

## *Filosofía y escucha: el caso del sonido en el cine\**

*Gustavo Celedón Bórquez\*\**

### RESUMEN

Reflexión filosófica sobre la presencia del sonido en el cine. Se establece que la relación sonido-imagen es de carácter sensible y que, por lo tanto, la norma que los conjunta, siguiendo a Jacques Rancière, determina también los movimientos del cuerpo social. En este sentido, la reflexión es sobre lo sensible, lo estético, sobre el trabajo de creación artística en tanto material de comprensión de las relaciones sensibles que operan bajo las cuestiones sociales. Para el caso, se realiza un examen de ciertos ejemplos cinematográficos que actúan como soportes reales de la reflexión proporcionándonos algunas ideas respecto de la relación sonido-imagen.

PALABRAS CLAVE: sensible; cuerpo social; imagen; sonido; modulación

---

\* El presente texto forma parte del proyecto Fondecyt 11150655 “Estética del sonido en el cine de Raúl Ruiz” a cargo del Dr. Gustavo Celedón.

\*\* Professor titular na Escola de Cine de la Universidad de Valparaíso. Doutor em filosofia pela Universidade Paris VIII Vincennes – Saint-Denis. Diretor da Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofia.

## **Introducción**

Pensamiento y filosofía no ocupan el mismo espacio. Por lo mismo, es sumamente importante que esta última se aproxime a aquellos lugares en donde el pensamiento se está produciendo. Acercarse no para apropiárselos según su propia lengua, sino para integrarlos en tanto pensamiento y poder extender así sus propias fronteras y ampliar sus prácticas, posibilidades.

Hay en lo que podríamos llamar la cuestión del sonido en el cine, pensamientos en curso. Cuestiones estéticas que involucran pensamiento en las decisiones, pero que también llaman al pensamiento, es decir, al análisis, al examen.

En particular, el problema de la relación sonido-imagen adquiere en el cine un soporte material profundo. No sólo porque se materializa la relación, sino también porque aquel soporte, el cine, es un soporte fundamental para la circulación sensible. Lo que Jacques Rancière llama el reparto de lo sensible, a saber, el “recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (Rancière, 2009, p. 10), esto es, la división social en el corazón de un sensible comprendido a partir de algo que se da a sentir, se manifiesta en ciertas prácticas, en ciertas materias o soportes. El cine es uno de ellos, y en particular lo que aquí proponemos pensar, el sonido en el cine.

Dicho de otra manera, un reparto de lo sensible refiere a una mul-

tipicidad de sentires que se jerarquiza de acuerdo a un supuesto valor escondido que los separa. Un tipo de sentir es más próximo a ese valor que otro sentir. Tal división jerárquica es también una división social, lo que traduce la idea de reparto de lo sensible, a nuestro entender, en una organización material que traduce una organización sensible que, finalmente, traduce una organización social.

Este reparto de lo sensible, hemos propuesto en otros lados (Celedón, 2014; 2015), en tanto reparto material, es también un reparto de los sentidos: la percepción es también dividida, jerarquizada. Pensar entonces la relación del sonido y la imagen es también pensar este reparto. Analizar cómo se desarrolla, cómo se traduce socialmente.

Ante ello, nuevamente, el cine. Cuando la filosofía piensa el cine y las manifestaciones artísticas en general, no está simplemente estableciendo y explotando un objeto de estudio. Sabemos sin embargo que esto describe el estado actual de la academia. Pero, por lo mismo, siempre es necesario recordar que el cine y las obras artísticas son sumamente importantes para la filosofía, por diversas razones, entre ellas, la modulación del pensamiento por parte de la obra artística, permitiendo la comprensión de problemas filosóficos presentes en un momento dado y, sobre todo, la observación pensante de las organizaciones materiales, sensibles y sociales que se juegan en las tendencias artísticas.

La filosofía piensa los films, piensa el cine tal como lee un libro —y no decimos que un film es lo mismo que un libro. Ejerce su derecho a pensar, a traspasar sus márgenes para conocer las diversas y múltiples for-

mas del pensamiento y encontrar espacios alternos para emitir sus enunciados, producir sus escritos, aportar a una apertura generalizada de lo sensible.

