



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

RELECTURA AUDITIVA.
ALDO FRANCIA EN *YA NO BASTA CON REZAR*.
ANÁLISIS DE DISEÑO SONORO.

Alumno: Aguilera Figueroa, Tanya
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2022

A Violeta, por ser mi mayor inspiración.

A Marco, por ayudarme a recuperar la afición por el cine.

A mi familia, por el continuo apoyo.

Tabla de contenidos

Introducción	3
1. Planteamiento del problema	5
1.1. Datos de contexto.....	5
1.2. Antecedentes teóricos y empíricos.....	8
1.3. Problematización.....	10
1.4. Pregunta de investigación.....	15
1.5. Objetivo general de la investigación.....	16
1.5.1. Objetivos específicos.....	16
2. Marco Teórico	17
2.1. Desarrollo del Cine como obra de arte.....	17
2.2. Diseño sonoro y paisaje sonoro.....	20
3. Marco Metodológico	23
3.1. Enfoque de la investigación.....	23
3.2. Muestra de estudio.....	24
3.3. Técnica de investigación.....	24
4. Análisis documental	27
4.1. Ficha técnica.....	27
4.2. Análisis del documento.....	28
Conclusiones	36
Bibliografía	38

Introducción

La siguiente monografía tiene como objetivo analizar la obra fílmica *Ya no basta con rezar* del director Aldo Francia a través del diseño sonoro elaborado y lo que este es capaz de transmitir al espectador. La inclinación hacia el tema proviene del interés de crear nuevas lecturas sobre una obra audiovisual pasada. En este caso la película escogida ha sido anteriormente analizada muchas veces desde el contenido político que posee la trama, sin embargo, aún no se ha realizado un análisis sonoro exhaustivo de la película con el conocimiento actual sobre el sonido en el cine. Esta monografía servirá como “puntapié” inicial para la relectura auditiva del cine chileno clásico, con el fin de comprender a través del análisis de los filmes el avance del diseño sonoro en Chile de manera previa al desarrollo del término como tal y reconocer artistas sonoros en nuestro país que hasta ahora han pasado desapercibidos.

Para la elaboración de este trabajo investigativo en artes la presente monografía se ha estructurado en cuatro capítulos. En el capítulo 1 comenzaremos por definir cómo investigar en el complejo campo de las artes y cómo en Chile el cine no es un elemento investigado por cineastas. Con el fin de delimitar del objeto de estudio ahondaremos en postulados de diversos autores sobre la poca relevancia, a nivel internacional, que se le otorga al sonido en las películas, a pesar de su importante labor dentro de estas. Del mismo modo detallaremos la importancia del director Aldo Francia en el contexto de cine latinoamericano y como el momento histórico en el que se filma la película lo fuerza a abandonar el sonido por detalles técnicos para retomarlo luego en post producción.

Para lograr una comprensión unificada de los términos a tratar, en el capítulo 2 definiremos primeramente el término del desarrollo del cine como obra de arte en la que el cineasta no busca solamente plasmar la realidad dentro de sus películas, sino que la esencia de la obra está presente en lo que se transmite con ella misma. Los segundos términos por analizar serán diseño sonoro y paisaje sonoro en donde recorreremos de manera breve cómo el desarrollo de los términos procede la

práctica de realizar un ambiente sonoro en las películas, ya sea con fines artísticos o utilitarios.

Además, el capítulo 3 enunciaremos la metodología a utilizar con el fin de analizar la película seleccionada. Esta monografía, diseñada desde un enfoque de investigación cualitativa, ya que el objetivo de esta es lograr comprender, a través de diversos autores, un fenómeno en específico. En este caso, el diseño sonoro de *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia y su incidencia en la película.

Para concluir en el capítulo 4 se realizará un análisis de fotogramas y sonido representado en tablas con el fin de fragmentar los dos elementos para así comprender como se relacionan el uno con el otro y así dar paso a nuestras propias conclusiones. Con ello, se espera comprender cuales fueron los elementos sonoros utilizados por el director para la creación de un diseño sonoro y cómo estos son capaces de modificar la lectura de la película.

En síntesis, la presente monografía espera germinar en el campo investigativo cinematográfico el interés por releer los clásicos del cine chileno con el fin de generar análisis y nuevos conocimientos a partir de puntos de vista y contextos contemporáneos.

1. Planteamiento del problema

1.1 Datos de contexto

Al momento de realizar una investigación en el campo de las artes, primeramente, es necesario realizar la distinción sobre quienes se encuentran facultados para realizar esta acción. Sánchez plantea que “la investigación en artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística” (2013, p.37). Por lo que comprendemos que para la realización de investigaciones en artes es necesario ser partícipe de la realización de obras artísticas.

Ahora bien, la razón por la que es importante pertenecer al ámbito de las artes al momento de realizar una investigación es porque comprendemos que la investigación en artes y la práctica artística se encuentran conectadas. Como menciona Sánchez, “La investigación en artes no podría funcionar como una actividad paralela o extraña a la práctica artística, sino como una dimensión de esa misma práctica” (2013, p.49). Es decir, durante el proceso de creación artística se presenta de manera inherente el proceso investigativo en el campo de las artes.

En consecuencia, una de las dificultades que se presentan al momento de investigar en el terreno de las artes es lograr abarcar la complejidad de todo el proceso previo e incluso posterior que conlleva consigo la realización de una obra artística. Sánchez menciona que “Lo que se elimina, lo que no se articula, también forma parte del proceso de investigación, tienen incidencia en la construcción del saber. Además, puede reaparecer en otros lugares tanto de la práctica artística como de la práctica social” (2013, p.38). En otras palabras, durante el proceso de creación artística se presentan situaciones y escenarios que pueden o no formar parte de la obra final exhibida, pero dentro del ámbito de la investigación en artes, estos procesos eliminados o incluidos son relevantes para la comprensión de la obra ya que llevan consigo conocimiento artístico.

Si bien, dentro de otros parámetros de investigación, centrarse en procesos que no lograron ser parte de la obra parecería poco prudente, para la investigación en artes

este proceso es constructivo ya que es esta manera por la cual se obtienen nuevos conocimientos. Dicho en palabras de Sánchez:

Ese dar vueltas sin llegar necesariamente a ningún lugar predeterminado es una característica de la investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior (2013, p.46)

Por lo que confirmamos que este vaivén dentro de la investigación es parte de la metodología que plantea el autor para el acercamiento a las obras artísticas desde el punto de vista de un investigador en artes. Es gracias a este procedimiento de idas y vueltas que la investigación en artes, según Sánchez, va obteniendo sustancialidad. Tal como menciona en su texto:

En este tránsito se adquiere conciencia sobre la propia práctica, se toma una distancia y se observa el propio trabajo de acuerdo con parámetros distintos. Con esto se alcanzan momentos reflexivos que contribuyen a replantear los problemas, comprender el alcance de la propuesta, formular nuevas preguntas, etc. (Sánchez, 2013, p.46)

De este modo, el proceso de investigación se va nutriendo gracias a la capacidad de analizar la obra desde nuevos puntos de vista y por lo tanto se logra una reflexión más amplia sobre la obra en sí.

