

Identidad y política en la música del cine chileno 1939-1973



Martín
Farías

Ariadna
ediciones

Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)

Martín Farías

Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)

Martín Farías

ISBN: 978-956-6095-18-7

Santiago de Chile, junio 2021

Primera edición

Gestión editorial: Ariadna Ediciones

<http://ariadnaediciones.cl/>

<https://doi.org/10.26448/ae9789566095187.4>

Portada y diagramación: Matías Villa Juica

Fotografía de Portada: Hilda Sour y Guillermo Yánquez en
Norte y sur (Jorge Délano, 1934)

Obra bajo Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional.



Impreso en Talleres Gráficos LOM.

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	9
Capítulo 1: Imaginarios musicales del campo y la ciudad.....	21
Capítulo 2: En búsqueda del sonido de Hollywood.....	45
Capítulo 3: Retratos nacionales y cosmopolitas en los números musicales.....	67
Capítulo 4: Música nueva para un nuevo cine.....	91
Capítulo 5: Música y experimentación en el documental institucional.....	117
Capítulo 6: Un musical político entre la nostalgia y el progreso.....	145
Capítulo 7: Música, voces y silencios en el Nuevo Cine.....	167
Capítulo 8: Lucha de clases sónica en el documental político.....	187
Conclusión	213
Bibliografía	219
Filmografía	235

Agradecimientos

Este trabajo tiene su origen en la tesis doctoral que realicé en la Universidad de Edimburgo, Escocia. Quisiera agradecer a mis supervisoras Annette Davison y Charlotte Gleghorn por su orientación durante ese proceso. Esta investigación hubiera sido imposible sin su permanente apoyo y entusiasmo. De igual modo mi gratitud a Lisa Shaw y James Cook quienes evaluaron mi tesis allá por mayo de 2019 aportando valiosas impresiones y sugerencias.

Agradezco a las personas e instituciones que me facilitaron acceso a películas, documentos e información diversa. Una mención especial a Marcelo Morales y el equipo de CineChile.cl pues sin su sitio esta pesquisa difícilmente hubiera llegado a puerto. A la Cineteca Nacional, la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, a Andrés Zúñiga y el equipo del Archivo Patrimonial USACH, Juan Alemparte, Carmen Luz Parot, Ignacio Del Valle, Zuzana Pick, Carlos Flores, Pedro Chaskel, Luigi Hernández, Silvia Glocer y Rosa Chalkho. Vaya también un reconocimiento a la generosidad de mi colega y amigo José Manuel Izquierdo que me facilitó valiosos materiales cuando este trabajo era solo una idea.

Avances de esta investigación, que hacen parte del capítulo 1 y 5, aparecieron previamente en las revistas *Resonancias* y *Cine Documental* respectivamente. Asimismo, una versión resumida del capítulo 8 saldrá próximamente en *Universum*. Gracias a las personas responsables de esas publicaciones por permitirme incluirlos aquí.

Un gran abrazo a las amistades en Edimburgo: Rosa, José, Andrea, David, Felipe, Valeria, Yenn y Serguey en quienes siempre encontré mucho cariño, risas y rica comida. Mi cariño también va para el coro Protest in Harmony, especialmente Kathy, Margaret, Sheila, Hala, Liz, Penny y Lily cuyo afecto y amistad me hicieron sentir en casa. En el otro lado del océano, la gratitud permanente a mis padres Betty y José por su inagotable amor y respaldo.

Finalmente, doy gracias a Eileen, quien ha sido un apoyo no solo en la realización de esta pesquisa sino en toda la aventura de irnos a vivir al otro lado del mundo. Estas páginas son para ella.

Introducción

Antes de esta invasión de ruidos estridentes venida de Norteamérica, se podía ir, mediante una módica suma a cualquier teatro de barrio, para ver una película, no siempre buena, pero a lo menos entretenida y eficaz para pasar el rato, todo acompañado siquiera por un piano y dos violines. Ahora con el aumento de tarifas, las películas no han mejorado en nada, y la orquesta que producía una música agradable ha sido reemplazada por el molesto ruido de las vicrolas y de los altoparlantes.

Juan Arias

(*Sucesos* 1462, 2 octubre 1930).

A comienzos de 1930 se realizaron en Chile las primeras exhibiciones de cine sonoro. Hay varias películas que se atribuyeron la inauguración de esta novedad, aunque la historiografía ha considerado que el hito lo representó la muestra de *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) el día 5 de marzo de ese año. Una abundante publicidad en la prensa anunciaba no solo el magno acontecimiento sino la venta de discos con la música de la película (Horta 2018, 41). Y es que esta nueva tecnología traería grandes consecuencias para el cine, reformulando particularmente el rol de la música. Los realizadores chilenos tardaron en adoptar este nuevo modo de hacer y pensar el cine y solo recién a finales de la década pudieron echar a andar la producción sostenida de películas sonoras nacionales.

En este libro analizo los usos de la música en el cine en Chile en términos de significado e interpretación considerando las circunstancias sociopo-

líticas que han marcado al país durante el siglo XX. El marco temporal de esta pesquisa abarca desde 1939 cuando se establece la producción sostenida de películas con sonido óptico en el país y 1973, cuando el golpe de Estado cívico-militar destruyó todos los pilares del campo cultural en Chile y muchos cineastas y compositores partieron al exilio.

Los discursos de las películas seleccionadas están íntimamente ligados al contexto sociopolítico en que se produjeron. Aunque en el capítulo 8 me concentro en el documental comprometido con el gobierno de la Unidad Popular, la relación entre cine y política es más compleja y requiere, por tanto, consideraciones más amplias. En cierto sentido, una producción de los años cuarenta como *Flor del Carmen* (José Bohr, 1944) es tan política como el más militante de los documentales de los setenta. Uno de los objetivos de este trabajo es dilucidar la politicidad e ideología de films que no son usualmente entendidos en esos términos.¹

Este libro propone entender el cine como un medio eminentemente audiovisual, que funciona como una relación recíproca entre lo sonoro y lo visual, cuyo diálogo crea nuevos significados que van incluso más allá de las posibilidades de cada medio por separado. Este enfoque representa el principio fundamental de los llamados *Film Music Studies* o estudios de música en el cine. Sin embargo, su aplicación al contexto chileno hasta ahora ha sido más bien excepcional. A su vez, con este trabajo busco demostrar que la música de cine en Chile debe interpretarse no como un trabajo artístico autónomo, sino que en una relación profunda con la historia política, económica y cultural del país.

Los estudios sobre cine chileno han florecido en las dos últimas décadas estableciendo un área donde convergen personas de distintas disciplinas. No obstante, el análisis de lo sonoro y lo musical en particular ha sido escasamente abordado. En una suerte de abandonada frontera disciplinar, los estudiosos del cine raramente tocan aspectos musicales y aunque algunos textos parecen reconocer esta carencia, en lo concreto lo musical sigue siendo mencionado únicamente como anécdotas y notas al pie, pero no incorporado al análisis cinematográfico. Paralelamente, desde el ámbito de la musicología y los estudios sobre música en su conjunto, el panorama no es más auspicioso y se cuentan pocos trabajos, aunque en los últimos cinco años ha habido un creciente interés en el tema.

1 Las fechas de las películas chilenas mencionadas a lo largo del libro son tomadas del sitio CineChile.cl. En el caso de las extranjeras utilizo la información de IMDb.com.

El estudio de la música en el cine en Chile

En la historiografía del cine chileno los aspectos relativos a la música y el sonido han sido generalmente obviados (Santana 1957; Godoy Quezada 1966; Ossa 1971; Vega 1979; Mouesca y Orellana 2010). Una tendencia similar se aprecia en estudios de determinados periodos y géneros (Mouesca 2005; Cavallo y Díaz 2007; Cortínez y Engelbert 2014; Peirano y Gobantes 2015). Solo referencias someras a ciertos compositores y bandas sonoras suelen encontrarse en este tipo de trabajos, no pocas de ellas con imprecisiones y errores. A fines de los años setenta, en su ya clásico libro *Re-visión del cine chileno*, Alicia Vega y su equipo afirmaban que la primera película con música original en Chile había sido *Confesión al amanecer* (Pierre Chenal, 1954) (1979, 38). La afirmación fue reproducida luego por la historiadora del cine Jacqueline Mouesca casi diez años más tarde (1988, 15). Como ha revelado mi investigación, ya desde la era silente hubo compositores que escribieron música para producciones chilenas como José Salinas y su partitura para *Mi viejo amor* (Piet van Ravenstein, 1927) (*Las Últimas Noticias*, 14 septiembre 1927). Luego en la era sonora, la mayoría de los largometrajes nacionales incluyeron música original. Más allá de criticar las imprecisiones de aquellos estudios de los setenta y ochenta cuando no se contaba con los materiales y recursos que tenemos hoy, me parece que el verdadero problema es que los estudios posteriores no hayan discutido estas afirmaciones, lo que revela hasta qué punto la música continúa siendo considerada un aspecto marginal en el estudio del cine chileno.

Algo similar ocurre en la historiografía de la música en que apenas se mencionan las relaciones con el cine (Salas Viu 1952; Claro y Urrutia 1973; Claro 1979) e incluso, la labor de los compositores en este ámbito es vista con desdén (Escobar 1971). Una de las pocas excepciones puede hallarse en los dos volúmenes de *Historia Social de la Música Popular en Chile* (González y Rolle 2005; González, Rolle y Ohlsen 2009), que destacan sobre todo las relaciones entre las industrias de la época. Sin embargo, estos textos no discuten el uso de la música en las películas.

Específicamente sobre el rol de la música en el cine chileno, Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic (2018) publicaron un libro que estudia el llamado Nuevo Cine Chileno, incluyendo el análisis de diez producciones del periodo 1957-1973. Más recientemente, sobre la base de su tesis de magíster, José María Moure (2020) publica un segundo libro enfocado también en el Nuevo Cine tomando como casos tres largometrajes de ficción y un grupo de documentales producidos entre fines de los cincuenta y comien-

zos de los sesenta. Estos dos libros son, a mi juicio, las contribuciones más sólidas que sientan las bases para continuar profundizando en el área. Con todo, estos estudios tienen algunas limitantes que resulta necesario sortear. Lo primero es se concentran mayoritariamente en el trabajo de compositores mientras que el uso de grabaciones preexistentes es escasamente explorado. Lo segundo es que su marco temporal es todavía muy reducido para dar luces de procesos más amplios en la historia del cine chileno. Junto con esto, la elección del corpus responde principalmente a lo que llamaríamos grandes obras y por tanto ofrecen visiones sesgadas de la cinematografía nacional.

Por otra parte, existe un pequeño número de textos más breves que se enfocan en películas o periodos específicos. Purcell y González (2014) discuten la relación entre música y cine en la era silente basándose principalmente en un análisis de prensa. Por otro lado, Jordán y Lema (2018) en un capítulo de libro ofrecen un análisis del sonido y la música de *Ahora te vamos a llamar hermano* (Raúl Ruiz, 1971), un caso interesante del acervo de documentales producidos durante la Unidad Popular. Asimismo, Izquierdo (2007) en un breve artículo estudia la música de Luis Advis para *Julio comienza en Julio* (Silvio Caiozzi, 1979) pero su mayor contribución es un manuscrito inacabado (2011) en que establece una aproximación a la historia y el desarrollo de la música en el cine desde la década de 1930 hasta los años 1990. Pese a su tono más bien ensayístico y a las carencias propias de un trabajo inconcluso, el autor ofrece valiosas reflexiones y sugiere interesantes caminos de estudio.

Como una tarea a largo plazo, me parece necesario ir delineando una historia de la música en el cine chileno, considerando sus desarrollos, transformaciones y vínculos con los proyectos cinematográficos de cada periodo. Para esto resulta clave abordar su estudio desde una perspectiva que no se limite solamente a la enumeración de casos aislados, desprovistos de contexto.

Métodos y problemas

Cuando comencé esta investigación en 2015, mi interés primario era el estudio del llamado Nuevo Cine Chileno. Sin embargo, las exploraciones iniciales me llevaron a entender que ese discurso sobre lo supuestamente nuevo era en gran medida una reacción al cine anterior. Por lo tanto, para entender ese Nuevo Cine era necesario mirar al Viejo Cine y poner atención al choque entre estos dos modos de entender y hacer. Así, la pesquisa amplió su marco temporal hasta comienzos del cine sonoro nacional.

Esta idea comenzó a permear mi trabajo y de pronto las diferentes

confrontaciones que aparecían se volvieron mi foco de atención: rural-urbano, cosmopolita-nacional, folklórico-popular, clásico-popular, izquierda-derecha, arte-entretenimiento entre muchas otras se volvieron prismas desde los cuáles observar y escuchar las películas, no para establecer categorías de blanco y negro sino justamente para prestar atención a los matices, las negociaciones y contradicciones entre ellas.

Respecto a cuestiones prácticas un número considerable de realizaciones chilenas continúan perdidas creando un vacío importante para el estudio del cine chileno. El continuo proceso de recuperación y digitalización que han emprendido la Cineteca Nacional y los archivos filmicos universitarios ha ayudado enormemente a salvar esta brecha, pero la ausencia de materiales, así como la calidad en la que sobreviven, sigue siendo un problema significativo. Mi trabajo con *El hechizo del trigal* (Eugenio de Liguoro, 1939) que analizo en el capítulo 1, ilustra algunos de estos problemas. Durante los dos primeros años de investigación trabajé con una copia en muy mal estado de 67 minutos de duración. Se notaba que estaba incompleta, pero en ese momento era la única copia a la que podía acceder. Luego, en abril de 2017, la Cineteca Nacional publicó en su sitio web una copia restaurada de 102 minutos. Solo entonces pude notar que a la versión que tenía le faltaban casi todas las escenas que ocurrían en la ciudad, dejando solamente las del campo donde viven los personajes principales. Como uno de los tópicos de análisis era la oposición entre imaginarios rurales y urbanos, esos 35 minutos faltantes me dieron nuevas luces que enriquecieron y reformularon en gran medida mi análisis original.

Por otro lado, el estudio de *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946) lo llevé a cabo con la copia de la Cineteca Nacional que está restaurada y se ve bastante bien pero no tiene los créditos iniciales. Tiempo después encontré una copia de muy mala calidad, grabada de la televisión argentina en que sí están los créditos. Así pude por fin, escuchar la obertura musical que va presentando los distintos temas usados a lo largo de la película, como era común en el cine de aquellos años. Esto resulta de gran ayuda para poder transcribir los temas pues en la obertura no hay voces ni otros sonidos que interfieran. Paradojalmente, en este caso la versión restaurada no era necesariamente la mejor fuente.

Dentro del corpus disponible, también los problemas de calidad afectan el trabajo investigativo. Muchas de las copias con las que trabajé se digitalizaron de VHS, algunas grabadas de la televisión y luego subidas a Youtube o convertidas a DVD. Las conversiones de un sistema a otro van dañando aún más la calidad de las copias. En muchos casos la imagen era aceptable pero el sonido volvía casi imposible escuchar la música.

La elección de los casos que analizo busca reflejar los diversos enfoques en cuanto a música y sonido. Considerando el gran número de producciones durante este periodo de más de treinta años, decidí seleccionar aquellas que pudieran dar cuenta de las principales tendencias y propuestas estéticas. En otras palabras, las que tuvieran relevancia más allá de sí mismas, pudiendo ilustrar temas y problemas más transversales. Asimismo, decidí evitar una selección por criterios de supuesta calidad o valoración positiva por parte de la crítica y los estudios. Mi interés no está en hacer juicios de valor sino más bien evidenciar cómo las películas articulan significado con la música.

En cuanto a los modos, decidí concentrarme tanto en largometrajes de ficción como en documental, cortometrajes y películas institucionales pues pienso que la historia del cine chileno no puede ser comprendida sin considerar estos otros modos de producción. Asimismo, en lo musical el estudio cubre distintos tipos de uso. Por su lugar en la acción contemplo música diegética, no-diegética y números musicales y en cuanto a la autoría considero tanto partituras originales como música preexistente. En esto intento desafiar la bibliografía sobre música en el cine chileno que, como menciono anteriormente, se ha concentrado sobre todo en el rol de los compositores, obviando la importancia de las grabaciones de música preexistente.

Algunos conceptos clave

Este trabajo sigue un enfoque interdisciplinario aunando ideas y conceptos de los estudios sobre cine, la musicología y especialmente los llamados *Film Music Studies* o estudios sobre música en el cine. Aunque existen trabajos anteriores como el célebre libro de Adorno y Eisler (1976) publicado originalmente en 1947, esta área comenzó a desarrollarse en forma sostenida desde el año 1980 cuando una serie de artículos aparecieron en un número especial de la revista *Yale French Studies* dedicado al sonido en el cine.² Algunos años más tarde, Claudia Gorbman publicó su ya clásico *Unheard Melodies* (1987), uno de los libros más influyentes que analiza el llamado modelo de acompañamiento del Hollywood clásico. Posteriormente otras investigadoras como Kathryn Kalinak (1992) y Caryl Flinn (1992) continuaron desarrollando esas ideas con importantes con-

2 Publicaciones dispersas sobre música en el cine aparecieron ya en la década del diez y el veinte. Como apunta Audissino, hasta la década del ochenta, hubo tres tipos de publicaciones: manuales sobre cómo escribir u orquestar música para cine, crónicas sobre la historia de la música en el cine y un pequeño número de ensayos sobre estética de la música en el cine (2017, 1-2).

tribuciones. Desde entonces se ha dado una desproporcionada atención al cine comercial estadounidense en desmedro de otras cinematografías (Neumeyer 2014, 5)

Desde aquellas primeras publicaciones, esta ha sido un área predominantemente anglófona. El grueso de los artículos y libros se ha escrito en inglés y las traducciones al castellano disponibles son poquísimas.³ En este libro incorporo conceptos y teorías provenientes de los *Film Music Studies* que considero relevantes para interpretar el desarrollo de la música en el cine en Chile. Por esto, quisiera discutirlos brevemente aquí pues aparecerán constantemente a lo largo del libro.

El primer concepto clave es el llamado modelo de acompañamiento del Hollywood clásico, que es un marco de convenciones sobre cómo la música opera en el cine que se fue estableciendo desde los años treinta en los Estados Unidos y pronto se volvió hegemónico a nivel internacional. Gorbman describe algunas de sus características como por ejemplo que la música no debe escucharse en forma consciente ni verse. Además, la música establece estados de ánimo y emociones, interpreta e ilustra las acciones, aporta continuidad entre escenas y contribuye a crear un sentido de unidad mediante la repetición y/o variación (1987, 73). Kalinak añade algunas características del modelo como su selectivo uso de música no-diegética, correspondencia entre la música y la narrativa, un alto grado de sincronización entre música y acción, y el uso del leitmotiv como marco estructural (1992, 113). En mi pesquisa discuto cómo estas y otras convenciones del modelo de Hollywood fueron relevantes en la producción chilena desde comienzos de la era sonora. En los primeros capítulos hago referencia a la adopción del modelo por parte de cineastas y compositores en Chile y las implicancias de su uso.

De las definiciones discutidas por Gorbman y Kalinak emergen otros términos importantes: el leitmotiv y la dicotomía entre diegético y no-diegético. El leitmotiv es un concepto asociado a la ópera que fue posteriormente adoptado en la música de cine y que consiste en un tema musical usado para referir a un personaje, un objeto o incluso una idea (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010, 200). Como apunta Kalinak, su uso es uno de los métodos más comunes para crear un sentido de unidad (1992, 104).⁴ Por su parte, la distinción entre diegético y no-diegético refiere al concepto de diégesis que es el mundo en que suceden los acontecimientos narrados en una historia. Así, se distingue entre sonidos diegéticos,

3 Esta carencia ha sido una significativa limitante para el desarrollo de esta área de estudio en América Latina, aunque en los últimos años ha habido un creciente interés.

4 Para un estudio en profundidad del leitmotiv ver Bribitzer-Stull (2015).

que pertenecen al lugar de la acción y por tanto los personajes pueden escucharlos, y sonidos no-diegéticos que solo pueden ser oídos por el público (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010, 66). Generalmente la música está situada en el espacio no-diegético mientras que el sonido ambiente y las voces de los personajes en el diegético. Por supuesto que hay muchas excepciones y esto ha traído bastante discusión y cuestionamiento en los estudios sobre música y sonido en el cine. A pesar de esto, considero que es una dicotomía útil para estudiar el cine chileno del periodo que aquí abordo.⁵

Dos convenciones de larga data en la música de cine son el *mickey-mousing* y el *stinger*, ambos muy asociados al modelo de acompañamiento del Hollywood clásico. El *stinger*, que significa literalmente agujijón o púa es un acento que se usa para resaltar una acción o un diálogo y en algunos casos transmitir tensión. Suele ser un acorde fuerte y disonante que llama nuestra atención (ibid., 87). A su vez, el *mickeymousing* es una técnica en que la música imita muy de cerca los movimientos de los personajes difuminando las fronteras entre música y efectos de sonido. Toma el nombre del ratón Mickey, cuyas primeras animaciones a menudo tenían esta característica (ibid., 85). No obstante, su uso trascendió rápidamente el mundo de los dibujos animados para integrarse al cine de ficción. Como apunta Kalinak, el *mickeymousing* se estableció hacia mediados de los años treinta y fue central en la música de Max Steiner (1992, 86).⁶ Como sostengo en los primeros capítulos, con estas técnicas los compositores trabajando en el cine chileno demostrarán que están al día en los códigos musicales de Hollywood e intentarán guiar la atención de la audiencia.

En cuanto al uso de la voz en el cine hay dos conceptos importantes a considerar: la voz *over* y la voz *off*. Mary Ann Doane describe la voz *off* como situaciones en que escuchamos la voz de un personaje, pero éste no aparece en el plano, aunque a través de aspectos contextuales entendemos que está situado dentro de la acción, es decir en el mundo diegético. La autora sugiere que si moviéramos la cámara podríamos quizás verle (1980, 37). Por su parte, la voz *over* es la que usualmente asociamos con la narración. Sarah Kozloff la define como las intervenciones orales que realiza un/a hablante que no vemos y está situado en un espacio y tiempo diferente al de la pantalla (1988, 5). La distinción resulta importante por-

5 Para una discusión sobre lo diegético y lo no-diegético ver Neumeyer (2009) y Winters (2010).

6 Steiner fue el compositor de cine más prolífico de Hollywood y su estilo moldeó en gran medida el desarrollo de la música para cine. Para un estudio de su trayectoria ver Wegele (2014).

que las traducciones han tendido a llamar voz en *off* a la narración cuando es precisamente lo contrario. Como veremos a lo largo del libro estos dos tipos de voz aparecen en forma constante en el cine chileno con una diversidad de usos.

Finalmente, destaco rescato tres conceptos desarrollados por Michel Chion que han ganado importancia en el estudio del sonido y la música en el cine: la síncrexis, el sonido acusmático y el *acousmètre*. Chion creó el neologismo síncrexis combinando las nociones de sincronismo y síntesis para describir “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento independientemente de toda lógica racional” (1993, 65). Por otro lado, el sonido acusmático, concepto que Chion retoma de los trabajos de Pierre Schaeffer, es el que se escucha sin que veamos la fuente que lo produce (ibid., 74). La relevancia de lo acusmático en el ámbito cinematográfico tiene relación con su efecto, pues como plantea el autor, al no revelar su origen, el sonido crea una interrogante por su fuente y sus características produciendo suspenso (ibid, 75). Sobre esta base, el *acousmètre* o ser acusmático, designa particularmente a una voz acusmática cuya fuente no vemos. El autor considera que esta entidad adquiere una posición superior dentro de la película debido a sus poderes de “ubicuidad, panoptismo, omnisapientia, omnipotencia” (2004, 36). Como discuto en los siguientes capítulos, cineastas y compositores que buscaron innovar en cuanto a los usos de la música y el sonido en el cine desarrollaron estas técnicas para crear tensión, subrayar imágenes específicas, acciones u objetos y enfatizar la posición de determinados personajes dentro de una narrativa.

Estructura del libro

En el capítulo 1 examino la dicotomía campo-ciudad, uno de los temas centrales del cine sonoro chileno temprano. A través de una comparación entre *El hechizo del trigal* (Eugenio De Liguoro, 1939) y *Escándalo* (Jorge Délano, 1940) discuto cómo la música popular y las técnicas del modelo de acompañamiento de Hollywood se volvieron un símbolo de modernidad y sofisticación de la vida urbana mientras géneros de la música folklórica se asociaron con el mundo rural y la nostalgia por el pasado. A su vez, examino los discursos sobre cine chileno en los comienzos de la era sonora y cómo la introducción y asimilación de esta nueva tecnología llevó a una serie de definiciones respecto al cine y su música.

En el capítulo 2, estudio la producción de la compañía estatal Chile

Films fundada en 1942 observando sus esfuerzos para crear un proyecto estético de cine nacional basado en los referentes de Hollywood y las cinematografías más exitosas de la región como la mexicana y sobre todo la argentina. El capítulo muestra cómo la compañía buscó emular el modelo de acompañamiento musical de Hollywood, inicialmente con compositores locales y luego con la contratación de un compositor más experimentado venido del extranjero. A través de un análisis de *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El hombre que se llevaron* (Jorge Délano, 1946) y *El último guapo* (Mario Lugones, 1947) analizo cómo se desarrolló la propuesta musical de la compañía.

En el capítulo 3, abordo el rol de los números musicales en el cine chileno de ficción durante los cuarenta y cincuenta. Tomando escenas de *Flor del Carmen* (José Bohr, 1944), *Árbol viejo* (Isidoro Navarro, 1943), *Música en tu corazón* (Miguel Frank, 1946) y *Uno que ha sido marino* (José Bohr, 1951) entre otras, propongo que los números musicales se volvieron un tópico recurrente para apelar a ideas de identidad nacional al tiempo que promovían un sentido de espectacularidad en el cine. Asimismo, el capítulo indaga en la relación entre las industrias de la música y el cine que se apoyaron mutuamente a través de variadas estrategias.

En el capítulo 4 me concentro en cuatro producciones del Centro Experimental de la Universidad de Chile: *Mimbre* (1957-1959) y *Día de organillos* (1959) de Sergio Bravo y *Aquí vivieron* (1964) y *Aborto* (1965) de Pedro Chaskel. Planteo que la imposibilidad de acceder a tecnologías de sonido sincrónico se tradujo en un rol preponderante de la música en las producciones del Centro. Así se incorporaron elementos musicales de vanguardia y reinterpretaciones de géneros folklóricos y populares. Estos jugaron un rol vital en el desarrollo de propuestas estéticas alternativas para la música del cine chileno.

En el capítulo 5 analizo el documental institucional durante los años sesenta especialmente a través de *Energía gris* (Fernando Balmaceda, 1960) y *Un hogar en su tierra* (Patricio Kaulen, 1961). Propongo que la música asumió un rol clave para cumplir con las tareas de persuasión requeridas de estas películas. Asimismo, afirmo que el documental institucional fue un espacio para la experimentación por parte de algunos realizadores y compositores, cuyas experiencias fueron a su vez decisivas para el desarrollo de lenguajes musicales y cinematográficos del cine chileno en su conjunto.

En el capítulo 6 propongo entender *Ayúdeme usted, compadre* (Germán Becker, 1968) como un musical político celebratorio el gobierno demócrata cristiano. A través de esta perspectiva intento cuestionar la visión del cine político chileno como un fenómeno exclusivamente ligado a las

fuerzas progresistas. Como demuestra mi análisis, la música es crucial para enarbolar un discurso político que identifica al centro y la derecha chilena al tiempo que excluye a la izquierda. A su vez, planteo cómo la relación entre las industrias del entretenimiento de la época jugó un rol determinante en el éxito de público de la cinta.

