

# EL TERRITORIO Y LA MEMORIA COMO SIGNIFICADOS TEMÁTICOS EN *SONIDOS VECINOS* (2012)

MG. ALEJANDRO NUÑEZ-ALBERCA  
<https://orcid.org/0000-0002-5033-8283>  
Universidad de San Martín de Porres, Perú  
anuneza@usmp.pe

Recibido: 13 de abril del 2024 / Aceptado: 24 de junio del 2024  
doi: <https://doi.org/10.26439/contratexto2024.n42.7056>

**RESUMEN.** En el presente artículo se analiza el proceso de tematización fílmica presente en la película *Sonidos vecinos* (2012) del director brasileño Kleber Mendonça Filho. El objetivo fue identificar los distintos elementos de la puesta en escena y de la narrativa que manifiestan continuamente los sentidos asociados al territorio y a la memoria para establecerlos como ejes centrales en la construcción de los personajes del relato en la película. El enfoque fue cualitativo y se empleó el análisis textual como principal metodología de estudio para señalar los principales elementos del lenguaje audiovisual y sus asociaciones semánticas. Se concluye que la película utiliza el montaje y la puesta en escena para asociar la presencia de ciertos personajes con los diferentes espacios y temporalidades de la diégesis, y marcar una relación semántica entre los unos y los otros. De este modo, el filme convierte el espacio territorial y la memoria en elementos de vital importancia para entender a los personajes, lo que se asocia temáticamente con una de las tendencias actuales del cine latinoamericano como lo es el estudio de la memoria.

**PALABRAS CLAVE:** cine latinoamericano / análisis fílmico / análisis textual / territorio / memoria

## TERRITORY AND MEMORY AS THEMATIC MEANINGS IN *NEIGHBORING SOUNDS* (2012)

**ABSTRACT.** This paper analyzes the process of filmic thematization present in the movie *Neighboring Sounds* (2012) by the Brazilian director Kleber Mendonça Filho. The objective was to identify the different elements of the mise-en-scène and the narrative features that continuously express the thematic meanings of territoriality and memory, establishing them as central axes in the construction of the story's characters. Following a qualitative approach, the study incorporates textual analysis as its primary methodology to pinpoint the main formal elements and semantic associations of audiovisual language. It is concluded that the movie employs a series

of narrative strategies and specific aesthetic elements to associate the presence of certain characters with different spaces and temporalities of the diegesis, marking a semantic relationship between them. Thus, the film turns spatiality and the past into the core elements to understand the characters in the story, associating itself thematically with one of the current trends in Latin American cinema such as the study of memory.

KEYWORDS: Latin American cinema / film analysis / textual analysis / territory / memory

## O TERRITÓRIO E A MEMÓRIA COMO SIGNIFICADOS TEMÁTICOS *EM SOM AO REDOR* (2012)

RESUMO. Este artigo analisa o processo de tematização cinematográfica presente no filme *O som ao redor* (2012) do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. O objetivo foi identificar os diferentes elementos da mise-en-scène e as características narrativas que expressam continuamente os significados temáticos de territorialidade e memória, estabelecendo-os como eixos centrais na construção dos personagens da história. Seguindo uma abordagem qualitativa, o estudo incorpora a análise textual como sua principal metodologia para identificar os principais elementos formais e associações semânticas da linguagem audiovisual. Conclui-se que o filme emprega uma série de estratégias narrativas e elementos estéticos específicos para associar a presença de certos personagens com diferentes espaços e temporalidades da diegese, marcando uma relação semântica entre eles. Assim, o filme transforma a espacialidade e o passado nos elementos centrais para entender os personagens na história, associando-se tematicamente a uma das tendências atuais no cinema latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: cinema latino-americano / análise cinematográfica / análise textual / território / memória

## INTRODUCCIÓN

La pregunta por el espacio y su rol en la identidad de un individuo, es decir, los vínculos que ligan las nociones de ser y residir son recurrentes en el cine latinoamericano (Bedoya, 2020; Da Silva & Cunha, 2017). Si nos limitamos al cine brasileño contemporáneo, vemos que este “ha producido una colección de películas que toman el espacio, los territorios y la vida en la ciudad como elementos constitutivos y a menudo un *leitmotiv* de las películas” (De Jesus, 2017, p. 41). De esta forma, el espacio y, concretamente, el espacio urbano “cobra[n] protagonismo, ya no siendo solo el telón de fondo o escenario donde se desarrollan las acciones narrativas” (De Jesus, 2017, p. 41).

Basta recordar, por ejemplo, el interés que cobraron las favelas, el *sertão* y otros espacios marginados en el cine de ficción durante y después del periodo de retomada (Bentes, 2003). Esta etapa se caracterizó, entre otras cosas, por una exploración estética y de reevaluación del sentido de identidad nacional en Brasil, al exhibir sus problemáticas sociales más urgentes a la vez que se resignificaba los espacios comúnmente asociados a ellas (Días, 2018). Del mismo modo, la apuesta por una enunciación realista de estos espacios (ciudades, campos, desiertos, etcétera), entendida como mimesis de lo real, se fue matizando a favor de modelos que comprendían el necesario filtro conceptual, sensorial y psicológico de la experiencia de lo real (Marsh, 2015).