Sin embargo, debemos reconocer que lo expuesto anteriormente no es la única manera para realizar una investigación en el campo de las artes. Arias postula que “Mi hipótesis consiste en que la base para construir una relación entre arte e investigación, más allá del falso problema de la articulación entre teoría y práctica, es una comprensión del papel de la escritura en el arte” (2010, p.6). Contrastando con los postulados de Sánchez quien consideraba que la manera de investigar en artes era vincular la práctica previa y posterior de la obra con el proceso investigativo

para así adquirir nuevos conocimientos. Arias (2010) estima de esta manera que la estrategia para realizar una investigación en artes se centra netamente en el modo de escritura. Este acercamiento desde la escritura consta en replicar mediante la redacción del texto, el método creativo por el cual se llevan a cabo las prácticas artísticas para lograr la obtención de conocimiento para nutrir la investigación en artes. Dicho en palabras de Arias en 2010:

En la construcción de la réplica, se abren nuevas posibilidades de comprensión, nuevos caminos de producción. En la escritura, se hace posible una especie de contemplación a distancia de aquello que compone el hacer mismo del arte —desde el hacer material hasta la historia del arte como trasfondo de ese mismo hacer (p.7)

Dicho de otra manera, es gracias al proceso de escritura sobre la obra que el investigador es capaz de adquirir nuevas perspectivas para lograr analizar una obra artística e incluso, de manera simultánea, realizar una extensión de la realización artística mediante su escritura. No obstante, es a causa de la distancia que se toma de la obra a través de la escritura que esta se convierte parte importante de la investigación, como objeto a investigar. Respecto a lo anterior Arias plantea que

no existen objetos de investigación en sí mismos, sino que se convierten en objeto de investigación en la medida en que el proceso de la investigación misma los configura como tales. Esta definición del objeto de investigación implica necesariamente una distancia desde la cual el objeto se reconoce como objeto *de* investigación (2010, p.7)

O sea, sin el proceso de escritura no se lograría tomar la distancia necesaria para llegar a la obra artística como objeto de investigación.

Es a raíz de lo mencionado anteriormente que podemos confirmar que es a través de la escritura imitativa sobre una obra a la cual nos centramos para investigar que se convierte en objeto investigativo y a su vez parte misma de la creación artística

en sí. Tal como reflexiona Arias sobre cómo el arte se transforma en objeto de investigación “no puede darse de la misma manera como se define un objeto en la investigación científica. La diferencia es fundamental: el objeto de investigación del arte no es exterior al arte mismo como hacer investigativo” (2010, p.8). Esto quiere decir que, a diferencia de la investigación científica, en el área de la investigación en artes es a través de la escritura que el proceso investigativo y el crear artístico forman parte simultánea del proceso de realización artística, es decir se encuentran englobados en el mismo concepto ya que mediante el proceso de escritura investigativa no se deja de crear.

En resumen, gracias a lo mencionado anteriormente podemos observar que para realizar una investigación en el complejo campo de las artes es necesario adquirir, de uno u otro modo, un nuevo punto de vista distanciado de la obra para la obtención de una nueva perspectiva y por consiguiente la adquisición de nuevo conocimientos.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

Dentro del contexto chileno, es posible observar que en los últimos 30 años ha habido un auge de escritura sobre cine en Chile en conjunto con la producción cinematográfica en el país. Sin embargo, Stange y Salinas (2009) mencionan que dentro de este acrecentamiento de textos sobre cine chileno pocas publicaciones poseen características investigativas. Es debido a la evaluación de datos por parte de Stange y Salinas (2009) que logramos apreciar que a pesar del crecimiento proporcional entre producciones cinematográficas y textos sobre la cinematografía aún no existe en el campo del cine chileno un interés mayor por realizar una metodología investigativa en el área.

No obstante, en el presente siglo es posible observar que los estudios sobre el cine nacional han utilizado diferentes disciplinas para poder investigar este campo artístico. Es gracias a los estudios realizados por Parada que confirmamos que “a partir del 2010, año en que la Estética registra el mayor número de publicaciones (30 textos), las Ciencias Sociales comienzan una tendencia que la lleva a ocupar el lugar preponderante en los estudios de cine en los últimos años” (2020, p.230). Por

lo que corroboramos que dentro del periodo que menciona la autora, la estética llega a su punto más alto para ser desplazada por la utilización de las ciencias sociales como disciplina a emplear.

La utilización de las especializaciones antes mencionadas se relaciona directamente, según la investigadora, con el porcentaje de estudios que utilizan un análisis cualitativo que corresponde a un 83% de la muestra total (Parada, 2020). Debido a este tipo de análisis utilizado es que podemos identificar que el objetivo de la mayoría de los estudios respecto a cine chileno publicados entre 2005 y 2015 tienen como objetivo conocer, explorar y profundizar el saber del cine en Chile.

Gracias a los análisis mencionados anteriormente es que logramos corroborar que los estudios sobre cine no han sido investigados desde el campo cinematográfico, sino que han empleado a través del tiempo diferentes disciplinas para lograr un acercamiento a dicha investigación. Para Stange y Salinas esto supone un problema para el campo cinematográfico ya que:

el hecho de que estas prácticas no se organizan en torno a los saberes específicos del cine ni en torno a los modelos teóricos que, como hemos visto, son difusos e inorgánicos; segundo, y a causa de lo anterior, que el conjunto de las prácticas críticas y reflexivas suele apoyarse en los saberes teóricos de otros campos, en los cuales se asienta y legitima a riesgo de producir malas «traducciones» teóricas entre un campo y otro y, a la vez, perpetuar la inarticulación del campo de estudios debido a la heterogeneidad de estos «préstamos» teóricos (2009, p.281)

En otras palabras, la preocupación de los autores es que dentro de los trabajos investigativos sobre cine no es posible apreciar un orden o coyuntura respecto al saber cinematográfico lo cual genera en consecuencia el no desarrollo del campo investigativo sobre cine.

Un posible motivo por lo cual no se investiga sobre cine desde el cine es debido a que los espacios de estudios sobre lo cinematográfico no propiciaban la investigación entre los estudiantes de esta profesión. Stange y Salinas teorizan que

“la escena universitaria ha fortalecido sus relaciones, dentro del campo cultural, con la producción y no con ámbitos reflexivos o ligados a la investigación” (2009, p.277). En otras palabras, consideran que la formación profesional ha estado enfocada en la realización de obras audiovisuales y han dejado de lado la importancia de la investigación para el crecimiento del saber cinematográfico.

En razón a lo mencionado anteriormente es que podemos tener en cuenta que, si bien durante las décadas anteriores se realizaron variados escritos sobre cine en Chile, sólo pocos podrían ser considerados de carácter investigativo. Añadido a esto, muchos de estos textos investigativos no poseían un acercamiento desde la misma disciplina artística que es el cine, debido a que como plantean Stange y Salinas aún no estaba presente el impulso para investigar desde los lugares de formación profesional de cineastas.

1.3 Problematización

Dentro del ámbito internacional, es posible encontrar variadas publicaciones sobre estudios del cine y los elementos que componen la obra audiovisual. Uno de estos elementos de interés a explorar ha sido la relación del sonido y la imagen en el cine. Herrera confirma que “Esta interdependencia ha sido un campo fértil para el estudio y la discusión entre académicos y profesionales de la industria audiovisual” (2020, p.131) y mediante una búsqueda es posible confirmar lo que menciona la autora.

Herrera, ejemplificando con *Citizen Kane*, asegura que “El sonido de la película no es ornamental, es funcional. La naturaleza de su diseño es un vínculo entre la audiencia y la narrativa” (2020, p.134). Esto es debido a que el diseño sonoro de esta película fortalece la narrativa que entrega la imagen y el guion, esta función de refuerzo también aplica para muchas más obras audiovisuales.