En el capítulo 7 considero dos de las obras emblemáticas del Nuevo Cine Chileno: *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) y *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969) para demostrar cómo éstas recogen procesos de experimentación a nivel sonoro y musical que se fueron desarrollando en la década previa a su estreno. En este capítulo me enfoco particularmente en el uso de las voces y el diseño de sonido para analizar cómo los equipos de realización cuestionaron las prácticas hegemónicas del cine de ficción a través de lo sonoro.

En el octavo y último capítulo, ofrezco una exploración del documental político comprometido con la Unidad Popular a través del icónico *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) así como tres producciones en torno a una medida gubernamental: *El derecho al descanso* (Adolfo Silva, 1971), *Un verano feliz* (Alejandro Segovia, 1972) y *Balnearios populares* (Luigi Hernández et al., 1972). Sugiero que una serie de factores produjeron un giro en el uso de la música en el documental chileno desde partituras de vanguardia especialmente compuestas a una predominancia de las grabaciones de música preexistente. Estas músicas se convirtieron en herramientas para apelar a la identificación y comunicar mensajes políticos en forma efectiva a públicos no necesariamente familiarizados con las sutilezas del lenguaje cinematográfico. Me interesa particularmente cómo determinadas sonoridades se usaron para apelar al enfrentamiento entre clases durante la Unidad Popular.

En suma, en este trabajo propongo desafiar la historiografía y la investigación existente poniendo el acento en la dimensión sonora del cine chileno. Lejos de ser un aspecto secundario y decorativo, la música ha sido un elemento central en distintos momentos y prácticas del cine chileno tanto a nivel interno en sus propuestas formales y narrativas como en el nivel externo en su discursividad y vínculos con lo social y político.

Capítulo 1: Imaginarios musicales del campo y la ciudad

...algo que habla muy en su favor es el hecho de que hayan buscado un maestro de música que componga motivos especiales para la producción, sin limitarse cómodamente a aplicar música ya conocida.

Reseña de *El hechizo del trigal*
(*Ecran* 418, 24 enero 1939, 79)

La llegada del cine sonoro produjo diversas respuestas en el medio cinematográfico chileno. A pesar de las múltiples críticas protestando por este cambio que algunos incluso pensaron que sería una moda pasajera, lo cierto es que el nuevo sistema había llegado para quedarse.⁷ Otros fueron más optimistas ante las nuevas posibilidades que el sonido traería a la producción nacional y auguraron cambios y mejoras. Lo que la crítica no pudo anticipar fue cuánto tardaría la asimilación del nuevo modelo y las dificultades que conllevaría. La década de 1930 se convirtió en un periodo de crisis para el cine chileno y con la excepción de un largometraje de 1934, la producción fílmica remontaría solo en 1939.⁸

7 En una encuesta acerca del cine sonoro realizada en 1930, las opiniones estaban divididas. Por ejemplo, la actriz Venturita López Piris creía que sería algo pasajero. El escritor Rafael Maluenda simplemente pensaba que eso no era cine y prefería el mudo, mientras otros como el actor Rafael Frontaura y la actriz Silvia Villalaz lo veían con un poco más de optimismo. El periodista Julio Arriagada señalaba que al menos la calidad de la música estaría garantizada (*Ecran* 13, 23 septiembre 1930, 10). En esta línea, La revista *Teatro y Actualidades* afirmaba que el sonido podría ayudar a mejorar la sincronización entre música e imagen (en Iturriaga 2015, 250).

8 Para una discusión sobre la recepción de la tecnología de sonido sincrónico en Chile ver Horta (2018) e Iturriaga (2015, 248-267). Bongers, Torrealba y Vergara (2011) ofrecen una selección de artículos de prensa en torno a este tópico.

Desde comienzos del siglo veinte, el cine estadounidense fue el modelo hegemónico para Latinoamérica. Su presencia se convirtió en un referente y punto de comparación para los cines de la región. En la década de 1910, y sobre todo durante la primera guerra mundial, Estados Unidos estableció una fuerte presencia en el mercado cinematográfico latinoamericano (Purcell 2009). Uno de los catalizadores de este proceso fue la prensa: a través de diarios y revistas, se construyó un imaginario de Hollywood como sinónimo del cine. En Chile la revista *Ecran*, fundada en 1930, fue la publicación principal para la implantación y consolidación del cine sonoro y de Hollywood en Chile. Comenzó a circular en abril de 1930, a un mes del estreno de *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) la primera película sonora exhibida en Chile y se publicó sin interrupciones cada semana desde entonces hasta julio de 1969.⁹

Paralelamente, en los años treinta, compañías estadounidenses se dedicaron a comprar viejos teatros para construir cines en Santiago. Fox y Paramount eran propietarios del Teatro Santiago y la Metro Goldwyn Mayer del Teatro Central y el Cine Metro (González y Rolle 2005, 241). De este modo, las empresas controlaban no solamente la importación sino también los circuitos de exhibición y las decisiones respecto a qué películas se exhibían. De acuerdo con las estadísticas entregadas por Purcell, en 1935 hubo 279 estrenos en las salas nacionales, de los cuales 204, es decir un 73.1%, correspondía a producciones de Hollywood. Más adelante, en 1940, la situación era bastante similar, pues si bien el número de estrenos casi se duplicó, llegando a 444 películas, 301 de ellas, es decir el 67.7%, provenía de los Estados Unidos, mientras que apenas un poco más del 10% de los estrenos correspondía a producciones latinoamericanas (2010, 495). Según Schnitman, esta dominación de los mercados afectaba tanto las posibilidades de desarrollo de la producción local como la organización del cine como forma cultural (1984, 8). Ante el control de los mercados latinoamericanos, los productores locales tomarán dos estrategias: adherir a las estéticas propuestas por Hollywood o seguir el estilo de cinematografías latinoamericanas como la argentina y la mexicana, exaltando aspectos identitarios locales como una forma de diferenciarse de la producción norteamericana.

9 Para un estudio de la revista *Ecran* ver Mouesca (1997, 57-107).

Cine sonoro y referentes latinoamericanos

La llegada del sonoro en 1930 provocó un quiebre en la producción local pero también en los códigos de representación. El lenguaje cinematográfico cambiaba de pronto y esta nueva modalidad requería estándares de producción distintos a los del cine mudo, especialmente la necesidad de técnicos de sonido y equipos de grabación. Los cineastas chilenos no contaban ni con los recursos económicos ni con la tecnología para producir cine sonoro. Todo esto, sumado a la turbulenta década en que aparecía esta nueva forma de hacer cine, se tradujo en un lento proceso de asimilación que tomó prácticamente toda la década de 1930. En 1934 el cineasta Jorge Délano filmó *Norte y Sur*, el primer largometraje de ficción con sonido sincrónico, utilizando equipamiento fabricado por técnicos locales.¹⁰ El filme fue celebrado por la prensa comparándolo con producciones internacionales. La grandilocuencia de los comentarios puede entenderse como un modo de apoyar la producción local. De hecho, una de las notas afirmaba que todos los chilenos deberían verla para apoyar la iniciativa y así fortalecer el cine en español y liberarse de “la tiranía de las producciones extranjeras” (*Ecran* 174, 22 mayo 1934, 16). No obstante, éste fue solo un hito aislado pues la producción recién tuvo continuidad a partir de 1939.¹¹

Es posible que la compleja situación económica y política explique el lento desarrollo del cine sonoro en Chile. A comienzos de la década de 1930 la gran depresión afectaba en forma importante a la economía latinoamericana. Como muchos de los países de la región, Chile había basado su desarrollo en el modelo de exportación e importación que, luego de la crisis, reveló su debilidad.¹² Durante esos años, el país vivió una efímera república socialista, un golpe de estado y una sucesión de gobiernos de transición, situación que se tranquilizó parcialmente con el gobierno de Arturo Alessandri (1932-1938), aunque su mandato no estuvo ajeno a conflictos, y se estabilizaría solo a fines de la década con la elección de Pedro Aguirre Cerda (Del Pozo 2002, 144). El nuevo gobierno desarrolló una serie de reformas, incluido un plan de industrialización que intensificó

10 En su estudio sobre la llegada del cine sonoro a Chile, Horta consigna que la transición fue bastante compleja e incluyó realizaciones con discos sincrónicos, tecnología que finalmente no perduró ante las ventajas del sonido óptico (2018, 45). A su vez añade que la gran diferencia entre *Norte y Sur* y sus antecesoras parece ser el uso de la palabra hablada y no solamente música o efectos (ibid., 57).

11 Morales (2013) ha sugerido que los años treinta fueron más bien una “década bisagra” entre dos de las décadas más prolíficas del cine chileno, que son los años veinte en el esplendor del cine mudo y los cuarenta con la consolidación del sonoro.

12 Para un análisis de los efectos de la gran depresión en Chile ver Vergara (2014).

la migración campo-ciudad. A partir de una serie de transformaciones en la vida de los chilenos, la ciudad se convirtió en un símbolo de progreso y desarrollo, pese a que en ella las condiciones de vida para las clases trabajadoras seguían siendo deplorables. Todos estos conflictos afectaron las posibilidades de desarrollo de la producción cinematográfica local.

Una situación similar se vivió en la mayoría de los países latinoamericanos. Tal como apunta López, Bolivia, Venezuela y Colombia no pudieron retomar la producción hasta casi una década después de la llegada del sonido (2000, 72). México, Brasil y Argentina, los países que lograron manejar el cambio y consolidar industrias cinematográficas bastante estables y productivas, representan una verdadera excepción en un contexto de crisis y desarrollo tardío en Latinoamérica (Paranaguá 2003, 101). No obstante, incluso en estos países la asimilación del sonido no estuvo exenta de dificultades pues tuvieron que enfrentar una dura competencia con las películas extranjeras (Schnitman 1984, 27).

El cine chileno representó una porción muy pequeña de la producción hablada en español durante los años treinta y cuarenta.¹³ Así, la producción local, además de tener a Hollywood como modelo, comenzó a compararse con las cinematografías de México y Argentina, que conquistaban el mercado regional debido a la familiaridad con el idioma y las historias narradas. El cambio del cine silente al sonoro implicó no sólo aspectos técnicos sino también culturales. El sonido trajo a cada país la posibilidad de retratar los lenguajes y acentos locales y se convirtió así en una marca identitaria. Según Jarvinen, esto permitió “reafirmar las identidades nacionales y regionales ante la dominación de Hollywood no sólo del negocio cinematográfico sino de la expresión cinematográfica misma” (2012, 11-12). Mientras los realizadores latinoamericanos intentaban adaptarse a este nuevo modelo, Hollywood puso todos sus esfuerzos en establecer su supremacía. En los primeros años algunas de sus producciones eran filmadas en inglés y en español por los mismos actores y en otros casos la misma producción era interpretada por dos elencos distintos, uno de habla inglesa y el otro de habla hispana, donde aparecían tanto españoles como latinoamericanos.¹⁴

Ante la falta de una producción local, la noción del cine sonoro en Chile estuvo marcada por los referentes internacionales. Este hecho con-

13 Contrastando las estadísticas anteriormente mencionadas por Purcell (2010, 495) y la información disponible en www.cinechile.cl respecto a estrenos nacionales, observamos que por ejemplo de 444 estrenos en 1940, donde alrededor de 40 serían latinoamericanas, solamente 3 corresponden a películas chilenas.

14 Un análisis en profundidad sobre este proceso se encuentra en Jarvinen (2012).

tribuye a explicar la recurrente comparación que se hacía en la prensa entre cine local y extranjero en toda la década siguiente. Schnitman establece que, como parte de las estrategias para referir a las culturas locales, el cine latinoamericano a menudo utilizó figuras estereotípicas como los gauchos en Argentina, los charros en México y los huasos en Chile, además de la inclusión de formas de hablar local y canciones basadas en géneros folklóricos pero reprocesados y mediatizados (1984, 9). Es precisamente aquello lo que comienza a aparecer con fuerza en el cine chileno.

Músicas posibles para el cine chileno

La institucionalización implementada desde la década del veinte en la música docta chilena llevó a una reestructuración del Conservatorio Nacional en 1928, en el contexto de la fundación de una serie de organizaciones que buscaban promover la música nacional. Según sostiene Vera, en la llamada música de arte durante el periodo predominó un enfoque altamente conservador y elitista (2015). En el campo de la música popular, en tanto, es posible rastrear dos tendencias principales: por un lado, la circulación de géneros de música popular internacional que fueron asimilados al contexto chileno, como el tango, el bolero, la ranchera, el fox-trot y, más adelante, el rock & roll entre otros; y, por otra parte, la popularización de géneros de música folklórica como la cueca y la tonada, que comenzaron a ser interpretados por conjuntos y solistas, y difundidos a través de la radio, partituras y posteriormente el cine. La adaptación de géneros folklóricos formó parte del desarrollo de un proyecto identitario nacional que buscó promover un imaginario basado en la recreación de música asociada a la vida rural del valle central del país.

El criollismo fue un movimiento literario que surgió con fuerza en las primeras décadas del siglo veinte en Chile, ligado a la emergente clase media y la crisis de la oligarquía. Durante la década del treinta tomó fuerza como parte de un esfuerzo de los intelectuales chilenos por trazar definiciones en torno a la identidad nacional, en base a las prácticas y cultura de la vida rural (Barr-Melej 2001, 79). Aunque se le ha asociado con un pensamiento progresista, sentó las bases del imaginario de cultura nacional promovido por los sectores más conservadores de la sociedad (Peirano 2015, 47-49).

Con la influencia del criollismo, desde la década de 1920 comenzó a aparecer en el medio musical local lo que Donoso ha definido como “una reinterpretación urbana del folklore campesino” (2006, 63). El movimiento bautizado como Música Típica comenzó a difundirse a través de

los medios ofrecidos por las industrias de la música de la época.¹⁵ Desde 1927 cuando surge el conjunto Los Cuatro Huasos, para muchos la quintaescencia de esta corriente, hasta mediados de los años sesenta, este estilo adquirió gran relevancia, convirtiéndose en una tendencia específica con músicos, repertorio y lugares de presentación, promovidos a través de los medios de comunicación.

Mularski plantea que algunas de las características de la Música Típica son la importancia del huaso y el valle central, sentimientos nacionalistas, una nostalgia por el campo y las formas de vida tradicionales, el amor y los valores cristianos (2014, 12). De este modo, la Música Típica funcionó como una evocación de ese pasado, leído en clave nostálgica y con una fuerte idealización. La figura prominente que se exaltó fue la del huaso, que se convirtió en el símbolo de todo este imaginario construido en torno a lo rural. Siguiendo a Donoso, esta fue una elección por parte de la elite conservadora para reinterpretar el folklore. Así, de lo que había sido “la negación del folklore como parte de la cultura nacional en la década de 1910, se produjo un blanqueamiento de dicho concepto para incorporarlo y utilizarlo como un elemento fortalecedor de la identidad nacional” (2006, 63).

El huaso se convierte en la figura central de las representaciones del campo en el cine de los años treinta y cuarenta, construyendo los pilares para un idílico imaginario cinematográfico del mundo campesino en Chile. Las características esbozadas desde la Música Típica comenzaron a permean en las películas del periodo potenciadas por un fuerte vínculo entre las industrias del cine y la música que se reforzaron mutuamente.

Imaginarios rurales y urbanos

La tensión entre los mundos de lo urbano y lo rural en las artes reflejan el cambio vivido en el país en términos del alto porcentaje de población que había migrado del campo a los centros urbanos. En esta línea comparo dos de las primeras películas sonoras producidas en Chile que representan esta dicotomía: *El hechizo del trébol* (Eugenio de Liguoro, 1939) y *Escándalo* (Jorge Délano, 1940). Ambas se estrenaron dentro de un periodo de un año y representan los primeros intentos de desarrollar cine

15 Williamson y Cloonan (2007) proponen la necesidad de entender las industrias de la música en plural como una concepción más amplia para evitar la idea de una industria singular y por tanto homogénea a menudo homóloga de industria discográfica.

sonoro en Chile.¹⁶ Además fueron las primeras experiencias en cine para los compositores Próspero Bisquertt y Luis Martínez Serrano, así como la primera vez que los cineastas Jorge Délano y Eugenio de Liguoro trabajaron con compositores.

El hechizo del trigal se enfoca en una suerte de idealización de la vida rural y la preservación de ciertos valores supuestamente asociados a ella en oposición a la ciudad entendida como un lugar negativo donde prevalecen antivalores. El título de inmediato sugiere una idea del encanto que produciría el campo. Por el contrario, *Escándalo* se centra en la ciudad y exalta las ideas de modernidad y sofisticación de la vida urbana. En términos musicales, escuchamos un claro correlato de esta oposición, pues *El hechizo del trigal* incluye un gran número de canciones folklóricas interpretadas por los personajes además de músicas de acompañamiento que refieren a lo folklórico y apoyan la idealización del campo. Por su parte, *Escándalo* se vale principalmente de un acompañamiento no-diegético fuertemente influido por el modelo del Hollywood clásico además de algunas canciones de música popular que funcionan como símbolos de la urbe.

El hechizo del trigal

La acción se sitúa en el fundo Los Aromos, una zona rural del valle central, y cuenta la historia de María, la hija de Ramón, el patrón del fundo y cómo ésta se enamora de José Manuel, un huaso que allí trabaja. José Manuel teme expresar sus sentimientos a María pues ambos pertenecen a clases sociales diferentes y la situación se torna más compleja con la llegada de Roberto, un ingeniero proveniente de la capital que va al fundo para instalar un nuevo sistema de regadío. Éste, rápidamente se siente atraído por María y se decide a conquistarla. Gran parte de la película se concentra en este conflicto y hasta el último momento, como espectadores, no sabemos a quién elegirá María. Solo hacia el final ella confiesa su amor por José Manuel, en tanto que se descubre que Roberto ya tenía una relación de pareja y éste es rechazado por los campesinos del fundo.

La música está dividida en tres grandes tipos. En primer lugar, las piezas no-diegéticas compuestas por Próspero Bisquertt e interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, que crean ciertas atmósferas, emociones, así como continuidad entre escenas. En segundo lugar, un grupo de canciones, también compuestas por Bisquertt, que son cantadas por los

16 *El hechizo del trigal* fue la segunda película sonora estrenada en Chile y *Escándalo* fue la sexta.

personajes principales, es decir María y José Manuel, en ambos casos con un acompañamiento orquestal no-diegético. En estos números musicales los personajes expresan sus sentimientos a través del canto y en paralelo observamos acciones que nos aportan información sobre ellos y otros personajes. Finalmente, un tercer grupo lo componen las tonadas y cuecas interpretadas por un grupo folklórico en la fiesta que Ramón da a sus trabajadores para inaugurar el sistema de regadío.

Pese a que las canciones compuestas por Bisquertt se basan en géneros de la música folklórica, particularmente asemejándose a tonadas, éstas son interpretadas en un estilo vocal más bien lírico, lo cual, sumado al acompañamiento orquestal, les otorga cierto refinamiento a las canciones. Éstas simbolizan la fusión entre música docta y géneros de la música tradicional que dio forma al nacionalismo musical del periodo. De hecho, Bisquertt es considerado como parte de dicha tendencia por Claro y Urrutia en su *Historia de la Música en Chile* (1973, 136). En el contexto cinematográfico, la versión docta de estos géneros puede ser también interpretada como una suerte de blanqueamiento de lo folklórico, lo cual además contribuye a crear el clima de idealización del mundo rural. Así, el embellecimiento de este mundo opera no sólo en términos visuales y discursivos, sino también en el plano de lo sonoro.

En cuanto a los números musicales, en los primeros minutos del filme, una tonada es interpretada por la orquesta y un coro sobre una serie de imágenes de la trilla. Pese a que la calidad de la grabación impide distinguir completamente el texto, se oye claramente “vámonos a trabajar, que es nuestro diario deber”, lo cual sumado al carácter ágil y enérgico de la pieza entrega desde el primer momento una visión ideal de la vida campesina donde todos trabajan en armonía. Luego aparece María, también cantando “qué bellos son los campos, bajo este cielo azul de Dios”, enfatizando la exaltación de lo rural bajo una mirada religiosa. La orquesta continúa su acompañamiento en el fondo al tiempo que José Manuel observa embobado a María para luego ver en primer plano su mano dibujando un corazón con el nombre de María en una mesa donde éste está apoyado.

La estrategia de la canción interpretada por el personaje con acompañamiento no-diegético se repite algunas escenas más adelante. Roberto y José Manuel observan a María que está sentada cantando y tocando la guitarra. Sin embargo, no hay sonido de guitarra en la música, sino un arpa que sincroniza breves melodías descendentes con los movimientos también descendentes de la mano de María en la guitarra. El reemplazo del sonido de guitarra por el arpa orquestal es altamente simbólico en términos de la idealización de la vida rural, creando, en conjunto con el timbre de la

voz, una atmósfera que construye un imaginario del campo con un tinte erudito y en alguna medida celestial.¹⁷ La letra de la canción es un pedido a las flores para que guarden su secreto y sugiere que tiene sentimientos de amor por alguien, aunque no llega a revelar por quién. “A vosotras voy a confiaros, lo que guardo en mi corazón. Porque a nadie se lo he contado, que ha nacido en mí una pasión”.¹⁸



María toca guitarra y canta (*El hechizo del tragal*, 1939)

Más adelante, José Manuel también expresa sus sentimientos a través de una canción, llevando una serenata a María. A diferencia de la canción de María, la letra verbaliza su amor por ella y la ilusión de que ese sentimiento sea recíproco. La última estrofa expresa: “Dadme tu amor, dádme-lo ya, quiero vivir”. María, que observa callada desde la ventana, luego de escuchar la canción rompe una carta que Roberto le había enviado, lo cual sugiere una preferencia por José Manuel. Al igual que en el caso anterior, la orquesta acompaña y el personaje canta y toca guitarra, aunque en su lugar

17 En su célebre estudio sobre la canción “Fernando” del grupo ABBA, Tagg apunta que el arpa se utiliza a menudo en el cine de Hollywood en asociación con ideas de trascendencia, sinceridad, devoción y amor (2000, 39).

18 Esta canción fue impresa como partitura por la Casa Wagner, en una versión para piano bajo el título de “Lo que guarda mi corazón”, haciendo énfasis en que se trataba de una de las canciones *El hechizo del tragal*. Muchas de las canciones de películas del periodo aparecieron editadas en partitura, además de circular a través de la radio, contribuyendo así no sólo a la difusión sino a la retroalimentación entre las industrias de la música.

escuchamos el arpa y cuerdas frotadas.¹⁹

Otra de las canciones se oye cuando María y José Manuel tienen una conversación. En lugar de acompañamiento orquestal, escuchamos dos guitarras interpretando una pieza folklórica y voces masculinas cantando a bajo volumen. El diálogo continúa con este acompañamiento y cuando la música se vuelve más rítmica de pronto aparecen tres huasos sentados en el medio del campo cantando, mientras la pareja da un paseo en bote. Se observa un juego con lo musical al pasar de un plano no-diegético al diegético, pues retrospectivamente entendemos que la música que parecía un acompañamiento era en realidad parte de una interpretación que ocurría en la acción misma. Así se añade una nueva capa a esta idealización del mundo rural, sugiriendo metafóricamente que la vida cotidiana puede estar acompañada por música de huasos que están en cualquier lugar tocando sus guitarras.

En la última sección, un conjunto folklórico interpreta cinco canciones casi sin interrupción en el contexto de la fiesta campesina que ofrece el patrón. Llama la atención el uso de tantas canciones seguidas, especialmente considerando que la información dramática durante la sección es muy poca. Apenas distinguimos a María entre los asistentes a la fiesta y, además de algunos brindis y el jolgorio general, es poco lo que ocurre. La cámara se detiene a retratar a los músicos tocando, la gente disfrutando de la fiesta, e incluso la comida, el trago y las parejas bailando. Probablemente el objetivo de estos números no era entregar nueva información sobre los personajes ni la trama sino más bien producir un momento musical, quebrando temporalmente la narración. Este tipo de estructura se asemeja a algunas de las producciones musicales de Hollywood en los comienzos del cine sonoro en la cual los números aparecían hacia la segunda parte.²⁰

19 La serenata funciona como una de las estrategias para la representación de canciones interpretadas por los personajes. El cine mexicano, y particularmente *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), una de sus películas más exitosas en Latinoamérica, popularizó su uso. Para un estudio de dicha cinta y su música ver Avila (2019, 160-178).

20 Como ocurre en *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) o en *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933), en que los últimos diez minutos son una sucesión de números musicales.



El conjunto folklórico tocando una tonada (*El hechizo del trigal*, 1939)

En esta sección son significativos los discursos entre canciones, que refuerzan una vez más la idealización de la vida rural. Los músicos agradecen y elogian al patrón, dedicando canciones a él y a María, construyendo un retrato del campo chileno completamente ajeno a conflictos de clase. Este discurso será la norma en el cine de los años cuarenta y cincuenta, donde es posible reconocer estrategias narrativas muy similares.²¹

En relación con las piezas no-diegéticas, se distingue una melodía recurrente que he definido como tema A, que se escucha ya desde los créditos construyendo una atmósfera desde el primer minuto. Es una melodía en tono mayor donde las cuerdas frotadas son los instrumentos principales y, a través de un carácter dulce y apacible, establecen una atmósfera idílica. Más adelante, el tema A se convierte en la canción “Lo que guarda mi corazón”, que canta María bajo la mirada atenta de José Manuel y Roberto. El personaje, simbólicamente, se apropia de la pieza para expresar sus sentimientos.

21 Recién a fines de los cincuenta, pero sobre todo desde la década del sesenta, comenzaron a aparecer miradas críticas hacia esta construcción idílica de lo rural en el cine nacional.



Primeros compases del tema A (*El hechizo del trigal*, 1939)

Más adelante, Roberto conversa con María e intenta besarla, pero ella lo rechaza con un empujón reforzado por un *stinger*. Luego del sonido inicial se oye una sucesión de melodías descendentes que llevan a una variación del tema A en que se fragmenta la melodía y se transporta a un tono menor, como forma de representar el dolor de María que se siente atropellada por Roberto. El motivo de galopa seguido por una nota larga, sumado al movimiento de la melodía, hace referencia al tema A, pero el carácter de la nueva pieza sugiere una ruptura de lo que hasta ese momento significaba la idílica representación de la vida rural. La intromisión de Roberto, el hombre de la ciudad, es representada a través de la música con dramatismo y un sentido trágico.



Variación del tema A (*El hechizo del trigal*, 1939)

Hacia el final, José Manuel camina por el campo y observa la mesa donde había dibujado un corazón con el nombre de María. De pronto nota que su propio nombre ha sido agregado al dibujo y se da cuenta así, de que ella corresponde a su amor. En ese momento el tema A retorna, esta vez en una versión más cercana a la inicial, pero con un arreglo un poco más íntimo y dulce, en el cual la flauta toca la melodía acompañada de arpa y cuerdas frotadas muy suaves. El regreso del tema A simboliza el retorno al orden, donde la alteración provocada por Roberto es dejada atrás cuando la pareja se reúne. Es posible trazar una línea dramática de este tema A. Inicialmente la pieza abre la película, presentando el lugar donde la historia ocurre. Más adelante, María se apropia de la melodía llevándola al canto, donde se expresa el conflicto central, que es la disputa

entre los dos hombres por el amor de la mujer. La intromisión de Roberto transforma el tema convirtiéndolo en una pieza fragmentada y oscura, pero finalmente vuelve en su forma casi original para cerrar la historia con un final feliz.

