogo informal del habla común. Conversaciones, gestos, relaciones, afectos y comportamientos son los objetos de este cine cuasi etnográfico y vanguardista, a la vez que trabaja con sentidos múltiples, paradojas, contradicciones y sinsentidos.

En *Nadie dijo nada*, Ruiz quiere exponer un inconsciente de la sociabilidad chilena en un registro tragicómico. Esta ambivalencia puede entenderse como forma de alienación social (tragedia) y como resistencia a cambios modernizadores (comedia): "Los hábitos y comportamientos cotidianos que revelan las relaciones sociales y políticas inconscientes de una sociedad dada", afirma Goddard (2013), son elementos característicos de esta etapa de la obra de Ruiz. Sin duda que Ruiz trabaja con la tradicional noción de clase social: los personajes que representa el actor Valdell lo demuestran. Sin embargo, es más relevante entender cómo estas hablas y diálogos de clase media no pueden ser elevadas a ser un símbolo nacional, no logran entrar en una categoría coherente de representación política.

Los diálogos de borrachos en *Nadie dijo nada* muestran una sociedad que no alcanza a cuajar, que dialoga con incoherencia y que se articula como anomalía. Lejos de la idealización del diálogo político de Aristóteles y de Habermas, las conversaciones de *Nadie dijo nada* forman una "comunidad inoperante" como proponía Jean-Luc Nancy (1983): una comunidad que no alcanza nunca a constituir, un grupo que vacía entre el odio y humor, la inclusión y la exclusión. Esta comunidad de amigos que se constituye en las conversaciones son cierto inconsciente político Chile: una clase media y alta que no logran articularse más que en torno a la burla, la violencia y la exclusión del poeta.

4. Los espacios sonoros mapuche como deconstrucción nacional

El documental *Ahora te vamos a llamar hermano*, de 13 minutos, filmado en marzo de 1971 por Raúl Ruiz, es único por varias razones. La primera y más evidente es que se encuentra principalmente narrado en mapuzungún y tiene subtítulos en castellano. A primera vista, esto lo podría ubicar en la categoría de "documental indigenista", quizá cercano al cine del boliviano Jorge Sanjinés que hizo el largometraje *Ukamaru* (1966), la primera película hablada en quechua. Sin embargo, la obra de Ruiz se encuentra más próxima a la neovanguardia que al mensaje político directo del Nuevo Cine Latinoamericano. Este cortometraje lo deja de manifiesto una vez más. El motivo de *Ahora te vamos a llamar hermano* es el registro de la visita de Salvador Allende a Temuco o al *Wallmapu* (territorio mapuche) en marzo de 1971, ocasión en que presenta la Ley N° 17.729, ley indígena que fue promulgada en 1972. Esta ley contemplaba elementos integracionistas y reconocía la pluralidad cultural de Chile (Chiappe, 2016).

Si las voces, hablas y diálogos de *La batalla de Chile* y *Nadie dijo nada* son claramente nacionales, las que se escuchan en *Ahora te vamos a llamar hermano*, en cambio, cuestionan la idea misma de lo nacional, tanto desde su lengua y colectividad como de sus espacios y territorios. Este documental se arma a partir del contrapunto de imágenes, voces y música mapuche y el discurso de Allende. Y si bien es un documental a pedido, filmar la vi-

sita del presidente a Temuco, Ruiz logra centrarlo en la dialéctica y la tensión de los mapuche y el presidente. La diversidad de sujetos mapuche se encuentra, por lo general, filmada en grupos con una gran variedad sonora de voces, cantos y ruidos. Hay dos escenas principales: una pareja que habla en un exterior del campo y la gran concentración en Temuco. El encuadre de Allende, en cambio, lo muestra aislado del contexto dirigiendo su elocuente discurso en castellano —mediado por micrófonos— a una multitud fuera de campo. Esta contraposición espacial y visual, oral y sonora, brillantemente, ubica el documental desde el punto de vista mapuche y no desde el tradicional de las autoridades masculinas de la UP.