## **El problema**

No es extraño si decimos que la imagen es el elemento más importante en el cine. Pero de esta afirmación no se puede concluir lo siguiente: que el cine es un arte visual o exclusivamente visual. El cine es un arte o un procedimiento audio-visual. Y, por otro lado, un arte espiritual, es decir, un arte que apunta a formar o conformar el espíritu o lo que Félix Guattari llamó, para definir el inconsciente, una “visión de mundo”, término que toma en referencia a Roger Chambon y sus ideas de “aparición de mundo” y “percepción productiva” (Guattari, 2016, 20).

El filósofo Bernard Stiegler nos habla frecuentemente de la necesidad actual por recuperar lo que él llama, a partir de Paul Valéry, el valor espíritu (Stiegler, 2008). Éste puede ser comprendido como la energía que hace mover la comunidad o más bien el cuerpo social, a saber, el deseo y, más profundamente, lo sensible. Con él, se trata de la producción del deseo y de su emancipación: construir un buen nivel de intercambios deseantes, un buen circuito para la energía, es decir, precisamente, el espíritu. Hablamos así de una buena distribución del deseo como posibilidad de una sociedad conformada de acuerdo al desarrollo del espíritu.

Ahora bien, dada la carga metafísica del término espíritu, es ne-

cesario remarcar su base sensible. En el caso de Stiegler, hay un problema: el espíritu es pensado desde un fortalecimiento de lo sensible para ser superado finalmente por lo inteligible. Hay, por tanto, una impronta aristotélica (Celedón, 2015, p. 202 ss). No obstante, para Guattari se trata, vimos líneas más arriba, de una visión de mundo, de una percepción que produce mundo y, por lo tanto, de una producción que se produce activamente a sí misma.

Esta idea es más cercana a nuestra posición: la percepción es ella misma inteligente, sin necesidad de ser separada-superada por lo inteligible. Hay una suerte de complementación, lo inteligible es tal porque lo sensible, porque lo perceptivo se desarrolla, expresa y fortifica sus posibilidades.

Así, bajo esta idea de espíritu constituido puramente por lo sensible, nos posicionamos. La tesis fundamental es que en el cine se juegan diversas fuerzas sensibles que constituyen también fuerzas sensibles que se distribuyen en el cuerpo social e individual, conformándolo, decidiéndolo.

En primer lugar, porque, como en algún momento pensó Bergson (Bergson, 2013, 183ss; Deleuze, 1984, p-13-15)<sup>1</sup>, el cine actúa *un poco* como este espíritu, como el pensamiento, como los procesos llamados internos o, para nosotros, como el complejo sensible o perceptivo, en donde la realidad es convocada a su comprensión y creación. Desde este pun-

---

<sup>1</sup> La discusión acerca de si la percepción es o no a la manera de la función cinematográfica es una discusión que abre Gilles Deleuze en la *Imagen Movimiento I* y que, como sabemos, es ampliamente referida. Es retomada por Bernard Stiegler en sus reflexiones sobre *La técnica y el tiempo*, vol. III. Al respecto, no nos pronunciamos en este texto. Sólo utilizamos la idea del cine en directa relación con los movimientos perceptivos.

to de vista, los procedimientos de captura de imágenes, de selección, de montaje –y quizás sobre todo de montaje– son procedimientos que no sólo influyen, sino que deciden los procedimientos de este mismo espíritu. Es casi como la tesis de André Bazin, que el cine es la realidad (Bazin, 2002). Pero habría que agregar una pequeña gran diferencia: la realidad está en los procedimientos, en la conformación del complejo sensible o perceptivo. Podemos decir: la realidad descansa y se mueve, se disuelve en este complejo, ella es el movimiento y la resultante de las fuerzas sensibles a la base de todo. Así, el cine, en tanto trabajo sensible, es uno de esos lugares fundamentales, para nuestra actualidad audiovisual, para la distribución y las luchas de fuerzas sensibles cuyos resultados determinan la realidad, en tanto la realidad misma es resultado.

Construcción del cuerpo social. Se trata precisamente de la cuestión sensible como fundamento de la vida social o de la vida en general.