Escándalo

Esta película cuenta la historia de una pareja de hermanos de una familia de clase media. Julián, el mayor, trabaja como periodista en el área de crímenes de un periódico y Corina, su hermana, es secretaria de Emilio, un abogado. Los hermanos descubren los negocios ilegales entre Emilio y un extranjero que lo visita. En paralelo, Julián conoce a Patricia, la hija de Emilio, e inicia con ella un romance. Luego de una serie de intrigas, nos damos cuenta de que todo el conflicto que vimos correspondía a una ficción, pues un amigo cineasta de Julián lo había invitado a actuar en una película.

El uso de la música en *Escándalo* es particularmente diverso. Se incluye una gran variedad de técnicas para crear significado a través de lo musical. En la primera escena, por ejemplo, un *mickeymousing* sigue a la empleada de la casa que lleva una bandeja con desayuno a la habitación de Julián. La música es alegre y graciosa, sincronizada con los pasos de la mujer. Cuando ella trata de esquivar un objeto del suelo, un *glissando* en los violines refuerza la acción. Luego, en la habitación, la música imita los ronquidos de Julián con unas notas agudas y disonantes tocadas en flauta, a las cuales responden unos bronces en el registro grave. La mujer abre las cortinas y un *glissando* de arpa entra acompañando la luz que ilumina la habitación. Entonces, una dulce melodía representa los movimientos de Julián que está aún medio dormido al tiempo que una trompeta con sordina imita la voz de la empleada tratando de despertarlo. Julián bosteza e intenta levantarse lentamente, pero cae a la cama de nuevo acompañado por un trombón que sigue sus movimientos. El uso del *mickeymousing* establece una inmediata conexión con la estética musical de Hollywood. El manejo de este tipo de códigos funciona como una carta de presentación que vincula la realización con las tendencias internacionales de música para cine.

Con una estrategia similar, varias acciones o situaciones son acompañadas de pequeñas piezas musicales o simples motivos que ayudan a realizarlas. Por ejemplo, cuando Corina llega a su oficina, una breve pieza musical la acompaña, pero ésta se interrumpe brevemente con unos pequeños acentos en las cuerdas para marcar la presencia de un gato sobre la mesa, en un tono cómico. De forma similar, cuando un hombre en la ofici-

na observa lascivamente a Corina, la música subraya el lujurioso comportamiento. Otro de los usos de la música para destacar ciertas situaciones aparece cuando Corina es arrestada por la policía. La música es dramática, intensificando su tristeza, y en el momento en que ella sube al auto policial, un *stinger* acentúa la acción en el preciso momento en que se enciende el flash de la cámara fotográfica de uno de los periodistas que reportean la situación. De este modo, a través de lo musical se enfatiza la sensación de escándalo y vergüenza que está sufriendo el personaje.

Por otro lado, se observa un uso del leitmotiv para retratar a Mr. Benson, el extranjero que extorsiona a Emilio para realizar un negocio ilegal. La pieza tiene un carácter que establece de inmediato que el hombre es el villano de la historia. Es notable que la duración de las piezas y sus sucesivas variaciones son muy precisas en relación con las acciones, contribuyendo a puntuar las escenas en forma clara. Cuando Benson entra a la oficina de Emilio, por ejemplo, la música termina e inmediatamente Corina anuncia al visitante a través de su altavoz. Más adelante cuando Corina recuerda a Benson, la música retorna como una forma de referir al personaje. Si bien en cada aparición el tema tiene pequeñas variaciones, se preserva siempre el arpeggio disminuido de los dos primeros compases. El intervalo de tritono en la melodía ayuda a establecer el carácter maligno del personaje desde lo sonoro, debido a la usual asociación entre el tritono y lo diabólico ampliamente usada en la música de cine.²²



El leitmotiv de Mr. Benson (*Escándalo*, 1940)

Apoyándose en el uso de música como medio para referir a un lugar o una nacionalidad, se incluye un tango como símbolo de lo argentino cuando el jefe de Julián le pide investigar a Guillermo Richard-

22 Halfyard afirma que en la música medieval el tritono adquirió un simbolismo especial pues se le asoció con la presencia del diablo en la música lo que posteriormente ha sido explotado por la composición musical para aludir a ideas de lo diabólico, el otro o lo extranjero (2010, 23). Para una exploración sobre el uso del tritono en asociación con la idea del crimen ver Tagg (1998).

son, un sujeto de esa nacionalidad.²³ En un primer momento la pieza, que es tocada por un bandoneón y pizzicatos en las cuerdas, suena a un volumen muy bajo, pero luego se torna más fuerte y rítmica contribuyendo al ritmo de la escena. La pieza elegida es “Mi Buenos Aires querido”, un tango muy popular de Francisco Canaro y su orquesta que había sido cantado por Carlos Gardel en *Cuesta Abajo* (Louis Gasnier, 1934). El uso de esta música produce una serie de asociaciones. Por un lado, la referencia al personaje argentino a través de un género asociado a esta nacionalidad, pero al mismo tiempo una referencia intertextual a la película y al cantante mismo, sobre todo considerando que cuando Julián sale de la oficina su aspecto es muy similar al de Carlos Gardel.



A la izquierda Julián y a la derecha Carlos Gardel.²⁴

Gardel era muy conocido en esos años en Chile y en Latinoamérica en general, no solo por su música sino también por su presencia en el cine. Esta alusión establece un paralelo entre *Escándalo* y las películas en las

23 Curiosamente, los dos villanos son extranjeros. Mr. Benson, quien, si bien no conocemos su nacionalidad, su apellido y su acento sugieren que es un extranjero del mundo anglo, mientras que Guillermo Richardson, es argentino. *Escándalo* adhiere a un imaginario nacionalista en el cual las amenazas y peligros provienen del extranjero en forma similar a lo que ocurre en Hollywood donde los villanos son usualmente “el otro”.

24 Este montaje corresponde a un fragmento de un fotograma de *Escándalo* y a una fotografía de Carlos Gardel de cerca de 1935, disponible en www.bloomsburypopularmusic.com

cuales Gardel actúa, como un medio para sugerir que el cine chileno podía alcanzar aquel estatus y estar al nivel de las grandes cintas en circulación. El cantante es también un símbolo de la modernidad y una figura que conecta los mundos de lo latinoamericano, Hollywood y Europa. En los comienzos del cine sonoro chileno este tipo de referencias adquieren un significado muy relevante.

Otro uso del tango se da más adelante en el plano diegético. Julián se recupera de un ataque que sufrió por parte de unos ladrones. Él y Patricia están escuchando la radio y de pronto el locutor presenta el mismo tango que antes escuchamos en el ámbito no-diegético, “Mi Buenos Aires querido”. La canción ayuda a Julián a recordar al argentino que su jefe le pidió investigar. La relación entre tango, Argentina y Gardel se establece nuevamente y en forma aún más explícita, pues esta vez la canción corresponde a una grabación del mismo Gardel. En la primera escena la alusión es más sutil porque el arreglo es instrumental y la referencia al cantante viene dada en forma más abstracta y reforzada por la similitud del vestuario de Julián. Aquí, Gardel es nombrado por el locutor y su voz es escuchada cantando el tango.

Respecto a otros usos de lo musical, hay dos momentos en que los personajes tocan instrumentos. En el primero Julián y Corina tocan el piano y conversan alegremente. De pronto Julián recibe una carta y Corina continúa en el piano mientras él lee. La pieza que toca es bastante dramática reforzando el triste contenido de la carta. Esta supuesta coincidencia permite evitar un uso más obvio de música no-diegética para subrayar la preocupación de Julián.

Más adelante, Corina toca el piano mientras su familia cena en el comedor. Enrique, el hermano menor de la familia, comenta lo extraño que se comporta su hermana últimamente, apuntando a las extrañas piezas que toca. Su madre le dice que no sea ignorante, y que la pieza es un nocturno de Chopin (efectivamente es el Nocturno op. 15, N°2). Enrique, que no queda satisfecho con la respuesta, se pregunta: “¿Por qué no aprende a tocar música moderna como ‘El rancho grande’?”, una alusión a la película mexicana *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y a su canción principal. La sofisticación de Chopin es contrastada con la cinta mexicana y el reto de la madre al hijo se extiende metafóricamente a la audiencia que gustaba de *Allá en el rancho grande*. Así, la música se usa para establecer el buen o mal gusto y con esto delinear la identidad del cine chileno. El montaje refuerza la crítica pues la mención al film mexicano se escucha exactamente sobre un primer plano de la libreta de notas de Enrique, que nos muestra su mal rendimiento académico.

Junto con esta crítica al cine mexicano, el director introduce más adelante una sección satírica hacia el cine de imaginarios rurales. La familia protagonista viaja al campo, pero de pronto el automóvil falla y Julián parte caminando a buscar ayuda. En el camino escucha una voz femenina que canta una tonada y comienza a seguirla. Así encuentra a Patricia, que está vestida como una muchacha de campo, cantando y tocando la tonada en guitarra. Cuando la canción termina inician una conversación que se interrumpe abruptamente por una voz diciendo: “¡corten!”. Así nos damos cuenta de que lo que veíamos era parte de la filmación a la que habían invitado a Julián. La cámara muestra todo el aparataje técnico y se observa al director, al camarógrafo y otros técnicos que preparan el set para la próxima toma.



La ficción se revela (*Escándalo*, 1940)

El número llama la atención no sólo por recurrir al recurso meta-cinematográfico, sino también porque representa una parodia de las películas enfocadas en la vida rural y recuerda especialmente una escena de *El hechizo del trigal*, que se había estrenado un año antes. Las similitudes son varias: un hombre de la ciudad que viaja al campo y conoce a una mujer que, en ambos casos, interpreta una tonada acompañándose con guitarra. Además, *Escándalo* muestra a un personaje que mira embobado a la cantante, parodiando a José Manuel en *El hechizo del trigal* cuando observa a María.

Escándalo es una historia que ocurre en la gran ciudad, con conflictos y personajes de las clases medias y altas que ven lo rural simplemente

como un pasado pintoresco. El número musical en el campo es una salida de la trama que solo se justifica cuando se revela que es un recurso meta-cinematográfico. Su inclusión en la película claramente responde a una intención satírica. Jorge Délano, el director de *Escándalo*, fue promotor de un cine que evitaba los retratos costumbristas, por lo tanto, esta alusión a lo folklórico está cargada de un ánimo de burla hacia una estética que él desaprobaba.²⁵

Délano parece aprovechar la inclusión de este número musical, empleando la tonada cantada por Patricia como una forma de representar al personaje más adelante. Cuando Julián está en casa, la canción se oye a través de la radio, en una versión un poco más elaborada y cantada a dos voces, pero manteniendo el estilo con el que la cantó Patricia. Julián observa la radio con un gesto de amor, sugiriendo que la canción le recuerda a Patricia. En ese mismo momento, ésta llega a visitarlo y ambos conversan con la canción de fondo, como un romántico acompañamiento. La aparición de la tonada a través de la radio encarna el proceso de mediatización de los géneros folklóricos en la época. La película sintetiza la popularización de estos géneros que tuvieron origen en el mundo rural, pero que en ese momento ya se habían masificado a través de los canales de las industrias de la música de la época.

Ya hacia el final, la canción retorna, pero ahora en la esfera no-diegética, cuando un periódico anuncia el matrimonio entre Patricia y Julián acompañado por una fanfarria creando un clima de alegría por la noticia. La melodía corresponde a las primeras notas de la marcha nupcial de Richard Wagner a las que se agregan a continuación los primeros compases de la tonada de Patricia.



La tonada de Patricia. Fragmento del estribillo (*Escándalo*, 1940)

25 En una entrevista publicada en 1939, Délano era enfático en señalar la necesidad de no sobrecargar al cine nacional de jerga local, huasos y retratos regionales sino enfocarse en producciones que pudieran alcanzar los mercados internacionales (*Ecran* 451, 12 septiembre, 11 y 25). Su enfoque prefigura el que Chile Films desarrollará en los años cuarenta en términos de evitar las referencias locales y apuntar a tramas que trascendieran lo nacional.

sugiriendo canciones específicas que podrían haber sido incluidas, como por ejemplo “Así es mi suerte”, una tonada de Luis López que había sido popularizada por el conjunto Los Cuatro Huasos (*Ecran* 433, 9 mayo 1939, 27). Es interesante que rápidamente esta crítica fue recogida por otros realizadores que comenzaron a incluir música de este conjunto en sus películas. La presencia de canciones se convirtió en uno de los recursos más utilizados por los cineastas de la época en años sucesivos y el foco estuvo prioritariamente puesto en cantantes y conjuntos de la llamada Música Típica. Otro de los puntos débiles según uno de los críticos, fue el excesivo número de danzas incluidas. En un comentario que deja ver muchas de las preocupaciones y expectativas en torno al cine chileno en la época, expresa:

Hay también un amontonamiento de expresiones populares que no está bien. ¿Qué costaba haber distribuido los bailes, por ejemplo? Después de un rodeo, muy bien filmado, tenemos tres cuecas consecutivas, lo que es mucho, sobre todo para quienes no conocen ni aman nuestro baile nacional. Creemos que en vez de despertar interés por la cueca (en el extranjero, naturalmente) se logrará el efecto contrario, una especie de intoxicación de ella. La música bien, salvo las canciones, que son algo descoloridas. Desde luego, no hay ninguna capaz de pegarse al oído de los extranjeros como se nos han pegado a nosotros “Allá en el rancho grande” y tantas otras. (*Ecran* 433, 9 mayo 1939, 27).

La sobrecarga de canciones en la parte final molestó al crítico de *Ecran*, pero es importante mencionar que críticas similares aparecieron en Hollywood respecto a los musicales de comienzos de la década del treinta, señalando que los números musicales eran insertados en forma abrupta y torpe en la narrativa (Slowik 2014, 161). Al parecer, esta desaprobación fue haciendo eco en los cineastas chilenos que, en las siguientes producciones, incluyeron números musicales generalmente en forma más distribuida, y hubo esfuerzos por conectarlos más dentro de la narrativa principal.

La preocupación del crítico de *Ecran* se basaba, en parte, en el interés que podría haber generado la cueca en el extranjero. Probablemente, en el medio nacional se pensaba que con la internacionalización del cine chileno podrían exportarse algunos géneros folklóricos, tal como ya ocurría con la música mexicana que se hacía popular en Latinoamérica a través del cine. No es casual la explícita mención a *Allá en el rancho grande*, que fue un

enorme suceso en Chile.²⁷

La mayoría de las críticas de *El hechizo del trigal* consideraron deficiente la sincronización de sonido. Estos comentarios revelan hasta qué punto un cierto estándar de calidad sonora y sincronización ya se había establecido como norma en el medio cinematográfico local. Luego de casi una década viendo películas sonoras internacionales, la audiencia chilena y la crítica exigían un tipo de sincronización y fidelidad que probablemente tenía a Hollywood como punto de referencia.

Por otro lado, la mayor parte de las críticas no mencionaron la música de *Escándalo*. Una reseña apuntó que el acompañamiento musical era “ruidoso” en las primeras escenas y que pareciera que no tuviera diálogos sino solo efectos sonoros (*Ecran* 492, 25 junio 1940, 10). El comentario probablemente alude al uso del *mickeymousing* al comienzo. La imposibilidad de acceder a otras producciones chilenas del periodo impide saber si esta técnica había aparecido anteriormente en la realización local. No obstante, su uso era generalizado en el cine de Hollywood durante los años treinta (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010, 85).

Si bien la crítica no mencionó otros elementos musicales de *Escándalo*, en una nota previa al estreno se comentaba que no incluiría música folklórica, considerándolo un “atinado gesto” de su director pues con esto demostraría que “puede obtenerse una producción sin que nos salgan a cada momento al encuentro guitarras criollas, desbordando tragedias campesinas que no siempre convencen” (*Ecran* 467, 2 de enero 1940, 18).

Parte de la crítica ya veía con malos ojos los géneros folklóricos y retratos costumbristas en el cine nacional. Este conflicto entre lo rural y lo urbano, se hará aún más presente entrada la década del cuarenta, sobre todo en la oposición entre cineastas independientes que intentaban desarrollar un cine siguiendo el éxito de las películas costumbristas mexicanas y el proyecto cinematográfico de Chile Films, que apeló a evitar dichos localismos en favor de tramas de carácter internacional.

No es extraño constatar la ausencia de menciones a la música de *Escándalo*, considerando que ésta contiene mayoritariamente música no-diegética, que rara vez fue foco de atención para los críticos del periodo. Las menciones aparecían casi exclusivamente cuando había algún número musical. Esto explica que muchos cineastas decidieran incluir estas performances. La inclusión de canciones se volvía una herramienta para llamar

27 Una de las críticas llegó a afirmar que *El hechizo del trigal* estaba basada en la trama de la cinta mexicana (*Hoy*, 4 de mayo 1939). Sin embargo, al compararlas más que una misma trama lo que se observa es una similitud respecto a un modo de hacer cine.

la atención de la crítica y generar una estrategia comercial en vínculo con las industrias de la música.²⁸

Dos caminos para el cine chileno y su música

El hechizo del trigal y *Escándalo* ofrecen dos visiones diferentes de la práctica cinematográfica de comienzos de la era sonora. Sus tramas, locaciones, recursos técnicos y lenguajes son radicalmente diferentes. *El hechizo del trigal* retrata un universo rural idealizado mediante canciones folklóricas, costumbres locales y fiestas típicas. *Escándalo* narra los avatares de la modernidad en la ciudad e incluso se da el tiempo de ironizar respecto a cómo la gente de la ciudad hace películas sobre el campo.

En términos sonoros, ambas poseen una importante cantidad de música, aunque su uso varía considerablemente. *El hechizo del trigal* emplea un pequeño número de piezas orquestales no-diegéticas que refuerzan acciones específicas y funcionan como transiciones entre escenas, pero los números musicales son los que tienen un rol más importante a lo largo del filme. Por el contrario, la música de *Escándalo* se concentra principalmente en la música no-diegética que refuerza sentimientos y emociones, entrega información sobre los personajes y da ritmo a las acciones. Además, incluye música diegética interpretada por los mismos personajes, canciones que aparecen desde la radio e incluso un número musical.

Ambas emplean una pieza para identificar al personaje femenino principal, aunque el proceso de identificación es mucho más complejo en el caso de *Escándalo*, asociándolo con otras piezas y transitando por distintos momentos de la trama. En general la música de esta última está más imbricada en la narrativa y contribuye a crear significados específicos.

Si bien es difícil establecer corrientes definidas considerando que el desarrollo del cine chileno en esos años era muy incipiente, los mundos propuestos por estas dos películas representan dos modos de entender y hacer cine en Chile a comienzos de la era sonora. Tomando distintos modelos del medio cinematográfico internacional constituyeron, a su vez, referentes para las películas chilenas venideras. *El hechizo del trigal* parece mirar sobre todo hacia el cine mexicano, especialmente luego del éxito de *Allá en el rancho grande*, poniendo el énfasis en los números musicales más que en la música no-diegética. Por otro lado, *Escándalo* es muy cercana al cine Hollywoodense y su música da cuenta de un manejo muy claro de

28 Más sobre vínculos entre industrias musicales y cinematográficas en González y Rolle (2005, 226-256)

las convenciones del modelo de acompañamiento del cine clásico norteamericano. Cabe recordar que Jorge Délano, había viajado a Estados Unidos en 1930 con el apoyo del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo para conocer de primera fuente las técnicas del cine sonoro y replicarlas en Chile.²⁹

Ambas películas prefiguran la oposición entre las estéticas de lo urbano y lo rural que fue central en el cine de los años cuarenta y cincuenta en Chile. Así, algunos cineastas apelarán a un fuerte discurso de nostalgia e idealización de la vida rural, en conexión con el proyecto estético de la Música Típica, con números musicales que exalten las identidades locales. En contraste, otros producirán cintas que eviten los localismos y puedan adscribirse a una suerte de neutralidad internacional, tomando como referente musical el modelo de acompañamiento de Hollywood.

29 En su autobiografía, Délano señala que le planteó la necesidad de producir cine sonoro en Chile a su cuñado Pablo Ramírez, quien era ministro de hacienda del gobierno de Ibáñez. Así fue como el gobierno decidió enviarlo a Hollywood (1954, 186).

Capítulo 2: En búsqueda del sonido de Hollywood

Una industria naciente como la de ustedes necesita gente con experiencia traída de afuera: lo importante en una buena película es que se haya hecho en el país, con capitales del país y con el nombre de la empresa filmadora del país, lo demás es secundario. ¿Acaso en Hollywood no hay personas de todas las nacionalidades? ¿Y quién duda que las películas son norteamericanas?

George Andreani

(Ecran 838, 11 febrero 1947, 14)

En el contexto de la industrialización emprendida por el Frente Popular desde fines de la década del treinta, tanto el gobierno como los cineastas creían que el desarrollo del cine chileno requería de una industria con apoyo estatal. Así, Chile Films se fundó en 1942 con el propósito de desarrollar el cine chileno, establecer un sistema de producción sostenido e internacionalizar su alcance. La compañía tuvo como referente el modelo de estudios estadounidense, aunque también miraba con interés las experiencias de producción en México y Argentina. De hecho, directores, técnicos y compositores provenientes de la industria trasandina fueron contratados por la empresa pues se pensaba que su experiencia daría el impulso al medio cinematográfico local. El plan de la empresa era estrenar entre seis a ocho films de ficción por año junto con un noticiario (Gobantes y Peirano 2011, 33). En términos estéticos, decidieron evitar los retratos costumbristas en favor de la internacionalización. Al igual que en el cine argentino, por ejemplo, algunas producciones estaban basadas en novelas u obras teatrales europeas

que apelaban a la idea de “cultura universal”.³⁰

Chile Films fue un agente importante para el desarrollo del cine chileno de los cuarenta, aunque no fue la única compañía produciendo películas en el país. Varios cineastas fundaron pequeñas empresas independientes que ayudaron también a la expansión del medio. Superando las dificultades de los años treinta, esta nueva década llama la atención por su productividad: 54 largometrajes de ficción producidos, una cifra enorme en comparación con los cuatro realizados en toda la década del treinta. De toda esta producción, Chile Films produjo solo nueve largometrajes y colaboró en otras diez producciones, lo cual representa un resultado bastante magro en comparación con su plan original.³¹ Luego de la quiebra de 1949, el gobierno arrendó los estudios a una compañía privada y finalizó el apoyo económico a la producción fílmica. Las razones de este fracaso no están enteramente claras, aunque existieron acusaciones de mal manejo y corrupción.³²

De toda la producción fílmica de los años cuarenta es posible distinguir dos grandes proyectos estéticos: Por un lado, Chile Films y cineastas específicos como Jorge Délano, dedicados mayoritariamente a narrativas de estilo cosmopolita, evitando localismos, que pudieran alcanzar el mercado internacional y por otro, realizaciones independientes que privilegiaban el retrato de lo local, lo folklórico y rural como sinónimos de un auténtico cine nacional.

La música jugó un rol significativo en el proyecto cinematográfico de Chile Films. La información al respecto es bastante limitada, pero es posible afirmar que la compañía intentó por distintos medios conseguir un estilo musical similar al de Hollywood a expensas de los compositores locales. En su lugar, contrataron a George Andreani, un compositor de música para cine que había trabajado en el cine checoslovaco durante los años treinta y posteriormente se había establecido en Argentina, adquiriendo gran notoriedad como compositor de música para las películas de

30 *La casa está vacía* (Carlos Schlieper, 1945) basada en “El molino silencioso” del alemán Hermann Sudermann, *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946) basada en “El club de los suicidas” del escocés Robert Louis Stevenson, *El padre Pitillo* (Roberto de Ribón, 1946) y *El último guapo* (Mario Lugones, 1947) en base a las obras teatrales del español Carlos Arniches, *La dama de las camelias* (José Bohr, 1947) sobre la obra del francés Alexandre Dumas.

31 La compañía participó indirectamente en esas diez películas como coproductora, arrendando sus estudios, equipos o prestando servicios técnicos. Ver el detalle de cada cinta en Peirano y Gobantes (2015, 253-273).

32 Ver Gobantes (2015) para una discusión sobre la organización de Chile Films, su financiamiento y crisis.

Lumiton, uno de los grandes estudios de Buenos Aires.³³ La contratación de un experimentado músico de cine como Andreani fue sin duda un medio para profesionalizar este ámbito del cine chileno y permite entender las necesidades de Chile Films en ese momento.

Composición de música para cine en Chile

A comienzos de los años cuarenta, la mayoría de los compositores involucrados en la producción fílmica local venían del campo de la música popular, la radio y la industria discográfica. Fernando Lecaros, Donato Román Heitman, Luis Martínez Serrano entre otros, compartían un perfil similar. Escribían canciones para cantantes populares, tenían sus propios conjuntos, trabajaban en radio, como arregladores, orquestadores e intérpretes y desde ese universo llegaron al cine.

A comienzos de 1943, la revista *Ecran* llevó a cabo una encuesta pidiendo a sus lectores nominar las mejores películas, directores, actores, actrices y compositor. La inclusión de la última categoría revela que este rol era valorado por la comunidad cinematográfica y confirma la popularidad de ciertos compositores. En ese momento, la filmografía de los nominados era reducida, pero todos eran conocidos también por su carrera musical más ampliamente. La siguiente tabla muestra a los compositores que recibieron más votos y su respectiva filmografía.

33 Para una biografía de Andreani, ver Glocer (2018). Durante esos años en Chile, era común traducir los nombres considerados extranjeros a su versión en castellano. Por esto, Andreani fue muchas veces nombrado y acreditado como Jorge.

Compositor	Filmografía
Fernando Lecaros	<i>Un hombre de la calle</i> (Eugenio de Liguoro, 1942).
Luis Martínez Serrano	<i>Escándalo</i> (Jorge Délano, 1940), <i>La chica del crillón</i> (Jorge Délano, 1941), <i>Verdejo gasta un millón</i> (Eugenio de Liguoro, 1941), <i>Verdejo gobierna en Villaflor</i> (Pablo Petrowitsch, 1942).
Vicente Bianchi	<i>Amanecer de esperanzas</i> (Miguel Frank, 1941), <i>Nada más que amor</i> (Patricio Kaulen, 1942).
Donato Román Heitman	<i>Dos corazones y una tonada</i> (Carlos García Huidobro, 1939), <i>Bar Antofagasta</i> (Carlos García Huidobro, 1942).
Luis Aguirre Pinto	<i>Hombres del sur</i> (Juan Pérez Berrocal, 1939), <i>Barrio azul</i> (René Olivares, 1941), <i>El último día de invierno</i> (René Olivares, 1942).