El espacio construido por el cine dista mucho de una reproducción prístina y directa de lo que alguna vez se colocó frente a la cámara. Antoniazzi (2019), por ejemplo, advierte de las múltiples interpretaciones a las que está inevitablemente sujeto un mismo espacio urbano. Trátese de los corredores sombríos del expresionismo alemán o de los páramos destartalados de la Italia de la posguerra, la subjetividad encuentra su lugar en el discurso fílmico a partir del encuadramiento y el montaje, a lo que hoy en día se suma una estética de las intensidades capaz de acentuar el carácter sensorial de la experiencia cinematográfica (Castañeda, 2013). Las ciudades, praderas, desiertos, playas y demás sitios presentes en el encuadre siempre forman parte de un hecho fílmico concreto, de una totalidad significativa que responde a una necesidad expresiva y narrativa en busca de ese efecto de realidad, pero que, curiosamente, se irrealiza una vez que deviene en imagen y se distancia de la experiencia natural de las cosas (Metz, 2002a, 2002b) y que continúa siendo un escenario donde se encuentran identidades más o menos ancladas a los lugares.

Tras advertir esta situación, en el presente artículo se analiza ello en la película *Sonidos vecinos* (2012), ópera prima del director brasileño Kleber Mendonça Filho. Esta fue estrenada en el contexto del Festival Internacional de Cine de Rotterdam. La película cuenta la historia de un grupo de vecinos de un barrio de clase media en la ciudad de Recife cuando una firma privada de seguridad llega a trabajar. En la narración, se deja en claro que los predios del barrio solían formar parte de un mismo terreno que era propiedad de don Francisco Oliveira (W. J. Solha), un exempresario azucarero jubilado

que continúa viviendo en el área y que da la bendición al jefe de los guardias de seguridad, Clodoaldo (Irandhir Santos), para trabajar. Sin que nadie lo sepa, Clodoaldo es el hijo de un hombre asesinado por Francisco años atrás y que ahora busca vengarse. Otros residentes del barrio en Recife son João (Gustavo Jahn), nieto de Francisco que trabaja vendiendo las propiedades de su abuelo y que mantiene una relación indecisa con su novia Sofía (Irma Brown), quien vivió en el barrio de niña; Bia (Maeva Jinkings), una ama de casa estresada por sus vecinos; y Dinho (Yuri Holanda), el otro nieto de Francisco que comete robos menores como muestra de poder.

La pertinencia de esta obra en la filmografía de Mendonça se explica por encarnar varios de los intereses estilísticos y temáticos que siguen presentes en su cine, lo cual representa su paso primigenio al mundo del largometraje. A esto se suma la representación social de problemáticas vigentes en el Brasil contemporáneo, vinculadas a la clase social, el urbanismo y las relaciones de poder. Como tal, el análisis busca dar cuenta de la naturaleza mediadora de los significados (Rastier, 2017), lo que arroja luces de lo social en un objeto artístico.

### Los lugares de la diégesis

Autores como Marsh (2015) consideran a esta película como un ejercicio de aquello que Lucia Nagib (2011) denomina realismo conceptual, una reproducción no mimética de la realidad y que apuesta por el carácter constructivista de la experiencia para elaborar un discurso sobre ella. Gran parte del metraje de *Sonidos vecinos* se invierte en un registro naturalista de personajes que limpian, caminan por la calle, toman desayuno, barren, comparten un café, etcétera, sin mayores desarrollos de la historia. Esta normalidad, no obstante, está intercalada por la aparición repentina de estéticas más próximas al *thriller* y al cine de terror a lo largo de la narración. Caetano y Gomes (2020), por ejemplo, refieren que la película presenta una diégesis con reglas y parámetros definidos que genera un cierto sentido de normalidad en el espectador, quien luego se desconcierta con la irrupción súbita de elementos disonantes en la puesta en escena<sup>1</sup>. Otros autores estudian la película por su capacidad de reproducir las paranoias y prejuicios de la clase media brasileña. Braga y Da Costa (2015) argumentan que la película visibiliza el miedo latente de los vecinos ante las invasiones de sus hogares, sensación que permite que acepten rápidamente el servicio de seguridad, lo que también explica la constante presencia de rejas, seguros, cámaras de vigilancia y murallas de todo tipo en el barrio.

---

1 Este término, traducido del francés *mise-en-scène* y que tuvo su origen en la crítica de teatro del siglo XIX (Aumont & Marie, 2016), es utilizado para englobar el conjunto específico de aquello que, literalmente, aparece en escena al interior del encuadre: escenografía, vestuario, objetos, iluminación e interpretación actoral (Bordwell et al., 2024). De manera complementaria, si la puesta en escena describe una construcción inmanente al encuadre, la puesta en serie describe los procesos sintácticos que reúnen los diferentes planos del discurso audiovisual, así como las asociaciones semánticas que se derivan de este encadenamiento (Aumont, 2020; Carmona, 2022).

Los autores recuerdan que, siglos atrás, las edificaciones de Recife eran construidas de tal modo que se pudiese ver la calle desde la casa y viceversa, pero que, desde los años sesenta del siglo pasado, la construcción de viviendas ha fragmentado el espacio disponible al punto de que el espacio público y el privado se segregan mutuamente. Así, la materialidad de las edificaciones del espacio fílmico de *Sonidos vecinos* colabora para “ubicar a los personajes dentro de áreas geográficas particulares dentro de la puesta en escena de la ciudad” (Braga & Da Costa, 2015, p. 31), mientras se lleva a cabo una segregación del espacio urbano y se reproducen desigualdades de clase.

