

Raúl Ruiz y las voces de lo chileno: la banda sonora en *Nadie dijo nada* (1971) y *Diálogo de exiliados* (1974)

*Raúl Ruiz and the Voices of the Chilean identity: The Soundtrack in *Nadie dijo nada* (1971) and *Diálogo de exiliados* (1974)*

José María Moure

Universidad de Barcelona, Barcelona, España
jmouremo7@alumnes.ub.edu
<https://orcid.org/0000-0002-0928-4375>

Resumen

Este artículo explora la función de las voces en el cine chileno de Raúl Ruiz, tomando como caso de estudio las películas *Nadie dijo nada* (1971) y *Diálogo de exiliados* (1974). El objetivo es desarrollar una discusión en torno a las voces, herramientas maleables y estéticas dentro del discurso cinematográfico ruiziano, mediante el uso de la palabra, la sonoridad y musicalidad como reflejos de la idiosincrasia chilena, en tanto burla, ironía y elemento de indagación. Se toma en cuenta el concepto de vococentrismo, las relaciones de ubicación *on/off* y de profundidades *foreground/background*, y el uso de la voz cantada como instrumentos del discurso fílmico por los cuales Ruiz logra una expansión del encuadre, en tanto los elementos sonoros, en tránsito hacia el *off*, desvían el foco de atención, propendiendo a la distracción de la narración. De esta manera, el discurso cinematográfico ruiziano genera, a través de la banda sonora, una evasión de la verosimilitud, que tanto en *Nadie dijo nada* como en *Diálogo de exiliados* se manifiesta con un carácter incipiente en relación a la filmografía más onírica de Ruiz realizada durante su exilio en Francia.

Palabras clave: Raúl Ruiz, voces, cine chileno, banda sonora, discurso cinematográfico

Abstract

This article explores the role of voices in Chilean cinema by Raúl Ruiz, using *Nadie dijo nada* (1971) and *Diálogo de exiliados* (1974) as case studies. The aim is to develop a discussion around voices as malleable and aesthetic tools within Ruiz's cinematic discourse, through the use of speech, sound, and musicality as reflections of Chilean idiosyncrasy—particularly as mockery, irony, and instruments of inquiry. The analysis considers the concept of vococentrism, the spatial relationships of *on/off* and *foreground/background*, and the use of the sung voice as elements of filmic discourse through which Ruiz achieves an expansion of the frame. These sonic elements, shifting toward the off-screen, divert the focus of attention, tending toward narrative distraction. In this way, Ruiz's cinematic discourse generates, through the soundtrack, an evasion of verisimilitude, which in both *Nadie dijo nada* and *Diálogo de exiliados* appears in an incipient form compared to the more dreamlike nature of the works he created during his exile in France.

Keywords: Raúl Ruiz, voices, Chilean cinema, soundtrack, filmic discourse

1. Introducción

Raúl Ruiz (1941-2011) se mantiene hasta nuestros días como el cineasta chileno más prolífico. Trabajó en más de doscientos proyectos audiovisuales como director y guionista, en diversos formatos como el cortometraje, el largometraje, las telenovelas y noticieros televisivos, además de adaptaciones literarias. Transformándose en un director reconocido a nivel mundial a partir de su trabajo cinematográfico en Francia, donde se exilió luego del golpe cívico-militar de 1973, Ruiz goza de una vasta filmografía realizada en Chile, que se configura como la semilla de muchas operaciones estéticas que luego profundizará en su cine francés, usando en ellas la banda sonora como una herramienta fílmica central para su desarrollo cinematográfico.

La filmografía de Ruiz ha sido abordada con creces, ya sea desde un punto de vista histórico (Cáceres, 2019), histórico/crítico (Cortínez & Engelbert, 2014; Cuneo, 2013; Pick, 2010), o en términos de análisis fílmico y estético (De Los Ríos 2019; De los Ríos & Pinto 2010), entre otros. De esta manera, contamos con información vasta acerca de la vida y el desarrollo cinematográfico del realizador en el tiempo, así como de diálogos y análisis en relación con sus operaciones fílmicas, el vínculo de éstas con otras disciplinas como la literatura, la filosofía o las manifestaciones populares. Sin embargo, a nivel de las funciones de la banda sonora —músicas, voces y sonidos— aún queda mucho por indagar.

El desarrollo de Raúl Ruiz como creador se inicia en la literatura, en el Taller de Los Diez, fundado por el escritor Fernando Alegría (1918-2005), al alero de la Universidad de Concepción. El Taller otorgaba 10 becas a jóvenes, repartidas en los géneros de novela, poesía, ensayo y dramaturgia (Cáceres 2019, p. 24). Formarán parte del Taller algunos de los escritores más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, como Jorge Tellier, Alejandro Sieveking o José Donoso (Cáceres, 2019, p. 24)¹. Es durante este período que el director escribe cien obras de teatro, de las cuales logrará montar algunas, colaborando con actores que luego formarán parte de sus películas, como Luis Alarcón (1929-2023), miembro del Teatro Experimental de la Universidad de Concepción, el TUC, y quien luego se transformará en uno de los más estrechos colaboradores de Ruiz en su etapa chilena: Alarcón actuará en *Tres tristes tigres* (1968), *La colonia penal* (1970) y *Na-*

die dijo nada (1971), entre otras. Luego en Santiago, colaborará con miembros del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, como los hermanos Héctor y Humberto Duvauchelle —a quienes Ruiz ya había conocido en el TUC— y tendrá oportunidad de trabajar con Víctor Jara, quien dirigió las obras *La maleta*² y *Cambio de guardia*, interpretadas por la Compañía de los Cuatro, formada por Héctor y Humberto Duvauchelle, Orietta Escámez y Gonzalo Palta (Cáceres, 2019, p.35).