Más que filmar a Allende como representante de los intereses mapuche, lo que sería un discurso

Figura 6: Concentración mapuche en Temuco con instrumentos



Fuente: Fotograma de *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz.

Figura 7: Allende da un discurso



Fuente: Fotograma de *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz.

oficial clásico, *Ahora te vamos a llamar hermano* muestra a los mapuche sopesando la propuesta de Allende, hablando de sus problemas y deseos. Como una suerte de parlamento en donde el presidente hace una oferta y el pueblo mapuche la acepta, desde el título mismo, el documental adopta la forma de diálogo. Los mapuche solían categorizarse como campesinos y los campesinos, a su vez, bajo la figura del sujeto popular. Los sujetos populares suelen adquirir presencia en los obreros urbanos y de la minería; en *La batalla de Chile*, por ejemplo, los campesinos no tienen particular relevancia. Ahora bien, la invisibilidad campesina y, en particular, mapuche, es deshecha por Ruiz a partir de las voces y el habla, la música y los sonidos. En este documental el mapuzungún y los espacios sonoros de los mapuches descentran la jerarquía de Allende, su discurso castellano.

Los investigadores Jordán y Lema (2018) han propuesto entender este documental en relación a las articulaciones clásicas entre la Nueva canción chilena y el documental político de la época. Los elementos de la música andina fueron los signos más elocuentes de la Nueva canción chilena, de manera que zampoñas, charangos y quenenas, por ejemplo, fueron adaptados a la sonoridad y armonía occidental (escalas, afinación y formas estéticas). Esta música, en las concentraciones de la época, servían como una manera de unir a los dirigentes y las multitudes, los partidos y los militantes, los discursos y afectos en el canto colectivo. En contraste, en el documental de Ruiz, la música mapuche está desplegada sin mediación occidental y sin estilización alguna. A oídos nacionales y

Figura 8: Mapuches caminando que llevan una pifilka



Fuente: Fotograma de *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz.

occidentales suena como una música extraña, polirrítmica y confusa, en donde es difícil distinguir el ruido de la armonía, el canto de la voz y el grito. Los instrumentos como la trutruca (una especie de corno), el kultrún (la percusión) y la pifilka (una larga flauta) se mezclan a ruidos y voces formando un paisaje sonoro heterogéneo, imposible de asimilar en el habla y la armonía nacional.

Esta heterogeneidad sonora de voces, hablas y sonidos, cuerpos y entorno muestra cómo el sujeto mapuche de *Ahora te vamos a llamar hermano*, que no cabe en un marco representacional nacional, tiende a fijar sujetos con una gramática discursiva ordenada por nociones de territorio, clase y ciudad-campo. Este documental, entonces, presenta voces, tonos y sonidos de mapuche como una alteridad a las formas estéticas occidentales y, desde ahí, no logran distinguir voz, canto, música y ruido. Así, esta obra apunta al habitual colonialismo acústico que favorece tanto la letra sobre la voz, el habla castellana sobre la nativa, la armonía occidental sobre la mapuche.

La voz registrada en este cortometraje es claramente una popular, pero ella se encuentra en las antípodas de la voz del obrero de Patricio Guzmán: aislado, masculino, proletario y muy bien articulado políticamente. Las voces de Ruiz no son representaciones simbólicas tradicionales y, por esto mismo, no se ubican con claridad en un territorio ni articulan lo singular o lo colectivo con

facilidad. Estas voces, si bien se califican como indígenas, en su materialidad sonora se juntan a otras voces, sonidos y música hasta que se vuelve difícil distinguir las pues se suman simultánea y aleatoriamente.

En una secuencia en el exterior en el campo comienza a hablar el hombre pero más tarde, el hombre y la mujer hablan al mismo tiempo, alternándose por momentos y, en otros, sobreponiendo sus voces; a veces, repiten lo que uno dice; otras, lo complementan. Después, ellos dos cantan juntos. Salazar y Vargas (2020) denominan esta narración como un *nütram* “como conversación o narración de historias, sucesos cotidianos, recuerdos destacados o cualquier tipo de evento que se tenga por cierto en la memoria colectiva e individual” (p. 150). Discurso y a la vez canto es, también, tanto singular como colectivo, trenzan el pasado y el presente. En su contenido denuncian el despojo de sus tierras enfáticamente. Quizá, sin querer, Ruiz hizo una “documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche” al grabar una diversidad de voces y hablas —viejos y jóvenes de entonces— en directo en un cierto momento y lugar determinado (Salazar, 2021, p. 125).