En cuanto al pensamiento concreto sobre la ciudad de Recife en la trama, la variable territorial juega un rol específico. Blanco-Herrero (2021) rescata la función del territorio donde ocurre la historia, el cual, pese a su evidente fragmentación entre espacio público y privado, mantiene límites específicos y delimitados por la enunciación fílmica. El hecho de que todo el barrio haya sido parte de una plantación azucarera rebota como un elemento crucial de la trama desde la primera secuencia, pues exhibe la desigualdad entre ricos y pobres, la ciudad y el campo, poderosos y desposeídos. De este modo, el Recife imaginado por la enunciación “se convierte en un elemento identitario clave en la construcción de los personajes a través de su centralidad e identificación en la trama” (Blanco-Herrero, 2021, p. 38). No obstante, se sugiere que el rol identitario del espacio urbano viene dictaminado por los acontecimientos pasados de los que este fue escenario y que colaboran para definir a los personajes en diferentes momentos.

### **El territorio como categoría identitaria**

Los estudios sobre *Sonidos vecinos* comparten la preocupación por el espacio como elemento filmado y como un artificio inventado por la narración. Por su mera naturaleza, toda película es, antes que narración, un dispositivo de mostración de imágenes (Boehm, 2019; Metz, 2002a) destinadas a configurar una cierta realidad por medio de la puesta en escena (Blanco, 2022). Así, la imagen que se observa en pantalla es siempre un espacio representado, sujeto a las propiedades concretas del discurso fílmico. Ello implica que toda película tiene que lidiar con una cierta construcción del espacio que se encuentra, inevitablemente, vinculada a la construcción de un relato que teje el sentido de las imágenes (Carmona, 2022; Martínez, 2006).

Ahora bien, si toda imagen fílmica trabaja el espacio, no toda imagen muestra un territorio. Para Zan (2022), el espacio es entendido como una continuidad abstracta indiferente a la actividad humana, que está sujeta a los movimientos de cámara, a la profundidad de campo y al montaje. Además, el territorio se caracteriza por su capacidad de “ser ocupado, transformado, apropiado, representado o controlado por individuos” (Zan, 2022, p. 12). Desde las ciencias sociales, en particular la antropología, Ramírez y López (2015) profundizan en las múltiples dimensiones de la acepción territorial, la cual comporta un sentido político, social, cultural, económico, etcétera, pero que se halla inseparable de la noción de límite.

Los territorios se marcan. Los límites visuales quedan señalados por elementos físicos, concretos; algunos de la naturaleza tales como ríos, montañas o barrancos, otros sociales como los muros, las barricadas y las trincheras.

...

El papel del sujeto externo es importante cuando se marcan los límites, pues muchas veces el desconocimiento de los códigos internos de un espacio es lo que aglutina a los que están adentro que delimita el territorio. (Ramírez & López, 2015, p. 140)

Las fronteras territoriales pueden ser de naturaleza simbólica o inferirse a partir de signos concretos tales como “la forma de vestir, de hablar, de habitar y los usos del lugar” (Ramírez & López, 2015, p. 140). Así, las autoras indican que los territorios sirven para ubicar a sujetos sociales al interior o fuera de sus límites, lo que permite un primer esbozo de una topología identitaria. Por su parte, Debray (2016) aborda la noción del territorio desde la idea del límite y el poder, al señalar cómo el actual proceso de globalización y circulación mundial del capital pretende crear un mundo sin fronteras como estrategia para limitar la defensa de poblaciones vulnerables ante otras más ricas.

Fontanille (2017) recupera la idea del territorio desde una concepción semiótico-antropológica. Según esta, los territorios poseen un componente crucial en las identidades de los sujetos que los habitan y atraviesan en tanto constituyen formas de vida. Esto significa una deformación coherente del devenir vital del sujeto. Además de ser producto del trazado más o menos institucionalizado de límites, y de caer bajo el dominio de uno o más actores del relato, el territorio presenta una dimensión figurativa propia en tanto “es captado bajo esta dimensión en su especificidad observable” (Fontanille, 2017, p. 277) y desde “la vivencia de los ocupantes” (Fontanille, 2017, p. 277); pero, a su vez, deviene “en el soporte de proyecciones de una identidad cultural y de una pertenencia simbólica” (Fontanille, 2017, p. 278). De este modo, “desde el punto de vista del ocupante, en efecto, a partir del momento en que enuncia su pertenencia al territorio ... se convierte en enunciación de su propia identidad simbólica” (Fontanille, 2017, p. 278).

De esta manera, la identidad del personaje se vincula con la existencia de un sitio común, delimitado, marcado y simbolizado con el que un ocupante se relaciona, pero que al mismo tiempo construye la identidad del sujeto-ocupante por su mero estar-ahí. Así, al interior de una película, comprendida como totalidad significativa, conviene vincular la identidad a las construcciones propias de los personajes y los espacios del relato.

### **Elementos del análisis del discurso audiovisual**

En la misma línea de los análisis textuales, la semiótica discursiva de inspiración francesa conceptualiza los elementos inmanentes al texto a partir de la figura del actante, es decir, una entidad abstracta que ejerce algún tipo de función en el discurso, ya sea al

nivel del enunciado o la enunciación (Filinich, 2012; Greimas & Courtés, 1990). En lo que refiere a los elementos diegéticos de la historia, estos pueden estudiarse dividiéndose en actores, espacios y tiempos.

Los análisis semióticos comprenden al actor como reemplazo del término *personaje*, en la medida que actúa guiado por una intencionalidad y forma parte de la narrativa (Marrone, 2021). Por su parte, los actores están sujetos a coordenadas espacio-temporales manifestadas por la propia enunciación y, más concretamente, por la narración (Filinich, 2012). Operando al nivel del relato, la temporalización señala, simplemente, cómo se construye el orden lógico del desarrollo narrativo, a la vez que ubica a los actores en momentos concretos de la acción (Greimas & Courtés, 1990). Por otro lado, si la temporalización ubica a los actores en momentos, la espacialización lo hace con los lugares, manifestando distintos espacios al interior de la diégesis.