Es importante destacar que el sonido tiene un fuerte impacto en el espectador de la obra audiovisual. Herrera postula que “El sonido moldea la experiencia del espectador porque le brinda continuidad narrativa. Además, le permite crear un vínculo emocional, psicológico y cognitivo con los personajes y la trama” (2020, p.133). En otras palabras, el sonido cumple un rol de refuerzo frente a lo que ve el

espectador por lo que es necesario emplearlo de manera sabia para producir las sensaciones deseadas en el público.

A pesar de que el sonido en el cine cumple un papel de carácter funcional, es necesario recalcar que en su diseño también lleva una carga artística de por medio. Herrera (2020) considera que con la evolución del cine sonoro desde los años 1940 el sonido en el cine ha presentado utilidad técnica, pero al mismo tiempo ha apuntado hacia el desarrollo artístico. Esto es posible observarlo no sólo mediante la utilización de instrumentos musicales para la creación de bandas sonoras, sino que también durante el proceso creativo que conlleva el desarrollo del diseño sonoro de una obra audiovisual.

Por otro lado, también es posible evaluar el sonido en el cine desde otro aspecto que no sea principalmente el artístico. Arredondo y García (1998) plantean que, si bien la importancia del sonido en el cine ha ido incrementando con el paso de los años, este desarrollo no ha sido implementado en la metodología de enseñanza sobre la musicalización de las películas. Es decir, a pesar de que el interés por la complejidad del diseño sonoro en el cine ha ido en aumento, esto no se ha visto reflejado en la enseñanza primordial sobre cine.

Debido a este modelo educativo es que el sonido en el cine se ha mantenido como un elemento que sólo acompaña la imagen en una obra cinematográfica. Arredondo y García mencionan que a raíz de que lo visual se considere el eje dentro de una película es la razón por la que “se considere a la música, los sonidos y los ruidos como información suplementaria, como comentario de las imágenes” (1998, p.102). Por lo que mientras no se reivindique el lugar del sonido en las obras audiovisuales mediante la enseñanza sobre la disciplina, se le seguirá restando importancia a este eslabón primordial de la industria cinematográfica que juega un rol esencial emancipado de la imagen.

A partir de lo mencionado anteriormente es que podemos dilucidar que el sonido en el cine ha sido una temática investigada desde diferentes disciplinas, pero no necesariamente desde el cine en sí mismo. A pesar de que ya existan publicaciones sobre la trascendencia del sonido en el cine, aún es viable generar nuevos conocimientos desde la industria cinematográfica ya que es posible considerar este

elemento de lo audiovisual como un campo propicio para la realización de nuevas investigaciones en artes.

En cuanto al aspecto técnico de la utilización del sonido en el cine, es que a mediados de los años 1960 y 1970 podemos apreciar en Europa el comienzo de una evolución tecnológica en cuanto a grabación de sonido directo durante el rodaje de una película. Sin embargo, esto requería la utilización de equipamiento de gran tamaño y peso. Jullier en 2007 señala que:

Lograr el sonido directo sin las miradas de los transeúntes era imposible, los pequeños micrófonos inalámbricos aún no se habían inventado ... Las limitaciones técnicas son múltiples. El sonido se grababa en película óptica - en Francia se la llamaba «película-sonido»- con enormes máquinas de escasa movilidad (p.13)

Posteriormente esta problemática respecto al tamaño del equipo se solucionaría en 1963 con el desarrollo de un sincronizador de audio imagen utilizando equipos de sonido más ligeros como los magnetófonos de cinta desarrollados por la empresa suiza Nagra (Jullier, 2007).

Al mismo tiempo, a raíz de los cambios políticos que acontecían en los diferentes países dentro del continente americano durante los años 1960 es que se comienza a gestar en la población un nuevo pensamiento. Tal como menciona Orell “se respiraba en el aire brisas de cambios, de búsqueda de nuevos caminos de existencia para el Hombre Latinoamericano” (2006, p.19). No es sino posterior a la revolución cubana que el continente comienza a una búsqueda para desligarse del colonialismo, y este cambio de pensamiento también afectaría a los cineastas quienes volcarían estas ideas dentro de sus películas.

Un hito importante para el desarrollo de este nuevo cine que se estaba produciendo a lo largo del continente fue el Festival Internacional de Cine en Viña del Mar organizado por Aldo Francia en el año 1967 donde se creó una unificación en este nuevo género. Francia menciona que es en este punto que se crea a nivel etimológico de manera paralela el Nuevo Cine Latinoamericano y el Nuevo Cine

chileno. Así mismo, menciona que en ese momento “algunos países latinoamericanos ya poseían, aunque no bien estructuradas, manifestaciones del Nuevo Cine” (Francia, 1990, p.43). Por lo que el diálogo entre cineastas dentro de este festival de cine no competitivo alimentaría el antes mencionado género de Nuevo Cine.

Ahora bien, para comprender a qué nos referimos con Nuevo Cine es inevitable hacer la distinción con el llamado Cine Viejo. A esto Francia define como:

El Cine Nuevo es aquel que tiene por finalidad despertar la conciencia del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales que este medio tiene. Por lo tanto, *es un cine social.*

Por contraste, el Cine Viejo es aquel que busca la evasión del espectador del medio y de los problemas que este tiene. Es un cine netamente individualista (1990, p.40)

En base a lo mencionado anteriormente es que podemos resumir el término Cine Viejo como un cine superficial que sólo busca la entretención, es cambio el Cine Nuevo nos presenta a través de la obra un espacio reflexivo en cuanto al entorno político social.

Al momento de la realización del rodaje de *Ya no basta con rezar* en 1972, Aldo Francia inspirado por el neorrealismo italiano, movimiento que lleva consigo compromiso social igual que el Cine Nuevo, proponía trabajar en gran parte con personas que no eran actores de profesión. Esto suponía un problema ya que en Chile no se gozaba de la misma tecnología que Europa por lo que el equipo técnico no contaba con la maquinaria portátil para realizar la sincronización de imagen y sonido directo por lo que la opción para grabar el sonido era la utilización de la maquinaria de gran tamaño mencionada anteriormente.

Lo descrito no era una opción por diferentes razones, el rodaje de la película sería realizado en los cerros de Valparaíso, Chile por lo que sería complejo transportar el peso del grabador de sonido. Por otro lado, las personas que no pertenecían en el

rubro actoral se verían intimidados frente al equipo de gran tamaño y no desempeñarían sus roles cotidianos de igual manera.

Otro punto por destacar es que, al momento de la preproducción, Francia ya tenía decidido que esta película se rodaría a color debido a que esto poseía un mensaje dentro del filme, En 1990 Aldo Francia menciona que:

Si “Valparaíso, mi amor” era imposible filmarla en colores, “Ya no basta con rezar” exigía el color. En la primera, no había ninguna salida, ninguna salvación, todo era gris. En cambio, la segunda es un camino a la libertad, una respuesta a “Valparaíso, mi amor”; por lo tanto, el color era fundamental (p.223)

Es debido a esto que Aldo Francia se ve en la obligación priorizar la imagen y sus necesidades técnicas, sobre el sonido directo de la película. Sin embargo, esto no quiere decir que el director abandone por completo el diseño sonoro del filme ya que posteriormente se agregaría en postproducción.