Sin embargo, aun llevando adelante un trabajo auspicioso en el ámbito de la dramaturgia, Ruiz renuncia al teatro, manifestando una diferencia entre sus aspiraciones y pensamientos con las del entorno teatral de Santiago, especialmente el del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En esta automarginación se vislumbran los primeros indicios de un distanciamiento estético entre el director y los realizadores teatrales y cinematográficos de la época. Para Ruiz, mientras los miembros del ITUCH “[...] lo hacían por razones puramente morales, hacían un teatro social, (...) las obras que yo escribía poco tenían de función social” (Cáceres, 2019, p. 40).

Este alejamiento que acaba en un abandono del oficio teatral marcará en el ámbito cinematográfico una diferenciación con aquellos directores que abogaban por un cine de carácter social y militante, como el caso de Miguel Littin. En este sentido, la búsqueda cinematográfica de Ruiz rehuyó de etiquetas y de adscripciones políticas explícitas, manteniendo una mirada crítica y sarcástica en su cine con el proyecto de la Unidad Popular, pero especialmente con las controversias a las que se enfrentó la sociedad chilena en aquella época, inclusive las que se manifestaron en el exilio.

De este modo, la política chilena es, como apunta Cuneo (2013), una obsesión estética en el cine ruziano (p. 23), con énfasis en la idiosincrasia nacional, sus contradicciones, su habla y su discurso. Esto le permitió explorar “la situación chilena de manera oblicua [...]” (Cuneo, 2013, p. 16). Así, como repara Cáceres, “la operación de filmar la chilenidad en Ruiz está lejos del costumbrismo, y no se limita a buscar una identificación con el espectador (...) su mirada hacia la sociedad chilena (...) no puede ser asociada con un cine de denuncia ni de crítica social” (2019, p. 99). Si para Miguel Littin, Aldo Francia o Helvio Soto la construcción cinematográfica impli-

caba utilizar lo social como herramienta narrativa/fílmica en pos de un cine militante, para Ruiz lo político y la idiosincrasia chilena serán materias primas de una indagación fílmica, en la cual su dimensión sonora cumple un rol fundamental.

En la filmografía de Raúl Ruiz realizada en Chile antes de partir a su exilio en Francia es posible constatar un interés especial por la banda sonora, a saber, la música, las voces y los sonidos. Además de las voces y su obsesión por la idiosincrasia y el habla chilena, destaca en esta etapa la cercanía de Ruiz con la música popular, manifestada en su colaboración con el músico Tomás Lefever (1926-2003) en *Tres tristes tigres* (1968), película para la que el compositor escribe tres boleros con letras del poeta Waldo Rojas (1944-) e interpretadas por el bolerista Ramón Aguilera (1939-2003)³. Luego, colaborará con la compositora ítalo-uruguayana Meri Franco-Lao (1928-2017), creadora de la música para *La colonia penal* (1970), quien privilegia ritmos de la música de raíz como el huayno o ciertas citas al tango para los bloques musicales. Además, trabajó con el grupo musical Los Jaivas para la música del documental *¿Qué hacer?* (1970) —del cual finalmente sólo se utilizó una canción (Cáceres, 2019, p. 125)— y para *Palomita blanca* (1973), cuyo estreno quedó sin efecto hasta 1992 por el golpe cívico-militar y en la que Los Jaivas hacen uso de los recursos tímbricos y sonoros propios de su estética, mezclando elementos del rock progresivo con la música latinoamericana, y donde las voces y su contenido lírico tienen una importancia fundamental. Durante su exilio en Francia, Ruiz tuvo oportunidad de conocer a su mayor colaborador en términos musicales: Jorge Arriagada (1943-2024), quien escribió la música para la mayoría de la filmografía del director. El trabajo de Arriagada será clave en el desarrollo cinematográfico más onírico de Ruiz, principalmente a través del uso de timbres y colores orquestales. Sin embargo, el manejo creativo de Arriagada no deja fuera elementos de la música popular: un ejemplo claro de ello son los bloques de tango que podemos escuchar en la banda sonora de *Las tres coronas del marinero* (1983).