La espacialización, en tanto constituye una categoría posicional del discurso, se ve en la necesidad de articular una semántica que le sea propia. Neira (2003), por ejemplo, discute diversas formas en que el espacio en el cine se convierte en un objeto signifi- cante, de las cuales dos nos parecen pertinentes: el espacio escenográfico, constituido por los objetos y elementos de la puesta en escena con todas las cargas semánticas asociadas a estos, y el espacio dramático, que depende de las acciones y conflictos que toman lugar, es decir, las relaciones que se tejen entre los actores del enunciado. Así, la propia narración fílmica determina las maneras en que los espacios significan, ya sea por la escenografía o el desarrollo dramático que en ellos tiene lugar. Que un espacio cualquiera devenga en territorio y un rol narrativo adquiera connotaciones identitarias dependerá de la puesta en marcha de una significación concreta, así como del manejo que se haga de los actores, los espacios y los tiempos del relato.

## METODOLOGÍA

El presente trabajo tuvo como objetivos describir la puesta en escena y narrativa de *Sonidos vecinos* y, acto seguido, identificar los elementos fílmicos que mejor expresan las temáticas del territorio y la memoria, las cuales emergen como ejes centrales de la construcción de los personajes. El enfoque fue cualitativo y se empleó el análisis textual como método de estudio bajo la modalidad específica del análisis fílmico. Este método argumenta que toda película representa un aparato textual, una red de sentidos "posible de construir por medio del análisis; un aparato que basa su propuesta de significación sobre estructuras narrativas o no narrativas, de género o de tipologías dentro del género, sobre bases visuales y sonoras" (Carmona, 2022, p. 44).

En tanto acto de lenguaje, este se puede comprender como portador de significaciones puntuales, localizables y aislables dentro del texto, de su narrativa y estilística formal, o bien de manera global, articulando un sentido que abarca la totalidad del

aparato textual. Cuando se da el segundo caso, se habla, entonces, de una tematización definida como un proceso cabal responsable por manifestar una idea o tema abstracto de formas concretas y ubicables en el discurso (Greimas & Courtés, 1990).

El estudio de las temáticas, ubicado en el marco general del análisis fílmico, apunta a develar los significados implícitos de la película a partir de una narrativa y estética concretas, es decir, a “poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene” (Zunzunegui, 2007, p. 57). Asimismo, como afirman Elsaesser y Buckland (2002), “leer una película temáticamente implica identificar un nivel general de significado que une los diversos elementos de la película en una estructura unificada” (p. 118). Entonces, la tematización opera, a nivel del significado, como el factor cohesionante del aparato textual.

De este modo, las posiciones de los actores, los espacios y los tiempos del relato se cargan semánticamente y se tematizan a partir de la puesta en escena y la puesta en serie, señalando, plano a plano, escena por escena, los sentidos globales del texto fílmico. Cabe mencionar, como recientemente ha señalado Bruno Surace (2018), que no se trata de sacrificar la estética de la película por su contenido semántico. En línea con lo ya mencionado por Zunzunegui (2007), se trata de conocer cómo los significados temáticos encuentran sus significantes fílmicos concretos.

Por otra parte, se optó por utilizar la escena como unidad de análisis, entendida como una unidad espacio-temporal al interior del relato (Carmona, 2022). Se siguió un muestreo intencional al momento de delimitar los casos del estudio, el cual resulta conveniente por su flexibilidad y alcance al abordar los elementos más resaltantes dentro del universo de observación (Perez et al., 2020). Además, el levantamiento de datos se realizó a partir del visionado de *Sonidos vecinos* y se utilizó una ficha de análisis fílmico (véase la Tabla 1) para procesar, identificar y codificar los elementos formales de la película, los cuales posteriormente se interpretaron a partir de los ejes temáticos del territorio y la memoria.

**Tabla 1**  
*Ficha de análisis fílmico*

Escena	Narrativa		Puesta en escena		Banda sonora
	Acción y personajes	Montaje	Elementos escenográficos (vestuario, locación e iluminación)	Elementos de la imagen (plano, angulación, movimientos de cámara)	
1 (00:00 – 00:00)					
2 (00:00 – 00:00)					

## ANÁLISIS DE RESULTADOS

### El territorio como temática

De manera general, la puesta en escena de *Sonidos vecinos* se define por la utilización recurrente de planos abiertos con una profundidad de campo que abarca y enfoca los diferentes términos de la imagen. Paralelamente, no obstante, se tiene una cantidad abundante de primeros planos de rostros, encuadres subjetivos y contraplanos, mientras la música extradiegética se utiliza en momentos muy específicos para resaltar el sentido de la acción.

La narración está dividida en tres episodios de duración variable. Espacialmente, la puesta en escena está conformada por los escenarios públicos y privados del barrio de Recife donde viven los personajes. La cámara puede ingresar o salir a través de las entradas, solares, estacionamientos interiores, cuartos, jardines, etcétera, pero jamás manifiesta zonas anómalas al espacio vital de los personajes, incluso si este se halla fragmentado entre predios privados y la calle. La primera fronterización del espacio lo tenemos en esta reincidencia de escenarios comunes, que desde la diégesis representa un trazado enunciacional que la película se impone a sí misma y a los actores del relato, con lo que restringe cualquier territorio exógeno a los espacios de la calle.