Bernard Stiegler nos habla de una industria del espíritu, una industria de lo sensible (Stiegler, 2008). Con fines políticos: no se trata simplemente, con él, de concebir el espíritu y lo sensible de manera industrial, sino de concebir una industria capaz de distribuir las fuerzas deseantes de modo tal que se pueda constituir espíritu, esto es, para nosotros, distribución de fuerzas sensibles para un cuerpo social bien constituido. Espiritualizar la industria para sostener espíritu. Ahora bien, la industria es una manera de comprender la producción pero hay también niveles diferentes de construcción sensible o perceptiva, más allá incluso del cine independiente, esa otra industria del cine. Hoy los procedimientos de montaje, de

rodaje, de creación cinematográfica en general han cambiado bastante a propósito de las nuevas tecnologías. Hay una producción diferente, a explorar, que si bien es posible por la industria tecnológica, no se constituye, en sí misma, como producción industrial: hay material que, a pesar de internet y las redes sociales, no se distribuye bien y ni siquiera es globalmente visto. Pero es determinante, no obstante, para la investigación de las fuerzas sensibles que constituyen el ensamble social.

## Sonido

Ahora bien ¿podemos incluir aquí los procedimientos de montaje sonoro, como la composición musical, la construcción y el registro de paisajes sonoros, la interpretación musical como formas o fuerzas sensibles en juego? ¿de qué manera?

Después de todo, por ejemplo, al momento de referirse a la percepción del mundo, Félix Guattari habla de una visión del mundo, privilegiando, con una larga tradición tras él, a la vista, la mirada, el ojo. ¿Qué sucede si hablamos, en el contexto de nuestro problema, de una escucha del mundo?

Tal asunto, habría que tomarlo en serio: el hecho de escuchar al mundo no es lo mismo que ver el mundo. Tener una escucha del mundo –aunque una escucha del mundo no puede “tenerse”– no es lo mismo, ciertamente, que tener una visión del mundo (Barbanti; Mariétan, 2015)<sup>2</sup>. *2 L'écoute du monde* (Lucie éditions, Paris, 2015) es un libro que recoge diversas reflexio-

Al respecto, podríamos marcar una primera diferencia: la idea de una visión de mundo, incluso considerada de una manera dinámica, parece siempre comprender un estado fijo, en un momento dado. La idea de una escucha de mundo, por el contrario, parece referir a una actividad constante. Efectivamente, no se tiene una escucha del mundo: ella puede eventualmente realizarse, por ejemplo, a través de una caminata sonora, de un viaje sonoro, de una investigación de sonidos del mundo, etc. Se puede, quizás, fijar la escucha, pero tal fijación tiene la forma de la objetividad: podemos identificar ciertas escuchas con ciertos músicos, con ciertos lugares. Se pueden fijar descripciones de sonidos pero no tenemos el hábito de hablar o de considerar tener una escucha del mundo de la misma manera en que decimos tener una visión del mundo, aun cuando esta visión sea abstracta, amplia, no representativa.

Es decir: no tenemos una escucha de mundo al modo en que se tiene una visión de mundo. No nos representamos el mundo sonoramente, no lo comprendemos articulando sonidos, por mucho que, efectivamente, las expresiones sonoras estén profundamente marcadas por la geografía, los gustos musicales y la posibilidad de promover, incitar, empujar representaciones y visiones de mundo. Me refiero a que la habitualidad de la escucha claramente se manifiesta en la expresión sonora, en la transcripción o procesamiento sonoro de una información. Por ejemplo, Ibrahim Ma-

---

nes sobre la relación entre sonido, ecología y escucha. La escucha de mundo, a grandes rasgos, se orienta a la percepción responsable del medio ambiente a través, precisamente, de la escucha. Esta responsabilidad varía sus grados: se trata por una parte de tomar atención de los sonidos, de abrir el espectro perceptivo, de conocer las prácticas de escucha vinculadas a la percepción del planeta.

alouf no sólo introduce el sonido de la música árabe en el jazz occidental. Pasa que ese “hábito acústico” no puede dejar de aparecer, de introducirse, pues, de alguna manera, constituye su “mundo sonoro” o, mejor, su “historia sonora”. Lo mismo pasa con una cantante como Yasmine Hamdan cuando se introduce en el *trip-hop* o la electrónica. Hay sonoridades que se encuentran, una sonoridad interpreta a la otra y vice-versa. Se dirá: son mundos sonoros que se encuentran. “Música del mundo” es, en efecto, el nombre atribuido a las sonoridades geográficas que se dan a escuchar a la oreja occidental. ¿Pero se trata de mundos? ¿existen mundos sonoros? ¿un sonido del mundo, de los mundos? ¿una escucha de mundo?