A través de las memorias escritas por el propio director es que sabemos que junto con la creación de la trama de *Ya no basta con rezar*, Francia ya había visualizado el diseño sonoro que acompañaría la imagen de su película. En su texto menciona que:

Decidimos que toda la película iría desde una Iglesia que muere a otra que nace. Cánticos de iglesia sobre vistas de la ciudad, como si toda la ciudad rezara a través de esos coros de misa. De pronto, campanadas de muerto interrumpen los coros y aparece la extremaunción a un muerto. Es la vieja Iglesia que muere. Al final del film, otra clase de rezos (el pueblo unido jamás será vencido) que se interrumpen bruscamente y no se escucha ningún ruido hasta la rotura del vidrio (compromiso total de Jaime) y las campanadas de júbilo por el nacimiento de la nueva iglesia (1990, pp.221-222)

Esto nos permite confirmar que el director no sólo utiliza al sonido de su película como una herramienta de utilidad técnica, sino que también lo usa como un mecanismo artístico y dramático que refuerza al mismo tiempo la imagen como la construcción de la trama política que poseería su película.

Así mismo, si el objetivo es llevar a cabo un análisis sobre la obra audiovisual, es importante hacer una observación política e histórica sobre el contexto en el cual está realizada la película con el fin de obtener un conocimiento más amplio del lenguaje audiovisual utilizado.

Recapitulando, el cine realizado por Aldo Francia, y en este caso *Ya no basta con rezar*, ha sido leído muchas veces desde el contexto político debido a su relevancia en el desarrollo de nuevo lenguaje cinematográfico latinoamericano, así como también por su contenido social en el que se desarrollan las acciones de los personajes de la película. Al mismo tiempo podemos apreciar la existencia de estudios técnicos sobre imagen y montaje. Un ejemplo de análisis sobre esta película es el realizado por Vega en 1979 en donde al momento de ahondar en la sonoridad de *Ya no basta con rezar* sólo se detiene en dos puntos del diseño sonoro: en la música como complemento del montaje, relato y desarrollo del personaje y en el diálogo para reforzar imagen.

Tal como mencionaba Herrera (2020) esto le otorga una característica funcional al sonido, sin embargo, deja de lado la capacidad de expresión artística que también menciona el autor. En el caso del análisis de Vega, creemos que es un estudio acertado para la época, no obstante, debido al desarrollo del término de diseño sonoro que surgiría en años posteriores de su publicación es que creemos que es importante reanalizar *Ya no basta con rezar* desde un nuevo punto de vista abarcando otros elementos sonoros que no se apreciaron anteriormente.

1.4 Pregunta de investigación

A raíz de lo mencionado en los puntos anteriores es que nos preguntamos: ¿En qué medida los elementos sonoros utilizados en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia confeccionan un diseño sonoro en la película?

1.5 Objetivo general de la investigación

Analizar en qué medida los elementos sonoros utilizados en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia confeccionan un diseño sonoro en la película.

1.5.1 Objetivos específicos

Identificar los elementos sonoros utilizados en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia.

Comprender la propuesta sonora confeccionada en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia.

Explicar la relación entre elementos sonoros y diseño sonoro en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia.

2. Marco Teórico

2.1 Desarrollo del Cine como obra de arte

Debido a que el objetivo de esta investigación es analizar la relación entre el sonido y la imagen de *Ya No Basta con Rezar* del director Aldo Francia, es oportuno ahondar en los conceptos a analizar con la finalidad de darnos a entender. Tal como indica Jablonska “Toda pesquisa parte de las preocupaciones del investigador y es guiada por lo que a él le interesa y le resulta relevante” (2008, p.147). Es este caso el soporte que sostiene el sonido y la imagen es la obra cinematográfica, por lo que comenzaremos por definir lo que comprenderemos por cine.

Lograr una definición de una técnica artística no es trabajo sencillo, ya que la definición de cada autor varía según su propia subjetividad. Bazin (1990) plantea que el desarrollo tecnológico de la fotografía, precursora de la idea de cine, cumple una función emancipadora de la búsqueda de representación de la realidad que tanto buscaba el arte pictórico. Esto es debido a que la fotografía realiza una captura objetiva de lo que ve el artista sin intervenir con su subjetividad al momento de reproducir la imagen (Bazin, 1990). Por lo que, hasta este momento, la mejor representación de la realidad que podían crear los artistas era mediante el uso de la fotografía.

No obstante, la capacidad de reproducción de imágenes que proveía la fotografía causaría que las obras de arte perdieran una característica particular. Según Benjamin (2003) para lograr generar una obra de arte es ineludible que dicha obra posea “valor de culto”, para esto es necesario se conciba mediante un proceso ritualístico por el cual la obra adquiere lo que él llama aura. Es debido a la posibilidad de reproductibilidad de la fotografía que el resultado de estas ya obras no es para Benjamin un arte “aurático”, sino que llevan consigo un “valor de exhibición” el cual crece a medida que se reprime el valor cultural, mientras más posibilidades de recepción de la obra de arte por parte de las masas, más decae el valor cultural y por lo tanto pierde el aura.

De manera paralela, esta búsqueda incansable de la imagen más fehaciente de la realidad que anteriormente llevaba la pintura se vio relegada a la fotografía y no es gracias a la experimentación artística y tecnológica por parte Edison con su quinetoscopio, Marey y su fotografía en movimiento o los hermanos Lumière con el cinematógrafo. Es debido al nuevo surgimiento del cine que se logra capturar la tan ansiada imagen en movimiento aún más fiel a la realidad.

Es a raíz de lo anterior que Bazin menciona que hasta 1920 existió el apogeo del cine documental y no es hasta la década entre 1930 y 1940 que “a pesar de excepciones todavía importantes, comienza una decadencia del filme exótico caracterizada por una búsqueda cada vez más descarada de lo espectacular y de lo sensacional” (1990, p.43). Por lo que es posible reconocer un síntoma de ausencia entre las películas de la época.

Para Benjamin (2003), la pérdida del aura en las obras capaces de reproducirse conlleva a una búsqueda de la fundamentación ritual en otro aspecto de ellas, la política. En torno a esto menciona que:

La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día (Benjamin, 2003, p.56)

Por lo que el cine no sólo se fundamenta en la reproducción y representación de la naturaleza, sino que funciona y recupera su aura como un puente ente naturaleza y humanidad mediante la utilización de nuevo medios.

Con respecto a la idea de reproductibilidad de las imágenes, Benjamin propone la distinción entre la copia que genera la fotografía y la realización del cine que, si bien se genera mediante el rodaje de secuencias imitativas de la realidad repetidas muchas veces, considera “La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje” (2003, p.66). Por lo que comprendemos que, para el autor, lo que otorga al cine la condición de obra de arte es el desempeño artístico que se plasma en la película.

Por otro lado, Tarkovski reflexiona que no es solamente la búsqueda de la realidad ni la búsqueda del aura lo que constituye el cine. En 1984 postula que “La probabilidad y la veracidad interna, para mí, residen no sólo en la fidelidad a los hechos, sino también en la representación fiel de las sensaciones” (Tarkovski, p.33). A raíz de esto comprendemos que, para Tarkovski, la película también conlleva en sí el deber de transmitir emociones a través de las imágenes de representa. Así mismo postula que las películas deben poseer la sensibilidad de las experiencias de la vida cotidiana para lograr ejercer sentimientos en el espectador. Estas emociones se transfieren gracias a la construcción de un relato en el que el mismo espectador, a través de sus experiencias subjetivas previas, genera sus propias conclusiones respecto a la película.