La única excepción a esta regla se da brevemente a inicios del capítulo 3, cuando los personajes de João y Sofia (77 min 22 s) visitan las tierras de don Francisco en la región de Bonito, quienes ahora son los únicos tres personajes habilitados por la narración para manifestarse en algún territorio distinto al del barrio de Recife. Incluso, en esta secuencia, la enunciación vincula el nuevo territorio con la presencia rectora de un personaje. El terrateniente Francisco es presentado luego de una prolongada sucesión de planos abiertos que inicia con un gran plano general del paisaje reemplazado por el encuadre subjetivo de un coche avanzando por una trocha, hasta llegar, finalmente, a la casa que aparece entre la maleza, con el personaje de W. J. Solha esperando en la entrada y mirando al espectador (77 min, 51 s). En este caso, el montaje asocia por mera sucesión de imágenes los páramos abiertos de la selva con la eventual aparición del personaje que rompe la cuarta pared, ubicado visualmente al centro del encuadre y, simbólicamente, como dueño de las tierras que se han visto en planos anteriores.

Otro elemento fundamental de la puesta en escena es la presencia de dispositivos de seguridad, cuyo fin es la vigilancia y la separación del espacio público. Las rejas, muros, barrotes y cámaras de seguridad son patentes en diferentes momentos de la película, a veces, incluso, reafirmados por la ubicación de la cámara en el espacio escenográfico, que transforma figurativamente en frontera aquello que en principio no lo es (91 min, 36 s). Esto es recurrente al momento de separar a los personajes que son propietarios de las viviendas de aquellos que trabajan ahí. La cámara fragmenta el espacio al interior del encuadre, lo que asigna a cada actor su lugar dentro de él, discontinuidad visual que,

a nivel del significado, ha sido interpretada como una brecha entre clases sociales que resuena con la actitud señorial que mantienen ciertos personajes al interior del relato. Sobre esto, la escena en la que Clodoaldo se presenta ante don Francisco es bastante reveladora, pues este le recrimina por haberse metido en “su” calle sin pedirle permiso (48 min 11 s), afirmación que carece de todo sentido, pues, según su propia afirmación, la gran mayoría de los predios ya no le pertenece.

La liminalidad es inmanente a la idea misma de territorio, pero la existencia de límites abre la puerta a que estos sean trasgredidos. Esto se deja ver en el relato a través del miedo constante de los vecinos y en las actitudes que asumen de cara a los otros: desconfianza, cautela, temor, etcétera.

### **La memoria del espacio**

Uno de los aspectos más resaltantes de la película se basa en aquello que podemos denominar como la temporalización del espacio. Esta se refiere a la manifestación de la memoria que alberga un determinado territorio.

En cuanto a la secuencia inicial de *Sonidos vecinos*, esta se caracteriza por una melodía electrónica que aparece extradiegéticamente junto a los títulos iniciales, la cual es reemplazada por una percusión extradiegética que se va intensificando. Dicha percusión acompaña una secuencia de montaje discontinuo en el que el espectador observa un total de diez fotografías en blanco y negro de un periodo de tiempo no especificado. Entre ellas, se muestra la casa grande de lo que, presumiblemente, fue una plantación, así como los trabajadores, sus familias, los capataces y posibles terratenientes, entrecruzados por planos conjunto de personajes sin nombre y encuadres generales totalmente vacíos del campo.

La inclusión de material de archivo (o lo que pretende serlo) ha sido discutida en la obra de Mendonça Filho y reconocida ya como sello autoral del director. En este caso, la enunciación que manifiesta estas imágenes es impersonal: no existe una identificación de la mira de la cámara con la mirada de ningún personaje. Por esta razón, las fotografías en blanco y negro evocan, de manera cabal y con mayor objetividad, la idea del territorio representado como sitio de poder entre dominados y dominantes, mientras la música no diegética (o extradiegética, que es lo mismo) advierte afectivamente al espectador sobre una sensación de peligro, lo que aleja a las imágenes de cualquier tipo de valor nostálgico.

Como tal, el actante de la enunciación adquiere el saber, aunque sea superficialmente, de que la ciudad de Recife, donde ocurre *Sonidos vecinos*, fue uno de los puntos económicos más importantes del país gracias a la presencia de plantaciones azucareras que operó con mano de obra esclava primero y con trabajadores precarizados después. Con esta idea, las imágenes de la secuencia inicial adquieren su sentido de cara al proceso de narración.

Incluso, si ninguno de los personajes que aparecen en las fotografías es visto nuevamente, su presencia dentro de la cadena de imágenes consigue manifestar los ejes temáticos del relato principal. Visualmente, los componentes figurativos del campo fílmico (la casa grande, los capataces, las cercas, los trabajadores, etcétera) hacen tangible la idea de un espacio del cual ya ha tomado posesión un actor, sobre el cual ya se ejerce un dominio y un poder.

La idea de la apropiación del espacio, acto sin el cual no puede hablarse de él como territorio, es reincidente en otros momentos del filme. Esto se logra a través del punto de vista que permite subjetivizar el encuadre. Hacia el 107 min 27 s, se tiene una breve escena que muestra al personaje de Anco (Lula Terra), uno de los hijos de don Francisco, dejando su casa junto a su gato. La cámara lo sigue a través de un *travelling* en primer plano mientras camina por el asfalto en medio de un día soleado, observando fijamente algo que se halla fuera de campo. El sonido de una sierra a la distancia es reemplazado gradualmente por el ruido de hojas batidas por el viento, con Anco retratado en primer plano. Finalmente, a manera de contraplano, la visión del personaje se traduce en una calle sin edificios, con autos viejos y mucha vegetación, con una iluminación totalmente distinta a la que había en el plano anterior (107 min, 27 s).