Sostengo que a nivel sonoro, el discurso cinematográfico de Ruiz logra una expansión del encuadre a través de la distracción provocada por las voces, en una disolución de planos y profundidades que dan como resultado una evasión de la verosimilitud, entendida como el escape de aquello que se

ha establecido, fidelidad mediante (Buhler 2019, p. 12), como un mundo propio: ese lugar ficcional en el que como espectadores podemos sumirnos en la diégesis, dada por las reglas del discurso cinematográfico, operando como un sistema de lo verosímil (Aumont *et al.*, 1996, p.155). Esa dimensión de lo verosímil es puesta en entredicho, entre otros aspectos, a través del uso de las voces, y los tránsitos de éstas por el espacio diegético y no diegético, el *on* y *off*, el *foreground* y *background*, cuestión que tiene especial notoriedad en las películas *Nadie dijo nada* (1971) y *Diálogo de exiliados* (1974), cintas que analizo para este estudio. Aun cuando me concentro especialmente en las voces, me referiré también a algunas utilidades de la música presentes en *Nadie dijo nada*. Sin embargo, previo a ello definiré el contexto del análisis de la banda sonora como una unidad incidente dentro del discurso cinematográfico, y daré cuenta de los insumos teóricos y metodológicos que contribuyen al análisis de las voces y la música para este artículo.

2. La banda sonora como parte del discurso cinematográfico

El término banda sonora se asocia a la música cinematográfica y, específicamente, a la música incidental: aquella creada para la película y que se escucha a nivel no diegético, es decir, en la dimensión de la constitución de la trama y, por lo tanto, sólo audible para los espectadores. Sin embargo, la banda sonora de una película contempla también la música en el plano diegético —audible y, eventualmente, ejecutada por los personajes de la historia—, así como los sonidos y las voces.

Concebida como un conjunto que abarca la dimensión sonora de lo cinematográfico, la banda sonora puede comprenderse como una unidad incidente dentro del discurso fílmico, que en concomitancia con lo visual propende a la creación y despliegue de dicho discurso. Entendemos lo cinematográfico como aquello que define la forma específica del cine (Aumont *et al.*, 1996, p. 99), y en donde existen una multiplicidad de elementos que lo conforman: “imágenes (...) sonidos fonéticos, ruidos, materiales escritos y música” (Stam, 2001, p. 26). Desde esa perspectiva, lo cinematográfico es un contenedor dentro del cual aquellos elementos múltiples se vuelven parte del cine gracias a sus interrelaciones, las que a su vez dan origen al discurso

cinematográfico. Así, podemos agrupar aquellas confluencias en dos grandes conjuntos incidentes: la banda de imagen y la banda sonora; de esta última, consideraremos aquí a las voces y sus ubicaciones, y a la música para explicar su presencia anempática en *Nadie dijo nada*, a través de una convergencia cultural.

Más allá de su ubicación dentro de la diégesis, la música puede adoptar variadas maneras de incidir en el discurso cinematográfico. Sin embargo, todas ellas dependen en gran medida de una relación de sincronización o asincronía respecto de la banda de imagen: como regla general, la sincronización propende a nuestra inmersión como espectadores dentro de la diégesis, en tanto la correlación entre imagen y sonido otorga pertinencia al discurso fílmico (Buhler *et al.*, 2010, p.98). Chion (2018) es el primero en establecer dos posibilidades de relación: la empatía, cuando una música opera de manera concordante con respecto a lo que vemos en la imagen, o bien de manera anempática, expresando una suerte de indiferencia afectiva en relación a los acontecimientos. En ambos casos, estas posibilidades de incidencia se despliegan gracias a la presencia de códigos culturales que determinan el contexto en el que ocurren estas utilizaciones discursivas. Es bajo este marco que Lluís (1995) propone el concepto de convergencia cultural, por el cual la relación entre música e imagen se despliega de manera evidente con elementos característicos de un lugar geográfico o una época determinada (p.176).

3. Las voces y sus ubicaciones

La voz en el cine tiene una importancia fundamental en tanto unidad discursiva que opera dentro del cine sonoro y que permite, como apunta Buhler (2019), diferenciar a las personas de las cosas (p.35). Esa función central de la voz lleva a Chion a concebir el cine como vococentrista (Chion, 2018, p.18), ya que establece una claridad narrativa que es jerárquica: como regla general, suele escucharse por sobre la música y los sonidos⁴.

El vococentrismo implica considerar a la voz como vehículo de la palabra. Esta es la razón principal por la cual puede destacarse por sobre el resto de los elementos de la banda sonora. Pero aquello remite, además, a la utilización de los planos de profundidades, denominados *foreground* y *back-*

ground. Este par establece la diferencia de percepción de los elementos sonoros dentro del discurso cinematográfico, independiente de su ubicación en los planos de la diégesis y se relaciona con el nivel de intensidad con la que se escuchan los sonidos. La distinción de estas profundidades es crucial para la comprensión de la narración dentro de un discurso fílmico (Buhler *et al.*, 2010). Entonces, las voces ubicadas en el *foreground* son percibidas con mayor presencia (adelante) que aquellos elementos ubicados en el *background*, desplegados a menor intensidad (atrás).

Por último, consideraremos la distinción entre los espacios *on/off*, es decir, si los elementos de la banda sonora se escuchan dentro o fuera del encuadre respectivamente. En tanto atributo de la diégesis (Neumeyer, 2015), este par es central en la constitución del discurso fílmico y la configuración de la historia. Bajo este marco, las voces en *on* u *off* suelen manifestarse dentro del espacio diegético y, por lo tanto, serán audibles para los personajes. Se distinguen estas ubicaciones respectivamente como sonidos diegéticos dentro y fuera de la pantalla (Buhler *et al.*, 2010), lo que permite comprender el espacio *off* como un traspaso de los límites del encuadre.