Continuando con el avance tecnológico en el cine, para Bazin (1990) si bien el cine fue siempre pensado por los posibles cineastas para la captura más verosímil de la realidad, la realización y avances del cine se vio condicionado a los inventos tecnológicos de cada época. Tal como menciona en 1990 “no hay apenas inventor que no busque el conjugar el sonido o el relieve con la animación de la imagen. Ya se trate de Edison, cuyo quinetoscopio individual tenía que estar acoplado a un fonógrafo” (p.36). Así dando debido a que el cine está en constante desarrollo, creación e invención de la mano de la nueva tecnología y en este caso se añadiría un factor elemental a la imagen en movimiento, la integración del sonido.

En este periodo se pensó que existiría un quiebre por el cambio del paradigma entre cine mudo y sonoro. Sin embargo, Bazin defiende que:

Si deja de considerarse el montaje y la composición plástica de la imagen como la esencia misma del lenguaje cinematográfico, la aparición del sonido no es ya la línea de quiebre estética que divide dos aspectos radicalmente diferentes del séptimo arte. Un cierto cine que ha creído morir a causa de la banda sonora no era realmente «el cine»; el verdadero plano de cristalización estaba en otro sitio y continuaba y continúa sin ruptura, atravesando 35 años de historia del lenguaje cinematográfico (1990, p.86)

En pocas palabras, la esencia del cine está presente en lo que se transmite a través de las películas, y esto trasciende a qué tecnología o metodología se utiliza en la realización audiovisual.

2.2 Diseño sonoro y paisaje sonoro

Para la realización de un trabajo investigativo, en este caso en artes y sobre cine chileno, es oportuno realizar el análisis de los conceptos a abarcar dentro de la investigación con el objetivo de facilitar la comprensión. Como menciona Jablonska:

el conocimiento no es reflejo de una supuesta realidad con una existencia propia e independiente del sujeto, el investigador no tiene más remedio que construir un andamiaje conceptual, metodológico y analítico tanto consistente como productivo, que le permita dar cuenta de algún aspecto de lo que suele llamarse “la realidad” (2008, p.148)

En otras palabras, la definición de los conceptos varía según la interpretación de cada sujeto ya que es la subjetividad y vivencias previas la que nos otorga la descripción de dicho término.

Para lograr el objetivo de delimitar el significado de la expresión diseño sonoro, primeramente, es necesario realizar un análisis del término. Según menciona Witthington (2007) un antecedente a diseño sonoro puede ser apreciado en *Hollywood* en la primera película de George Lucas llamada *THX 1138* donde Walter Murch es nombrado en los créditos como “Montaje de Sonido”.

Witthington (2007) destaca que la utilización del sonido diseñado por Murch revela una constante tensión entre musicalidad y funcionalidad entre el género de ciencia ficción, esta distensión se extiende a la obra audiovisual *Apocalypse Now* (1979) que también musicaliza Walter Murch. En ella a través de piezas musicales y sonidos fuera de cámara, es generada una experiencia inmersiva en conjunto a la visualidad de la película. Witthington menciona que sin saberlo Murch, es en este

momento donde se comienza a hablar del término diseño sonoro dentro de los círculos de producción cinematográfica en *Hollywood*.

Gracias a la innovación sonora que orquesta Murch es que artistas como Ben Burtt dan más pasos hacia la experimentación en cuanto a diseño sonoro en películas como *Star Wars*. Es en este espacio donde el diseño sonoro expande su campo de experimentación no solo a la construcción de espacialidad y narrativa, sino que también a la creación exclusiva de efectos de sonido específicos que caracterizan elementos únicos en la película (Witthington, 2007).

Así mismo, el análisis de sonoridad del espacio puede estar extendido no solo a las películas, sino que es aplicable incluso a cualquier momento en el que se realiza una experiencia auditiva. Para Murray, paisaje sonoro es “cualquier porción del entorno sonoro observado como campo de estudio” (2013, p.370). En otras palabras, podemos considerar como paisaje sonoro a cualquier situación audible siempre y cuando pase por un proceso de análisis donde se pueda desglosar los elementos que componen dicha pieza estudiada.

Ahora bien, una de las razones por las que nos parece importante abordar la sonoridad en el cine es debido al rol que posee dentro de las películas. Para Chion (1993) la relación entre sonido e imagen le otorga un valor añadido lo que comprende por:

el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen (p.13)

En otras palabras, el sonido en la película recubre la imagen con la finalidad de crear una unión entre imágenes para lograr enmascarar la manipulación del montaje y así entregarle al espectador una imagen natural.

Así como logramos identificar el origen de los términos diseño y paisaje sonoros, nos parece pertinente ahondar en los elementos que componen el sonido de las

películas, uno de estos es el diálogo. Chion (1993) plantea que el cine es “vococentrista” debido a que en la mayoría de los casos se prioriza la voz ante la presencia de otros sonidos, acompañado del hecho de que los avances tecnológicos también se han desarrollado en torno a el registro de los diálogos. Por lo que, principalmente es el diálogo lo que guía primariamente al espectador dentro de la película mientras a su vez refuerza la imagen.

Otro elemento sonoro importante dentro de la obra audiovisual es la música. Chion postula que “la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento” (1993, p.15). Con esto se refiere a que el cine utiliza como herramienta emocional a la música con el fin de reforzar, inculcar o guiar al espectador respecto a la imagen en pantalla.

Simultáneamente, Chion (1993) divide la música a través de dos efectos a los que llama “empático” y “anempático”. El primer término se comprende como la música o sonidos que logran movilizar las emociones del personaje y el espectador. Al contrario, por “anempático” Chion (1993) se refiere a música o sonidos que son capaces de también estimular la emociones, pero la diferencia es que estos sonidos que podrían ser música de piano, orquesta o incluso ruidos como por ejemplo de ventiladores son ignorados por el personaje y así mismo por el espectador.

En resumen, el amplio espectro de sonido en una película cumple funciones importantes dentro de esta. Ya sea como método de expresión artística o mecanismo utilitario para manejar las emociones dentro de la película, el sonido es un gran acompañante de la imagen ya que es capaz de potenciar y ocultar aspectos que, dentro del departamento de fotografía o montaje de imagen de dicha producción audiovisual, no sería posible. Por lo que, a través de lo mencionado anteriormente, consideramos al sonido como uno de los pilares fundamentales en la cinematografía y por consecuencia, creemos que su rol en el cine amerita ser parte de esta investigación.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

El enfoque para utilizar en este trabajo investigativo en artes y sobre cine, será el cualitativo. Esto se debe a que mediante esta indagación buscamos comprender un fenómeno en específico, en este caso el diseño sonoro en *Ya no basta con rezar* del director Aldo Francia. Tal como menciona Guerrero (2016):

La investigación Cualitativa se centra en comprender y profundizar los fenómenos, analizándolos desde el punto de vista de los participantes en su ambiente y en relación con los aspectos que los rodean. Normalmente es escogido cuando se busca comprender la perspectiva de individuos o grupos de personas a los que se investigará, acerca de los sucesos que los rodean, ahondar en sus experiencias, opiniones, conociendo de esta forma cómo subjetivamente perciben su realidad (p.3)

En otras palabras, una investigación cualitativa se caracteriza por buscar la comprensión de fenómenos específicos teniendo siempre en cuenta el contexto en el cual se desenvuelven. Ahora bien, dentro de este enfoque investigativo, el ambiente que rodea el objeto de estudio está construido por diversos puntos de vista propios de cada individuo. Jablonska postula que:

podría decirse que el investigador parte de sus preguntas y para encontrar las respuestas lee a diversos autores, pero no para impregnar su estudio de sus teorías sino para aclararse lo que le interesa a él. Subrayo aquí el momento eminentemente subjetivo que está necesariamente presente a lo largo de la investigación (2008, p.147)

Es decir, para la construcción de un trabajo investigativo con enfoque cualitativo, como es en este caso, construiremos gracias a diversos autores un tejido de

conocimientos que nos permitirá acercarnos al objeto de estudio con el fin de analizar y comprender el fenómeno.