Al agenciar la mirada de la cámara a un actor, la enunciación fílmica aprovecha de variar el tiempo del relato preservando el mismo espacio. El punto de vista cambia así de externo a interno, de impersonal a personal, a través de un corte directo. El espacio se subjetiviza y pasa a configurar la imaginación nostálgica de un personaje que recuerda la calle de su juventud. La memoria de uno es la memoria del otro.

La escena se halla inmiscuida dentro de una secuencia más extensa que muestra a João y a Sofia visitando la casa donde ella vivió de niña, ubicada en el mismo vecindario. João, quien trabaja vendiendo los predios que aún posee su abuelo, le informa que van a demoler la vivienda para hacer una torre de edificios, por lo que deciden visitarla por última vez. Las escenas muestran a los personajes paseándose por los espacios interiores y exteriores del predio, y conversando sobre lo que Sofia vivió allí, expresado, a diferencia de la visión del tío Anco, con un registro más próximo al realismo mimético (Marsh, 2015). En ambos casos, no obstante, la cámara reconstruye la vivencia subjetiva del espacio a través del montaje. Cuando Sofia señala el lugar donde estaba el teléfono de la familia o cuando intenta quitar los *stickers* que pegaba en el techo de niña, la cámara modifica su posición y dirección para comprobar la ausencia o presencia de estos objetos a medida que ella los nombra. La cámara en mano, transversal a las escenas en la vieja casa de Sofia, presenta un desplazamiento que está dictaminado por los movimientos físicos del personaje, cuyo tránsito dentro del campo fílmico rige la puesta en serie. Este tipo de enunciación invoca el tipo de vivencia subjetiva del personaje: inestable, distraída, nostálgica, efectos de sentido que marcan el final de su desarrollo dramático, pues esta es la última aparición de Sofia en la película.

Finalmente, la secuencia de la pareja en la casa no presenta ningún caso de punto de vista subjetivo, pero es patente de aquello que hemos denominado espacio dramático, es decir, un ambiente dentro de la diégesis marcado por las acciones que ahí tomaron lugar. En este caso, la infancia de Sofia, los recuerdos que emanan de pasillos polvorientos y habitaciones sin muebles, y encontrándose nuevamente con las huellas que ella dejó. La significación temática emana de la puesta en escena, pero lo hace invocando un desarrollo narrativo concreto.

### Identidades mnemotécnicas

La irrupción del pasado puede darse sin que se modifique el punto de vista. En la secuencia que recorre del 80 min 7 s hasta el 84 min 27 s, luego de comer con su abuelo en la casa hacienda, João y Sofia recorren diversos espacios de lo que alguna vez fueron los terrenos de su plantación y se encuentran con un colegio, una fábrica abandonada y un cine carcomido por la maleza y la humedad. En uno de los cuartos, creen oír los pasos fantasmales de alguien en el piso superior; en el cine abandonado, recrean entre juegos la atención de la taquilla y una cita romántica, mientras se cuele en la banda sonora un fragmento extradiegético de *Plan 9 del espacio exterior* (1959) de Ed Wood. La imagen complementa esta anomalía sonora con un plano aberrante del interior de la sala, totalmente cubierta por la maleza.

Dentro del orden en que se narran los acontecimientos, la irrupción retórica del pasado ocurre a través de elementos marcados como indicios por la copresencia de actores y espacios específicos. Estos operan temáticamente como actantes mnemotécnicos, cuya identidad, en el caso de los espacios, está marcada por haber servido de escenario a cierto tipo de acciones que van desde la explotación hasta el entretenimiento. La narrativa logra tematizar estos ecos de tiempos anteriores bajo el signo de la discontinuidad.

El caso más emblemático es el del guardia de seguridad Clodoaldo, cuya motivación principal a lo largo del relato es vengar la muerte de su padre a manos de don Francisco, quien lo mandó a asesinar por una disputa de tierras. En la penúltima escena de la película, ocurrida entre el 120 min 7 s y 124 min 16 s, Clodoaldo trae a su hermano Claudio (Sebastião Formiga) a una reunión que tiene con don Francisco, quien le pide que, a raíz del reciente homicidio de su excapataz, opere como su guardaespaldas. Ante esto, los hermanos admiten haber visto al excapataz hace no mucho y se revela que son los hijos de un extrabajador de Francisco: Antonio José do Nascimento, quien fue asesinado en 1984. La evidencia capital de que Francisco comprende la situación es que los hermanos solo mencionan la fecha de su muerte y es el exterrateniente quien menciona a Antonio. De nuevo, a partir de una mención del pasado, la secuencia termina por cimentar la identidad e intenciones reales de Clodoaldo a lo largo de la película, ya que, como Claudio afirma, la muerte de su padre ocurrió "por culpa de una cerca". Esta mención coincide con la primera imagen vista en la secuencia de fotografías en blanco y negro aludida al inicio del filme y cuyo significado se ve ahora expandido por esta simple mención (124 min, 7 s).

Desde el punto de vista de Francisco, el antes ocupa al tiempo de la historia, a una etapa previa de su vida y de la diégesis que el relato cinematográfico no ha llegado a exhibir. El espectador, por su lado, considera al antes como posición del tiempo del discurso, como algo que sí ha llegado a incorporarse en la puesta en serie de la película, solo que de forma camuflada: la enigmática fotografía de la parte frontal de un coche estacionado frente a una cerca de madera que le impide el paso. Al mismo tiempo que el sentido real de la foto se hace evidente, las identidades de los personajes y sus intenciones también salen a la luz. En medio de esta revelación, el carácter territorial de la disputa interviene nuevamente: "Por culpa de una cerca".