No es el lugar para responder estas preguntas. Sólo diremos que cuando el sonido y la escucha se hacen mundo, es porque hay relación a una visión de mundo, esto es, a la imagen. Es decir, una escucha de mundo, así entendida, es decir, como sonoridad que describe una circunvalación, un territorio, una ideología o, simplemente, *algo*, es precisamente la sonoridad de una idea que se tiene respecto a ese algo. Una escucha de mundo, sin esa idea, sin ese algo, sería una suerte de expansión constante que integra, compara, expulsa, se relaciona con los sonidos aparecientes en el tiempo. Por ejemplo, en el cine encontramos construcciones en donde imagen y sonido son trabajadas como visión y escucha de mundo. La idea de *soundtrack*, de hecho, se comprende generalmente como la idea sonora de la idea visual que es el film mismo. Ideas, conceptos, productos.

Ahora bien, todo esto plantea la pregunta del sonido y de la escucha en relación a la imagen y la mirada. Podemos afirmar, con seguridad,

que al pensar la idea de lo sensible como base constituyente del cuerpo social estamos, de alguna u otra manera, condicionados por un privilegio naturalizado de la visión, visualidad, del ver.

Esto nos lleva a un problema profundo, el del lugar de la escucha, el lugar del sonido y, de manera más compleja, hacia el problema sobre la forma del espíritu o, mejor, la forma del cuerpo sensible. En este punto, no basta ya con crear y lograr una visión de mundo. Pues, al pensar un reparto de fuerzas sensibles en juego que determinan el cuerpo social, el privilegio naturalizado de la visión ejerce ya una tendencia, sentenciando la aproximación sensible de nuestro pensamiento. Dicho de otra manera, debemos dejar de comprender las fuerzas sensibles bajo la exclusividad de parámetros visuales, como la figura, la huella, etc., sino complicar su representación al incluir la intervención de lo que llamamos los “otros sentidos”, por ejemplo, la escucha. Dicho de una última manera, las fuerzas sensibles constituyentes del cuerpo social, no son solo visiones de mundo. El cuerpo social no es puramente una imagen y, con ello, una representación.

## **Cine**

No es el propósito de este texto condenar el privilegio evidente de la imagen en las cuestiones humanas<sup>3</sup>. Por el contrario, buscamos un lugar

---

<sup>3</sup> En *Philosophie et expérimentation sonore* hemos trabajado de manera más conflictiva la relación entre imagen y sonido.

de trabajo en donde cohabitan imagen y sonido. Incluso en el cine, nos abstenemos de afirmar simplemente un privilegio de la imagen. No porque este privilegio no exista, sino porque tenemos la posibilidad abierta de pensar en enclaves más provechosos del trabajo imagen-sonido. Retomamos una afirmación hecha líneas más arriba: el cine *funcionaría* como el pensamiento, como el espíritu, como un ensamble de fuerzas sensibles y elementos que crean finalmente cuerpos sociales.

No buscamos en este texto conformar una suerte de teoría del sonido o de la escucha en el cine. Por el contrario, tomaremos algunos elementos, ciertos usos que nos dan ideas parciales sobre el trabajo imagen-sonido, lugares en donde ambos están separados o singularizados y pueden, no obstante, construir un conjunto.

Michel Chion nos anunció en su libro *La Audiovisión* que en el cine no se trata simplemente de ver, sino también de escuchar (Chion, 2008). Para él, en el cine, ver y escuchar constituyen una sola acción, un solo elemento que él llama la audiovisión. El cine es así comprendido como una partícula audiovisual, como algo que no es exclusivamente acústico. Es ambos, es un nuevo elemento perceptivo.

Sin embargo, pensamos que el ensamble audiovisual debe ser comprendido según una división, según un corte. Este corte no es otro que el de la imagen y el sonido, el cual no se define porque existe, de un lado, una naturaleza del sonido y, del otro, una naturaleza de la imagen. No se define tampoco a partir de un punto definido de absoluta compatibilidad e incompatibilidad entre la imagen y el sonido. Este corte existe más bien

porque podemos exigir una autonomía del sonido y una autonomía de la imagen, es decir, podemos trabajar, en cine, tendiendo a las singularidades de cada uno. Esta tendencia hacia la autonomía piensa en la separación, como si existiera verdaderamente la posibilidad de construir una audiovisión como un elemento donde habita una extrañeza, una encuentro que invita al sonido y a la imagen a cohabitar sin perder autonomía. Es decir, sería necesario comprender la audiovisión no como una partícula o unidad, sino como un elemento pleno de conflictos, ahí donde el sonido y la imagen no están simplemente unidos, sino separados (Celedón, Jacobsen, Galarce, 2018). Esto ocurre porque la operación misma que convoca sonido e imagen, actúa de acuerdo a un corte. Es decir: cada vez que suponemos una unidad, por ejemplo, sonido e imagen, la audiovisión por ejemplo, sería mejor operar suponiendo una multiplicidad. Multiplicamos así los destinos y posibilidades.