3.2 Muestra de estudio

La elección de la muestra de estudio se origina desde la búsqueda de relectura de películas consideradas clásicas dentro de Chile. Los largometrajes de Aldo Francia, reconocido cineasta del país, han sido usualmente estudiados desde su potente contenido político y sus grandes aportes al desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, las películas de Francia poseen elementos técnicos dignos de un análisis particular, en este caso un análisis sonoro.

En su película titulada *Ya no basta con rezar* es posible apreciar su punto cúlmine de desarrollo cinematográfico ya que es su última filmación. Además de ser su último filme, es en el rodaje de esta película donde ocurren dificultades técnicas para grabar el sonido directo. Sin embargo, logra sobrellevar el contratiempo sonorizando toda la película mediante post producción generando, sin saberlo en esa época, un sustancioso diseño sonoro previo al desarrollo del concepto.

3.3 Técnica de investigación

Continuando con la idea previamente desarrollada, al momento de realizar una investigación en artes y sobre cine, es necesario llevar a cabo un proceso de análisis sobre la película a estudiar. Para Aumont y Marie “El objetivo del análisis es, pues, que sintamos mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas” (1990, p.18). Es decir, para llegar a un entendimiento más profundo sobre la obra fílmica es preciso que estas obras pasen por un proceso de analítico. Ahora bien, lo mencionado anteriormente nos conlleva a la pregunta de cómo realizar un análisis fílmico. Aumont y Marie señalan que:

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos

elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen (1990, p.19)

Dicho en otras palabras, el proceso de análisis surge al momento en que el investigador escoge elementos específicos presentes en la película con la finalidad de utilizarlos como objeto de estudio.

Para la realización de este análisis es inexorable utilizar un método de acercamiento hacia los elementos de la película que se estudiarán.

Tal como mencionan los autores:

cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general, o de teoría (Aumont y Marie, 1990, p.23)

Dicho de otra manera, no existe un solo método de análisis filmográfico debido a que cada estudio se puede centrar en diferentes factores de la vasta diversidad de elementos que componen la obra audiovisual, por lo que es necesario generar nuestro propio modelo analítico que aplicará únicamente a nuestra película a examinar durante la investigación.

En lo que respecta a este trabajo investigativo, nos topamos con el desafío de realizar un análisis escrito centrado en un fenómeno auditivo como lo es el diseño sonoro de la película *Ya no basta con rezar* del director Aldo Francia. Por lo que, para realización de este, utilizaremos una técnica mixta entre dos instrumentos y técnicas de análisis mencionadas por Aumont y Marie (1990).

Como nos centraremos en los detalles de la sonoridad de la película antes indicada, organizaremos esta información a través de cuadros. Como mencionan los autores “prácticamente todo lo que, en un film, puede ser objeto de descripción, puede dar lugar a una esquematización o presentarse en forma de cuadro” (Aumont y Marie,

1990, p.76). Por lo que este instrumento nos permite organizar de manera ordenada y categorizada la información que nos parece pertinente disociar de la película.

La decisión de utilizar cuadros como herramienta es debido a que para el análisis a realizar no nos parece pertinente ahondar en detalles fotográficos técnicos de la película como es en el caso del *découpage*. Por lo que a través de cuadros sólo desglosaremos la visualidad de la película a nivel narrativo y de manera más detallada los sonidos presentes en cada plano de la secuencia a analizar.

El otro instrumento que compondrá esta técnica mixta de análisis será el fotograma. Aumont y Marie mencionan que:

Este gesto consiste en fijar momentáneamente el desfile fílmico, hace que el fotograma se destaque doblemente: primero, suprimiendo pura y simplemente la dimensión sonora del film (no se puede “parar el sonido”), y luego eliminando aquello que desde siempre se ha considerado lo esencial de la imagen fílmica, es decir, el movimiento (1990, p.82)

Ahora bien, la utilización de este recurso podría parecer contradictorio debido a que no sólo elimina el movimiento de la película, sino que también el sonido presente en la escena. Lo que nos conlleva a implementar esta técnica es que, como mencionábamos anteriormente, el sonido cumple una función de refuerzo a la imagen con el objetivo de potenciar las emociones efectuadas en el espectador (Herrera, 2020), por lo que para demostrar la potencia del sonido en la película también es necesario contextualizar lo que está sucediendo en la escena a nivel visual.

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

Ya no basta con rezar es un largometraje chileno de ficción dirigido por Aldo Francia, el cual fue estrenado el 28 de agosto de 1972. Es hablado en español y cuenta con una duración de 80 minutos. La película fue rodada en 35mm a color, la productora a cargo del proyecto fue Cine Nuevo Viña del Mar y el sonido es obra de Jorge Di Lauro.

Ya no basta con rezar relata la historia del padre Jaime, un sacerdote católico, inquietado por la apatía de la burguesía hacia la clase obrera se embarca en la creación de una nueva iglesia la cual integra la lucha social dentro de sus valores.

4.2 Análisis del documento

La primera secuencia seleccionada para analizar se encuentra en el comienzo de la película, podemos distinguir cómo es que mediante la utilización del diseño sonoro se construye una experiencia inmersiva en el lugar que habitan los personajes a través de la narrativa auditiva. Es importante reiterar que esta película no cuenta con sonido directo, por lo que cada sonido, ya sea diálogo o sonidos de sala, está agregado en postproducción.



Tiempo fotograma A 00:09:02



Tiempo fotograma B 00:09:20



Tiempo fotograma C 00:09:23



Tiempo fotograma D 00:09:33

Descripción Imagen	Descripción Sonido
Imágenes en blanco y negro de policías corriendo armados junto a carros lanzaaguas mientras dispersan a manifestantes	Suena <i>Vivre Pour Vivre</i> de Paul Mauriat mientras una voz en off comenta la noticia sobre la protesta
Vuelve la imagen a color, Claudio se encuentra sentado frente al televisor en blanco y negro viendo la noticia	Continúa la música de Paul Mauriat mientras el periodista sigue hablando en off
El Padre entra en escena, el empresario se pone de pie y camina por el despacho y guía al sacerdote	Se oyen leves pasos, el clérigo dialoga con el empresario. La música baja de intensidad, el periodista continúa comentando la noticia. Los pasos del empresario acompañan su movimiento
Ambos personajes salen a un balcón a continuar su conversación	Diálogo entre los dos personajes, los pasos se vuelven silenciosos igual que el televisor, a la distancia se escucha levemente una bocina de auto
Elipsis temporal, vuelven a estar dentro del despacho, empresario se acerca a una mesa	Pasos del empresario, mientras inicia <i>El lago de los cisnes</i> de Chaikovski. Vuelve a oírse el periodista en la televisión, esta vez es una noticia sobre una epidemia de tífus, pasos del empresario mientras dialoga con el padre
Empresario firma un cheque, se acerca al sacerdote y se lo entrega	Música y el noticiero suben de intensidad tomando protagonismo, Periodista termina sus frases para ser reemplazadas por el diálogo del empresario mientras continúa <i>El lago de los cisnes</i> . Pasos del empresario
Empresario se acerca al televisor y lo apaga	Periodista retoma el relato de la noticia, el empresario alza su voz de manera simultánea. Sonido de apagado de la perilla del televisor. Se detiene abruptamente la música y el noticiero