Compositores más votados y sus películas.³⁴

A pesar de su popularidad y cierta experiencia en el cine, Chile Films no contrató a ninguno de estos compositores, posiblemente porque su estilo estaba fuertemente marcado por la música popular y de raíz folklórica y la compañía tenía una visión bastante diferente en términos estético-musicales. Para poder comprender esta posición resulta necesario revisar las decisiones de Chile Films. En julio de 1943, cuando aún no había estrenado su primera película, *Ecran* anunciaba que el compositor Nicanor Molinare había firmado un contrato de exclusividad con la empresa. Molinare era un autor de música popular muy ligado al movimiento de Música Típica pero que no había escrito música para cine. Sin embargo, su canción “Chiu Chiu”, se había incluido en el musical hollywoodense *You Were Never Lovelier* (William Seiter, 1942) en un arreglo e interpretación del célebre Xavier Cugat y su orquesta. El éxito de la canción fue sin duda un factor clave para su contratación pues abría la posibilidad de lograr nuevos

³⁴ Luis Aguirre Pinto había compuesto también música para *Canción de amor* (Juan Pérez Berrocal, 1930), una de las producciones de transición entre la era silente y la sonora. El film incluía números musicales sincronizados con discos. La tabla está basada en la información aparecida en *Ecran* 644 (25 mayo 1943, 3-5) que incluye una extensa nota con los resultados de la encuesta y los premios.

triumfos musicales que alcanzaran el mercado internacional.³⁵

No obstante, para su primera producción, *Romance de medio siglo* (Luis Moglia Barth, 1944), la empresa no concretó el acuerdo con Molinare sino que reclutó a Próspero Bisquertt, un compositor de música clásica, que había escrito la música de *El hechizo del trigal* (Eugenio de Liguoro, 1939) iniciando la colaboración entre compositores y cineastas en la era sonora.³⁶ La preferencia por éste revela un intento de traer a un compositor clásico que pudiera escribir en un lenguaje musical más cercano al del modelo de acompañamiento de Hollywood. La contratación del director fue igualmente simbólica, pues Luis Moglia Barth había dirigido la primera cinta sonora argentina, *¡Tango!* (1933) y era uno de los directores prolíficos del medio argentino de esos años.

Luego de *Romance de medio siglo*, que recibió críticas en su mayoría negativas, Chile Films decidió no contratar a un compositor para su próxima película sino utilizar una compilación de grabaciones preexistentes. Así, en *Amarga verdad* (Carlos Borcosque, 1945) se incluyeron fragmentos de piezas de Tchaikovsky, Mozart y Schubert entre otros, lo que causó una profunda molestia en el medio musical. El Sindicato de Músicos y Compositores, encabezado por Pablo Garrido y Carlos Lavín, se quejó públicamente de la decisión a través de la prensa y mediante un reclamo a las compañías cinematográficas invitándolas a evitar el uso de este tipo de grabaciones y favorecer el trabajo de los compositores locales (*Ecran* 738, 15 marzo 1945, 14-15).³⁷

El acuerdo con Molinare se materializará recién en la cuarta película de Chile Films: *El padre Pitillo* (Roberto De Ribón, 1946) en la que el compositor tuvo también un pequeño rol como actor. En paralelo, la compañía contrató al director argentino Carlos Hugo Christensen para la

35 Adaptada de la argentina *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), *You Were Never Lovelier* fue estrenada en Chile en abril de 1943, y una de las reseñas se quejaba de la sofisticada transformación de la canción de Molinare por parte de la orquesta de Cugat (*Ecran* 640, 27 abril 1943, 10). Muchos años más tarde, *Ayúdeme usted, compadre* (Germán Becker, 1968) incluyó varias versiones de la canción como un homenaje a Molinare y su supuesto éxito en Hollywood. Para más detalles ver capítulo 6.

36 Todo parece indicar que *Norte y sur* (Jorge Délano, 1934), el primer largometraje chileno con sonido óptico, no incluía música original.

37 Semanas más tarde, Lavín escribió una nota ridiculizando las películas chilenas que usaban música clásica preexistente, particularmente *Bajo un cielo de gloria* (José Bohr, 1944) que incluía fragmentos del *Preludio para la siesta de un fauno* de Claude Debussy (*Ecran* 742, 10 abril 1945, 12). Meses después, otra nota se quejaba de que se siguieran utilizando este tipo de grabaciones y apuntaba que los directores y productores locales parecían no entender la importancia de la música en el cine (*Ecran*, 16 octubre 1945, 20).

siguiente producción, que sería *La dama de la muerte*. A su vez, Christensen reclutó a George Andreani, que había escrito la música de todas sus películas hasta entonces.³⁸

La dama de la muerte fue bien recibida por la crítica y Andreani siguió trabajando para Chile Films. Esta continuidad refleja que su trabajo fue bien recibido pues reunía los requisitos de ser un compositor experimentado en el mundo del cine y que seguía el estilo compositivo del Hollywood clásico, características que los compositores chilenos no cumplían. Al momento de su contratación en Chile, Andreani había trabajado ya en más de 40 películas mientras los compositores chilenos más relevantes en el medio tenían solo cuatro o cinco a su haber.

Como se observa en la tabla 2, hasta la llegada de Andreani, la cuestión musical en Chile Films se trató en forma errática, contratando a diferentes compositores para cada producción e incluso valiéndose de música preexistente. La experiencia de Andreani vino a cambiar esta situación produciendo continuidad en términos musicales para la compañía. Es posible que Chile Films valorara la experiencia de Andreani en Checoslovaquia como una razón adicional para contratarlo, considerando el permanente interés por reclutar personas con experiencia en cinematografías más consolidadas.

Película	Director	Compositor	Fecha de estreno
<i>Romance del medio siglo</i>	Luis Moglia Barth	Próspero Bisquertt	9 octubre 1944
<i>Amarga verdad</i>	Carlos Borcosque	Compilación	19 febrero 1945
<i>La casa está vacía</i>	Carlos Schlieper	Hans Helfritz	2 julio 1945
<i>El padre Pitillo</i>	Roberto de Ribón	Nicanor Molinare	12 febrero 1946
<i>La dama de la muerte</i>	Carlos Hugo Christensen	George Andreani	4 junio 1946
<i>El diamante del Maharaja</i>	Roberto de Ribón	George Andreani	17 septiembre 1946
<i>El hombre que se llevaron</i>	Jorge Délano	George Andreani	26 noviembre 1946
<i>La dama de las camelias</i>	José Bohr	George Andreani y Carlos Llanos	14 enero 1947
<i>El último guapo</i>	Mario Lugones	George Andreani	15 abril 1947

Películas producidas por Chile Films.³⁹

38 Christensen fue un director tremendamente prolífico. Inicialmente trabajó en Argentina, pero luego en Chile, Perú, Venezuela, y especialmente en Brasil, donde dirigió veinte películas (Ruffinelli 1998). La colaboración entre Christensen y Andreani comenzó en 1940 con *El inglés de los güesos*. Cuando fueron a Chile para producir *La dama de la muerte*, habían hecho ya doce producciones juntos y luego de esa experiencia continuaron colaborando permanentemente hasta 1954 cuando Christensen se radicó en Brasil.

39 La tabla fue elaborada en base a información tomada de CineChile.cl, Peirano y Gobantes (2015) y reseñas de prensa.

En la siguiente sección, analizo tres películas producidas por Chile Films examinando sus esfuerzos para crear su proyecto estético cosmopolita a través de la música. A partir de un análisis de *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El hombre que se llevaron* (Jorge Délano, 1946) y *El último guapo* (Mario Lugones, 1947), todas con música de George Andreani, establezco cómo la compañía vio en el modelo de acompañamiento de Hollywood su principal referencia en términos musicales. Este estilo compositivo fue visto por la empresa como una herramienta para garantizar calidad y alcanzar los mercados internacionales. El análisis de estas músicas contribuye también a comprender las estrategias de Andreani en diferentes géneros cinematográficos y registros.

La dama de la muerte

La cinta está basada en el cuento “El club de los suicidas” del escocés Robert Louis Stevenson (1896), publicado por primera vez en 1878. Ambientada en el Londres decimonónico, cuenta la historia de Roberto, un hombre que se une a un club de suicidas donde cada semana por un sorteo con naipes un miembro es elegido para morir y otro para darle muerte. Tras ser elegido para morir, Roberto se arrepiente e intenta escapar, pero los miembros del club lo siguen, vigilan y finalmente le dan muerte.

Como era habitual en las partituras de Andreani, la música estaba escrita para orquesta con predominancia de las cuerdas. Más del 40% de la película incluía música, lo que da luces de un trabajo que busca posicionar la música en un plano central. Pero más allá de la cantidad de música lo que resalta es el alto grado de sincronización. Es una partitura que está dialogando con la imagen en todo momento, siguiendo acciones, reforzando movimientos, enfatizando emociones, puntuando las escenas y creando estados de ánimo que permean toda la película.

La sincronización se aprecia por ejemplo en la secuencia en que los miembros del club están sentados a la mesa y el presidente reparte los naipes. Trémolos en las cuerdas, breves motivos y acentos en las maderas y bronces refuerzan la tensa atmósfera. Uno de los temas principales (que transcribo más adelante) entra cuando Roberto recibe la reina de corazones, la carta de la muerte, subrayando su importancia y creando un clima de horror. La música anticipa la aparición de la carta con un par de notas fuertes en las cuerdas y luego sincroniza con mucha precisión el momento en que la carta es vista a través de su reflejo en la mesa. La secuencia revela cuán preciso es el uso de los temas y motivos musicales para puntuar y destacar determinados momentos, acciones u objetos. Hay una música

para repartir las cartas, otra para anunciar la reina de corazones y los instrumentos van siguiendo los movimientos y gestos de los miembros del club aumentando el volumen o tocando breves motivos melódicos. Los temas entran y salen en perfecta sincronía con las acciones retratadas en la pantalla.

El compositor escribe piezas que representan a personajes específicos o sentimientos relacionados con ellos. Hay un trabajo elaborado a nivel musical para poder guiar a la audiencia, recordándoles la narrativa, los personajes y situaciones a lo largo de la cinta. Para retratar a Roberto, hay un tema en tono menor, con muchas notas de paso cromáticas y escrito en una métrica poco convencional que es 7/8. Con estos elementos se construye una atmósfera apesadumbrada y lúgubre que dibuja al personaje.

Tema A (7/8) (*La dama de la muerte*, 1946)

Por otro lado, cuando Roberto conoce a Ofelia e inician una relación amorosa, Andreani crea un vals que apela a las usuales asociaciones de este género musical con el amor romántico marcando un momento de calma y dicha. A pesar de ello, esta no es una pieza de completa felicidad pues en la melodía que escribe el compositor, subyace un movimiento cromático descendente que se distingue en las notas largas de los primeros compases: Sib, La, Lab, Sol y Solb. Aunque se ve feliz y parece haber encontrado una salida, la música anuncia que el destino de Roberto será inevitablemente la muerte. Llama la atención además que la pieza se escucha solamente una vez en toda la cinta sugiriendo que éste es el único momento de dicha para el protagonista.

Am G#aug C D Dm

G7 C E7 A7 Dm

Am 1. F E7 2. E7 Am

Vals de Roberto y Ofelia (*La dama de la muerte*, 1946)

Andreani emplea dos efectos musicales característicos del modelo hollywoodense: el *stinger* y el *mickeymousing*. Junto con varios *stinger* breves que anuncian peligro o destacan la aparición de algún personaje, hay uno un poco más extenso y muy característico pues incluye una figura de quintillo que no es muy habitual. El acorde que emplea es bastante disonante pues al Mi menor se le agregan una sexta y una novena. Este motivo aparecerá en los distintos momentos en que se anuncia la muerte. Lo oímos primero cuando Hugo sigue a Roberto para invitarlo al club. Más tarde, cuando otro miembro del club recibe la reina de corazones, cuando la recibe Roberto, cuando éste lee las instrucciones del club respecto a su muerte y en el final cuando Hugo da muerte a Roberto.⁴⁰

5

5

Stinger principal (*La dama de la muerte*, 1946)

40 Según Buhler, Neumeyer y Deemer (2010, 137) el *stinger* es generalmente una sola nota o acorde, aunque puede ser también una figura breve como ocurre en este caso.

En la primera escena, Roberto apuesta y pierde todo su dinero en un casino. Un grupo de hombres lo observa, la cámara hace un paneo hacia ellos para mostrarlos uno por uno en un plano medio y cuando aparece el último escuchamos un breve *stinger*, que nos alerta respecto al peligro que significa este personaje pues luego entendemos que este hombre es Hugo, quien invita a Roberto a unirse al club suicida. De este modo, la música anticipa una determinada actitud hacia este grupo de hombres y especialmente hacia Hugo. Un segundo *stinger* seguido por una melodía entra cuando el hombre que maneja la ruleta anuncia el número 0 y Roberto pierde nuevamente. Más adelante, cuando Roberto acepta unirse al club, Él y Hugo van a la reunión secreta, que tiene lugar en una tienda de instrumentos musicales. Al entrar, un fuerte *stinger* destaca al presidente del club a quien vemos en un plano medio. Durante esta secuencia, y en general a lo largo de la cinta, el volumen de la música baja en las secciones habladas y sube cuando no hay diálogos siguiendo la convención del modelo de acompañamiento de Hollywood.⁴¹

Por su parte, el *mickeymousing* es usado en forma más sutil, enfatizando breves movimientos como vimos en la escena de los naipes. Más adelante tiene otro momento de notoriedad cuando Roberto, luego de beber en un bar, se levanta y dos breves motivos sincronizan sus movimientos y los del mesero que está cerrando una ventana. Al igual que en el comienzo de *Escándalo* (Jorge Délano, 1940), el *mickeymousing* funciona aquí como una de las estrategias del modelo de acompañamiento clásico, pero en este caso, sin el efecto cómico que muchas veces lo caracteriza, sino para enfatizar el drama. A pesar de no ser tan relevante para la narrativa, este recurso permite al compositor demostrar su dominio del lenguaje musical cinematográfico.

Una de las pocas músicas diegéticas se oye luego de que Roberto se une al club y Hugo lo presenta a los demás miembros. El “Estudio revolucionario” op. 10 N° 12 de Chopin es interpretado en piano. La fuente de la música no se revela hasta el final de la escena cuando uno de los miembros del club aparece tocando el piano. Éste se queja de los demás diciendo que interrumpen su inspiración y ofenden la memoria de Chopin. Una queja que recuerda la conversación entre Enrique y su madre en *Escándalo* cuando ella lo llama ignorante por no conocer a Chopin. Al parecer la figura de

41 Como señala Gorbman, en Hollywood ya desde mediados del treinta la práctica de bajar el volumen de la música durante los diálogos en lugar de eliminarla era ya una norma (1987, 77). En Chile ambas prácticas coexisten en la década del cuarenta. Las dificultades de su implementación probablemente responden a la falta de equipos de sonido adecuados.

este compositor encarnaba muy fuertemente la idea de alta cultura en la época. Además, el carácter de la pieza crea una atmósfera lúgubre mientras uno de los miembros del club le cuenta a Roberto que había sido actor hasta que empezó a sufrir ataques de epilepsia durante una producción de Hamlet. Estas referencias a las obras de Chopin y Shakespeare, que no aparecen en el cuento de Stevenson, pueden leerse como esfuerzos adicionales de posicionar la cinta en la esfera internacional y como una estrategia de sofisticación al igual que el nombre de Ofelia, que es otra referencia a Hamlet. En otro momento, ella le cuenta a Roberto que viene de Stratford “donde nació Shakespeare” y añade que allí la mayoría de las mujeres son nombradas como “la novia de Hamlet”.⁴²

Un breve número musical tiene lugar cuando Roberto entra al burdel. La cámara muestra a un hombre cantando acompañado de un violinista. Aun cuando la melodía y el estilo del canto es muy melancólico, la letra verbaliza que el amor puede ayudar a olvidar las penas y el dolor, prefigurando los sentimientos de Roberto por Ofelia que al final de esta secuencia se conocerán. La última estrofa refleja claramente ese sentimiento: “teniéndote a ti ya no temeré a la ola que ha de arrastrarme, con el amor podré olvidar el pavor de mi soledad”. La cámara muestra a Ofelia observando a Roberto que se ve abrumado, bebiendo y tomándose la cabeza, pero inmediatamente después de la canción, éste la ve. Comienzan a hablar y la música vuelve, pero esta vez como un tarareo de la melodía a capela en lugar del canto anterior, creando un clima dulce y tranquilo para la conversación.



Triste número musical en el burdel (*La dama de la muerte*, 1946)

42 Si bien el nombre de Roberto tampoco se encuentra en el cuento original, puede entenderse como un homenaje a Stevenson, traduciendo su primer nombre al castellano.

La partitura de Andreani es una gran demostración de sus habilidades como un compositor de música de cine que domina a cabalidad las convenciones del estilo hollywoodense. Es una música altamente codificada que se vale de temas y recursos diversos para guiar a la audiencia y orientar su atención e interpretación. Como este fue su primer trabajo para Chile Films es plausible pensar que se esforzó particularmente para dar cuenta de sus capacidades. Sin duda que causó una muy buena impresión, lo que le permitió continuar en la compañía. Como veremos en los dos casos siguientes, Andreani desarrollará estrategias similares en sus próximos trabajos, aunque incorporando otros recursos dependiendo de las necesidades narrativas.

El hombre que se llevaron

La llegada de Andreani a Chile resultó bastante auspiciosa. Cuando aún no se estrenaba *La dama de la muerte*, ya se anunciaba que el compositor escribiría la música para *Encrucijada* (Patricio Kaulen, 1947) (*Ecran* 791, 19 marzo 1946, 22). Luego de la buena recepción de *La dama de la muerte*, Andreani fue contratado por Chile Films para escribir la música de *El diamante del Maharaja* (Roberto de Ribón, 1946). Ese mismo año compuso la partitura de *Tormenta en el alma* (Adelqui Millar, 1946), una coproducción chileno-argentina. Su carrera parecía promisoría en el cine chileno y hacia fines de ese año Chile Films estrena otra película con música suya: *El hombre que se llevaron*, un thriller dirigido por el cineasta chileno Jorge Délano.

Situada en la frontera cordillerana entre Chile y Argentina presenta a Roberto y Vilma, una pareja a quien la policía ha detenido por un asesinato. Debido a una tormenta deben detener su viaje y refugiarse en una antigua casona. Allí, Roberto entabla amistad con Alicia, una periodista que viaja con los policías y le cuenta la historia de su vida y los hechos que lo llevaron a su actual situación.

Tal como en *La dama de la muerte*, Andreani incorpora *stingers* y temas breves para reforzar acciones específicas y guiar la interpretación de la audiencia. Al comienzo, cuando Roberto descubre sus manos, un fuerte *stinger* resalta el plano detalle de las esposas que lleva puestas. Más tarde, Roberto derrama un vaso de leche y otro *stinger* subraya la acción, pues esto llevará a que los policías le suelten las manos. Luego, cuando el policía le quita las esposas un tema denso y disonante, con trémolos en las cuerdas subraya este hecho será clave para que Roberto escape. Posteriormente, Roberto escribe un mensaje a Vilma para planear su escape y un nuevo *stinger* refuerza la acción, anunciando lo que va a venir.

La partitura de Andreani incluye tres temas característicos. El primero opera como símbolo de la atormentada vida de Roberto. Es una pieza en tono menor, de tempo lento, tocada por las cuerdas. La célula rítmica principal es una negra con doble punto seguida de una semicorchea. La melodía incluye intervalos de octava justa seguidos por un semitono además de un tritono ascendente en el penúltimo compás creando un clima de extrañeza y drama.

Tema A: La vida de Roberto (*El hombre que se llevaron*, 1946)



Roberto y Alicia conversan (*El hombre que se llevaron*, 1946)

Más adelante, cuando los policías conversan entre ellos, Roberto abre y cierra una jaula para pájaros y observa la ventana de la habitación. El tema B, para cello solo entra para subrayar la acción indicando que Roberto planea escapar. El movimiento cromático de la melodía aporta una sensación de tensión.



Tema B (*El hombre que se llevaron*, 1946)

Un tercer tema representa el romance entre Roberto y Vilma. Lo escuchamos cuando ambos se ven por primera vez en el club nocturno en que trabajan. Posteriormente, cuando ya han pasado tres meses de ese primer encuentro, están en el club acompañados nuevamente por el tema y Vilma declara su amor a Roberto. Si bien el grueso de la partitura de Andreani mantiene un tono lúgubre y oscuro, la armonía de esta pieza se aparta de ese estilo. En su lugar, adopta una progresión fuertemente asociada con canciones de amor: I-vi-ii-V, que escuchamos en los primeros cuatro compases.⁴³



Tema C: El amor de Roberto y Vilma (*El hombre que se llevaron*, 1946)

43 El patrón había aparecido en conocidas canciones estadounidenses de los años treinta como “Blue Moon” de Richard Rodgers y Lorenz Hart o “Heart and Soul” de Hoagy Carmichael y Frank Loesser. “Blue Moon” apareció como número musical en la película hollywoodense *Manhattan Melodrama* (Woodbridge Van Dyke, 1934). López Cano plantea que la popularidad de esta progresión armónica en América Latina fue impulsada por el bolero, convirtiéndose en un tropo para referir al amor y al romance (2005, 2-3).



Vilma confiesa su amor a Roberto (*El hombre que se llevaron*, 1946)

Cuando Roberto logra escapar de la casona junto a Vilma, ambos se esconden en una cueva. Los policías los persiguen y comienza un tiroteo en el que Vilma recibe una bala. Luego de varios *stingers* y breves melodías muy agitadas que refuerzan el impacto de Roberto al ver a Vilma herida, el tema C retorna. Con la música se genera un cambio en el estado de ánimo que nos lleva a olvidar la balacera y concentrarnos en los sentimientos entre ambos. Vilma le pide a Roberto que se cuide y cuando llegan los policías confiesa que fue ella quien cometió el asesinato y que Roberto es inocente.

Hacia el final, el dueño de la casona, Roberto y Alicia observan el cielo despejado. Escuchamos el tema B, en un arreglo a toda orquesta, al tiempo que la pareja abandona la casa. Llama la atención el carácter de la música pues evita una resolución alegre y en su lugar cierra el relato manteniendo el clima de intriga y oscuridad.

Esta partitura sigue varias de las estrategias que Andreani emplea en *La dama de la muerte*: temas musicales asociados con los personajes principales o con situaciones específicas para guiar a la audiencia a través de la narración. La predilección por los *stingers* como una herramienta sonora para acentuar acciones, objetos o situaciones que son clave para entender la historia. Dado que ambas son similares en cuanto a género resulta lógico que aparezcan técnicas parecidas. Por el contrario, el siguiente caso muestra una faceta diferente del compositor, escribiendo la música de una liviana comedia.

El último guapo

La última película chilena en la que Andreani trabajó fue *El último guapo*, dirigida por el argentino Mario Lugones. Luego de *El hombre que se llevaron*, el compositor había escrito canciones para *La dama de las camelias*, producida por Chile Films, y compuesto la música de *Encrucijada* (Patricio Kaulen, 1947), una producción independiente, al tiempo que seguía trabajando en Argentina. El hecho de que cineastas independientes contrataran a Andreani revela hasta qué grado su reputación como compositor de cine había crecido en Chile.

El último guapo es una comedia basada en la obra teatral “Es mi hombre” del dramaturgo español Carlos Arniches. Cuenta la historia de Hércules, un hombre con serias dificultades económicas que, luego de probar diferentes trabajos, comienza a desempeñarse como guardia en un casino. Allí conoce a Juno, una mujer adinerada de quien se enamora. Apostando en el casino, Hércules gana una gran suma de dinero que le permite resolver su situación económica y costear la ceremonia de matrimonio de su hija Leonor con su novio Marco.

A diferencia de las cintas discutidas anteriormente en este capítulo, la música de Andreani para *El último guapo* sigue estrategias diferentes. Casi no hay temas reconocibles ni músicas específicas para los personajes principales sino un gran número de melodías breves y efectos que intensifican las acciones y dan continuidad entre escenas. Andreani era un compositor de cine experimentado y sabía que las comedias requerían un trabajo musical distinto. Por eso el esfuerzo está concentrado en apoyar las situaciones cómicas mediante las convenciones musicales de la comedia. Lo que a simple vista parece una película con muy poca música, al analizarla se observa que es una partitura muy detallada con mucha música de corta duración. Menos del 25% de la cinta lleva música, pero ésta aparece en 42 momentos, la mayoría de las veces con una duración de entre uno y veinte segundos, lo que revela un trabajo muy detallado.

En su análisis del cine sonoro temprano en Hollywood, Slowik discute cómo ciertas técnicas musicales eran usadas como efectos cómicos tomando prestadas convenciones de la era de los *nickelodeon* y los dibujos animados (2014, 162). Analizando películas como *Meet Me in St. Louis* (Vincente Minnelli, 1944) Slowik nota que los usos cómicos del *mickeymousing* y el *stinger* persistieron desde el sonoro temprano hasta la época de oro (ibid., 274). La partitura que compone Andreani para *El último guapo* hace un uso muy marcado de estas dos técnicas, revelando su manejo de las convenciones de lo cómico para la música de cine.

Desde los créditos iniciales la música establece un clima alegre. En lugar de orquesta sinfónica, Andreani emplea una *big band* de jazz que interpreta un rápido swing creando una atmósfera fresca y entretenida como introducción.⁴⁴ Al comienzo, Hércules está disfrazado con una gran cabeza de cartón, entregando volantes mientras un grupo de niños comienza a seguirlo y molestarlo.⁴⁵ La cámara muestra sus pies caminando y animadas melodías en las maderas junto con pizzicatos sincronizan los pasos de los personajes. Cuando los niños se ponen más violentos, gritando y burlándose de Hércules, la música se vuelve más agitada y dramática creando un *crescendo* hasta el momento en que Hércules cae a una fuente de agua. Un arpeggio de arpa refuerza la caída y cuerdas graves tocan una desolada melodía. Luego, una nueva pieza en clarinete crea un clima melancólico cuando el protagonista vuelve a su casa. Esta presentación del personaje muestra que desde el comienzo la música sigue de cerca las acciones, realza determinados momentos y provee un clima explícito para cada escena.

Mera describe varios procedimientos a través de los cuales la música funciona para producir humor, como la parodia, la referencialidad y ciertos instrumentos (2002, 92). En términos de instrumentación, la partitura de Andreani sigue las convenciones descritas por Mera sobre instrumentos “bromistas”, que incluyen el contrabajo, la trompeta con sordina, el fagot y el pícolo.⁴⁶ Por ejemplo, cuando Hércules recibe la visita de su amigo Manolo, Marco lo golpea con un palo por error. Entonces una melodía cromática descendiente en las maderas subraya la comicidad de la situación. Como explica Mera, la técnica es parte de un código de Hollywood en que se imita la risa usando melodías descendentes (*ibid.*, 103). En oposición, las escenas en que hay algún problema son a menudo acompañadas por tristes violines en el registro alto para exagerar la situación creando una parodia. Es una partitura que resalta los clichés establecidos por la música de cine para alcanzar un efecto humorístico. Por lo demás, el humor depende tanto del contexto en que la música es escuchada como en las expectativas que el público trae al ver la película (*ibid.*, 96). *El último*

44 Escuchando la música que Andreani compuso en Checoslovaquia, Argentina y Chile, es posible afirmar que la orquesta sinfónica era su formato predilecto ya sea en comedias o dramas. El uso de una orquesta de jazz en esta obertura puede entenderse como una innovación en su carrera, aunque la orquesta sinfónica vuelve más adelante en la cinta. Esta síntesis entre ambas orquestas se oye también en su música para las comedias argentinas *30 segundos de amor* (Luis Mottura, 1947) estrenada dos meses antes de *El último guapo*, y en *¿Por qué mintió la cigüeña?* (Carlos Hugo Christensen, 1949).

45 Este tipo de disfraz era común en el Chile de la época para la promoción de productos o eventos.

46 En algunos casos, la trompeta utiliza la sordina wah-wah.



Hércules teme al hermano de Juno (*El último guapo*, 1947)

Asimismo, Andreani incluye el *mickeymousing* en varias secuencias, especialmente para imitar los pasos de los personajes, creando un efecto cómico y dando ritmo a las escenas. Luego de hablar con el director del casino, los protagonistas salen de la oficina y la música sincroniza sus pasos primero con pizzicatos, luego flauta y finalmente trompeta con sordina. Como Marco se demora en salir, Manolo lo toma de los hombros y lo saca al tiempo que oímos un *glissando* ascendente en las cuerdas y la puerta se cierra. El *mickeymousing* funciona aquí para guiar a la audiencia, resaltando el comportamiento gracioso de los personajes en esta reunión supuestamente seria con el director del casino.