La unidad o la unicidad suponen una norma de adjunción, una naturaleza incluso, por la cual la unidad es justamente una unidad y, también, una forma de actuar. Si practicamos el corte, podemos considerar variables múltiples para realizar experiencias también múltiples en el ensamble cinematográfico. La posibilidad de una audiovisión ocurre cuando podemos separar los sentidos y sus elementos (escucha y visión, sonido e imagen por ejemplo) para combinarlos de otras formas. Ella es posible a partir de un análisis crítico de la separación o del reparto que da posiciones “naturales” a los sentidos.

Esta separación, más que un obstáculo, es precisamente la posibi-

lidad de articulación, de invención, de sociabilidad y creación audiovisual. Contrariamente a lo que podríamos pensar, a saber, que imagen y sonido ya están socialmente separados, que tienen funciones asignadas y que, por lo tanto, nuestra propuesta consistiría en mantener la división primaria, planteamos algo muy diferente. Se trata de no reposar en la división habitual, suponer que profundamente imagen y sonido son singularmente diferentes, más allá de las diferencias habituales. Planteamos así la exploración de las singularidades, no la conformidad de lo que socialmente se nos presenta como funciones naturalizadas del sonido y la imagen (Celedón, 2015, 139-151)<sup>4</sup>. Por ello, la idea de la audiovisión no es posible sino a condición de una puesta en cuestión de las posiciones ya supuestas de la imagen y el sonido. Lo que hace de la audiovisión un trabajo constante, que no se detiene, que no es concebido de antemano.

Por la misma razón, no hemos querido decir que sonido e imagen tienden a su esencia: esencia de imagen y esencia de sonido. Queremos decir más bien que en el juego de la creación cinematográfica el sonido y la imagen, en conjunto, exploran sus posibilidades singulares a favor del trabajo cinematográfico completo.

En el film *El caballo de Turín de Bela Tarr* (2011), podemos percibir atentamente el desarrollo del sonido del viento. Este no está ahí de manera simple: ha sido compuesto, tiene su ritmo, sus formas de repeti-

---

<sup>4</sup> En *Philosophie et expérimentation sonore* hemos advertido que el funcionamiento “natural” de los sentidos opera precisamente desde su división concebida también naturalmente. La propuesta es alterar esta división, no a partir de una pretendida unidad de lo sensible, sino a partir de una de-jerarquización, una trans-mutación y de un deseo de los sentidos por los otros sentidos.

ción, su textura. Tiene su vida propia. No está ahí simplemente para describir o circundar la imagen (Deshays, 2010, 134)<sup>5</sup>. Si lo hace, no lo hace de manera tan simple. Este sonido de viento podría, finalmente, ser *el film mismo*. Y sobre este film danzan y se encadenan imágenes. Pues el sonido de viento es, en *El caballo de Turín*, el mundo hundiéndose. Es la miseria del mundo. No su representación: el sonido en este film es el acontecimiento, lo que ocurre, lo que ocurre en el mundo. Y los personajes, sus situaciones, sus escenas, se muestran siempre sujetas y condicionadas por este acontecimiento. Es por ello que es importante la construcción sonora del sonido del viento: tiene una forma de ocurrir, tiene siempre una relación con los personajes, está cerca, lejos, ocurre sin compasión, etc. Todos estos matices sonoros marcan, desde el punto de vista de la construcción del film, pero también desde el punto de vista de la atención prestada a él, la existencia singular del sonido en el conjunto cinematográfico. No es simplemente la representación de un acontecimiento, aquí la miseria expandiéndose por todos lados; es, por decirlo de algún modo, el movimiento mismo del film, de lo que se ve en la pantalla. Si un film ante todo, antes del tema, nos abre a la expectación de un acontecimiento, de una ocurrencia, en *El caballo de Turín* tal acontecimiento se presenta en el sonido. Y si alguien como Alain Badiou nos dice que el cine se define por la visitación de una idea –idea que para su filosofía no es otra cosa que un acontecimiento decidido–, es el sonido del viento lo que precisamente

5 Dice Deshays sobre el común habitual respecto a la imagen y el sonido: “Deseamos siempre poder restituir a una imagen el sonido que le correspondería, en el lugar mismo de su movimiento; y quisiéramos poder asociar al sonido la imagen que confortaría su naturaleza. El punto de sincronía es el lugar de resolución de esta asociación, y este punto se erige como un lugar de la ley”.

visita este film (Badiou, 2010, 147).