Ahora bien, en términos descriptivos, tendremos en cuenta que la voz es percibida desde sus características sonoras y no sólo como vehículo de la palabra. Al respecto, Tagg (2013) propone considerar para el análisis de la voz en el cine su prosodia, a saber, la sonoridad que otorga información y expresión a través de lo no dicho por palabras. De esta manera, el autor acuña el concepto *vocal persona*, que define como “cualquier aspecto de la personalidad mostrado o percibido por otros a través de la voz cantada o prosódica” (Tagg, 2013, p. 344). Así, la voz puede trascender al texto y funcionar como sonorización sin perder del todo su contenido discursivo. Es así que consideraremos, para este estudio, el uso de las voces en tanto discurso, prosodia y personalidad vocal.

Para Ruiz el cine es un arte maleable en el que “[...] lo que vemos en la pantalla no es más que una representación de la realidad, porque todo, la vida misma, es una puesta en escena” (Cáceres, 2019, p.93), en la que el director privilegia ciertos recursos fílmicos, como la banda sonora. Respecto de las voces, Ruiz menciona su profundo interés hacia

“la auténtica habla chilena, el habla que la televisión de la época jamás reproducía, [y la fascinación] por el sonido directo y por el hecho de que era posible incorporar a una película esa forma de expresarse” (Cuneo, 2013, p.85). Son esas maneras de expresión chilenas las que el director utiliza, tanto en *Nadie dijo nada* como en *Diálogo de exiliados*, como herramientas discursivas fundamentales de su cine. Desplegadas en el tránsito entre el *on* y el *off*, y en constante pugna entre el *foreground* y el *background*, se percibe cómo la sonoridad y el contenido muchas veces confuso del lenguaje chileno propende a una expansión del encuadre, ubicando en el *off* elementos vocales que son una distracción del centro de la historia.

4. *Nadie dijo nada* y *Diálogo de exiliados*

En *Nadie dijo nada*, Ruiz construye un “[...] retrato generacional del mundo bohemio de esos años” (Cáceres, 2019, p.196), con un homenaje a los poetas parroquianos de bares, aquellos que no tuvieron el reconocimiento ni la tribuna que otros sí. De una forma similar a *Tres tristes tigres* (1968), Ruiz filma en el bar narrando los encuentros de poetas que no publican y músicos que no componen, pero que igualmente buscan la trascendencia. En esa narración, *lo chileno* se expresa en conversaciones en las que abundan las omisiones, las interrupciones y los temas inacabados.

Gracias al apoyo de Renzo Rossellini, hijo del director Roberto Rossellini, Ruiz viajó a Italia a finales de los años '60s para terminar *La colonia penal* (1970). En su estancia en Italia conoció al productor Roberto Savio, quien había visitado Chile y Latinoamérica con anterioridad para filmar proyectos de la Radio y Televisión Italianas (RAI). Savio crea, a propósito de sus primeros viajes al continente, el programa *América Latina vista por sus realizadores*, instancia por la cual *Nadie dijo nada* logra financiamiento, teniendo al propio Savio como productor (Cáceres, 2019, p. 197).

La película se inspira en el cuento “Enoch Soames” del escritor británico Max Beerbohm, que trata de un poeta fracasado, Enoch Soames, quien pacta con el diablo —un personaje enigmático y cordial a quien el protagonista conoce en un bar— para viajar cien años en el futuro a consultar en la sala de lec-

tura del Museo Británico, si acaso su nombre y su obra han pasado a la posteridad. Lo que el poeta encuentra es la mención de un cuento escrito por Max Beerbohm, titulado “Enoch Soames”, acerca de un poeta fracasado que hace un pacto con el diablo para viajar al futuro y ver si su obra ha trascendido. En *Nadie dijo nada*, uno de los poetas también hará un pacto con el diablo para viajar al futuro: arribará a Chile, representado en un bar de mala muerte⁵. Por otra parte, *Diálogo de exiliados* corresponde al primer proyecto que Raúl Ruiz realiza en Francia e ilustra la vida de los exiliados chilenos en París, a través de una amplia ironía, mostrando “sin piedad las miserias de la vida cotidiana de los chilenos en sus primeros meses de exilio” (Cáceres, 2019, p. 284). La película narra las vicisitudes, dilemas, contradicciones y dificultades de un grupo de exiliados viviendo en París. A la historia se añade la llegada, a una de las casas que comparten, del cantante de derecha Fabián Luna, quien dice haber llegado a la capital francesa a contar *la verdad* de la Junta Militar (Cáceres, 2019, p. 288), en un concierto que dará en el Teatro Olympia de París. Sin embargo, el concierto nunca llega a concretarse, ya que el músico simpatiza con los exiliados, se va de fiesta con ellos y olvida su propósito inicial. La película fue realizada ocho meses después del golpe militar de 1973 y se desarrolla en interiores, en los apartamentos que comparten los chilenos exiliados. Hay pocas escenas que transcurren en los exteriores, contribuyendo a la creación de un sistema cerrado que acrecienta la inercia de los personajes y su inmersión en un mundo estático provocado por el desarraigo. Es allí donde la voz adquiere especial importancia y foco en el discurso fílmico, a la que se sumará la música folclórica chilena como elemento de la ironía propia de la visita de Fabián Luna a París.