Hacia el final un policía intenta dilucidar quién es el dueño de una gran suma de dinero que el hermano de Juno había robado. Hércules reclama que el dinero es suyo y pide al policía que lea un papel que hay sobre los billetes. Un plano detalle nos muestra el texto “Para las bodas de Leo”, que explica que el dinero pertenece a Hércules, quien estaba ahorrándolo para costear el matrimonio de su hija. Entonces oímos una breve melodía en trompeta con sordina: son los primeros compases de la marcha nupcial de Wagner. Con esta referencia a una pieza inexorablemente ligada a la idea de matrimonio se resuelve la secuencia en forma graciosa y al mismo tiempo se anuncia el matrimonio entre Leonor y Marco.



Primeras notas de la marcha nupcial de Wagner (*El último guapo*, 1947)



El dinero para el matrimonio de Leonor (*El último guapo*, 1947)

Andreani demuestra su oficio escribiendo una efectiva partitura para comedia con su estilo particular de arreglos e instrumentación y apelando a las convenciones de Hollywood. El uso de *stingers* que en los thrillers funcionaba como escalofriantes llamados de alerta, operan en este caso para enfatizar la comicidad de las situaciones en pantalla. Todos los recursos desplegados a nivel sonoro contribuyen a dirigir la atención del público, realzar los momentos cómicos y dar continuidad al relato.

Hacia la partitura de Hollywood en Chile

El trabajo de George Andreani en Chile fue breve pero muy significativo. Escribió música para cinco películas con Chile Films y dos producciones independientes en un tiempo de aproximadamente dos años en paralelo a su actividad en Buenos Aires. Su trabajo fue crucial para Chile Films en cuanto a la búsqueda de una estética musical que pudiera emular el estilo de Hollywood. Como sugiere el análisis propuesto en este capítulo, el compositor logró el objetivo apoyándose en una serie de convenciones y técnicas a nivel musical. La influencia del modelo hollywoodense es cla-

ramente reconocible en su música, particularmente en comparación con otras cintas del periodo que privilegiaban los números musicales más que el acompañamiento no-diegético, como veremos en el siguiente capítulo.

Una de las técnicas recurrentes empleadas por Andreani es el uso de *stingers* para reforzar situaciones cómicas o anunciar problemas y miedos. La música trabaja en diálogo con los demás aspectos cinematográficos para destacar esas situaciones y guiar la atención del espectador. El uso de temas es central especialmente en *La dama de la muerte* y *El hombre que se llevaron*. Ambas incluyen varias piezas que representan a personajes específicos o sentimientos y emociones relacionados con ellos. La partitura de *El último guapo* resulta más efectista pues se apoya en pequeños motivos para enfatizar acciones más que en un desarrollo temático, aunque de todos modos hay un tema para el personaje principal que aporta un ánimo lúdico y establece un relato positivo desde lo sonoro. Dado que las narrativas de los dramas son más complejas, resulta lógico que requieran un trabajo más elaborado a nivel musical para poder guiar a la audiencia, recordándoles la historia, los personajes y situaciones. Por el contrario, las narrativas de la comedia suelen ser más sencillas y por tanto la música toma un camino diferente, reforzando movimientos, apoyando el ritmo e invitando a la risa.

Una estrategia que se distingue en los dramas es el uso de métricas irregulares, armonía y/o líneas melódicas poco convencionales para crear tensión y sugerir dificultad. En *La dama de la muerte* el tema en 7/8 refuerza la aflicción del personaje principal, mientras que en *El hombre que se llevaron*, el tema A, con sus intervalos largos y sus tritonos, crea un clima intrigante y dramático para representar la vida atormentada del protagonista.

La crisis de Chile Films en 1947 llevó a un cambio en el funcionamiento de la empresa y Andreani no volvió a trabajar allí. Por su parte, la mayoría de las producciones independientes seguía una estética diferente en cuanto a la música, privilegiando los números populares y folklóricos dejando en segundo plano el acompañamiento no-diegético. Como demuestra el siguiente capítulo, los números musicales fueron cruciales para desarrollar esa estética y los compositores chilenos ignorados por Chile Films tuvieron un importante rol en ese circuito de producción.

Capítulo 3: Retratos nacionales y cosmopolitas en los números musicales

*Así como el cine mexicano
constituyó sus más
sonados triunfos con
los temas típicos y la
cinematografía argentina
basó su triunfo en el
tango; la industria fílmica
chilena puede confiar en
los temas que; como el de
“Flor del Carmen”, dan
un fiel reflejo de la vida
netamente chilena.*

(Boletín Cinematográfico, 1 marzo 1944).

En la víspera del estreno de *Flor del Carmen* (José Bohr, 1944), sus protagonistas Blanca de Valdivia, conocida como Kika, y Carlos Mondaca, aparecieron en la portada de la revista *Ecran*. Una significativa excepción a las habituales portadas que mostraban actores y actrices de Hollywood y también un simbólico vínculo entre las industrias de la música y el cine en Chile. Kika era conocida como cantante y Mondaca pertenecía a Los cuatro huasos, el conjunto más representativo de la Música Típica. Lógicamente, en la película ambos cantan varios números.⁴⁷

Los primeros años de la década del cuarenta fueron promisorios para el cine chileno luego del magro periodo que inauguró el cine sono-

47 El conjunto Los cuatro huasos apareció por primera vez en la pantalla grande en 1939 para *Dos corazones y una tonada* en la cual presentaban dos números musicales, uno solos y otro acompañando a Ester Soré, otra figura clave de la Música Típica. Dos años más tarde, participaron en la recepción a Walt Disney, quien visitó Chile como parte del bullado viaje a Sudamérica que inspiraría sus nuevas películas en el contexto de la política del buen vecino. Más detalles al respecto en Poveda (2020).

ro en la década anterior. El año 1944 fue especialmente auspicioso tanto por las producciones independientes como por la inauguración de Chile Films. En ese contexto, la aparición de esta portada en *Ecran* representa un hito en términos de la creación de un sistema de estrellas nacional. Un año más tarde, luego del buen recibimiento que tuvo *Flor del Carmen*, el cineasta Miguel Frank estrenó *Cita con el destino* (1945) con los mismos actores como protagonistas y *Ecran* nuevamente les dedicó una portada. En ambos casos los actores llevan los trajes tradicionales que visten en las cintas, estableciendo una conexión con el imaginario rural, que era uno de los tópicos recurrentes del periodo.



Kika y Carlos Mondaca.⁴⁸

Desde comienzos de la era sonora, los cineastas chilenos incluyeron números musicales en sus películas siguiendo la tendencia internacional. Si bien no hay certeza de que *Norte y sur* (Jorge Délano, 1934) tuviera números musicales pues se encuentra perdida, fotos promocionales muestran a su protagonista, la actriz y cantante Hilda Sour, tocando ukelele y guitarra. Este hecho, junto con la elección de una cantante para uno de los roles principales, indica que la película debe haber tenido algún número.⁴⁹ De lo que hay plena certeza es que *El hechizo del trigal* (1939), segundo largometraje sonoro, mostró una predilección por los números y los artistas

48 A la izquierda la portada que anuncia *Flor del Carmen* (*Ecran* 686, 14 marzo 1944) y a la derecha la de *Cita con el destino* (*Ecran* 745, 1 mayo 1945)

49 Una de las fotografías apareció en una nota que conmemoraba los diez años de su estreno (*Ecran* 692, 25 abril 1944, 14) y la otra es reproducida en González y Rolle (2005, 239).

invitados que luego se multiplicó en las producciones venideras.

González y Rolle afirman que la aparición de “estrellas de la canción” fue un medio empleado por parte importante de la producción cinematográfica mexicana y argentina para atraer a la audiencia y que esto habría influido en el camino similar que tomó el cine chileno del periodo (2005, 239). En Chile es posible distinguir dos grandes tendencias: por un lado, películas que usaban géneros folklóricos como la tonada y la cueca, y, por otro lado, las que utilizaban géneros populares internacionales como el tango, el foxtrot y el bolero. En general, el tipo de música estaba directamente relacionado con el lugar de la trama. Los géneros folklóricos asociados a la vida rural y los populares al mundo urbano.

La importancia que tuvieron los números musicales moldeó el rol del compositor de cine como alguien no solamente enfocado en las piezas no-diegéticas sino sobre todo en la creación y arreglo de canciones y performances musicales. Por esto, los compositores solían venir del mundo de la música popular, pues esas habilidades eran las que buscaban las compañías cinematográficas. Más que a un virtuoso capaz de escribir prodigiosas piezas orquestales necesitaban ante todo personas capaces de componer o arreglar canciones pegajosas para que fueran interpretadas por los actores y actrices y tuvieran también circulación en radios, discos y partituras.

Esto explica por qué muchas de las cintas no poseen una partitura de peso sino más bien piezas funcionales como obertura y cierre junto con algunas transiciones entre escenas. *Flor del Carmen*, por ejemplo, incluye solamente doce momentos con música. Cinco números musicales, una canción no-diegética y seis piezas breves de entre 8 y 30 segundos que operan como transiciones. Algo similar ocurre en *Tonto pillo* (José Bohr, 1948) donde, de acuerdo con una reseña de prensa, “la música de fondo se descuidó totalmente” (*Ecran* 895, 16 marzo 1948, 22). Este aparente descuido puede interpretarse más bien como una decisión de concentrarse en los números musicales más que en la música de fondo. La relevancia de los números musicales se refleja en una reseña de *Mis espuelas de plata* (José Bohr, 1948) que resta importancia a sus problemas técnicos señalando que el público se entretendrá y disfrutará de “las agradables canciones de Fernando Lecaros” (*Ecran* 906, 1 junio 1948, 22). Más que un lenguaje cinematográfico elaborado o tramas intrincadas, este cine apuesta por las canciones, como uno de los aspectos centrales y más disfrutables de las cintas.

Performances musicales

El grueso de las cintas de los años cuarenta y cincuenta incluye algún tipo de performance musical. Así, la partitura no-diegética podía ser mínima pero estas intervenciones aparecen como un signo de espectacularidad. *Llampo de sangre* (Henry Vico, 1954) tiene muy poca música no-diegética, pero uno de los protagonistas canta una canción, un conjunto folklórico toca cuecas y tonadas, un ensamble de bronces interpreta una cueca y un grupo de mineros canta una canción con guitarra alrededor de una fogata.⁵⁰

Una de las modalidades de la performance musical era la del invitado o invitada especial, en la cual cantantes hacían un cameo como ocurrió con Marianela y el dúo Sonia y Myriam en *Música en tu corazón* (Miguel Frank, 1946), Ester Soré en *Si mis campos hablaran* (José Bohr, 1947), y Xiomara Alfaro en *El gran circo Chamorro* (José Bohr, 1955). Sus personajes son secundarios y a veces anónimos pero la trama en algún momento parece detenerse y nos presenta sus canciones. En su análisis de números musicales en los comienzos del cine sonoro de Hollywood, David Neumeier sugiere que éstos “retrasan y algunas veces interrumpen, el flujo de la narrativa, pues requieren que les pongamos atención para reconocerlos y apreciarlos como eventos artísticos”. (2000, 45).

En *El gran circo Chamorro*, por ejemplo, Chamorro viaja a Santiago desde un pequeño pueblo para buscar a su hijo. Al llegar a la ciudad entra a un bar donde hay música en vivo: la cantante cubana Xiomara Alfaro justo comienza a interpretar una canción. Chamorro se da cuenta que el número ya ha comenzado y se sienta silenciosamente para verlo. La narrativa se interrumpe para apreciar el espectáculo al tiempo que la gestualidad del protagonista nos lleva a poner atención en la música. Una vez que la canción concluye, Chamorro encuentra a su hijo sentado en una de las mesas del bar, lo que nos trae de regreso a la trama.

La publicidad en torno a los estrenos destacaba la presencia tanto de los números como de las estrellas que los interpretaban aun cuando la performance fuera secundaria. Los anuncios de *Si mis campos hablaran* o *El gran circo Chamorro* promovían las apariciones especiales de Ester Soré y Xiomara Alfaro respectivamente, como uno de sus atractivos, aunque

50 La copia de *Llampo de sangre*, preservada y restaurada por la Cineteca Nacional, tiene varias secciones en las que falta sonido o imagen. Durante la escena de los mineros, por ejemplo, no hay sonido, pero es posible verlos cantando y tocando.

éstas aparecían en pantalla apenas un minuto.⁵¹ Asimismo, los créditos mencionaban cantantes o conjuntos, título de las canciones, compositor, arreglador y en ciertos casos incluso el género musical. Los números eran considerados parte importante de la estructura de producción fílmica y todo el equipo involucrado en ellos debía acreditarse en pantalla.

Así como algunas producciones aprovechaban la popularidad de los músicos para atraer a la audiencia, la aparición en pantalla también representaba una ventana importante para cantantes y conjuntos. A propósito de su debut en *Mis espuelas de plata*, una nota de prensa elogiaba el trabajo del cantante Arturo Gatica afirmando que con él nacía una estrella que cosecharía éxitos en el futuro (*La Nación*, 26 mayo 1948). *Dos corazones y una tonada* (Carlos García Huidobro, 1939) es otro ejemplo claro de esta promoción cruzada. Incluía dos canciones cantadas por Ester Soré que fueron grabadas y distribuidas por el sello RCA Víctor y a su vez publicadas como partituras por una editora local (González y Rolle 2005, 249). La transmisión de las canciones en la radio y la publicación de partituras era central en la promoción de las cintas. Aunque la ausencia de documentación impide saber si existieron acuerdos formales, es posible pensar que hubo alianzas entre sellos discográficos y producciones cinematográficas que permitieran esta promoción cruzada de sus productos artísticos.

En su estudio sobre las funciones económicas de la música de cine en la industria de Hollywood, Smith subraya la importancia de la radio y las partituras como el principal mercado de la música de cine en los años treinta y cuarenta y añade que las canciones del cine estaban entre las más tocadas de las radios estadounidenses (1998, 30-31). Algo similar ocurre en Chile si consideramos por ejemplo la popularidad de la canción principal escrita por Fernando Lecaros para *Un hombre de la calle* (Eugenio de Liguoro, 1942), que estuvo entre las más tocadas en radios, teatros y locales (*Ecran* 716, 10 octubre 1944, 21).

Buscando una interacción más orgánica entre la trama y los números, algunas cintas evitaban el uso de estrellas invitadas incluyendo en su lugar a cantantes en los roles principales. La interpretación de canciones se vuelve así parte de la labor actoral como sucede con Carlos Mondaca y Blanca de Valdivia en *Flor del Carmen* o Hilda Sour y Arturo Gatica en *Uno que ha sido marino* (José Bohr, 1951). Además, en el caso de Mondaca, su habilidad para tocar la guitarra contribuye a la verosimilitud de la interpretación musical, pues su modo de tocar el instrumento se ve mucho más real que el de un actor que tuviera que limitarse a imitar la acción.

51 Es posible ver estas imágenes en las fichas de las respectivas películas en CineChile.cl.

La participación de cantantes conocidos se relaciona a su vez con los intentos de crear un *star system*, siguiendo el modelo industrial de Hollywood, conectando el medio radial y la industria discográfica al cine local. En algunos casos, las cintas funden la identidad del personaje con la intérprete, como en *Tonto pillo* en donde Ester Soré y Carlos Mondaca representan a Rosita y Segundo, la pareja principal. En una de las escenas, Segundo la llama “mi negra linda”, que era la forma en que se conocía a Soré en el medio artístico de esos años. En su ya clásico estudio sobre las estrellas cinematográficas, Richard Dyer reflexiona sobre el estatus paradójico de la estrella por ser al mismo tiempo una persona real y una representación o imagen ideal. Debido a esto se tiende a creer que su figura es verdadera y que los roles que interpreta nos muestran la personalidad de la estrella (1998, 20). En esta línea, el apelativo a Soré dentro de la ficción crea un sentido de autenticidad que realza su rol por sobre los demás personajes.

Soré era una prominente cantante de la Música Típica y apareció en nueve películas chilenas entre 1939 y 1948, una cifra no despreciable para una industria pequeña como la chilena. González y Rolle afirman que encarnaba un ideal de belleza y elegancia para la clase media de la época (2005, 384). Antes de comenzar su carrera en el cine había sido rostro del Frente Popular en las elecciones de 1938 cantando la canción “¿Quién será presidente?”, el himno de campaña de Pedro Aguirre Cerda (Santa Cruz A. y Santa Cruz G. 2005, 35-36). Por tanto, su figura personifica no solo los imaginarios de la música folklórica y los ideales de belleza de la clase media sino también el proyecto político que gobernaría el país entre 1938 y 1952.

Un proceso inverso ocurre en el caso de la actriz Ana González, quien comenzó su carrera en el radioteatro con su personaje La Desideria, una extravagante y graciosa empleada doméstica. Más adelante, comenzó a aparecer en la pantalla grande con el nombre de su personaje y generalmente interpretando al menos un número musical. Por ejemplo, en *P'al otro lao* (José Bohr, 1942), una coproducción chileno-argentina es nombrada Desideria y canta la canción “La pobre empleada”. Al año siguiente interpreta el foxtrot “Yo quiero ser Estrella” en *El relegado de Pichintún* (José Bohr, 1943). Siempre como Desideria asume el rol principal con varias canciones en *La dama de las camelias* (José Bohr, 1947). De este modo, las películas se apoyan en su popularidad y contribuyen a crear un imaginario en torno a su personaje que va pasando de película en película. Los medios parecen atenuar la existencia de la actriz y la ubican como una especie de personaje permanente cuya identidad es moldeada a través de sus nuevas apariciones en los medios. De hecho, la prensa rara vez se refiere a ella por su verdadero nombre.

Folklore, huasos y la fiesta campesina

El uso de números folklóricos y la aparición de cantantes conocidos ligados a ese medio contribuyó a realzar aspectos de identidad nacional que fueron centrales para dar forma a los discursos sobre cine nacional en oposición a las ideas encarnadas por el proyecto de Chile Films que promovía un cine cosmopolita, con temas urbanos y aspiraciones internacionales.

La depurada versión de cultura tradicional que promovían los artistas de la Música Típica comenzó a aparecer con fuerza en las ficciones chilenas desde fines de los treinta hasta mediados de los cincuenta. Los géneros musicales habituales fueron la cueca y la tonada, ambos ligados al universo rural del valle central y que se volvieron géneros populares durante la década del veinte apropiados por la Música Típica. Esta popularización de géneros folklóricos dio paso a un escenario en el que solistas y conjuntos folklóricos gozaban de la misma popularidad y compartían los mismos espacios de presentación que los músicos populares que tocaban foxtrot, tango o bolero.

Como destaco anteriormente, en *El hechizo del trigal* (1939) tonadas y cuecas aparecen anunciadas desde los créditos; María, el personaje principal canta una tonada con arreglo orquestal; y hacia el final un conjunto folklórico interpreta tres cuecas y dos tonadas. De igual modo, *Flor del Carmen* (1944) incluye una tonada orquestal en los créditos iniciales; una cantada por el protagonista y un trio de huasos; y en una fiesta, un grupo de músicos interpreta tonadas y cuecas. Incluso en cintas situadas en el espacio urbano estos géneros musicales establecen asociaciones con cuestiones de identidad nacional e imaginario rural. Como discuto en el primer capítulo, en *Escándalo* (1940) la interpretación de una tonada funciona como una parodia del llamado cine huaso. En *Hollywood es así* (Jorge Délano, 1944) la protagonista, que viaja a Hollywood, recuerda a Chile al tiempo que una tonada no-diegética tocada en arpa evoca al país y contribuye a representar su añoranza.

En su estudio del cine chileno de los años cuarenta, Santa Cruz propone que la identidad rural retratada en las cintas es definida por valores de pureza, inocencia y generosidad en oposición al individualismo y la competencia que caracterizarían la vida urbana (2014, 27). El uso de géneros musicales folklóricos funciona para realzar y promover esa visión nostálgica e idealizada de lo rural en contraste con la ciudad que parece haber perdido su conexión con los valores y la identidad nacional.

González y Rolle plantean la emergencia de una “tonada cinema-

tográfica chilena” en los años cuarenta con “una riqueza armónica y una elaboración instrumental inusuales en el género, con mayores contrastes rítmicos y movimientos cromáticos, y de mayor variedad en el tejido armónico” (2005, 253). Aunque ciertas tonadas incluidas en las cintas del periodo comparten algunas de estas características, las modalidades que asume este género resultan mucho más variadas que la caracterización propuesta. Este género aparecerá sistemáticamente en el cine chileno pero su rítmica, melodía, arreglos e instrumentación serán muy diversas: algunas veces interpretadas en guitarra y con sencillas armonías y otras veces tocada por orquesta sinfónica con arreglos más complejos o sofisticadas armonías.

Ahora bien, la tonada orquestal representa una convención implícita en la música de cine de aquellos años: independiente del género musical, la orquesta sinfónica permanece como símbolo de lo cinematográfico mientras otros tipos de formación fueron rara vez usados. Como sostiene Slobin, el uso de la orquesta sinfónica como el instrumento central de la música de cine actúa como “el verdadero definidor, independientemente de lo que los personajes en pantalla hagan musicalmente” (2008, 11). Como veremos, el alejamiento del formato orquestal será lento y se materializará claramente recién en los años sesenta, aunque ya en los cincuenta se observan algunas innovaciones.

Fiestas campesinas

Un aspecto central del retrato del mundo rural consistió en las fiestas y celebraciones en tanto símbolos de unidad y alegría entre las personas y en algunos casos incluso entre clases sociales. Los números musicales serán el ingrediente principal para dar luces de la felicidad y el sentimiento identitario que haría parte del campo chileno. Como discuto en el primer capítulo, *El hechizo del trigal* incluye una extensa secuencia en la que el patrón del fundo da una fiesta para todos los campesinos para celebrar el comienzo de la temporada de cosecha y la inauguración de un nuevo sistema de regadío. El corolario de la fiesta es la presentación de un conjunto folklórico que interpreta cinco canciones y rinde tributo al patrón y a su hija creando un retrato idílico de la relación entre patrones y campesinos. Esta idealización del universo rural aparecerá en la mayoría de los filmes del periodo a pesar de que la historiografía de Chile describe la vida cam-

pesina como muy dura y de tremendas desigualdades.⁵²

Tonto pillo presenta una situación similar cuando los campesinos organizan una celebración para la patrona que llega al fundo acompañada por sus hijas. A su llegada le cuentan los planes de fiesta y ella comenta entusiasta: “me encanta la música folklórica”. Entonces, la canción “A motu Yanei” es interpretada por decenas de personas que caminan hacia el lugar de la celebración cantando y tocando guitarras. Esta procesión para rendir tributo a la patrona crea un momento casi utópico al tiempo que se sugiere que la música es parte intrínseca de la vida en el campo y todos sus habitantes son capaces de tocar guitarra y cantar una canción. La festividad en torno a la llegada de la patrona representa una alegoría de la armonía entre clases y ésta se vuelve un personaje mesiánico que despierta en los habitantes del lugar la necesidad de rendirle homenaje.



El campesinado rindiendo tributo a la patrona (*Tonto pillo*, 1948)

La grandilocuencia de la performance es reforzada con varios planos generales que revelan el inmenso número de guitarristas. El carácter solemne de la canción cantada colectivamente funciona como el retrato de una comunidad cohesionada, que recuerda las ideas del musical *folk* ho-

52 Como parte de un estudio sobre la vida rural en el Chile de los cuarenta, Collier y Sater afirman que la falta de perspectivas y protección sindical tenía a los trabajadores en una situación lamentable sumado a los maltratos por parte de los patrones que se las arreglaban para incumplir el código del trabajo implementado en 1931 y movilizaban sus influencias para socavar otras iniciativas gubernamentales en esa misma línea (2004, 267). Paradojalmente, en *El hechizo del trigal*, el patrón es presentado como un hombre benevolente y respetuoso que decide duplicar el sueldo a sus trabajadores como recompensa por sus esfuerzos.

llywoodense y su celebración del “deseo popular de comunidad” (Altman 1989, 127). Una reseña de prensa contaba a 100 guitarristas, y otra a 150, pero más allá de la cifra exacta, las opiniones estuvieron divididas respecto a la pertinencia y eficacia del número. Algunas apuntaron que las guitarras daban “realce” a la escena (*Vea* 465, 10 marzo 1948) y que éste era “una nota de arte” (*La Nación*, 11 marzo 1948). Otras fueron más críticas sugiriendo que el número no encajaba en la película (*Ecran* 895, 16 marzo 1948, 22) y una sarcásticamente apuntó que “jamás en el campo chileno se ha visto a los huasos caminar con sus guitarras al uso de los ‘canutos’, ni como los mariachis” aunque luego admitió que “la escena tiene efecto y se aprovecha en forma magnífica la calidad del conjunto de guitarras” (*Boletín Cinematográfico*, 12 marzo 1948). Para bien o para mal, el número musical atrajo la atención de la prensa como pocas veces se vio en esos años.

A diferencia de los números que interrumpen la acción, en ciertos casos la música se convierte en un catalizador de las relaciones entre los personajes revelando detalles de la trama y enfatizando sus intereses y conflictos. En *Árbol viejo* (Isidoro Navarro, 1943) la atmósfera alegre de la fiesta campesina en que una pareja celebra su compromiso es interrumpida por un personaje malvado. Al comienzo, un plano filmado a través de las cuerdas del arpa del conjunto folklórico destaca el atractivo visual de los instrumentos musicales y la centralidad de la música en este tipo de escenas. El conjunto toca una cueca mientras la gente brinda, parejas bailan y la comida y bebida circula como símbolo de algarabía. El antagonista llega a la fiesta actuando en forma agresiva pero el dueño de casa, en un gesto de tolerancia y hospitalidad campesina, le permite quedarse, pero el hombre hace callar al conjunto para decir que quiere bailar con la novia. La interrupción funciona como una metáfora sonora de la ruptura de la armonía en la celebración.



Las cuerdas del arpa abren la escena (*Árbol viejo*, 1943)

Las fiestas como espacio de disfrute y unión funcionan como una verdadera sinécdoque de lo rural, donde géneros musicales como la cueca y la tonada son marcas de identidad que encarnan la tradición y determinados valores. Los músicos y su música no tienen necesariamente un rol principal pero su contribución es central para dar forma a este imaginario del campo chileno.

El huaso cantor

En su estudio de la música en el cine mexicano del periodo clásico, Jacqueline Avila analiza cómo la figura del charro experimenta una serie de transformaciones para convertirse en un símbolo de identidad nacional en México (2019, 150-192). En forma similar, es posible trazar una trayectoria del huaso dentro de la industria cinematográfica chilena. Como hemos visto, varias cintas del periodo se valen de esta figura para apelar a la identidad nacional y al mundo rural. *Flor del Carmen* es uno de los casos más representativos: Flor es una mujer del campo que se enamora de Lorenzo, uno de los huasos que trabaja en el fundo. Lucas, el padre de Flor se opone a la relación y la obliga a casarse con Nicasio que tiene mejor situación económica. Días antes de la boda, en un acto heroico, Lorenzo salva la vida del hermano pequeño de Flor, ganando el respeto de Lucas quien finalmente lo acepta.