De este modo, la composición del sonido es muy importante, porque es la composición del acontecimiento, de la ocurrencia del viento que es la ocurrencia general, lo que ocurre al mundo.

No se trata así de un sonido que circunda la imagen. El sonido puede ser pensado y utilizado, como dijimos unas líneas más arriba, como el film mismo, como su historia. Como la idea que lo visita.

## **Dos ejemplos de uso estético del sonido**

Un film de Raúl Ruiz, *Cofralandes I. Hoy en día (Rapsodia chilena)* (2002), marca en su introducción el sentido de la escucha. No se puede presenciar esta introducción sin ser apelados por ella. Todo lo que ahí ocurre en tanto sonido –voz, música, ruidos, cantos, etc.– redobla su escucha, es decir, se hace verdaderamente escuchar, como si el sonido, además de estar presente en el transcurso del film, golpeará nuestros oídos. No porque el volumen esté alto, sino porque hay un trabajo experimentado de la dimensión sonora. Encontramos ahí, en efecto, registros radiofónicos (la voz de Pinochet el día del golpe de estado de Chile en septiembre de 1973 hablando con alguien que afirma la falsedad del suicidio de Allende), “gritos de guerra” hechos por un conjunto de viejos pascueiros (papás Noel), música de Jorge Arriagada, Alfonso Leng, Violeta Parra y Kurt Schwitters, ruidos, cantos de ronda. En esta introducción, como en

otros films, Raúl Ruiz no sólo ha sido capaz de construir una audibilidad cinematográfica (Celedón, Jacobsen, Galarce, 2018), sino que muestra un dominio de la dimensión sonora de un film. Hay no sólo una composición, sino que una elección, un trabajo de selección de elementos sonoros complejos que pone en relación. Por decirlo de algún modo, hay *conocimiento sonoro*. Conocimiento histórico, musical, artístico. Todo esto hace de la introducción de *Cofralandes I*, una verdadera pieza de arte sonoro filmico que no sólo descansa en la virtud de su confección, sino en el fortalecimiento de la dimensión audible del film. Esta introducción logra perfectamente mantener separados la imagen y el sonido en un transcurso que los mantiene siempre juntos. Tanto la imagen como el sonido son singular y artísticamente potentes, ninguno de los dos se disminuye en virtud de la potencia del otro: no hay unidad, hay separación, singularidad y encuentro.

Por su parte, el director francés Léos Carax también manifiesta una reflexión importante sobre la dimensión sonora en sus films. En *Holly Motors* (2012) encontramos una escena formidable en donde el personaje principal, interpretado por Denis Lavant, toca un acordeón mientras avanza caminando en un sitio cerrado, una suerte de iglesia quizás. De un instante a otro, un grupo de músicos se integra progresivamente para terminar conformando una orquesta móvil. La escena tiene una duración de tres minutos y algunos segundos, finalizando de un golpe.

Encontramos aquí una irrupción del sonido en el film. Se trata de una ocupación de lo sonoro. Al menos en ese momento, la cuestión sonora

es todo el film. La técnica de rodaje es de hecho indispensable, pero no más que la técnica de registro sonoro de una música en vivo. Sin lugar a dudas, se manifiesta en esa escena el amor del realizador por la música, un poco como Damien Chazelle, director de *La La Land* (2016) y *Whiplash* (2014), realizador cuyos films también denotan el mismo amor —el uso atento al sonido de los platillos de batería en *Whiplash* exigen a la escucha salir de la continuidad de la imagen para reposar en ese sonido que insiste.