5. Juegos vocales

El juego es crucial en el cine de Ruiz, “[...] no solo como un elemento de la diégesis, sino que por las posibilidades que abre como técnica. El juego como forma de experimentación está relacionado a la técnica cinematográfica que permite abordar la imagen de forma creativa” (De los Ríos, 2019, p. 100). Esa mezcla de estética y técnica, en el campo de la voz, es explicada por Ruiz: “tomas a un tipo, lo haces hablar, lo interrumpes y haces lo mismo con otro y así sucesivamente, se va creando un clima musical y ese clima te sirve de apoyo dramático. Y no nece-

sitas controlarlo (...)” (Cuneo, 2013, p. 42). En ese juego de interrupciones, las voces parecieran perder su sentido semántico y, alejadas de la palabra, volverse sonorización. En *Nadie dijo nada*, el uso del sonido directo provoca que las voces en *on* se escuchen al mismo nivel que las ubicadas en el *off*, dificultando, a su vez, la distinción entre los espacios *foreground* y *background*. Al inicio de la película, mientras los poetas están sentados a la mesa de un restaurante, un hombre de traje, quien asegura ser Dios, se acerca a ellos para sentarse e invitarles a pedir lo que quieran, ya que ha recibido un dinero (05:58-07:06)⁶.

Mientras habla con el grupo, escuchamos una melodía en ritmo de *foxtrot* interpretada por trompeta, saxo, batería y guitarra. Aun cuando no vemos a los músicos en el encuadre, desde una mesa en segundo plano los comensales se ponen de pie y comienzan a bailar, lo que contribuye a que comprendamos que la música se escucha en el plano diegético⁷. La canción se percibe a una intensidad muy similar a la de las voces, acrecentando la confusión entre *foreground* y *background*, en la que la música y los barullos de las mesas aledañas importunan la conversación de Dios y los poetas. Este fenómeno definido como “polifonía” (Buhler *et al.*, 2010, p.50) es provocada por la superposición de sonidos, no sólo genera un desconcierto desde el punto de vista sonoro, sino también una expansión del encuadre, por la cual aquello que está en *off* se vuelve un nuevo foco de atención repentino, a través del cual se genera una distracción de lo que en apariencia es primordial: la mesa en la cual el grupo de poetas están sentados. Otro acontecimiento que comprueba esta distracción es la reacción de una mesa trasera al grupo, ubicada al fondo en el encuadre, en la que sus miembros interrumpen a Dios cantando *Aleluya, Aleluya* (05:40), como un coro que importuna, de nuevo, el foco aparentemente verosímil de atención.

En *Diálogo de exiliados*, la cotidianeidad que consume las intenciones políticas fuera del país de origen se expresa a través de la sonorización vocal: a través del uso del sonido directo se propende a la confusión de los planos y profundidades, y la única posibilidad de diferenciación de aquellos está dada por la cercanía o lejanía de la cámara, la que podemos asumir también como la distancia en la que se encuentra el registro de sonido. La confusión es mayor que en *Nadie dijo nada*, a través de una exacerbación del ruido que se suma a primeros planos

o planos medios sobrecargados de objetos —incluyendo aquí a los personajes— entrantes y salientes del encuadre⁸ y que, por lo tanto, propenden a un dinamismo del *on/off* a nivel visual. Ruiz expone en la cinta la sintaxis del habla chilena y, con ello, los sesgos propios de un clasismo transversal de la sociedad, expresados en el interés por *conservar* la identidad nacional, que el futuro sea el tercermundismo, o las acostumbradas monsergas sobre el origen popular o aristocrático de uno u otro miembro de la comunidad. Somos testigos de un flujo discursivo que pone énfasis en la prosodia de la voz, en tanto ésta no sólo entrega información mediante la palabra, sino que se vuelve sonido a través de un flujo discursivo cargado de reiteración y una superposición de las voces que se interrumpen y escuchan al mismo tiempo.

Esto se manifiesta con especial notoriedad en la escena en que cuatro chilenos, dos mujeres y dos hombres, se encuentran comiendo en el apartamento que comparten y reciben la visita de una funcionaria a cargo de la gestión de esa comunidad de apartamentos en la que viven personas de diversas nacionalidades (15:42-19:07). La mujer les habla respecto de la convivencia entre vecinos, así como de la participación de los exiliados chilenos en las asambleas de la comunidad. La cámara enfoca en plano medio a los chilenos en la mesa y se gira en un *travelling* para mostrar a la funcionaria. La mujer les habla en francés y sólo uno de los chilenos comprende el idioma, escuchándola sin mirar y traduciendo lo que dice con hastío, deambulando por el salón de un lado a otro. Se da una superposición de voces entre el francés de la funcionaria, la traducción al castellano chileno del exiliado y la discusión que esa traducción provoca entre los chilenos:

FUNCIÓNARIA: Tengo algo que decirles, tenemos algunos problemas. Hacen mucho ruido por la noche y molestan a los camaradas marroquíes.

TRADUCTOR: Hacemos demasiada bulla y los turcos no pueden dormir...