El inicio de esta secuencia está acompañado por la música del director de orquesta francés Paul Mauriat, para luego ser cubierta por una voz en *off* que, gracias al tono de voz y el contenido del diálogo, podemos comprender que las imágenes representan un noticiero en blanco y negro. En la siguiente escena a color es que nos vemos visualmente como espectadores fuera del noticiero, y ahora el televisor que es la fuente del sonido se aprecia dentro de la toma, sigue sonando el reportero y la música.

Al momento que se introduce un segundo personaje en la secuencia y dialogan es cuando el sonido del televisor baja su intensidad, pero continúa estando presente.

Cuando los personajes cambian de escena al exterior es que el televisor se ve silenciado al no encontrarse dentro del espacio donde está instalado. Este recurso permite crear en la película un espacio verosímil donde se mueven los personajes, en el interior los pasos resuenan fuertemente entre la acústica de los techos altos y el piso de *parquet*, pero por otro lado sus pasos no suenan en el material del piso del balcón al que salen y se incluyen bocinas de auto lo cual nos instala geográficamente cerca de una calle, aunque en plano no se vean los vehículos.

En cuanto al diálogo entre los personajes y la narrativa del periodista se encuentran ligados a la misma temática de conversación, lo que nos da cuenta, en base al noticiero, que las problemáticas que sopesan a los personajes también se encuentra a nivel nacional.

A través del análisis de esta secuencia identificamos que cada uno de los sonidos empleados son elegidos de manera selectiva no solamente con el fin de apoyar la trama, sino que también cumplen una función primordial en la construcción de espacio donde le otorgan realidad al espacio en el que se desenvuelven los personajes. En el caso de los diálogos presentados por la televisión y los personajes cumplen la función de guía del espectador a lo largo que se desarrolla la trama narrativa. La música del noticiero cumple una doble función para enmascarar el corte de plano entre la noticia blanco y negro y el espacio del despacho mediante su continuidad entre ambos planos, así como también transmite emocionalidad al espectador. Así como hay sonidos que otorgan sentido artístico, también están presentes los sonidos de las acciones como pasos que aportan al verosímil de la obra audiovisual. Los elementos mencionados anteriormente construyen en esta secuencia un diseño sonoro que acompaña a la obra cinematográfica potenciando la emocionalidad que es capaz de transmitir a nivel visual y auditivo. Es decir, los elementos sonoros utilizados en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia permiten confeccionar un diseño sonoro en la película a través de la implementación de los sonidos que producen los objetos al estar en contacto con los personajes que se mueven frente a la cámara lo cual crea un espacio que resulta verosímil al público, así como también diálogo y musicalización aportan al peso de la trama y a la manera en que el espectador recibe la película.

En la segunda secuencia podemos ahondar en elementos esenciales de diseño sonoro como son los *Foley* o sonidos de sala permiten dar más credibilidad a las acciones interpretadas por los actores. El término *Foley* o sonidos de sala es comprendido como los sonidos generados por un artista sonoro con el fin de remplazar o reforzar el ruido de las acciones (Jullier, 2007).



Tiempo fotograma A 00:59:31



Tiempo fotograma B 00:59:43



Tiempo fotograma C 00:59:49



Tiempo fotograma D 01:00:05

Descripción Imagen	Descripción Sonido
Dos hombres arrastran una carreta por una calle de piedra, otros hombres netran en el plano y caminan hacia la carreta	Sonido de la carreta arrastrada por el piso pedregoso
El grupo de hombres enfrenta a los que llevan la carreta y les botan los alimentos	El sonido maderoso de la carreta se detiene, diálogo con voz rasposa de uno de los hombres, La fruta hace un sonido al caer de la canasta
Los hombres golpean al padre y su acompañante, dan vuelta la carreta	De manera ascendente comienza un coro, se oyen los quejidos de los hombres al ser golpeados, así mismo se escuchan los puños golpeando los cuerpos
Otro grupo de hombres entra a cuadro corriendo, el grupo violento huye. Chequean el estado de los dos hombres golpeados	Entre los coros se aprecian los pasos de los hombres corriendo. Cuando el grupo violento sale de plano, el coro va disminuyendo su intensidad hasta ya no ser percibido

Dentro de esta secuencia que incluye poco diálogo es que toman mayor protagonismo los sonidos que emiten los objetos dentro del plano, en este caso el sonido pocas veces percibido de las acciones realizadas por los actores. Recordando nuevamente que cada sonido está agregado de manera posterior a la filmación, es que procedemos a fragmentar la secuencia. Por tanto, la confección del diseño sonoro acá es reconocible mediante la utilización de sonidos generados específicamente para la sonorización de los movimientos de manera en que calcen y refuercen las emociones que se desean inculcar en el espectador, de esta manera el sonido surge como el complemento artístico perfecto para acompañar la imagen. Esta inicia con el sonido característico de una carreta al ser arrastrada sobre una superficie imperfecta, nuevamente el material del piso es factor determinante a cómo suenan los objetos al interactuar con él. Al momento en que caen las frutas al piso se aprecian de manera auditiva el golpe particular que producen al caer. La secuencia continúa con la golpiza de los dos personajes que llevaban la carreta, si bien comprendemos que los golpes realizados por los actores no fueron reales, el sonido nos permite que las acciones se vuelvan más creíbles. Esto es gracias a los *Foleys* de los impactos de puño, los cuales a su vez son acompañados por los quejidos que generan los personajes al ser golpeados. La golpiza que reciben los personajes se ve musicalizada por un coro de iglesia el cual se desvanece al huir el grupo de pendencieros.

A través de lo analizado es que damos cuenta de cómo los sonidos agregados son esenciales para la creación del verosímil de la película, ya que sin estos las acciones pierden la intensidad necesaria para generar la tensión narrativa. O sea, volvemos a identificar los elementos sonoros utilizados en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia permiten confeccionar un diseño sonoro en la película a través los Foleys o sonidos de sala, así como también la musicalización.

Durante la tercera secuencia seleccionada de *Ya no basta con rezar* podemos identificar de manera clara cómo los sonidos seleccionados por el equipo realizador modifican la lectura de la imagen que integra la película ya que sólo observando los fotogramas no es posible apreciar la complejidad de la narrativa elaborada para la cinta.