Podríamos hablar de una modulación de la imagen por el sonido. En *Mauvais sang* (1986) de Carax encontramos también un ejemplo. En una escena donde suena y habla la radio, poco a poco la sonoridad comienza a hacerse cargo del film hasta que, precisamente, la música modula todo el espectro imaginario del film. Comienza a sonar *Modern love* de David Bowie (1983) y prontamente el personaje de Denis Lavant parece estar poseído por una enfermedad, una enfermedad de amor. Comienza a correr y danzar, parece fuera de sí, todos sus movimientos en pantalla comienzan a ser modulados por la música, por la fuerza del sonido. El movimiento de la cámara es técnicamente complejo, un travelling veloz, pero la imagen resultante nos dice en todo momento que es una proyección imaginativa modulada por la imagen. El sonido esculpe la imagen, todos los movimientos del plano se engendran por una modulación sonora —a este respecto, planificamos ya un trabajo posterior con el propósito de discutir la noción deleuziana de imagen-movimiento a partir de la idea de modulación de la imagen por el sonido.

Ahora bien, en efecto, se manifiesta aquí no sólo el amor por la

música que siente el realizador, sino los motivos de ese amor: la fuerza, la potencia del sonido que por ese instante viene a modular las imágenes del film. El sonido es energía, fuente de inspiración, fuerza creadora, potencia que mueve. Léos Carax, en estos instantes de irrupción que hemos descrito, pone en escena la posibilidad de una imagen receptiva al sonido. Este último mueve a la imagen, la modela de acuerdo a su propia fuerza. Nos encontramos así con una actividad puramente sensible, material, de reacciones visuales provocadas por impulsos sonoros. Todo el movimiento de la imagen proviene, aquí, de la energía que introduce el sonido. La música no representa entonces a la imagen, no hace referencia a ninguna cosa de la escena: es, de alguna manera, el film, la condensación del film, el movimiento de su modulación. La energía sonora que la música introduce en estos ejemplos esculpe a la imagen en la medida en que esta, insistimos, responde materialmente a la música, casi como una reacción química, una relación amorosa, una relación material. Se trata en efecto de un trabajo sensible sobre la materia del film, sonido e imagen. Es la puesta en escena de una forma de relación entre lo visual y lo sonoro, más allá de la conversión ciertamente.

Un último ejemplo, para finalizar: un film de Vincent Gallo, *Brown Bunny* (2003), tiene un soundtrack que antecede al film y que, no obstante, no aparece en él. Cuatro composiciones de John Frusciante que el realizador escuchó antes y durante el rodaje, pero que no incluyó en el film. Y ocurre un poco lo mismo: la escucha constante de la música modula el trabajo de la imagen. Si bien hay ya una generación global de la

imagen a partir del guión y los primeros bocetos, la escucha constante, el impacto de la escucha de estas composiciones de Frusciante, inyectan ritmo, la plasticidad del movimiento en la imagen. La visión de mundo no es posible aquí, sin la energía sonora.

## Referências Bibliográficas

BADIOU, Alain. Las faux mouvements du cinéma. In: BADIOU, Alain. Cinéma. París, Nova Editions, 2010.

BARBANTI, Roberto; MARIÉTAN, Pierre. L'écoute du monde. París, Lucie éditions 2015

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinema?. París, Le Cerf/Corlet 2002.

BERGSON, Henri. L'évolution créatrice. París, Édition électronique: Les Échos du Maquis 2013.

CELEDÓN, Gustavo. Philosophie et expérimentation sonore. París, L'Harmattan 2015.

CELEDÓN, Gustavo. Emergencia del sonido y reparto de los sentidos. In: ORTEGA, Fernanda; GRAU, Olga; OYARZÚN, Esteban;

CELEDÓN, Gustavo (eds). La instancia de la música. Santiago, Ediciones digitales UMCE 2014.

CELEDÓN, GUSTAVO; JACOBSEN, Udo; GALARCE, Cristian. Trabajo sonoro en tres films de Raúl Ruiz. *L'atalante. Revista de Estudios cinematográficos*. 25, 2018, p. 149-163.

CHION, Michel. *L'audiovision. Son et image au cinéma*. París, Armand Colin, 2008.

DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós 1984.

DESHAYS, Daniel. *Entendre le cinéma*. París, Klincksieck 2010.

GUATTARI, Félix. *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*. París, Editions L'Aube 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Traducción de Francisco de Undurraga, Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel e Iván Trujillo. Santiago, Lom Ediciones 2009.

STIEGLER, Bernard. *Réenchanter le monde : La valeur esprit contre le populisme industriel*. París, Editions Flammarion 2008.