En *Ahora te vamos a llamar hermano*, tantos hombres como mujeres hablan juntos y separados, así como los lemas y gritos se funden con música y ruidos urbanos, en particular en las secuencias en Temuco, conformando un espacio sonoro par-



Figura 9: Pareja que habla y canta

Fuente: Fotograma de *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz.

ticular. Esta sonoridad combina voces, sujetos y entorno; por esto, podemos afirmar que hay una concepción acústica decolonial distinta de la separación tradicional entre sujeto y colectividad que organiza la teoría política occidental. Esta nueva concepción se expande en la relación que se propone entre el pueblo mapuche y Allende como un diálogo entre iguales. Ahora te vamos a llamar hermano no sólo representa al pueblo mapuche sino que, además, lo presenta como como “evento”, al decir de Ardití (2015) —siguiendo a Rancière (2000)— como una experiencia que reconfigura las maneras de generar enunciados políticos a partir de voces, hablas y sonidos.

5. Conclusión

Las voces, hablas, diálogos y sonidos identificados en estas tres obras cinematográficas hechas durante la UP presentan tres nociones diversas del sujeto popular. Sin embargo, entre ellas son heterogéneas y, en algunos aspectos, incompatibles. Y son diversas no porque sean de clases sociales o espacios culturales disímiles sino porque, de forma más importante, sus registros vocales despliegan nociones particulares de lo singular y lo colectivo, de relaciones del sujeto con el entorno. Estos sonidos, hablas y voces populares hacen desarmar una concepción clásica del obrero urbano masculino chileno como símbolo de lo popular nacional. La sociabilidad de la voz y los diálogos producen cierta noción de lazos entre sujetos y lo social. Por esto, en la comunicación, el tono, el timbre y el fraseo permiten las condiciones para un diálogo político, como lo imaginan la filosofía tradicional desde Aristóteles a Habermas.

La inflexión, ritmo, fraseo, énfasis y timbre de la voz dibujan tanto lo singular de un sujeto como su pertenencia social, espacial y generacional a un colectivo que emerge del habla. La voz proletaria y urbana de Guzmán, símbolo nacional popular, se encuentra articulado tanto por el discurso político tradicional de la izquierda como por la voz del narrador de *La Batalla de Chile*. Se podría, incluso, proponer que la voz del mismo Guzmán, en tanto que narrador, debe fijar el sentido del discurso de izquierda nacional popular de la UP a lo largo de las tres entregas de su documental.

En *Nadie dijo nada*, de Raúl Ruiz, los diálogos desatinados, chistosos y alcohólicos emulan la informalidad del habla de la clase media en donde la violencia y la exclusión son parte fundamental. A través de lo extravagante y el alcohol, Ruiz revela un inconsciente chileno incómodo. Podría especularse que este inconsciente se encuentra en la tensión entre clases sociales, así como sucedía en *Tres tristes tigres* del mismo Ruiz. Lo que queda claro en ambas películas es que tal inconsciente se manifiesta en el habla y la sociabilidad anómala.

Por último, los espacios sonoros mapuches de *Ahora te vamos a llamar hermano* combinan voces individuales y colectivas, música, ruido y gritos de forma que, así, deconstruyen las ideas básicas tanto de lengua y música, como de relaciones entre sujetos y colectividades. Más radical que las demás manifestaciones de voces y hablas, al estar en mapuzungún abre un sujeto colectivo que se encontraba permanentemente obliterado de las representaciones estéticas y políticas.