La tematización de la territorialidad, significado que encuentra su significante en el establecimiento polémico de fronteras, condiciona narrativamente el devenir de los personajes, así como las identidades estratégicas que mantienen entre sí. El espectador posee una capacidad limitada al momento de señalar quién es realmente el personaje que tiene ante sí. De hecho, *Sonidos vecinos* manifiesta otro tipo de presencias sugeridas, primero como irreales o fantasiosas y que no son esclarecidas sino hasta mucho después.

A lo largo de la película, es recurrente la aparición de un niño afrodescendiente, sin camisa, mudo y descalzo. La primera vez (67 min 12 s) es tomado como una posible alucinación del personaje de Bia, pues se halla fumando marihuana en su balcón; mientras que, en la segunda (97 min 30 s), el niño corre por un pasillo de una casa que supuestamente está vacía y pasa fugazmente delante de la cámara sin que nadie lo observe. Entonces, la identidad del personaje pasa de alucinación a una posible entidad sobrenatural, cuya presencia reverbera en el pasado de explotación de la región, cuando el espacio urbano pertenecía a las plantaciones azucareras. Una tercera identidad es asignada al niño hacia el 101 min 42 s. Esta vez, de manera definitiva, cuando dos de los guardias de Clodoaldo lo atrapan cuando se ocultaba en un árbol. El chico es revelado como un joven de otro barrio que se metía a las casas a hurtadillas.

La presentación del personaje forma parte de una estrategia lúdica de la película por confundir al espectador respecto a la identidad de sus personajes; no obstante, esto motiva toda una serie de claves de lectura posibles: el niño funciona narrativamente como representación del miedo de los vecinos a ser invadidos, como recuerdo del pasado oscuro de la región, o como un simple intruso a quien es preciso detener. En cada aparición, la puesta en escena condiciona los diferentes sentidos de la imagen, los cuales, si bien se oponen a nivel diegético (el niño no puede ser un fantasma y un ser viviente a la vez), se complementan al sugerir nuevos horizontes temáticos para la aparición.

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Como se ha podido observar, el análisis textual de *Sonidos vecinos* ofrece una serie de interpretaciones posibles respecto a sus elementos formales. Primero, se advierte la

diversidad de códigos estéticos que la película pone en marcha al momento de elaborar su discurso, lo cual, según Caetano y Gomes (2020), genera reglas estilísticas que son modificadas a lo largo de la narración. Añadimos que, ordenados alrededor de estrategias narrativas concretas, estos elementos formales articulan también las posiciones espacio-temporales de los actores, al ubicarlos en encuadres y escenografías que permiten inferir connotativamente sus actitudes, creencias y deseos. El proceso de puesta en escena, a través del ángulo, dirección y posición de la cámara, fragmenta y espacializa el espacio del encuadre de modo que el campo fílmico se vuelva significativo de cara al espectador. Esto sugiere, nuevamente, los sentidos connotados por su propia topología (Martínez, 2006; Neira, 2003).

La temporalidad del relato y la memoria del territorio físico en el que se encuentran los personajes se dejan ver en la constante reinserción de elementos del pasado. Trátese de un diálogo, sonidos no diegéticos o visiones nostálgicas que transforman la puesta en escena, en todos estos casos, el recuerdo se abre paso al presente y lo trastoca. En concreto, el pasado del espacio está ineludiblemente asociado al pasado de los actores del relato, ya sea que se manifieste como una melancolía pasajera o un ajuste de cuentas pendiente; además, refuerza el sentido de pertenencia simbólica de los sujetos (Antoniazzi, 2019; Fontanille, 2017), cuyo tiempo ahí los marca y los orienta. De ello, la pertinencia de hablar de territorio como espacio delimitado, regido y protegido por sus ocupantes (Ramírez & López, 2015), pero también de memoria como experiencia personal, subjetiva e interiorizada. Así como el primero es una apropiación espacial, el segundo se convierte en una apropiación del tiempo.

Nuestros resultados reafirman lo ya dicho por Braga y Da Costa (2015), si bien desde un anclaje más arraigado en la experiencia individual de los personajes y, por lo tanto, perspectivista, es verdad que la semántica fílmica trae a colación la historia, las heridas y la memoria en su configuración identitaria, pero la puesta en escena de esta sigue estando a merced de una lógica de los afectos (Nagib, 2011), trastocada por las vivencias subjetivas de los sujetos: el periodo encarecido de uno representa el trauma de otro; y, ahí donde se mira el pasado con nostalgia, se puede ver también injusticia, dolor y un ajuste de cuentas. Es justamente esta visión sobre el pasado la que se ubica en la base de *Sonidos vecinos*, y que permite esbozar, como hará Mendonça Filho en sus siguientes películas, miradas contrahegemónicas que apuntalan problemáticas vigentes en el Brasil contemporáneo, útiles para criticar el rampante y desigual desarrollo económico (en *Doña Clara* [2016]), las dinámicas depredadoras del capital extranjero (en *Bacurau* [2019]) o la pérdida material del patrimonio de las ciudades (en *Retratos fantasmas* [2023]).