En uno de los números musicales, Lorenzo canta una tonada a Flor a capela, pero un campesino lo interrumpe para prestarle una guitarra en un gesto de complicidad. Una segunda guitarra y otras voces masculinas se suman a la canción. El verso en tono menor con un carácter solemne se oye cuando vemos solamente a Lorenzo y Flor, pero en el coro que pasa a tono mayor, la cámara muestra a los campesinos que se unen en un idílico canto. Finalmente, el paso de varias carretas de trigo cierra la escena estableciendo un sentido de comunidad. Volviendo a las ideas de Altman sobre musicales en Hollywood, la música viene a simbolizar la “alegría personal y comunitaria” junto con “un triunfo romántico” que se sobrepone a todas las limitaciones (1989, 109). *Flor del Carmen* yuxtapone el amor romántico y la cosecha del trigo como símbolo de fertilidad y unidad en la cual toda la comunidad está involucrada.⁵³

53 La conexión entre amor y cosecha recuerda la secuencia final de *El hechizo del trigal* en que los campesinos llevan el trigo en carretas acompañando a la pareja principal.



Lorenzo canta a Flor (*Flor del Carmen*, 1944)

En la conversación que precede al número, los protagonistas hablan de sus deseos de casarse y Lorenzo comenta que el padre de Flor no lo aceptará por ser pobre. No obstante, este problema queda atrás cuando el número comienza. El coro, cantado por toda la comunidad, se dirige a Flor diciendo “Al guaina que te enamore, que envidia le hei de tener”.⁵⁴ La pareja se vuelve el centro de atención de la colectividad que canta apoyando su amor.

Hacia el final, un breve fragmento de esta misma canción retorna para concluir la historia mientras la pareja se besa. Pedro, el hermano pequeño de Flor, dice a Lorenzo que está feliz de tenerlo como cuñado, reafirmando el apoyo que la comunidad le dio. Así, el huaso es retratado como un personaje que posee valores y características del mundo rural como la determinación, la valentía y la capacidad de superar las dificultades junto con un inmenso sentido de identidad. A su vez, el canto le permite expresar sus sentimientos de amor y mostrar a la audiencia sus habilidades de conquista.



La comunidad canta a Flor y Lorenzo (*Flor del Carmen*, 1944)

54 La palabra “guaina” es una forma coloquial de referirse a un joven.

La figura central del huaso aparece también en *Mis espuelas de plata*. Juan, el personaje principal, trabaja como herrero, pero su verdadera pasión es el canto. Se enamora de Raquel, una mujer que trabaja en correos, pero Rudecindo un hombre mayor y de más dinero también la corteja creando el clásico conflicto entre los hombres que se pelean el amor de la mujer. Interpretado por Arturo Gatica, el protagonista es presentado desde el comienzo a través de su canto. Mientras está trabajando comienza a cantar, primero a capela y luego usando unos martillos a modo de percusión. Más tarde toca guitarra y canta la tonada “Mis espuelas de plata” que da nombre a la cinta.⁵⁵ Pero Juan no es solo aficionado a la música folklórica sino también al bolero. Así, le canta a Raquel el bolero “Todo me habla de ti” luego del cual se besan. Aunque este género estaba usualmente asociado con la vida urbana en cintas de los años cuarenta, en este caso, su carácter romántico opera para canalizar los sentimientos de Juan y como síntesis de los imaginarios musicales urbanos y rurales.⁵⁶

El carácter romántico de aquel número contrasta con “Mal pago”, otro bolero que Juan le cantará más tarde a Raquel cuando cree que ella lo dejó por Rudecindo. En un evento en la plaza pública expresa su despecho a través del canto. Rudecindo nota que Juan está cantando a Raquel y lo enfrenta dando paso a una pelea entre ambos. Los dos números presentan varias oposiciones. En el primero Juan canta amorosamente a Raquel cuando están solos en un espacio cercano a lo rural. En contraste, el segundo número tiene lugar en la plaza del pueblo, rodeados de gente y exponiendo el conflicto entre ambos. En el primer número ambos personajes aparecen en un solo plano, pero en el segundo están separados por distintos encuadres. El primer bolero da pie al beso de la pareja y el segundo se traduce en una pelea. En cuanto al vestuario, en el bosque Juan luce tenida de huaso, pero en la plaza del pueblo viste un traje, estableciendo una sugerente diferencia entre atuendos del mundo rural y urbano. Así, el amor romántico se conecta con el imaginario rural, guitarras, traje de huaso y bellos paisajes, mientras los celos y el despecho, se asocian al mundo urbano.

55 La misma canción es usada en *Tonto pillo* estrenada solo un par de meses antes que *Mis espuelas de plata*. Parece ser que el director, José Bohr, recicló algunas ideas.

56 La popularidad del bolero en Chile respondió a conjuntos internacionales pero su masificación también fue mediada por los conjuntos de Música Típica como Los Cuatro Huasos y Los Quincheros (González y Rolle 2005, 497). Así, el género se arraigó tanto en los imaginarios cosmopolitas como rurales.



Juan canta a Raquel (*Mis espuelas de plata*, 1948)



El despecho de Juan (*Mis espuelas de plata*, 1948)

En un registro diferente, *Tonto pillo* presenta una versión cómica el huaso cantor cuando Chepo, el protagonista, interpretado por el actor cómico Lucho Córdoba, da una serenata a María. Como no canta bien, Chepo trae a su hermano Segundo para que cante en su lugar mientras él solo mueve los labios como un doblaje. Al comienzo el truco parece funcionar y Chepo aparece cantando en un registro inusualmente grave que genera un efecto cómico. María abre la ventana y disfruta alegremente de la serenata, pero Segundo deja de cantar y se revela que Chepo estaba fingiendo. La guitarra continúa sola y Chepo intenta cantar, pero lo hace con voz aguda y completamente desafinado. Finalmente, Segundo retoma el canto, termina la canción y María aplaude entusiasta. La escena parodia el carácter solemne de las serenatas creando una serie de situaciones cómicas en torno a ella, aunque su función no se subvierte. Luego del canto, María y Chepo conversan coquetamente como si no existieran errores en su canto de seducción.

En suma, el huaso cantor aparece como una figura prominente en estas cintas para retratar la vida rural en un vínculo directo con la música. Los huasos son a menudo presentados como personajes con múltiples talentos que encarnan los valores del campo chileno. Tanto en contextos cómicos como la serenata de Chepo en *Tonto pillo* o en situaciones dramáticas como la lucha de Lorenzo por el amor de Flor en *Flor del Carmen*, el huaso hace uso de la música para expresar sus sentimientos y finalmente logra superar las dificultades y alcanzar sus objetivos.

Cine del mundo urbano

Aunque la producción de cintas de corte cosmopolita se suele asociar al proyecto de Chile Films, algunas producciones independientes también siguieron esta perspectiva. *Música en tu corazón* (Miguel Frank, 1946) fue uno de los intentos por crear una película centrada en la ciudad incluyendo varios números musicales. La trama es sencilla y en cierta medida funciona como pretexto para exhibir la vida en lujosos hoteles y enormes mansiones en línea con lo que Altman describe como el musical de “cuentos de hadas”, es decir aquellos musicales enfocados en el retrato de personas adineradas, lujo y fama (1989, 127). A su vez, la aparición de célebres cantantes de aquellos años que, en algunos casos, interactúan con los personajes contribuyen también a subrayar este imaginario cosmopolita y de lujo creando un sentido de familiaridad entre los personajes y celebridades promoviendo una idea de *star system*.

El primer número musical comienza cuando Gloria, la protagonista, recibe una manicure en su habitación de hotel. La vemos conversar con la manicurista y decirle “Soy la mujer más feliz de la tierra”. Entonces oímos una orquesta de jazz que acompaña la canción mientras la cámara muestra a Gloria con la manicurista desde distintos ángulos. La escena resulta bastante estática y no hay mucha acción pues Gloria está cantando sentada. Resulta significativo que el realizador decida presentar un número musical completo durante una sesión de manicure. La acción se vuelve relevante por su extensión: el número trabaja para retratar y celebrar la opulencia de las clases acomodadas. El sonido de la orquesta de jazz contrasta con las músicas de la mayoría de las cintas del periodo en que la orquesta sinfónica domina la esfera no-diegética. Esta otra sonoridad establece una fuerte asociación con la vida moderna y la sofisticación de hoteles y clubes que se nos presenta en pantalla.



Gloria recibe la manicure y canta (*Música en tu corazón*, 1946)

Una estrategia similar se observa más tarde cuando Conchita, una cantante cubana de visita en Chile, canta el bolero “Eclipse” en su habitación de hotel. Un plano general muestra casi toda la habitación al tiempo que Conchita lee una revista y comienza a cantar. La vemos caminando y la cámara revela una gran escultura en la habitación realzando la sofisticación del hotel. Conchita va detrás de un biombo para cambiarse de ropa y la cámara se concentra en mostrar otros suntuosos objetos. En este caso, la idea del lujo se vuelve aún más explícita pues la ausencia de acción lleva a la cámara a concentrarse casi únicamente en la decoración de la habitación. Tanto el género como la instrumentación refuerzan la idea de su éxito en La Habana, un hecho que se repite varias veces. La instrumentación apela al imaginario urbano pues la orquesta de jazz se solía asociar con el glamour y la sofisticación de las grandes ciudades.⁵⁷

Música en tu corazón incluye dos canciones interpretadas por célebres cantantes que no están conectadas con la trama: Marianela y el dúo Sonia y Myriam.⁵⁸ Su presencia enfatiza el imaginario del *star system* y sugiere que estrellas como ellas y la gente rica se mueven en los mismos círculos. Más allá de la estructura interna, el uso de estos números puede entenderse como un espacio de promoción para las cantantes. Antes del número de

57 A diferencia de los boleros incluidos en *Mis espuelas de plata*, en donde el uso de la guitarra acústica apela sobre todo al mundo rural.

58 Marianela es el seudónimo de Carmen Barros, actriz y cantante chilena de gran popularidad en la década del cuarenta. Sonia y Myriam era un dúo formado en 1941 por las hermanas Sonia y Myriam Von Scherebler. Años después, luego de la disolución del dúo, Myriam inició una carrera como solista e interpretó un número musical en *Ayúdeme usted, compadre* (Germán Becker, 1968), que discuto en el capítulo 6.

Marianela, por ejemplo, una mesera avisa a los protagonistas: “va a comenzar el número de la señorita Marianela”. Así, la audiencia es explícitamente informada de que el número es atractivo para los personajes y el modo en que la mesera se refiere a la cantante, llamándola por su nombre, crea un sentido de familiaridad entre la artista y los personajes. De modo similar, el rol de Conchita, interpretado por la cantante cubana Margarita Lecuona, es secundario y dispensable en relación con la trama, aunque su número musical despliega una tremenda producción, con un gran decorado y muchos extras. Lecuona interpreta canciones compuestas por ella misma que estuvieron muy de moda en otros países de la región, lo que permite suponer que su aparición en la cinta pudo haber respondido a la intención de promover su carrera en Chile.

Carmen Miranda y la idea de latinidad

En un artículo publicado por *Ecran* en 1943, el realizador Miguel Frank reflexionaba sobre cómo la tecnología de sonido sincrónico expandía las posibilidades para realizar musicales. Haciendo un panorama del musical en Hollywood y algunos países europeos, Frank destacaba a Carmen Miranda, la célebre estrella brasilera nombrándola la creadora de “un género nuevo de baile y canciones dentro de las comedias musicales” (647, 15 junio 1943, 8). La figura de Miranda resulta muy similar al rol que tiene Margarita Lecuona en *Música en tu corazón* dirigida por Frank solo tres años después de publicado este artículo, lo que permite pensar que el director tenía como referente a Miranda. Algunos años más tarde José Bohr usó una estrategia similar para *El gran circo Chamorro* (1955) incluyendo el ya mencionado número de la cantante cubana Xiomara Alfaro.



Carmen Miranda (*Week-end in Havana*, Walter Lang, 1941)



Margarita Lecuona (*Música en tu corazón*, 1946)



Xiomara Alfaro (*El gran circo Chamorro*, 1955)

Como propone Shaw, los roles de Miranda en el cine fueron “representaciones estereotípicas de una subjetividad genérica de feminidad latinoamericana” con características que “crean una versión cliché del exotismo latinoamericano y la alteridad” (2013, 2). Asimismo, los roles de estas cantantes en el cine chileno emularon el estilo de Miranda en un gesto que puede ser considerado de guiño cosmopolita, como una estrategia que ubicaría al cine chileno dentro del mercado extranjero. En otras palabras, la imitación a Miranda puede leerse como un autoexotismo en el que los realizadores se valieron de su figura como una herramienta para inscribir sus producciones como parte del imaginario latino.⁵⁹

Shaw discute también cómo Miranda ha sido representada en otras

⁵⁹ Para una discusión sobre Carmen Miranda ver Shaw (2013) y Goldschmitt (2009, 24-70).

cintas, performances musicales, dibujos animados y otro tipo de producciones convirtiéndola en un verdadero ícono visual de lo tropical (ibid., 86). Esto resulta relevante considerando la importancia de la música cubana en cintas latinoamericanas de aquellos años y en el medio musical de los cuarenta y cincuenta más ampliamente.⁶⁰ La música cubana fue comúnmente asociada con un imaginario de bohemia y placeres, mediada por la imagen de la isla como un lugar de fiesta y desenfreno promovida por Hollywood. Probablemente todo esto contribuyó a la presencia de música cubana en el cine chileno. A pesar de que Santiago está a más de 6000 kilómetros de La Habana, algunos realizadores buscaron integrar a Chile en este imaginario de lo latino creado y promovido por los estudios de Hollywood. La inclusión de estos números revela también la intención de promover la vida urbana en Chile como un lugar de lujo y bohemia. En su estudio sobre cine mexicano, Alegría plantea que la música cubana fue crucial para dar forma a una identidad moderna y cosmopolita del cine en el México de los cuarenta y cincuenta (2012, 138). Como podemos ver, algo muy similar ocurre en Chile al mismo tiempo. A su vez, el cine mexicano y argentino tuvo una presencia considerable de rumberas cubanas. Por tanto, estas cantantes viajeras constituyen una cierta internacionalización de latinidad para alcanzar audiencias más allá de las fronteras nacionales y conseguir mayores ingresos para las industrias cinematográficas locales.

Paradójicamente, en Chile uno de estos números musicales produjo una controversia de corte racista. Luego del estreno de *El gran circo Chamorro*, un periódico expresó preocupación por el prestigio de Chile en el exterior pues uno de los números musicales incluía a una orquesta de músicos negros, aludiendo a la cantante Xiomara Alfaro y su conjunto. La nota señaló que esto podría crear la impresión de que los chilenos eran negros. El comentario indignó a los músicos y al director mientras el embajador cubano expresó su molestia ante la insultante discriminación racial (*Ervilla*, 22 noviembre 1955).

El desplazamiento del idilio rural

El proceso de migración campo-ciudad, uno de los más significativos cambios en la sociedad chilena de la primera mitad del siglo XX, fue frecuentemente abordado en el cine. *Río abajo* (Miguel Frank, 1950), por

⁶⁰ La música de Argentina y México también tuvo gran impacto e influencia en las industrias de la música chilena, aunque eso no se reflejó en el uso de géneros musicales de aquellos países para los números musicales del cine chileno sino más bien una inspiración estilística adaptada a géneros musicales locales.

ejemplo, sitúa su acción en un pueblo rural al tiempo que la ciudad se convierte en un lugar ideal en la imaginación de Rosario, la protagonista. Es una joven que su padre vende a un burdel de un pequeño pueblo cercano al mar donde conoce a Juan, un pescador y comienzan una relación amorosa. En paralelo, Ramón, un hombre mayor que viene de la ciudad, llega al burdel y comienza a cortejar a Rosario, invitándola a dejar el pueblo para vivir con él en la ciudad. Finalmente, y en contraste con muchos triángulos amorosos del cine de esos años, Rosario se va con Ramón dejando a Juan y su vida rural.⁶¹

A su llegada al burdel, Ramón comienza a cantar una polka acompañándose con guitarra. La letra y el estilo musical refiere al mundo rural. El hombre improvisa partes de la letra para dirigirse a Rosario y coquetear con ella. Las mujeres del burdel disfrutan de la canción, se ríen de las bromas de la letra y aplauden entusiastas al final. Posteriormente, Ramón le pide a un hombre que atiende una pequeña tienda junto a la playa, que toque música en un gramófono para dar una atmósfera romántica a su cita con Rosario. Así, cuando la pareja pasea por el lugar, suena música y Ramón le dice a Rosario que ese es uno de los encantos de la ciudad. Primero se oye un swing, género comúnmente asociado con lo urbano y luego el vals “Sobre las olas”.⁶² De este modo, el personaje hace uso de la música para apelar al imaginario urbano y el gramófono mismo actúa como un aparato de la modernidad. Ramón, es retratado como un hombre que posee los conocimientos de los espacios urbanos y rurales, empleando la música para circular entre ambos.

61 Peirano interpreta *Río abajo* como un retorno al criollismo luego de la bancarrota de Chile Films y su proyecto cinematográfico cosmopolita (2015, 82). La historia, sin embargo, representa el profundo rechazo de Rosario por el mundo rural en favor de la ciudad, incluso abandonando el amor que Juan le ofrece.

62 Este vals, escrito por el compositor mexicano Juventino Rosas, fue incluido en *Allá en el rancho grande* (1936) cuando Felipe ofrece una serenata a Margarita. Los músicos la tocan para crear un clima dulce y amoroso para los amantes y la describen como “un vals moderno”. De modo similar, Ramón en *Río abajo* la describe como “la música que se baila en la ciudad”. Esta alusión a la película mexicana responde a su inmensa popularidad entre el público chileno.



Ramón canta una polka a Rosario (*Río abajo*, 1950)



Ramón paga al vendedor para que toque el gramófono (*Río abajo*, 1950)

Con un enfoque muy similar, en la última escena de *Mis espuelas de plata*, Juan decide dejar su pueblo y oficio como herrero para buscar una oportunidad como cantante en Santiago. El final lo muestra junto a una pareja de amigos cantando con gran entusiasmo en el tren que se dirige a la capital. La canción que inicialmente se usó como metáfora de sus sueños de tener una vida diferente, retorna más enérgica dando luces de su optimismo en el futuro. Una vez más, la ciudad aparece como un lugar de las oportunidades donde los personajes del mundo rural podrán hacer sus sueños realidad.

La idea de cambiar de vida aparece también en *Uno que ha sido marino* (José Bohr, 1951). La cinta trata de tres amigos: Hermógenes, Silvano y Maruja, que tienen trabajos precarios e inestables. Un día, Maruja decide dejarlos y encuentra trabajo como empleada doméstica. Su jefe, luego

de descubrir sus habilidades para el canto, se convierte en su mánager y comienza una exitosa carrera. En este caso, la ciudad es un espacio de movilidad social para la clase trabajadora que sueña con el glamour y la sofisticación de las clases altas, uno de los tópicos recurrentes en películas de José Bohr como *Tonto pillo*, *Mis espuelas de plata*, y *El gran circo Chamorro*. A pesar de ello, algunos números de *Uno que ha sido marino*, dejan ver melancolía y nostalgia por lo perdido. El bolero “Así se fue” cantado por Maruja y Silvano expresa estos sentimientos pues a pesar de su amor no pueden estar juntos.

Celebración e imaginarios

Como hemos visto, los números musicales cumplen una variedad de funciones en el cine del periodo, apelando a imaginarios rurales o urbanos. Una de las constantes es la idealización del campo entendido como un lugar que preserva valores y tradiciones supuestamente perdidos en la ciudad. En contraste, las cintas dedicadas al mundo urbano se valen de la música para resaltar el glamour y la sofisticación, a menudo en espacios de riqueza y opulencia o bien en busca de ellos. La oposición entre imaginarios rurales y urbanos encarna los cambios vividos en el país con la migración campo-ciudad. El proceso fue particularmente intenso durante la primera mitad del siglo y llevó al surgimiento de tomas de terreno y poblaciones en los suburbios de las ciudades donde las personas a menudo vivían en condiciones deplorables. No obstante, la crudeza de estos problemas no se verá en la pantalla hasta fines de los años cincuenta con la emergencia de las tendencias renovadoras que desembocaron en el llamado Nuevo Cine Chileno.

Los números musicales fueron parte de la creación de un *star system* que conectó las industrias cinematográficas y musicales. La música interpretada en la pantalla tuvo un rol significativo como medio de publicidad de artistas. Es plausible entender este proceso como una relación simbiótica entre industrias que funcionaban en forma interdependiente apoyándose unas a otras. No obstante, la inclusión de números también contribuyó a la narrativa de las cintas. Las canciones funcionan como herramientas para que los personajes expresen sus sentimientos y los números a menudo catalizan conflictos entre los protagonistas o vehiculan información que nos habla del lugar en que ocurre la acción y los imaginarios en que los personajes se mueven.

Las referencias a otras industrias se distinguen claramente en estos números conectando la producción local con las tendencias internaciona-

les en boga al tiempo que promovían una noción de desarrollo y sofisticación en el medio nacional. Como revela el artículo escrito por Miguel Frank sobre los musicales en Hollywood y Europa, junto con las variadas referencias a películas internacionales, el medio cinematográfico local estaba atento a estas tendencias y a fórmulas exitosas.

Las necesidades de la industria cinematográfica moldearon el rol del compositor de música para cine. La importancia de las canciones y números era crucial, muchas veces en desmedro de la partitura no-diegética. Esto contribuyó a una cierta distancia entre compositores clásicos con el cine, que se modificará recién a fines de los cincuenta cuando compositores de vanguardia comienzan a ver en el cine experimental un espacio de desarrollo. Asimismo, este cine experimental inaugurará un alejamiento de la idea de entretenimiento promovida por los cineastas de los cuarenta para comenzar a pensar en el cine como arte.

Capítulo 4: Música nueva para un nuevo cine

El músico reencuentra su libertad cuando no está ya obligado a crear atmósferas que lleven al público a abandonarse sin límite a los acontecimientos escénicos.

Bertolt Brecht (1963, 61-62)

La historiografía concuerda en que la fundación del Centro de Cine Experimental en 1957 fue un momento crucial para el desarrollo del cine chileno de la segunda mitad del siglo XX. Un significativo número de estudios ha dado cuenta de la historia del Centro y sus producciones, aunque los aspectos relativos a música y sonido apenas comienzan a abordarse. En este capítulo busco dilucidar el rol de la música y el sonido en cuatro de sus más representativos documentales: *Mimbre* (1957-1959) y *Día de orgánillos* (1959) de Sergio Bravo y *Aquí vivieron* (1964) y *Aborto* (1965) de Pedro Chaskel. Mi argumento es que la música fue crucial para el desarrollo de la estética renovadora que lideró el Centro desde fines de los años cincuenta.

Luego de un largo periodo en que la producción cinematográfica chilena tenía a Hollywood y a las industrias de Argentina y México como sus grandes referentes, pequeños grupos de aficionados y entusiastas del cine comenzaron a desarrollar espacios alternativos como cineclubes y luego instituciones ligadas a universidades. En 1954, un grupo de estudiantes iniciaron el Cineclub de la Universidad de Chile generando un espacio para ver y discutir películas ligadas a la noción de cine de autor que adquiriría fuerza por esos años. Un año más tarde, se fundaba el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, donde un grupo de profesores comenzaron a dar clases de apreciación cinematográfica y de historia del cine. Ya en 1957, se funda el Centro Experimental, como una iniciativa del entonces estudiante de arquitectura Sergio Bravo, a quien la Universidad de Chile le facilitó un espacio y algunos recursos mínimos. Algunos años

más tarde, la institución integraría al Centro a su estructura. Esta filiación debe entenderse en un contexto en que la Universidad de Chile jugaba un rol muy relevante en el desarrollo artístico y cultural del país, creando diversas instituciones para promover las artes: La facultad de Bellas Artes en 1929, El teatro experimental y la Orquesta Sinfónica en 1941, y el Ballet Nacional en 1945 entre otros. De acuerdo con Horta “La Universidad de Chile habría actuado como una suerte de Ministerio de Cultura durante gran parte del siglo XX” (2015, 3). La analogía resulta apropiada considerando que una parte importante de las actividades universitarias apuntaba al vínculo entre los distintos espacios de la institución junto con lo que llamaríamos la extensión y vinculación con el medio. A su vez, como veremos más adelante, la conexión entre el Centro Experimental y el Conservatorio a través de la estructura universitaria facilitaría el encuentro entre cineastas y compositores.⁶³

El Centro continuó la tradición del Cineclub de reunirse a ver películas y discutirlos. Esta actividad crítica y reflexiva revela el interés de sus miembros no solo en la realización sino en el aprendizaje y el desarrollo teórico y crítico respecto a la creación cinematográfica.⁶⁴ Dado que no había instrucción formal en cine en esos años, el espacio funcionó como una escuela de cine informal.

De acuerdo con una nota de prensa que reseñaba las actividades del Centro, sus principales objetivos eran la investigación del medio audiovisual en busca de un lenguaje propio, la formación de profesionales y la producción de películas (*Ercilla*, 8 agosto 1962). Varios realizadores producirán sus primeras cintas al alero del Centro como sus fundadores Sergio Bravo y Pedro Chaskel así como Miguel Littin, Raúl Ruiz, Helvio Soto, Douglas Hübner, Álvaro Ramírez, Guillermo Cahn y Carlos Flores.

Hacia fines de los cincuenta, el grueso de las cintas distribuidas en Chile eran estrenos de Hollywood, aunque un creciente número de pe-

63 En 1928 la Universidad de Chile integró al Conservatorio a su estructura. Ver Vera (2015) para una discusión sobre la institucionalización de la música en Chile en el periodo.

64 Uno de los resultados del Cine Club fue la publicación de la revista *Séptimo Arte* que funcionó entre 1954 y 1956. Solo produjeron tres números, pero su creación fue significativa en términos de canalizar este interés por el cine arte.

lículas de Europa y el bloque Soviético comenzaba a llegar al país.⁶⁵ La emergencia de los cineclubs y del movimiento de cineastas aficionados contribuyó a diversificar la exhibición en el país. Éstos, junto con el Centro organizaron un gran número de muestras seguidas de discusiones sobre cintas como *Hiroshima, Mon Amour* (Alain Resnais, 1959), *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), y retrospectivas de Alain Resnais, John Grierson y Joris Ivens, entre otros.⁶⁶

Desde fines de los cincuenta, la noción del cine como una forma artística comienza a aparecer con fuerza en oposición al cine de entretenimiento que había primado hasta entonces. Incluso *Ecran*, la revista de cine centrada sobre todo en Hollywood, comenzó a incluir secciones de cine arte, foros y cineclubes. La fundación de la Cinoteca de la Universidad de Chile en 1961 contribuyó al entendimiento y la valoración de la historia del cine chileno que hasta entonces no era una preocupación y se plantea por primera vez la necesidad de recuperar y conservar el patrimonio fílmico nacional. Dos hechos simbolizan esta tendencia: La creación de *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961), una compilación de fragmentos de películas chilenas antiguas y la restauración de *El búscar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) entre 1962 y 1964 con una partitura compuesta especialmente por Sergio Ortega para la versión restaurada.⁶⁷

Como parte de este interés histórico, se publican también las primeras historias del cine: *Grandezas y miserias del cine chileno* (Alberto Santana, 1957) enfocado en la era silente, e *Historia del cine chileno* (Mario Godoy Quezada, 1966) con un marco temporal desde las primeras exhibiciones a fines del siglo XIX hasta la época de su publicación. Algunos capítulos del libro de Santana fueron publicados también en la revista *Séptimo Arte*, editada por el cineclub de la Universidad de Chile. Asimismo, varios artículos

65 En un resumen anual de actividades, *Ecran* entregaba estadísticas sobre las cintas más vistas y las que sus propios críticos consideraron las mejores de 1955. Junto con muchas de Hollywood, hubo estrenos de Italia, Brasil, Francia, Reino Unido y México (1304, 17 enero 1956, 8-9). Una estadística similar sobre 1962 reflejaba un escenario más diverso. Si bien Hollywood representaba casi la mitad de los estrenos, también había de Argentina, España, México, la Unión Soviética, Alemania, Francia, Italia y Reino Unido (*Ecran* 1666, 1 enero 1963, 6-7).