Es significativo que sea durante la UP cuando emergen estas voces, tonos, hablas, diálogos y sonidos como si, en esos momentos de cambio, pudiera aparecer una serie diversa de singularidades plebeyas que se alejan del modelo prescriptivo de sujeto popular. Después de todo, lo esperable es que en un momento de cambio revolucionario emerjan nuevos sujetos, que se reordene el orden de los sujetos visibles, de los que cuentan o no en el discurso público, de los que tienen o no derecho a hablar (Rancière, 2000). Quizá lo más fundamental es que estas voces y hablas hacen visible una nueva concepción de lo colectivo, una que permite que florezcan multiplicidades divergentes. La mediación del cine lo permitió. El malogrado inconsciente nacional que se manifiesta en los diálogos de *Nadie dijo nada* propone cierta idea nacional como deformación social e histórica. Y, aún más, *Ahora te vamos a llamar hermano*, en cambio, da voz e imagen a la nación mapuche con una incompatibilidad fundamental para el discurso nacional y estético chileno.

Notas

1. Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt Regular 1210298, ANID, Chile.

Referencias

- Arditi, B. (2015). "The people as re-presentation and event". En Carlos de la Torre (ed.), *The Promise and Perils of Populism: Global Perspectives* (pp.91-112). University of Kentucky Press.
- Chion, M. (2016). *Sound: An Acoulogical Treatise*. Duke University Press.
- Chiappe, C. M. (2016). La ley n° 17.729. Desarrollo e integración del sujeto indígena en una época de polarización política (chile, 1972). *Revista Historia y Justicia*, 7. <https://doi.org/10.4000/rhj.755>
- Coad, M. (2010). "Grandes acontecimientos y gene corriente". En Valeria de los Ríos y Iván Pinto (Eds.) *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros, artificios* (pp.71-79). Uqbar.
- Didi Huberman, G. (2014a). "Volver sensible / hacer sensible". En AA.VV., *¿Qué es un pueblo?* Eterna Cadencia Editora.
- Didi Huberman, G. (2014b). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Del Valle Dávila, I. (2014). Cámaras en trance. *El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. Cuarto Propio.
- Dolar, M. (2006). *The voice and Nothing More*. The MIT Press.
- Goddard, M. (2013) *The cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Wallflower Press.
- Lihn, E. (1970) "Diálogo con Raúl Ruiz". *Nueva Atenea*, 423, 59-65.
- Jordán, L. y Lema, N. (2018). "Now We're Gonna Call You Brother and the problem of the people's sonic representation". En G. Cox y J. Cornee (Eds.). *Documentary Film and the Listening Experience* (pp.255-277). University of Huddersfield Press.
- López, A.M. (1990) "The Battle of Chile: Documentary, Political Process, and Representation". En J. Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (pp.267-87). University of Pittsburgh Press.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960 - 1985)*. Ediciones del Litoral.
- Murray, R. (1994). *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.
- Pick, Z. (1984). La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. *Literatura chilena, creación y crítica*, 27, 34-40.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. La fabrique-éditions.
- Ruffinelli, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán. En búsqueda de imágenes verdaderas*. Uqbar.
- Salazar, A. (2021). "Documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche en el film *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* (1971)". En G. Celedón, U.Jacobsen y M.Raffo (Eds.), *El cine retorno de Raúl Ruiz* (pp.119-126). Universidad de Valparaíso.
- Salazar, A. y Vargas, C. (2020). "Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* (1971) de Raúl Ruiz". En E. Fonseca y F. Allan Mendes Ramalho (Eds.), *Tránsitos e subjetividades latino-americanas no cinema* (pp.141-157). EDUNILA.
- Sterne, J. (2012). "Sonic Imagination". En *The Sound Studies Reader* (pp.1-17). Routledge.
- Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex.
- Trumper, C. D. (2016). *Ephemeral Histories*. University California Press.

• Sobre el autor:

Matías Ayala es Ph.D. en Romance Studies de Cornell University y actualmente es profesor e investigador de la Universidad Finis Terrae en Santiago de Chile.

• ¿Cómo citar?

Ayala, M. (2023). Voces y hablas en el cine durante la Unidad Popular. *Comunicación y Medios*, 32(47), 65-76. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.68206>