Desde este punto de vista, el estilo fílmico de Mendonça Filho se alinea con otras tendencias actuales del cine latinoamericano señaladas por Bedoya (2020) y, en concreto, con algunos tratamientos recientes del cine brasileño (Da Silva & Cunha, 2017). No solo en su exploración del pasado y de las viejas heridas que supone, tanto a nivel personal como

social, sino en su trabajo con el espacio y con el material de archivo, el cual es incorporado para revestir las imágenes propias de la narración de una transparencia aparente y que la puesta en escena matiza a través de la experiencia subjetiva de los personajes. A pesar de tener más de una década, la película dialoga con temáticas todavía vigentes en la actualidad, tanto al interior del audiovisual brasileño (De Jesus, 2017) como en otras partes de Latinoamérica (Bedoya, 2020). En lugar de profundizar en las potencialidades significantes del cine como objeto, como hacen otros cineastas de hoy en día, Mendonça Filho apuesta por un tipo de realismo que constantemente matiza la aprehensión directa del entorno, recordando el rol mediador de la memoria, del pasado y de los significados que se le asignan al espacio.

Al igual que otros largometrajes y cortometrajes del director, *Sonidos vecinos* emplea un uso particular del lenguaje cinematográfico para manifestar las huellas que los sujetos dejan en el espacio, pero, también, invirtiendo dicha relación, aquellas marcas que el espacio y el tiempo dejan en los sujetos. Finalmente, en el presente estudio, se ha mencionado esporádicamente otras temáticas presentes en *Sonidos vecinos*, tales como las desigualdades sociales, la violencia e inseguridad urbanas, y el polémico legado histórico de la bonanza económica de Recife. Todas estas temáticas apuntan a posibles líneas de investigación en estudios que busquen, como se dice, salir del texto y recuperar las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso audiovisual como variables de análisis, lo que evidenciaría el cine como documento social y no meramente como un producto estético o narrativo.

## CONFLICTO DE INTERÉS

El autor declara no tener conflictos de interés.

## CONTRIBUCIÓN DE AUTORES

El autor es el único responsable por la redacción del artículo.

## REFERENCIAS

- Antoniazzi, S. (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W*, XXIV. <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/27278>
- Aumont, J. (2020). *El montaje*. La marca editora.
- Aumont, J., & Marie, M. (2016). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (3.<sup>a</sup> ed.). Armand Colin.
- Bedoya, R. (2020). *El cine latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

- Bentes, I. (2003). The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian cinema. En L. Nagib (Ed.), *The new Brazilian cinema* (pp. 121-138). Tauris & Co.
- Blanco, D. (2022). *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica* (2.ª ed.). Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Blanco-Herrero, D. (2021). El espacio urbano en *Sonidos vecinos*. La ciudad como referencia de identidad y desigualdad en la filmografía de Kleber Mendonça Filho. En M. M. Martos (Coord.), *Joyas escogidas. Pequeñas (pero grandes) películas en español y en portugués* (pp. 31-42). Dyckinson.
- Boehm, G. (2019). Lo que se muestra. De la diferencia icónica. En E. Alloa (Ed.), *Pensar la imagen* (pp. 29-46). Metales Pesados.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2024). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Caetano, L. P., & Gomes, P. (2020). Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. *Significação*, 47(54), 180-201. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.159231>
- Braga, M. H., & Da Costa, V. (2015). Social and cinematic landscape in neighbouring sounds. *Mercator*, 14(3), 27-43. <https://doi.org/10.4215/RM2015.1403.0002>
- Carmona, R. (2022). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Castañeda, A. A. (2013). Sobre la estética de las intensidades en el cine digital. *La Colmena*, (80), 145-152. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5432>
- Da Silva, M. & Cunha, M. (Eds.). (2017). *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema*. Palgrave Macmillan.
- De Jesus, E. (2017). The reterritorializations of urban space in Brazilian cinema. En M. da Silva & M. Cunha (Eds.), *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema* (pp. 41-58). Palgrave Macmillan.
- Debray, R. (2016). *Elogio de las fronteras*. Gedisa.
- Días, E. (2018). The narration of the nationhood in Brazilian cinema da retomada: The imagined community and territoriality in *Foreign land (Terra Estrangeira, 1995)* and *How angels are born (Como nascem os anjos, 1996)*. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, 5(1), 1-10. <https://journalonarts.org/previous-issues/vol-5-1-june-2018/>
- Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying contemporary American film. A guide to movie analysis*. Oxford University Press.
- Filinich, M. I. (2012). *Enunciación*. Eudeba.
- Fontanille, J. (2017). *Formas de vida*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado para una teoría del lenguaje* (Vol. I). Gredos.
- Marrone, G. (2021). *Introduction to the semiotics of the text*. De Gruyter.
- Marsh, L. (2015). Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in neighbouring sounds. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 12(2), 139-157. [https://doi.org/10.1386/slac.12.2.139\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.12.2.139_1)
- Martínez, A. (2006). La organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1(23), 181-200. [https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/519\\_24](https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/519_24)
- Mendonça Filho, K. (Director). (2012). *Sonidos vecinos* [Película]. Cinemascopeio.
- Metz, C. (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. 1). Paidós.
- Metz, C. (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* (Vol. 2). Paidós.
- Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. Continuum.
- Neira, M. R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco.
- Perez, L. Perez, R. & Seca, M. V. (2020). *Metodología de la investigación científica*. Maipue.
- Ramírez, B., & López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rastier, F. (2017). *La creación artística. La imagen, el lenguaje y lo virtual*. Casimiro.
- Surace, B. (2018). Semiotics (of cinema)'s not dead. En A. Daubarién, S. Stano & U. Varankaitė (Eds.), *Cross-Inter-Multi-Trans. Proceedings of the 13th World Congress of the International Association of Semiotic Studies* (pp. 799-807). IASS Publications.
- Zan, V. (2022). Espaço, lugar e território no cinema. *Galáxia*, 47, 1-22. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202255455>
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, xv(29), 51-58. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>