F: Y hay problemas con los niños. Saben que los niños deben jugar en el patio, hablaremos de ello en la asamblea. Saben que no pueden jugar en los pasillos y están siempre allí.

T: Los cabros chicos *huevoón*, que juegan todo el tiempo en el pasillo y no juegan jamás en el patio, *huevoón*.

- F: Nos parece que los camaradas chilenos no trabajan lo suficiente, que no se dedican lo suficiente a la asamblea. Debemos trabajar en un informe, y no lo están haciendo seriamente. Y, además, me parece que los refugiados chilenos se centran demasiado en problemas privados.
- T: Que nos preocupamos mucho de nuestro propio *cahuín*, *huevón*, y nos olvidamos del enfrentamiento del imperialismo...

En relación a esta escena, Goddard (2010) comenta que la funcionaria: “No dando suficiente tiempo siquiera para que se traduzca su monserga, ella simplemente emite juicios sobre los chilenos que ellos no tienen oportunidad de aceptar ni responder, y luego se marcha” (p.26). Sin embargo, Goddard omite el hastío y el desgano con que el chileno traduce la información para sus compatriotas y no hace mención del traslape discursivo, que ubica las exigencias de la funcionaria francesa en una pugna con la traducción del chileno y la incompreensión de sus compatriotas. El caos que esto genera a nivel sonoro es, sostengo, lo relevante a nivel de utilización de las voces: hay una intencionalidad de buscar el caos y de relevar, por una parte, la voz de la funcionaria francesa a una suerte de sonorización ininterrumpida, y por otra, de usar el castellano chileno de quien traduce con su propia habla idiosincrática, como una prosodia superpuesta a la primera, en un juego de *on/off* dado por el movimiento del interlocutor.

6. Músicas de duelo y muerte

Diálogo de exiliados no contiene música no diegética y los momentos en que escuchamos música diegética son escasos. De ellos, podemos destacar aquellas escenas en las que Fabián Luna, el músico de derecha, es protagonista: interpreta una cueca acompañado de otro chileno, para una mujer que se encuentra convaleciente, en una de las casas de los exiliados (49:11- 49:25). Luego, el mismo dúo interpretará un vals, al tiempo que Luna intenta seducir a una chilena en el pasillo de la casa, bailando al ritmo de la guitarra (58:29-58:34). Por último, durante la misma secuencia, el guitarrista interpreta una introducción de cueca (60:08-60:25) sobre la que Luna declamará: “En Chile hay una sola cueca: la cueca que los chilenos llevan en el corazón. Por-

que todo Chile baila cueca y es una sola (...) Porque la cueca es elegante... todo Chile es elegante”. En este sentido, la presencia de la música en la película refuerza, desde una convergencia cultural, la construcción del personaje de Luna, al mismo tiempo que sirve como manifestación irónica de la idiosincrasia chilena, en este caso desde una perspectiva nacionalista conservadora, contrastante con la puesta en escena revolucionaria que representan los exiliados.

Por otra parte, *Nadie dijo nada* cuenta con música creada por el compositor Tomás Lefever, quien colabora por segunda vez con Ruiz⁹. La música en la película funciona como un acompañamiento contextual —un grupo musical interpreta canciones en el restaurante donde comparten los poetas— que forma parte de la sonorización combinada de ruidos y voces a la que me referí en el apartado anterior. A nivel más específico, tiene mayor presencia la música diegética vocal, que opera en primera instancia desde una convergencia cultural, reforzando la ilustración de la decadencia mediante interpretaciones descoordinadas, o bien con el uso de la balada romántica, el *rock and roll* y ritmos tropicales, tocados de manera errática y desafinada. En ese contexto, Tony Ventura, el demonio, es un cantante decadente del restaurante, que luego recita décimas espine-las, estableciendo un duelo con uno de los poetas.

Un ejemplo interesante de la música interpretada por Tony Ventura se evidencia en la secuencia en que éste se presenta ante Tomás, compositor musical que forma parte del grupo de amigos. Tomás está frente a un piano, en una sala, acompañado del escritor (interpretado por Jaime Vadell). El músico lleva adelante una audición en que los participantes son llamados a silbar mientras Tomás transcribe la melodía en un cuaderno de música, tomando de cada uno de los postulantes algo para su pieza. Ventura lo interrumpe, para proponerle que sea su acompañante en un próximo LP. Luego de una breve conversación en la que el diablo asegura ser de Antofagasta, aún cuando habla como argentino, Ventura canta una balada romántica mientras la cámara lo acompaña en escorzo, para luego girarse mientras el personaje se ubica en el dintel de la puerta: se le une un coro en *off* y el *travelling* de la cámara devela a los cantantes acompañados de un organista (18:40 - 20:00). La pieza, de carácter amoroso, presenta las dos primeras estrofas en tonalidad menor y la última en tono mayor, con la incorpora-

ción del coro en ese momento, realzando la temática amorosa del tema y acrecentando el clímax de la música. La canción deviene en un arma mortal a través de un uso anempático: el último postulante a la audición de Tomás cae muerto hacia el final del estribillo, ese mismo que ha sonado majestuoso y alegre en modo mayor.