66 Aquí resumo información dispersa aparecida en *Ecran* entre 1954 y 1967. Sobre estas muestras ver por ejemplo los números 1484, 1538, 1545, 1549, 1558, 1655 y 1700.

67 Izquierdo sugiere que en esta música se presenta a Manuel Rodríguez como un revolucionario y que parte de la música recuerda las canciones políticas de Hanns Eisler (2011, 5). Ver Horta (2011) para una historia de esta película y su restauración.

escritos por Godoy Quezada para la revista *Ecran* durante 1965 pasaron a formar parte de su libro lanzado un año más tarde. Este vínculo entre libros y revistas contribuyó a la diseminación de los trabajos.

Nuevas influencias: la ruptura con Hollywood

Los realizadores del Centro Experimental reconocen la influencia de corrientes cinematográficas internacionales como el neorrealismo italiano, el *Free Cinema* británico, la nueva ola francesa, el *Cinéma Vérité*, y cintas del National Film Board canadiense. Pedro Chaskel, miembro fundador del Centro sostiene que el neorrealismo fue clave para su generación pues representó “un quiebre fundamental de la relación cine-realidad, que estaba regida hasta ese entonces por la ‘escuela’ del cine norteamericano” (En Salinas y Stange 2008, 51-52). El testimonio revela que estas referencias eran valoradas por su aspecto estético, pero también porque implicaban una ruptura con la hegemonía hollywoodense.

Lo económico también tenía un rol clave pues, pese a no contar con grandes presupuestos, se podían lograr resultados cercanos a estas nuevas tendencias en lugar de aspirar a los imposibles costos de una película a la Hollywood. Un artículo publicado en *Ecran* en 1955 afirmaba que “la prédica del neorrealismo parece dirigida a nuestros cinematografistas, para borrarles de la mente las fantásticas esperanzas de realizar un cine ‘a la Hollywood’, careciendo, como carecen, de capital, de apoyo, de elementos” (1296, 22 noviembre 1955, 20-21). Este ácido comentario resulta paradójico considerando que la idealización de Hollywood como único modelo a seguir, así como la exigencia hacia los cineastas locales de producir cintas como en los Estados Unidos fueron ideas promovidas por *Ecran* desde su fundación en 1930.

Como sea, el neorrealismo se convirtió en una alternativa estética pero también en un modo de hacer películas teniendo en cuenta las precarias condiciones económicas de la práctica cinematográfica en Chile. Mouesca sostiene que Sergio Bravo hacía un cine “ajustado a la realidad austera” del país (1987, 101) y el realizador concuerda diciendo que los gastos millonarios representan “una inmoralidad propia de un cine comercial donde todo está subordinado al gran espectáculo (en Mouesca 1987, 109). Estas declaraciones pueden extenderse a toda la producción del Centro Experimental. Por estas mismas restricciones presupuestarias y por una inquietud en torno a la realidad el formato predilecto del Centro será el cortometraje documental.

Nueva mirada / nuevo sonido

Hacia fines de los cincuenta la música no era un recurso muy utilizado en el documental europeo y estadounidense pues las tendencias observacionales en boga veían a la música como una contradicción con la supuesta “espontaneidad y naturalismo de la estética del documental” (Rogers 2014, 2). Sin embargo, la tardía llegada del sonido sincrónico portable en América Latina y particularmente en Chile hizo prácticamente imposible seguir este precepto. Las tendencias observacionales influyeron la producción chilena de la época en cuanto a temáticas y estilo visual, pero a nivel sonoro siguieron un camino más bien opuesto: ante la falta de sonido directo, la música se volvió un aspecto central en las cintas. Esto explica por qué los realizadores priorizaron la colaboración con compositores.

La producción del Centro Experimental fue bastante diversa, pero es posible distinguir algunas características: realizaciones de bajo presupuesto, cámaras de 16mm, luz natural, locaciones exteriores, movimientos de cámara y encuadre innovadores, uso de la luz y sombra, la clase trabajadora como un personaje prominente a nivel temático y la música como el aspecto central y muchas veces único a nivel sonoro. Los primeros equipos de sonido directo portable llegaron a Chile a comienzos de los setenta. Así, el grueso de la producción del Centro Experimental tuvo un sonido creado en la postproducción.

Los realizadores prefirieron músicas que contrastaban completamente con lo que se había escuchado en el cine local hasta entonces. Eran músicas vanguardistas, experimentales, a veces cercanas a lo atonal, en otros casos con vínculos con el folklore, pero no el que había protagonizado las pantallas de los años cuarenta y cincuenta. Como sugiere Davison en su estudio sobre música en el cine europeo de los ochenta y noventa, la banda sonora le da a los realizadores y sus equipos una nueva oportunidad para dejar en claro su cercanía o distancia con el cine de Hollywood (2004, 69). El planteamiento es válido también para la filmografía latinoamericana de los sesenta que buscó crear un “nuevo” cine y por tanto debía tener también una “nueva” música: un enfoque estético diferente para establecer su alejamiento de Hollywood y sus imitadores locales.

Kalinak destaca que, como parte de la emergencia del cine de autor a mediados del siglo, algunos realizadores comenzaron a rechazar las convenciones establecidas por el modelo de acompañamiento de Hollywood “evitando muchas de las funciones tradicionales de la música de cine como establecer ánimo, atmósfera y canalizar la emoción” a lo cual añade que algunos directores buscaron producir algo similar a lo que en el

teatro Bertolt Brecht desarrolló como el efecto de distanciamiento (2010, 72). La mención a Brecht resulta pertinente pues sus ideas habían sido importantes para el medio intelectual y artístico de esos años en Chile, particularmente entre compositores ligados al teatro como Gustavo Becerra y Sergio Ortega.⁶⁸ Al igual que estos, algunos miembros del Centro eran también militantes del Partido Comunista, un hecho relevante para entender la mirada de estas producciones. La aparición de temáticas políticas en las cintas no solo revela los intereses de los miembros del Centro, sino que también viene a llamar la atención respecto a la mirada política implícita en el cine de los años anteriores, que hasta entonces se había considerado como apolítico, aunque estuviera lejos de serlo.

***Mimbre* (1957-1959)**

Considerada la primera producción del Centro Experimental, *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957-1959) es un corto documental de diez minutos acerca del trabajo de Alfredo “Manzanito” Manzano, un artesano que vivía en Santiago y creaba diversas figuras con mimbre. La cinta evita completamente el tono informativo tan habitual en el documental de esos años en favor de una exploración visual en que la cámara va mostrando al artesano, su entorno de trabajo, las figuras que crea, así como a otras personas y mascotas que pasan por su taller. En términos visuales llama la atención el trabajo de luz y sombra: composiciones visuales dirigidas a mostrar contrastes entre, por ejemplo, los tonos claros del mimbre en oposición con la oscuridad del taller.

Mimbre se ha considerado un hito fundacional del cine experimental y de arte en Chile en diversos estudios (Corro et al. 2007; Cortínez y Engelbert 2014; Aravena y Pinto 2018), pues la cinta representa una propuesta radicalmente nueva en términos estéticos respecto a la producción fílmica hasta fines de los cincuenta en el país. Sin embargo, considero que su impacto no debe entenderse como un suceso inmediato sino más bien en retrospectiva, como un lento proceso que comenzó a dar forma a una visión alternativa de la producción fílmica que se fue desarrollando en los sesenta. Para los cineastas jóvenes del periodo, *Mimbre* fue un punto de referencia vital. Douglas Hübner, uno de los miembros jóvenes del Centro

68 En 1953 se montó por primera vez una obra de Brecht en Chile: *Madre coraje y sus hijos* en la versión del Teatro Experimental y música en vivo bajo la dirección Héctor Carvajal, quien adaptó la partitura original de Paul Dessau. A diferencia de la mayoría de las obras de dramaturgos extranjeros, las de Brecht se montaban con la música original (Fariás 2014a, 48).

plantea que “si hay una imagen que define el contexto político-social del momento en Chile, esa es *Mimbres*” (en Salinas y Stange 2008, 53). Para poder analizar esta cinta considerando los aspectos sonoros, es necesario discutir dos problemas: el origen de su música y la existencia de una su-puesta voz *over*.

La música de *Mimbres*

Compuesta por Violeta Parra, la música para *Mimbres* hace parte de su trabajo más experimental en que la artista toma elementos del folklore chileno como base para composiciones en guitarra muy influenciadas por la atonalidad. En 1957, cuando *Mimbres* era filmada, Parra registró algunas piezas con estas características en el EP *Composiciones para guitarra*. La música que Parra creó para *Mimbres* sigue el estilo de esa colección de piezas. El mundo sonoro que desarrolla para la cinta se basa en la guitarra como instrumento solista y un lenguaje armónico que transita entre secciones más tonales y otras más disonantes.

Sergio Bravo ha sugerido que la música de Parra ofrece un “comentario” respecto al trabajo del artesano en pantalla (en Mouesca 1987, 105). El concepto recuerda las ideas de Brecht citadas en el epígrafe de este capítulo en favor de una participación más autónoma de la música en el teatro evitando el mero acompañamiento (1963, 61-62). El lugar que ocupa la música en la cinta es coherente con esta idea de autonomía. Parra no parece simplemente seguir las acciones sino producir una suerte de discurso paralelo que en algunos casos conecta con lo visual, pero en otros, no.

La música de *Mimbres* reviste hasta hoy ciertos misterios. Se dice que Parra habría visto la película e improvisado con su guitarra hasta completar la música (Vera-Meiggs 2010) aunque algunos pasajes musicales parecen indicar que reutilizó materiales de sus composiciones para guitarra. No obstante, la imposibilidad de conocer las fechas específicas de composición impide trazar una cronología precisa. Un fragmento de su pieza “Tres palabras”, una de sus composiciones para guitarra incluida en el mencionado EP, aparece en *Mimbres*. Parra también usó “Tres palabras” para musicalizar el poema “El pueblo” de Pablo Neruda, registrada en 1961 en su LP *Toda Violeta Parra*. Parece ser que la música compuesta de *Mimbres* era parte de un proceso de composición de temas instrumentales para guitarra, aunque la fecha en que compuso la música para *Mimbres* no está del todo clara.

Escobar Mundaca sugiere que la música de *Mimbres* precede al EP *Composiciones para guitarra* (2018, 60) aunque no hay certeza al respecto y,

de hecho, parece ser que es al revés. El lanzamiento del EP se anunció en prensa a fines de 1957 (*Ecran* 1380, 31 diciembre 1957, 30). Por su parte, si bien la filmación de *Mimbre* tuvo lugar en 1957, la postproducción fue bastante complicada y varias fuentes revelan que el sonido tardó en finalizarse. Una nota de prensa respecto a las primeras actividades del Centro Experimental señaló en mayo de 1958 que *Mimbre* estaba aún en postproducción y anunciaba que la película contaría con música compuesta por Gustavo Becerra e interpretada en guitarra por Arturo González, un reconocido guitarrista clásico en esos años en Chile (*Ercilla*, 14 mayo 1958). Esto revela que, hasta esa fecha, la cinta no estaba aún determinada y no se había definido quién compondría la música. Al parecer había una inquietud de incluir guitarra, pero finalmente no sería con Becerra ni González. Semanas después, cuando el documentalista escocés John Grierson visitó Chile en junio de 1958, el Centro organizó una muestra que incluyó una versión sin sonido de *Mimbre* (Horta 2015, 8). En agosto de 1959, una nueva muestra organizada por el Centro incluyó *Mimbre* en el programa junto a otras películas de Sergio Bravo. En una nota de prensa del evento se menciona el trabajo de Violeta Parra en *Trilla* (Sergio Bravo, 1959) pero no en *Mimbre* (*Ecran* 1490, 18 agosto 1959, 27). Esto sugiere que la primera colaboración entre Bravo y Parra podría no ser *Mimbre* sino *Trilla*, que también incluye algunas piezas experimentales de Parra.⁶⁹ Es probable que la compositora creara la música de *Mimbre* en algún punto durante 1959 como de hecho registra la biografía escrita por su hija Isabel Parra que sitúa la colaboración con Bravo en aquel año (1985, 200) al igual que una biografía más reciente (Štambuk y Bravo 2011, 180).

Con todo, la primera mención que pude encontrar de una muestra de *Mimbre* que acreditara a Parra es recién en diciembre de 1959 cuando la cinta fue incluida en un festival de documentales organizado por la Universidad de Chile (*Ecran* 1509, 29 diciembre 1959, 15). Toda esta información demuestra que no es hasta la segunda mitad de ese año que la música fue hecha y por tanto la cinta finalizada. Por esta razón, utilizo el formato 1957-1959 para datar la película.

Esta discusión respecto a las fechas precisas puede parecer irrelevante, pero, lejos de eso, representa un cuestionamiento a la historiografía. Al fechar la cinta en 1957 se ha periodizado el cine chileno ubicando a *Mimbre* como un primer hito del cine experimental nacional y como pun-

69 *Trilla* y *Casamiento de negros* (1959) fueron los otros dos trabajos en que Parra colaboró con Bravo. Para un análisis de la música y el sonido de *Trilla* ver Moure (2020, 42-52).

tapié del desarrollo del Nuevo Cine Chileno.⁷⁰ El hecho de que la película fuera finalizada en 1959 la vuelve contemporánea de un grupo de películas producidas por el Centro, desestabilizando la noción de una sola “obra maestra” que se adelantó a su tiempo como gran parte de la historiografía implícitamente sugiere.

¿Narración?

Otro aspecto que permanece sin dilucidar es la supuesta narración que habría tenido *Mimbre*. Una nota de prensa se queja respecto a la “confusa locución” de la película que acredita al locutor Darío Aliaga como narrador y al escritor Sergio Ampuero como autor del texto (*Ecran* 1490, 18 agosto 1959, 27).⁷¹ En esta misma línea, en su fundacional libro sobre nuevo cine latinoamericano Pick describe esta narración como “fastidiosamente redundante” (1993, 111). Años más tarde, Pick menciona nuevamente la narración y añade que el texto pertenece a Sergio Ampuero, un escritor amigo de Bravo (2003, 287).⁷²

La cinta que actualmente se preserva y que fuera restaurada en 2006, no incluye narración y no he podido dar con otra investigación que la mencione. Es muy probable que la narración fuera quitada en algún punto o que se hayan conservado diferentes versiones. La decisión de removerla es significativa pues con esto la cinta se aleja de una estética más clásica en favor de un estilo más experimental. A su vez, esto realza el rol de la música, que se vuelve el único elemento sonoro.

Impresiones visuales y sonoras

Los créditos iniciales de *Mimbre* incluyen un texto que dice “En este documental solo queremos dar a conocer las impresiones visuales que sacuden al visitante que llega a su taller”. No obstante, lo visual aparece a través del prisma de la música que está presente durante toda la película. La primera secuencia muestra al artesano pelando las largas varas de mimbre

70 Aravena y Pinto (2018) consideran *Mimbre* y 1957 como el nacimiento del cine y video experimental en Chile. De modo similar, Guerrero y Vuskovic (2018) marcan el mismo año y la obra de Bravo como el origen del Nuevo Cine Chileno.

71 Aliaga trabajó como narrador para varios documentales y películas institucionales de aquellos años. Él y Ampuero fueron colaboradores habituales de Bravo y del Centro.

72 En comunicación personal, Pick (2018) me relató que vio *Mimbre* en París a comienzos de los ochenta en una muestra organizada por el propio Bravo. Sus comentarios al respecto se basan en este visionado.

al tiempo que escuchamos una pieza cuyo motivo central es un *glissando* que produce síncrexis con los movimientos del artesano. Las cuerdas de la guitarra se convierten en una suerte de Foley que reemplaza el sonido de la acción y otorga una cierta dinámica a las imágenes. Luego de unos segundos, la cámara se enfoca en los restos del mimbre que forman blancas figuras circulares creando un contraste lumínico con la oscuridad del taller. En estos planos, el artesano está fuera de campo, pero la continuidad del *glissando* en la música sugiere que su labor continúa. La secuencia termina con un primer plano de un perro que está acostado sobre los restos del mimbre y la música reduce su velocidad siguiendo el relajamiento del animal y puntuando el final de la secuencia.

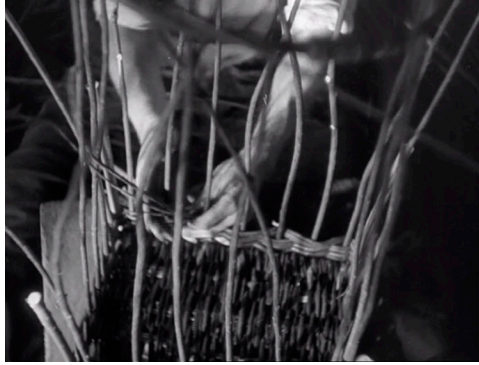


Manzanito pela el mimbre (*Mimbre*, 1957-1959)

La segunda secuencia comienza con un lento paneo desde las varas de mimbre hacia la cara del artesano al tiempo que la música presenta una sola célula rítmica que se va repitiendo en diferentes posiciones de la guitarra, técnica que Parra usa a menudo en sus piezas para guitarra.⁷³ Más adelante, varios planos de las manos del artesano manipulan el mimbre en un estilo que recuerda una secuencia de *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931) producida por John Grierson.⁷⁴ Si bien ambas películas son muy distintas en términos formales y musicales, la semejanza llama la atención pues el trabajo de Grierson era valorado entre las personas ligadas al Centro.

73 Sobre estas técnicas ver Parra (1993) y Valdebenito (2016).

74 Para un estudio sobre la importancia de Grierson en América Latina ver Mestman y Ortega (2018).



El mimbre en *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931)



Manzanito tejiendo el mimbre (*Mimbre*, 1957-1959)

Una cita a los primeros compases de la pieza “Tres Palabras” aparece sobre una serie de primerísimos primeros planos de las figuras de mimbre. La cámara se mueve continuamente como descubriendo sus formas. Como señaló anteriormente Parra usó esta pieza como base para su canción “El Pueblo”, cuyos primeros versos dicen:

Paseaba el pueblo sus banderas rojas,
Y entre ellos en la piedra que tocaron
Estuve, en la jornada fragorosa
Y en las altas canciones de la lucha.
(Neruda 1981, 279).

Aunque la cita es bastante sutil pues no hay canto en la música de Parra para *Mimbre*, la asociación entre la letra y el contenido de la película encarna el pensamiento político de Bravo y Parra. El poema de Neruda es una suerte de manifiesto político aparecido en su célebre *Canto General*, publicado durante su exilio.⁷⁵ La música de *Mimbre* crea una conexión con el contenido del poema, reivindicando el rol de la clase trabajadora que hasta entonces había aparecido escasamente en el cine chileno. A pesar de que la canción se grabaría recién en 1961, para quienes hemos visto *Mimbre* desde esa fecha hasta el presente, la conexión resulta posible.

Más tarde, la cámara muestra una figura de mimbre desde dentro y su manipulación produce cambios en la luz que entra a través de ella. La música sincroniza con estos cambios creando la ilusión de que el sonido y la visualidad están integrados. La atmósfera de misterio que aporta la guitarra conecta con el plano de una araña tejiendo su telaraña. Un corte al artesano tejiendo el mimbre con la misma música crea el paralelo entre ambos tejedores. Cuando el hombre empuja el mimbre con sus manos para moldear una figura la guitarra toca notas largas que sincronizan muy detalladamente sus movimientos. Aquí la música opera como un breve *mickeymousing*, especialmente cuando los dedos del artesano tiran las varas mientras notas solas en la guitarra marcan cada movimiento.

Las secuencias finales muestran a otros personajes que merodean el taller. Dos mujeres que conversan, un niño pequeño y un perro. Aquí, la música es más lenta y contemplativa haciendo eco de la calma de los personajes. Luego aparece el artesano nuevamente trabajando y la música se vuelve más animada en diálogo con sus movimientos. En este caso, a diferencia de casi toda la cinta, aparece en el fondo, detrás de las figuras y la cáscara acumulada del mimbre.

Mimbre propone nuevas posibilidades respecto al uso de música en el cine chileno desde una mirada más flexible y metafórica en comparación con cómo se había tratado hasta esos años. La mayor parte de la música en esta cinta funciona de forma muy abstracta como un comentario de lo visual, tal como sugería Bravo. La estética que desarrolla Parra con sus piezas para guitarra puede entenderse como un correlato del trabajo visual de Bravo: tal como el director propone un giro en la mirada del cine, la compositora hace lo propio con la música de raíz folklórica. En este diálogo formulan una forma diferente de trabajar la música en el cine tanto en el lenguaje musical como en los modos en que éste se relaciona con la imagen.

75 Neruda había sido senador por el Partido Comunista hasta que este fuera declarado ilegal por la llamada Ley Maldita implementada por el presidente Gabriel González Videla en 1948.

Este giro en la música de cine se distingue en las producciones que el Centro presentará en esos primeros años. La colaboración con Parra fue bastante puntual y no continuará más allá de 1959 pero el trabajo que desarrollará Gustavo Becerra con el Centro muestra una línea similar en cuanto a la música de vanguardia y la experimentación. Su partitura para *Día de organillos* marca el comienzo de su prolífica e importante actividad como músico de cine.

Día de organillos

Este corto documental dirigido por Sergio Bravo se enfoca en la figura del organillero y su periplo por la ciudad de Santiago. Al igual que en *Mimbre*, el realizador rehúye a una narrativa convencional para ofrecer un retrato fragmentado de la ciudad y sus desigualdades a través del prisma de los organilleros. La cinta incluye algunas secuencias ficcionalizadas que aportan un elemento llamativo al relato. La música fue compuesta por Becerra para un inusual conjunto: piano, órgano y cuarteto de cuerdas.

La primera secuencia opera como una introducción a la vida de la ciudad y su pobreza presentando planos de niños sin hogar y personas que sacan agua de un grifo. Entre estas imágenes se inserta un plano de unas manos, aparentemente de un sirviente, que lleva lujosos utensilios de cocina en una bandeja, como quien lleva el desayuno a una persona muy adinerada. Este inserto enfatiza las experiencias contrastantes dentro de la ciudad al tiempo que escuchamos una pieza muy disonante interpretada por las cuerdas y el piano que exacerba la tensión.⁷⁶ Más adelante, un hombre avanza por la ciudad con un carretón y oímos un nuevo tema, también muy disonante y con una peculiar estructura: los instrumentos entran y salen sin orden aparente, interviniendo de forma abrupta como evocando los sonidos de la calle. El órgano, por ejemplo, imita el sonido de una bocina y los demás instrumentos refuerzan ciertas acciones como un acento que subraya el gesto de una mujer que golpea a un niño. La secuencia tiene una densidad sonora muy grande pues los instrumentos cubren un registro muy amplio desde las notas graves del órgano hasta los agudos del violín produciendo un clima sobrecargado y opresivo que se ve realizado por un piano percusivo. No se distinguen melodías o motivos claros sino más bien capas sonoras que producen un contraste tímbrico y dinámico, un lenguaje que Becerra desarrollará en su música de cine en los años venideros.

76 Esta oposición entre clases sociales será el eje de la célebre *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) realizada por el Centro Experimental una década más tarde y que analizo en el capítulo 8.

El estilo disonante de Becerra se interrumpe cuando observamos al organillero reparando el mecanismo de uno de los organillos. La música es tonal y muy tranquila creando una atmósfera de calma. Los instrumentos que en la secuencia anterior provocaban una sensación de caos, aquí entran uno a uno: primero las cuerdas, luego el órgano y finalmente el piano. La música parece sugerir que el organillero es una figura que se mueve contra la corriente de la ciudad y su caos portando un ritmo y sonoridad diferente. De pronto el piano se va y escuchamos una música diegética tocada por el mismo organillero que comienza a mover la manivela mientras vemos un primerísimo primer plano de su ojo.

La ruptura con la disonancia se aprecia también en la secuencia que muestra a un trabajador almorzando junto a su esposa al tiempo que oímos un tema en modo menor en el registro alto del violín. La música funciona como un contraste con el clima general de la ciudad, con un tono más bien triste y melancólico. El uso de una música tonal parece subrayar este momento que condensa humanidad dentro de un contexto hostil. De hecho, el tema es interrumpido por fuertes bocinas cuando la cámara muestra automóviles avanzando por una calle.



El organillero en el espacio público (*Día de organillos*, 1959)

Posteriormente, una pieza disonante en piano repite un acelerado motivo rítmico con pequeñas variaciones en la melodía cuando se presentan planos de bares y locales públicos que comienzan a cerrar. La música contribuye a crear un clima angustioso en que las puertas cerrándose pueden interpretarse como parte de la hostilidad de la ciudad. Cuerdas graves acentúan el ritmo del piano y el violín toca acordes disonantes en el registro más alto. La cámara se concentra en los cambios de luz en las calles,

mostrando ampolletas que se encienden y se apagan, así como las luces de los autos pasando. Cuando esta música concluye unas parejas bailan el rock & roll “Keep a knocking” de Little Richard. Al mismo tiempo, el organillero toca junto a un chinchinero creando una cacofonía entre dos tipos de música completamente distintos. Este choque, que opone el dulce timbre del organillo y el fuerte sonido del rock & roll, puede leerse como una oposición entre lo local y lo foráneo. La música de Little Richard puede ser considerada como parte de las dinámicas del imperialismo cultural de los Estados Unidos mientras que el organillo es un símbolo de las tradiciones urbanas ligadas a la vida de la clase trabajadora.



Bailando el rock & roll (*Día de organillos*, 1959)

Hasta aquí el organillo se ha escuchado solo o dialogando con otros sonidos, pero en este caso la superposición de estos dos mundos sonoros resulta irreconciliable. Además, la escena dura casi 90 segundos, un tiempo bastante provocativo pues junto con producir una sensación de incomodidad parece insistir en que pongamos atención a la superposición de sonidos.

La secuencia final muestra al organillero caminando con su instrumento a través de calles vacías mientras oímos una variación de una de las melodías tocadas por el organillo anteriormente, pero transformada de tono mayor a menor. Rítmicamente ambos temas son casi idénticos pero las transformaciones en el timbre, la armonía y melodía producen un cambio en el estado de ánimo que propone la pieza. La línea melódica que en tono mayor crea una atmósfera alegre se torna oscura al pasar a una

sobrecargadas masas sonoras y experimentando con las posibilidades de cada instrumento. Como veremos más adelante el aspecto tímbrico será clave en las músicas de cine del compositor.

Aquí vivieron

Esta fue la primera película dirigida por Pedro Chaskel luego de ser nombrado director del Centro Experimental después de la salida de Sergio Bravo en 1963. El documental trata de las excavaciones de un grupo de arqueólogos en el norte de Chile junto al río Loa que están estudiando los restos de los Changos, un pueblo precolombino que vivió en esa zona. La película presenta un estilo contemplativo con planos del paisaje desértico y las excavaciones, así como un comentario realizado por el actor Héctor Duvauchelle que reflexiona acerca de las imágenes en un tono poético.⁷⁸ La música compuesta por Gustavo Becerra contribuye a la creación de este clima reflexivo y tranquilo. La mayoría de las piezas se basan en una escala pentátona, usualmente asociada con la música tradicional andina y los pueblos que habitaron la región. La instrumentación, que incluye guitarra, flauta y percusión, es usada para evocar aspectos tímbricos de los instrumentos andinos: la flauta emula el sonido de la quena y la guitarra el del charango.