Tiempo fotograma A 1:14:54



Tiempo fotograma B 1:15:01



Tiempo fotograma C 1:15:03



Tiempo fotograma D 1:15:08

Descripción Imagen	Descripción Sonido
Avanza marcha sindicalista hacia un edificio resguardado por fuerzas policiales	Multitud entonando "El pueblo unido jamás será vencido"
Policías con casco, escudo y luma miran fijamente a los protestantes	Multitud entonando "El pueblo unido jamás será vencido"
Protestantes flamean banderas rojas y blancas mientras marchan	Multitud entonando "El pueblo unido jamás será vencido"
Policías disparan un proyectil	El disparo del proyectil desvanece el cántico de la multitud
Los protestantes se despliegan al ser alcanzados por el humo de la bomba lacrimógena lanzada. Entre las personas surge el Padre Jaime, quien toma la lacrimógena y la lanza	Silencio absoluto
Imagen fija del Padre Jaime lanzando el proyectil de vuelta	Sonidos extradiegéticos de objetos siendo golpeados y destrozados al caer. A continuación suenan campanas de iglesia

Utilizando un cántico de protesta reconocido por su participación en manifestaciones sociales como es *El pueblo unido jamás será vencido*, tal como menciona Francia (1990) es que se transforma la canción en un nuevo rezo para el protagonista de la película quien, al final de este filme, ya ha desatendido la iglesia tradicional de la cual era partícipe en el inicio de la película.

La secuencia continúa con el ruido del disparo de un proyectil, el cual silencia todo sonido existente previamente. Mediante este recurso artístico es que podemos interpretar cómo el acto de violencia acalla las voces que reclaman sus derechos. Es precisamente aquí donde la confección del diseño sonoro permite a través de la musicalización, y posterior ausencia de esta, transmitir emociones, pero aún más significativo es la capacidad de inculcar a través de la música un pensamiento y juicio en el espectador que sin un análisis de la secuencia puede pasar inadvertido. A continuación, entre el silencio absoluto es que visualmente apreciamos como el protagonista recoge la bomba lacrimógena lanzada por la policía para lanzarla de vuelta, sin embargo, en medio de la acción la imagen se congela y el silencio es interrumpido por sonidos extradiegéticos de objetos, que no vemos en pantalla, siendo destrozados para terminar con campanazos de iglesia. Particularmente a nivel sonoro esta escena irrumpe con técnicas que no se ven durante otros

momentos de la película, y es que comprendemos que la acción del protagonista de pasar de clérigo a manifestante es un punto cúlmine a nivel dramático y el sonido está diseñado acorde para seguir construyendo esta tensión.

Los sonidos de objetos, que no vemos en pantalla, siendo destrozados apoyan la narrativa pudiendo ser interpretados como el quiebre de la iglesia a la cual pertenecía el protagonista, la metamorfosis del personaje el cual rompe con su yo anterior para dar paso a un nuevo clérigo que aboga también por la lucha social de la clase obrera. Para concluir con los campanazos simbolizando que la misa de una nueva iglesia está a punto de empezar (Francia, 1990).

Identificados los elementos sonoros, nosotros consideramos que en esta secuencia la utilización de sonidos mientras la mirada está fija en un plano detenido como el epítome de la función del diseño sonoro, ya que es un gran ejemplo de cómo este elemento cinematográfico es capaz de realizar diversas funciones aun cuando no está acompañando a la imagen en movimiento. Aquí el diseño sonoro demuestra su posibilidad de funcionar de manera independiente a la imagen sin perder sustancialidad.

Es debido a lo mencionado anteriormente es que creemos que la secuencia anterior es clave para comprender como los elementos sonoros utilizados en *Ya no basta con rezar* continúan construyendo la narrativa de manera artística incluso materializando a nivel auditivo objetos que no están presentes a nivel visual y que permiten al espectador interpretar por sí mismo el final de la película otorgándole un peso fundamental a la banda sonora ideada por Aldo Francia y ejecutada por Jorge Di Lauro.

Conclusiones

Tras el análisis, podemos concluir que mediante la integración de diversos elementos sonoros como diálogo, *Foley* y musicalización en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia se logró la construcción de un diseño sonoro a pesar de que esta práctica se realizó de manera previa al desarrollo del concepto en sí. Como mencionábamos anteriormente una de las labores que comparte el cine y el diseño sonoro es su utilización para la expresión artística, a través del análisis realizado sobre esta película es posible apreciar como la construcción íntegra de *Ya no basta con rezar* está pensado como la realización de una obra de arte, destacando en esta investigación como cada elemento sonoro escogido e integrado fueron fundamentales para el desarrollo de la película cumpliendo un rol utilitario y funcional, como también una doble labor artística que el espectador instruido puede interpretar y sentir en base a lo que pretende transmitir el director, más no quiere decir que sean necesarios conocimientos sonoros previos para la comprensión de la película.

En nuestra consideración, la utilización de un diseño sonoro en la obra de Francia es posible en base a la implementación de elementos sonoros como los Foleys, diálogos y música, a medida que cada uno de estos sonidos integrados en la película producen diversos mensajes hacia el espectador es que podemos apreciar la construcción de un diseño sonoro en la película. Esto se produce gracias a la capacidad de Aldo Francia de pensar en su película como una obra completa, comprendiendo la importancia que tiene el sonido en conjunto con la imagen y el rol que le otorga a la película como incitadora de sensaciones y emociones.

La presente monografía deja la invitación a futuros investigadores a analizar y releer películas clásicas del cine chileno desde un punto de vista nuevo y especializado, con conocimientos actualizados y más desarrollados de lo que podría ser aspectos técnicos y/o artísticos sobre la cinematografía.

Si bien el análisis sonoro de *Ya no basta con rezar*, y de otras películas, está lejos de ser terminado puesto que existe la posibilidad que a futuro se desarrollen nuevos conceptos sobre diseño sonoro, sería importante primeramente desarrollar un

método que permitiera solucionar la mayor limitación de este trabajo investigativo en artes. El obstáculo más grande que se presentó fue la representación de lo auditivo a nivel escrito para lograr de manera ordenada la comprensión del acompañamiento de lo sonoro y lo visual, así como también disgregar cada elemento sonoro que integra cada plano.

Para concluir creemos que es vital no dejar que las películas se olviden y continuar adquiriendo conocimientos nuevos de lo viejo es esencial para el desarrollo de nuevas obras audiovisuales.

Bibliografía

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas Artes*, 5(2), 5-8.

Arredondo, H. y García Huelva, F. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar* (11), 101-105.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (2ª ed.). RIALP.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.

Francia, A. (Director). (1972). *Ya no basta con rezar* [Película]. Cine Nuevo Viña del Mar. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/ya-no-basta-con-rezar/>

Francia, A. (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. CESOC Ediciones.

Guerrero Bejarano, M. (2016) La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2), 1-9.

Herrera Landeros, S. (2020). La fuerza del sonido en el Cine. *Revista Iberoamericana de Comunicación* (38), 131-147.

Jablonska, A. (2008). La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 14(28), 133-149.

Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Paidós.

Murray, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.

Orell García, M. (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Parada Poblete, M. M. (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. Los estudios sobre cine en Latinoamérica. En Zabala, L. y Aristizábal Santa, J. (eds.), *Los Estudios Sobre Cine en Latinoamérica (2000-2017)* (pp. 205-252). Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

Sánchez Martínez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 12(19), 36-51.

Stange, H y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aiethesis* (46), 270-283.

Tarkovski, A. (1984). *Esculpir en el tiempo*. [s.n.].

Vega, A., Agüero, I., Besa, C., Cáceres, G., Lorca, C., Roth, R. y CENECA. (1979). *Re-visión del cine chileno*. Aconcagua.

Whittington, W. (2007). *Sound Design & Science Fiction*. [s.n.].