Tú quisiste que no hubiera
Desolación ni tristeza, al comparar tu belleza
Con el verdadero amor.
Tú olvidaste, no te perdono ese olvido,
Tú negaste la quimera,
De convertir esta espera
En abismo de pasión.
¿Qué sabes tú del amor?
... un extraño sonido?
La palabra amor, amor, amor.

Otro momento musical pone de manifiesto el interés de Ruiz por lo chileno y sus voces, esta vez expresadas en la poesía popular. Tony Ventura sostiene un duelo en décima espinela con uno de los poetas, en una secuencia hacia el final de la película: sentados en la terraza de un restaurante y observados por personajes indistintos al fondo del encuadre —fantasmagóricamente iluminados—, el diablo y el poeta comienzan a intercambiar rimas. Entre un duelo y otro, se despliega una secuencia de montaje (117:01-120:38), en la que una guitarra no diegética interpreta un *toquío*¹⁰ característico del canto a lo poeta, a lo que le sigue una voz, también no diegética, del payador chileno Benedicto “Piojo” Salinas (1948-2008)¹¹:

Por tres horas preguntó
Con malicia, juicio y tino
Con diez botellas de vino
El chileno se curó.
Cuando aquello el malo vio
Dijo esta paya es pa’ mi.
Y yo no me voy de aquí
sin llevarme al condenado
Con tinto y blanco curado
Aguardiente y chacolí.
Después de la medianoche
[Inentendible]
Dijo el diablo: no me canso
yo vengo de Bariloche
Donde salimos de noche
con mi compadre belial
para comer y tomar

a costa de los chilotes
De las mechas y el cogote
al infierno van a dar.

Ruiz personifica a su diablo, Tony Ventura, como un hombre asiduo al bar y ligado a la trama por su relación estrecha con la música popular, a través de la interpretación de un *rock and roll* al inicio de la película, de una balada romántica que resulta ser mortífera y, por último, como poeta y payador, utilizando elementos de la cultura popular que representan al demonio, “ese personaje ladino de vieja construcción en el universo poético popular campesino del ‘canto a lo divino’” (Mora del Solar, 2010, p.11). Su representación en este último sentido se ve reforzada por una trascendencia vocal hacia el plano no diegético, en el cual la voz canta aquellas décimas que remiten precisamente a lo que vemos: el duelo de payas y la borrachera del chileno con el diablo, expresadas mediante el uso de una convergencia cultural de la música.

7. Conclusión

El uso de las voces del habla chilena en las películas *Nadie dijo nada* y *Diálogo de exiliados* de Raúl Ruiz funciona como sonorización y desarrollo de una estética ficcional que ironiza, pero también evade los convencionalismos cinematográficos sirviendo a la distracción de los centros narrativos y visuales, a la confusión sonora, y, en última instancia, a una expansión del encuadre que propende a la evasión de lo verosímil. Esto se manifiesta en el uso del sonido directo, que permite que la voz se vuelva una herramienta estética de palabra y prosodia, a través de la superposición de diálogos y la transgresión de los planos *on/off* y *foreground/background*. Dentro de estas operaciones la música diegética tiene una función especial no sólo por su condición de herramienta contextual, sino también como contribuyente al ruido y la confusión. Al mismo tiempo, la voz cantada es un vehículo de la palabra, siendo en *Nadie dijo nada* un insumo de anempatía, además de representar lo popular, de manera similar a otras películas chilenas de Ruiz, como *Tres tristes tigres* o *Palomita blanca*.

Ahora bien, si en *Diálogo de exiliados* la inercia es el motor estético y crítico de la película por el cual las voces funcionan como sonorización, en *Nadie dijo nada* la banda sonora tiene un carácter más

onírico y fantasmagórico: es por la música que el debutante cae muerto tras la interpretación de Tony Ventura, y es por la voz y la poesía popular chilena que establece un duelo con el poeta. Estos elementos presentes en *Nadie dijo nada* son el antecedente de una utilización más libre de lo sonoro en la filmografía francesa de Ruiz. De esta manera, y como proyección, es posible argumentar que mientras lo chileno es una herramienta sonora que propende a la expansión del encuadre en su primera filmografía, esto será la semilla de un desarrollo en el uso de la banda sonora mucho más acabado y onírico durante su etapa francesa, en la cual la banda sonora —incluida la música de Jorge Arriagada— afectada por una aparente confusión de planos y profundidades, tienden ya no a una distracción, sino a la reminiscencia

Notas

1. Ruiz recibe la beca en 1961, el mismo año que se selecciona al poeta Efraín Barquero (1931-2020) en la categoría de poesía, quien fuera el guionista y narrador *over* del cortometraje experimental *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1962).
2. La obra de teatro es la génesis de lo que luego será el cortometraje experimental con el mismo título.
3. Para un completo análisis de la música de *Tres tristes tigres*, véase Guerrero y Vúskovic (2018).
4. Otros autores han desarrollado el vococentrismo en sus propuestas teóricas (Buhler et al.; Buhler; Kalinak; Neumeyer). Sin embargo, aun cuando Chion es quien acuña el término "vococentrismo", las primeras que destacan la importancia de la voz en el cine sonoro son Gorbman y Kozloff.
5. Otra influencia para la película —y de la que proviene, de hecho, su título— es el poema "Nada", de Carlos Pezoa Véliz (1879-1908).
6. Desde este punto y para facilitar el visionado de los ejemplos, agrego los minutos precisos de las escenas analizadas.
7. En la secuencia siguiente veremos a la banda de músicos en vivo, que acompañan al diablo, quien se sube a cantar con ellos (08:18-09:02).
8. Ruiz (1998, p.4) sugiere la idea de que, dentro de la categoría de los objetos también es posible incluir a los personajes. Sin embargo, esto no se trata de una invención suya, sino de algo ya propuesto por Metz (2002, p.136).
9. La primera fue para *Tres tristes tigres* (1968).
10. Los *toquíos* son los motivos musicales sobre los que se canta en la poesía popular escrita en décimas espinelas conocida en Chile como Canto a lo Poeta (Astorga, 2000).
11. Lamentablemente, en los títulos iniciales de la película no aparece esta información. Agradezco a la compositora e intérprete de música de raíz folclórica chilena Andrea Andreu, quien luego de escuchar y ver varias veces la secuencia, fue quien descifró que la voz correspondía a la de Salinas.

Referencias

- Astorga, F. (2000). "El canto a lo poeta". *Revista Musical Chilena*, 54 (194), 56-64. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12584>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Ediciones Paidós.
- Beerbohm, M. (1971). "Enoch Soames". En Borges, Ocampo & B. Casares (Eds.), *Antología de la Literatura Fantástica* (pp. 26-55). Editorial Sudamericana.
- Bruno, E. (2010). "Ruiz Faber". En V. de los Ríos & I. Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Buhler, J., Neumeyer, D. & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University Press.

- Buhler, J. (2019). *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press.
- Cáceres, Y. (2019). *Los años chilenos de Raúl Ruiz*. Catalonia, Periodismo UDP.
- Chion, M. (2018). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra.
- Coad, M. (2010). "Grandes acontecimientos y gente corriente". En V. De los Ríos & I. Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Cortínez, V. & Engelbert, M. (2014). *Evolución en Libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. (Vol. 2). Cuarto Propio.
- Cuneo, B. (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas - filmografía comentada*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- De Los Ríos, V. (2019). *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Metales Pesados.
- De los Ríos, V. & Pinto, I. (Eds.), I. (2010). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Goddard, M. (2010). "Escapando al Realismo Socialista. El Ruiz «púdico» de los años 60 y 70". En V. de los Ríos & I. Pinto (Eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Guerrero, C. & Vúskovic, A. (2018). *La música del Nuevo Cine Chileno*. Cuarto Propio.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- Lluís, J. (1995). "Parámetros para un análisis de la banda sonora musical cinematográfica". *Revista D'Art. Universitat de Barcelona*, 169-186.
- Martin, A. (2012). "Un dominio perdido: la ficción y su otro en el cine de Raúl Ruiz". En *Raúl Ruiz* (pp. 71-99). Cátedra.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. 1). Ediciones Paidós.
- Mora del Solar, L. (2010). "Ruiz ¿díscolo o artista de vanguardia?" En V. de los Ríos & I. Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Neumeyer, D. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indiana University Press.
- Pick, Z. (2010). "De exilio, desarraigo y exotismo". En V. de los Ríos & I. Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Ruiz, R. (1998). "Las relaciones de los objetos en el cine". *Cine cubano*, (141).
- Ruiz, R. (2010). "Las seis funciones del plano". En V. de los Ríos & I. Pinto (Eds.). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Uqbar.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.

Referencias cinematográficas

- Bravo, S. (1962) *Láminas de Almahue*. Centro de Cine Experimental.
- Kaulen, P. (1967) *Largo Viaje*.
- Ruiz, R. (1963-2008) *La maleta*. Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile.
- Ruiz, R. (1968) *Tres tristes tigres*. Los Capitanes.
- Ruiz, R. (1970) *La colonia penal*. Alcaman.
- Ruiz, R. (1971) *Nadie dijo nada*. Radiotelevisión Italiana (RAI).
- Ruiz, R. (1973-1992) *Palomita blanca*. Chile Films y Prochitel.
- Ruiz, R. (1974) *Diálogo de Exiliados*. Percy Mattas y Raúl Ruiz.
- Ruiz, R. (1982) *El techo de la ballena*. Film International Rotterdam.
- Ruiz, R. (1983) *La ciudad de los piratas*. Les Films d'Ici, Les Films du Passage, Metro Filmes.
- Ruiz, R. (1983) *Las tres coronas del marinero*. Instituto Nacional Audiovisual de Francia (INA).
-

Sobre el autor:

José María Moure es compositor, productor musical y musicólogo. Es Doctor en Societat i Cultura por la Universitat de Barcelona, Magíster en Musicología Latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado, y Licenciado en Artes con mención en Teoría de la Música por la Universidad de Chile. Autor del libro *Escuchando al cine chileno (1957-1969), Las películas desde sus bandas sonoras* (Mago Editores, 2020) y se dedica a investigar el cine desde las teorías de la banda sonora.

¿Cómo citar?

Moure, J. M. (2025). Raúl Ruiz y las voces de lo chileno: la banda sonora en “Nadie dijo nada” (1971) y “Diálogo de exiliados” (1974). *Comunicación y Medios*, 34(51), 54-64. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2025.76017>