Mendívil (2012) ha planteado que el uso de escalas pentátonas fue solo un elemento entre un universo mucho más diverso de prácticas musicales en la región andina. Sin embargo, afirma que los escritos musicológicos fundacionales en torno a estas músicas han establecido la pentatónica como un elemento esencial de lo que llamaron “música incaica” a comienzos del siglo veinte y esta correlación perdura en el tiempo para pensar la música andina. La asociación entre pentatónica y mundo andino se ha reforzado en el audiovisual mediante las convenciones de Hollywood en que se utiliza escalas pentátonas para retratar a pueblos originarios. Escribiendo sobre los orígenes de estos clichés musicales, Gorbman constata la existencia de técnicas musicales específicas asociadas con lo “primitivo” y lo “exótico” y sostiene que desde fines del siglo XVIII las representaciones musicales de turcos, chinos, escoceses, y campesinos en general se ha basado en la pentatónica, ritmos repetitivos, así como cuartas y quintas justas (2000, 235-236). Slobin añade que el uso de la pentatónica para retratar otredad en el cine responde en parte a que muchas culturas del mundo la

78 Algunos años más tarde, en un tono muy similar, el actor será el narrador de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (Luis Advis y Quilapayún, 1970).

han utilizado en su música (2008, 14).

En *Aquí vivieron*, Becerra sigue esta convención usando materiales pentatónicos para aludir a los Changos. Vale señalar que en esos años el imaginario de la música chilena estaba muy marcado por las tradiciones del valle central, con géneros como la tonada y la cueca promovidos por los artistas de Música Típica. Por tanto, la aproximación a las músicas de los Andes que el compositor ofrece puede leerse también como una valoración de esas otras tradiciones musicales como parte de la cultura nacional. En esos mismos años, Violeta Parra comenzó también a incorporar instrumentos y repertorios de la región andina en su música y en los años venideros esto sería impulsado aún con más fuerza por los músicos de la Nueva Canción Chilena.⁷⁹

Síncresis e imaginario andino

Uno de los recursos que Becerra incorpora en la música de *Aquí vivieron* es la síncresis. Cuando el arqueólogo encuentra un antiguo jarro, el descubrimiento es subrayado con una melodía pentátona en la flauta acompañada de guitarra que alterna entre melodía y un ritmo percutido en el cuerpo del instrumento. El arqueólogo busca algo en la arena y la música entra en el preciso momento en que el jarro aparece en pantalla. La conexión entre sonido e imagen sugiere que la música escuchada pertenece al mundo y tiempo de los Changos y que el sonido metafóricamente emana del jarro. En términos de estructura, el tema tiene un estilo de fuga, en que la guitarra toca la melodía de la flauta un par de compases después como un eco. Esta técnica tiene un significado doble pues por un lado representa el eco producido en ese lugar geográfico, pero al mismo tiempo es un eco alegórico en que los sonidos del pasado reverberan en el presente.

79 Conjuntos como Quilapaýun e Inti-illimani, fundados en 1965 y 1967 respectivamente, se acercaron a las tradiciones musicales andinas, incorporando repertorio e instrumentos como el charango, la quena y la zampona que hasta entonces habían sido más bien marginales en la música popular chilena.



El arqueólogo descubre el jarro (*Aquí vivieron*, 1964)

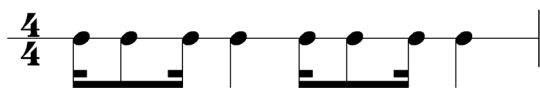
Más tarde el recurso aparece nuevamente cuando el arqueólogo encuentra una calavera. Al ponerla en el suelo, entra un bombo que refuerza el gesto. El sonido se repite ahora acompañado de un tambor y un pandero mientras el narrador reflexiona: “arrancando a la tierra sus secretos, el hombre se enfrenta a su pasado. Se une a otros hombres a través del tiempo, escucha la elocuencia de la muerte”. El pandero toca un ritmo que consiste en un redoble seguido de un breve golpe produciendo un sentido de marcha que otorga ritmo a la escena y conecta con la metáfora del narrador respecto a los hombres que se unen a través del tiempo, aunque también puede interpretarse como el sonido de la muerte que menciona más tarde.



El arqueólogo encuentra la calavera (*Aquí vivieron*, 1964)

A lo largo de la cinta, hay una figura rítmica recurrente de una sínco- pa seguida por una negra que es tocada por los distintos instrumentos en algún momento, a veces con pequeñas variaciones como dos corcheas en lugar de la negra, pero siempre manteniendo la sínco- pa. Esta figura, aun-

que no parece aludir a un género en particular, actúa como una evocación del imaginario andino estableciendo una conexión con ese mundo desde la esfera rítmica. La oímos por primera vez durante los créditos iniciales en el bombo. Luego, vuelve con bastante notoriedad en la secuencia del jarro antes mencionada, esta vez en la flauta y la percusión. Posteriormente, cuando el arqueólogo guarda sus hallazgos en cajas, vuelve el ritmo como núcleo del tema tocado en guitarra. Con esto, el compositor da unidad a la música al tiempo que refuerza la sensación de estar desentrañando el pasado.



La figura rítmica recurrente (*Aquí vivieron*, 1964)

Como *Aquí vivieron* es una de las pocas películas de las que sobrevive una partitura, tuve la posibilidad de compararla con la música incluida finalmente en la cinta. Lo que más llama la atención es que uno de los temas escritos por Becerra fue descartado y reemplazado en algún punto.⁸⁰ El descarte era un arreglo instrumental del popular vals “Antofagasta” compuesto por Armando Carrera y dedicado a la ciudad chilena cercana a las locaciones de *Aquí vivieron*.⁸¹ Su carácter contrasta marcadamente con la música incluida en la cinta pues es una pieza en tono mayor, muy alegre. La decisión de dejar fuera “Antofagasta” mantuvo el clima contemplativo, melancólico y circunscrito al imaginario andino. La pieza que reemplazó a “Antofagasta” y que no aparece en la partitura, es un tema lento en tono menor para guitarra sola que conecta bastante más con el estilo general de la música en la película. Se escucha cuando los arqueólogos comen y limpian sus pertenencias en lo que parece ser una pausa en sus labores. Posiblemente Becerra quiso usar “Antofagasta” para crear un contraste con el estilo general de la música y retratar así esta faceta mundana de los

80 Agradezco al musicólogo José Manuel Izquierdo quien me facilitó una copia de esta partitura.

81 “Antofagasta” fue escrita en 1918 y se volvió muy popular hacia mediados de los cuarenta. *Ayúdeme usted, compadre* (1968) la utiliza como base de un número musical para una secuencia situada en dicha ciudad. La canción contribuye a crear un sentimiento de nostalgia por los años en que se compuso. Más detalles en el capítulo 6.

arqueólogos. La única similitud entre el vals y la pieza que la reemplazó es el uso de armonía tonal, específicamente acordes de tónica y dominante, una característica que la diferencia de la armonía modal usada en el resto de la cinta. La diferencia es significativa pues la mayor parte de la partitura representa el mundo indígena a través de sus objetos y restos mientras esta secuencia es la única que se concentra en los arqueólogos. Así, Becerra parece seguir las convenciones de Hollywood en cuanto a diferenciar explícitamente a los pueblos originarios con pentafonía mientras la tonalidad queda reservada solo para el mundo “civilizado”.

A diferencia de otros trabajos para cine de Becerra, la música de *Aquí vivieron* evita el lenguaje atonal en favor de un uso elaborado de ritmos, melodías y timbre. Las referencias a la música tradicional andina operan como un pie forzado que le permite al compositor explorar el lenguaje. Algunos procedimientos, como capas sonoras aparentemente inconexas, el uso de la síncrexis, así como el trabajo tímbrico son centrales en esta partitura. Un año más tarde, Becerra trabajará en la música de *Aborto* en la que, si bien vuelve al lenguaje atonal, ciertos usos del timbre y la instrumentación sugieren que su experiencia con *Aquí vivieron* fue clave para el desarrollo de su lenguaje musical para cine.

Aborto

La Asociación Chilena de Protección de la Familia y la cátedra de Medicina Preventiva de la Universidad de Chile encargaron esta película al Centro Experimental para informar y educar a las personas respecto a las políticas de anticoncepción. El equipo realizador reclutó a actores para realizar un docudrama de 26 minutos titulado *Aborto*. La cinta cuenta la historia de María, una mujer que decide realizarse un aborto ilegal pues no tiene los recursos para mantener a otro hijo. El aborto resulta mal y deben hospitalizarla. En el hospital comienza a contar su historia y finalmente decide recibir tratamiento anticonceptivo. La película está dividida en tres secciones: la primera que muestra el momento en que la llevan al hospital en ambulancia. La segunda que comienza cuando María se recupera y relata lo que le pasó. La tercera sección se inicia cuando deja el hospital, comienza a hablar con otras mujeres del barrio y finalmente decide tomar un tratamiento anticonceptivo. Con una narrativa en apariencia sencilla, la película propone un alto grado de experimentación formal.

La primera sección no tiene música y los únicos sonidos que se oyen son la sirena y los ruidos de la ambulancia, pasos y la camilla que llevan los paramédicos. Más tarde, en el hospital, una voz masculina enuncia los

datos de María, su diagnóstico y el tratamiento. Es posible interpretar esta voz como la de un médico que lee los papeles de la paciente, pero la ausencia del personaje en pantalla crea lo que Chion llama un *acousmètre*, realizado por el tono impersonal de la voz creando un sentido de desapego (2004, 36). Luego, la acción continúa sin diálogos incluso durante la cirugía en que solamente oímos los ruidos que produce la manipulación de los aparatos y el arsenal médico, aumentando así la carga dramática.⁸²

La segunda sección comienza con María contando su historia en voz *over* cuando la vemos tendida en la cama del hospital. Un *racconto* nos lleva a sus recuerdos y ahí es cuando la música entra por primera vez después de casi diez minutos de película. María reflexiona acerca de su situación mientras cuida a sus hijos al tiempo que oímos un violín muy disonante. Motivos breves y rápidos tocados por las cuerdas entran creando una suerte de interferencia que conecta con la narración en que ella menciona sus preocupaciones respecto a hacerse un aborto.



María piensa en hacerse un aborto (*Aborto*, 1965)

María y su esposo toman un té y comienzan a hablar sobre el problema. Entran acentos en las cuerdas y una nueva y disonante melodía en violín cuando María explica en voz *over* su decisión de abortar por no tener dinero para criar a otro hijo. Una nueva pieza en tono menor tocada en piano aparece cuando María va al lugar donde se realizan los abortos. Primero observa el barrio, niños jugando, mujeres conversando y la música crea un clima melancólico. La mano izquierda toca una melodía diatónica en el registro grave mientras la mano derecha toca acordes en el registro agudo, marcando una sutil ruptura pues el acompañamiento es usualmen-

82 Una técnica similar aparecerá luego en los largometrajes *El chacal de Nahueltoro* (1969) y *Valparaíso, mi amor* (1969) analizados en el capítulo 7.

te tocado en el registro grave. El quiebre se vuelve más explícito cuando María expresa su miedo de que el aborto resulte mal. Entonces los acordes se vuelven disonantes reforzando su ansiedad y prefigurando el resultado. La dicotomía entre disonancia y consonancia establece un paralelo sonoro con la oposición entre la calma de la vida cotidiana en que todo parece estar bien y los miedos internos de María.

Al volver a casa la música tocada en contrabajo va aumentando la intensidad en línea con los dolores de María. Más adelante escuchamos nuevamente el contrabajo, pero en pizzicatos seguidos por trémolos en los violines aumentando la dramaticidad de la escena. El esposo la mira asustado en un plano subjetivo y María continúa en cama sintiéndose cada vez peor. La cámara usa un contraste muy marcado entre luz y sombra que contribuye también a generar tensión.



María y su esposo (*Aborto*, 1965)

La ausencia de sonidos diegéticos deja a la música como el único elemento sonoro. El tema concluye cuando María lleva las manos a su estómago en un gesto de dolor y una nota en el violín emula el sonido de la sirena de ambulancia. Entonces los paramédicos entran a la habitación con una camilla y el violín sigue tocando una melodía disonante. Un nuevo plano subjetivo de María en la camilla nos muestra las mismas acciones que vimos al comienzo cuando la llevaban al hospital, pero esta vez desde su perspectiva.

Cuando la suben al vehículo la sirena real entra y se une a los pizzicatos del contrabajo. Esta superposición del sonido ambiente con la música funciona para puntuar el momento en que la película vuelve a su punto inicial. La música hasta aquí había estado asociada estrictamente con el mundo interno de María, mientras los sonidos del ambiente con el mundo exterior. Así, este choque entre las dos esferas sonoras puede entenderse como un clímax sonoro.

María vuelve a su casa en el comienzo de la tercera sección y comienza a conversar con sus vecinas, preguntando sus opiniones acerca de los métodos anticonceptivos mientras oímos cuerdas disonantes en el fondo. La persistencia de la disonancia luego de la recuperación de María subraya que el problema no se ha resuelto del todo. Luego de una breve pausa, la música vuelve para subrayar el momento en que María se entera que su amiga Teresa falleció a causa de un aborto.

El final tiene lugar en el centro médico donde María recibe información sobre los métodos anticonceptivos. En la sala de espera se pregunta cuántas de esas mujeres habrán tenido experiencias como la de ella. En ese momento escuchamos un tema tocado por dos guitarras con reminiscencias folklóricas. La música mayoritariamente atonal que retrató el mundo interno de María da paso a las guitarras que funcionan como símbolo de sociabilidad y sentimiento colectivo. Así, se afirma desde lo sonoro que las duras circunstancias que la protagonista enfrentó no son solo personales sino parte de un problema social.⁸³

Hacia una nueva música

El estudio del cine chileno ha valorado las producciones del Centro Experimental debido a su particular trabajo visual y montaje junto con su mirada política de la práctica cinematográfica. El análisis que ofrezco en este capítulo demuestra que los aspectos sonoros y musicales son centrales para entender la contribución del Centro al cine chileno de forma más exhaustiva.

La emergencia de equipos de sonido sincrónico portables en Europa y Estados Unidos fue crucial para el desarrollo de una estética documental que privilegió el sonido directo en detrimento de la música. La dificultad de acceso a estas tecnologías en Chile se tradujo en una prevalencia de la música como elemento central de los documentales producidos tanto por el Centro Experimental como por otros realizadores. La tendencia internacional influyó en los cineastas chilenos en cuanto a los temas y aspectos visuales pero la música siguió otros derroteros, caracterizados por un alto grado de experimentación, el uso de disonancias y atonalidad, así como asociaciones con repertorios y formas de la música popular y de raíz folklórica.

83 Un procedimiento similar aparece en la partitura de Becerra para el documental institucional *Isla Guarello* (Fernando Balmaceda, 1963) en la que la industria del acero es representada con música atonal para cuerdas, pero ante la aparición de un grupo de trabajadores se escucha una guitarra acústica.

La confluencia entre compositores y cineastas de vanguardia tanto a nivel estético como ideológico los llevó a la realización de cintas en que la experimentación estaba muy imbricada con un discurso sociopolítico. La música entonces asume un rol activo comentando y no simplemente acompañando lo que vemos en pantalla. En general, la música de Becerra está muy conectada con la imagen, aunque evita el uso de melodías en favor de un tratamiento más atmosférico en que el timbre juega un rol importante. La crítica de Adorno y Eisler (1976, 20-23) en cuanto al uso casi obligado de la melodía en la música de cine parece tener eco en el trabajo de Becerra. Como veremos en el siguiente capítulo, el interés de Becerra por una forma alternativa para la música de cine encuentra varias similitudes con los planteamientos de Adorno y Eisler.

Otra de las técnicas relevantes es el uso de la síncrexis estableciendo vínculos profundos entre sonido e imagen. Los momentos en que el arqueólogo descubre un jarro y una calavera en *Aquí vivieron* son reforzados con la síncrexis destacando la relevancia de estos hallazgos desde la perspectiva sonora y sugiriendo conexiones entre el pasado y el presente. De modo similar, en el comienzo de *Mimbre*, Parra toca *glissandos* que emulan la acción del artesano pelando las varas de mimbre, marcando la importancia de esta acción desde la guitarra.

Becerra incluye citas y alusiones como elementos centrales de su trabajo. En *Aquí vivieron* usa el timbre, la pentafonía y ciertas figuras rítmicas para aludir a géneros folklóricos de los Andes, mientras que, en *Mimbre*, Parra subvierte los géneros folklóricos con su guitarra creando un punto de vista diferente de las ideas de identidad nacional. Mientras el timbre y los patrones rítmicos de la guitarra apelan al universo folklórico, los pasajes atonales y el estilo general de las piezas parecen buscar otros horizontes.⁸⁴

La oposición entre tonalidad y atonalidad aparece constantemente en la música de estas películas. En algunos casos funciona para crear un sentido de humanidad como cuando el trabajador almuerza en *Día de organillos* o cuando María camina por su barrio en *Aborto*. Becerra está comprometido con ampliar los horizontes de la música de cine, pero de todos modos aprovecha la efectividad de la música tonal en determinados momentos como una herramienta que le permite subrayar ciertas acciones, personajes o situaciones.

En suma, uno de los aportes más significativos del Centro Experi-

84 En su música para la película institucional *Energía gris* (1960) se aplican técnicas parecidas: una marcha militar usada para crear una suerte de identificación patriótica es luego transformada y distorsionada creando una mirada crítica en relación con el discurso del narrador. Más detalles en el capítulo 5.

mental fue la ampliación de posibilidades de la música en las películas. La resistencia a la estética de Hollywood no implicó un completo rechazo de su modelo de acompañamiento musical sino más bien una mayor conciencia de sus posibilidades y limitaciones. La inclusión de otros lenguajes musicales, instrumentos y usos de la música contribuyó a extender las perspectivas inicialmente en el documental, pero luego también en el campo de la ficción cuando realizadores y músicos ligados al Centro hicieron sus primeros largometrajes de ficción a fines de la década de 1960.

Capítulo 5: Música y experimentación en el documental institucional

Cuando ya Chile Films cerró y se produjo toda esta debacle, empecé a hacer documentales industriales. Los documentales que hemos hecho todos. Y me he ganado la vida con eso.

Patricio Kaulen

(en Ríos y Román 2012, 34)

A pesar de que el documental institucional fue uno de los formatos más prolíficos del cine chileno, ha sido escasamente estudiado y se encuentra hasta hoy en una posición marginal. Incluso al momento de definirlo existen dificultades puesto que se usan conceptos diversos para hablar de un repertorio similar. Desde la academia anglosajona se propone generalmente el concepto de *industrial film* (Hediger y Vonderau, 2009) aunque una traducción literal al español resulta problemática pues en el estudio del cine latinoamericano la categoría de cine industrial refiere a los proyectos de industrialización cinematográfica que desde comienzos de los años treinta emprendieron varios países de la región inspirados en el modelo de Hollywood (Paranaguá 2003, 34). Por otro lado, Barnouw (1974) y Nichols (2001) se valen de la expresión *sponsored films* o películas patrocinadas, distinguiendo si se trata de encargos estatales o privados. En el ámbito latinoamericano, Paranaguá se refiere a “documentales promocionales o institucionales” (2003, 37) como una forma de englobar producciones ligadas a instituciones específicas que tuvieran un objetivo de promoción. Para el caso chileno Cortínez y Engelbert han hablado de un “cine comercial de publicidad y de documentales para la industria” (2014, 80) y Celedón et al. se refieren a producciones realizadas por encargo empresarial o estatal (2017, 12).

Para aunar estos criterios diversos y en parte difusos debido a razones de traducción, utilizo a lo largo de este texto el concepto de documental institucional, donde se engloban producciones por encargo de tipo promocional que buscan promover ideas e información relacionada con la institución que realiza el encargo, pudiendo esta ser estatal o privada.

La gran mayoría de las investigaciones sobre cine en Chile han pasado por alto el trabajo producido en este campo o se han limitado a mencionar aspectos muy generales sin adentrarse en el análisis de las obras.⁸⁵ Existe aún muy poca información respecto del número de películas institucionales producidas en el país. Ya que muchas no entraban en los canales de distribución regular del cine de ficción o el documental de autor, fueron escasamente consideradas por la prensa y la crítica.

Patricio Kaulen, reconocido cineasta que trabajó muchos años produciendo películas institucionales para empresas privadas y públicas, fue incluso premiado en el año 1964 por la revista *Ecran*, reconociendo en parte su trabajo en este campo. Más adelante su labor ha sido revalorada considerando casi únicamente su producción en cine de ficción, particularmente su película *Largo Viaje* (1967) que para muchos forma parte de las corrientes renovadoras del llamado Nuevo Cine Chileno a fines de los años sesenta. En una entrevista realizada por el crítico Héctor Ríos, Kaulen menciona en varias ocasiones su vasta experiencia en el documental institucional y cómo éste le permitió ganarse la vida, pero Ríos, insiste en cambiar el tema para enfocarse solo en sus obras consideradas artísticas (Ríos y Román, 2012, 27-46). Una situación similar ocurre con Armando Parot y Fernando Balmaceda, quienes en 1955 fundaron la compañía CINEP donde produjeron un gran número de películas institucionales hasta 1970. Su trabajo hasta la fecha ha sido prácticamente ignorado por las investigaciones sobre cine chileno. Mouesca apenas los menciona en su historia del documental en Chile (2005, 63). Corro et al., (2007) centran su análisis en el documental universitario y algo parecido ocurre con la mayoría de los trabajos que abordan el periodo. Una excepción es el libro *Archivos documentales* (Celedón et al., 2017) que explora el repertorio producido por Parot y Balmaceda, aunque la riqueza del material demanda un trabajo de análisis con mayor profundidad. Por otra parte, llama la atención que sus autores consideran que en general “la música no tiene ninguna misión significativa” en estas cintas “salvo la festividad que suele

85 La situación no es muy distinta de lo que ocurre en otras latitudes, y por lo mismo investigadores de esta forma cinematográfica suelen señalar que se trata de un género negado, o escasamente estudiado (Hediger y Vonderau, 2009; Horak, 2008; Davison, 2017).

introducir en el transcurrir” (2017, 76). En este capítulo intentaré contestar a esta idea, proponiendo que, por el contrario, la música opera en varios niveles para propiciar interpretaciones determinadas en la audiencia y articular significado en estas películas.

Algunas definiciones

El documental institucional hace parte de la gran categoría del cine de no-ficción. Peterson las define como películas que “documentan todos los modos de producción, desde artesanías tradicionales hasta manufactura mecanizada moderna”. (2005, 448). Por su parte, Cecchi, en su estudio del documental institucional italiano plantea una distinción con la publicidad, que bien puede extrapolarse fuera de dicho contexto. El autor propone que estas cintas no simplemente promocionan productos, sino que dan forma a una imagen corporativa de la empresa en que lo comercial se disfraza “en una oferta de servicio público, divulgación científica o información tecnológica” (2014, 182). Esta idea resulta clave para interpretar gran parte de la producción institucional chilena que muchas veces se aleja de la promoción explícita. Peterson agrega que estas películas contribuyen a dar forma a la cultura moderna y al mundo industrializado (2005, 448). Este punto resulta particularmente significativo en el contexto chileno que vivió una acelerada industrialización bajo los gobiernos liderados por el Partido Radical entre 1938 y 1952 que buscaron acabar con el sistema de importación-exportación.⁸⁶ Es plausible argumentar que el desarrollo del documental institucional durante los años cincuenta y sesenta va de la mano con los procesos de modernización y cambios en la naturaleza del trabajo en el país.

Documental institucional en Chile

A comienzos de la década de 1950, luego de la bancarrota de Chile Films, la película institucional comienza a vivir un momento muy productivo. Compañías como EMELCO y CINEP, fundadas entre fines de los cuarenta y mediados de los cincuenta, además de algunos cineastas independientes iniciaron una prolífica producción, que les permitió obtener experiencia en un contexto en donde las oportunidades de hacer cine

86 Me refiero a los presidentes Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), Juan Antonio Ríos (1941-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952). Estas medidas continuaron en las siguientes administraciones con distintos matices hasta el golpe de estado de 1973.

eran bastante escasas y contribuyeron además a que realizadores y técnicos pudieran ganarse la vida en el ámbito fílmico.⁸⁷ Como sugieren Cortínez y Engelbert, la continuidad del cine chileno durante la crisis de los años cincuenta se debe a EMELCO (2014, 80).

A comienzos de los sesenta, la revista *Ecran* destacaba la gran cantidad de producciones de esta empresa, afirmando que solo en 1961 produjo 34 noticieros y muchos documentales institucionales. (*Ecran* 1630, 24 abril 1962, 10), un nivel de productividad inédito en la historia del cine chileno. Aunque más pequeña que EMELCO, CINEP tuvo una presencia significativa en el género desde fines de los cincuenta. Los realizadores Fernando Balmaceda y Armando Parot fundaron la compañía en 1953 y en una década en la que incluso tuvieron algún receso, produjeron alrededor de 60 cintas para instituciones públicas y privadas (*Ecran* 1708, 22 octubre 1963, 15).

CINEP buscaba diferenciarse de las otras compañías, añadiendo algunas características especiales a sus producciones. Una de las más significativas fue el uso de música especialmente compuesta para los films. Compositores de la vanguardia musical de aquellos años como Gustavo Becerra, Sergio Ortega y Celso Garrido-Lecca, entre otros, trabajaron en esta compañía marcando una gran diferencia con otras producciones que utilizaban música preexistente a la cual no se le daba mayor importancia. En su autobiografía, Balmaceda explicaba que la creatividad era una herramienta para competir con las demás compañías y sostenía que “aunque el tema fuera aparentemente árido o demasiado técnico, nosotros lo hacíamos atractivo no solo con imágenes bien hechas sino también con ingeniosos textos, música apropiada y efectos de sonido” (2002, 341).

La relación entre Balmaceda y estos músicos se explica tanto por un interés artístico compartido como por un pensamiento político similar, pues tanto él como los compositores ligados a CINEP eran o miembros del Partido Comunista o simpatizantes de partidos de izquierda. Esta mirada resulta clave para comprender la producción de la compañía que incorpora a los trabajadores como un eje central en sus películas.

Respecto al documental institucional italiano, Cecchi ha sugerido la

87 Los empresarios Federico y Kurt Löwe fundaron EMELCO en Argentina a mediados de los cuarenta para producir largometrajes de ficción, pero sobre todo noticieros y documentales institucionales. Sin embargo, ante una serie de problemas con el gobierno de Juan Domingo Perón, en 1949 decidieron instalarse en Chile (Peña 2012). Según Cortínez y Engelbert, la empresa fue comprada en 1962 a los hermanos Löwe por Enrique Campos Menéndez, director de CINEAM, otra de las empresas de documental institucional, luego de años de ardua competencia (2014, 82).

existencia de un subgénero experimental en el cual los directores y sus colaboradores, ligados a las vanguardias artísticas crearon películas con un “alto nivel de experimentación audiovisual” (2013, 398). Un proceso muy similar se distingue en Chile puesto que el interés de algunos realizadores por experimentar y ampliar las fronteras del género y la colaboración con músicos de vanguardia se tradujo en producciones que podrían clasificarse como experimentales, particularmente en CINEP donde el rol de la música resulta fundamental para lograr resultados con esas características.

La colaboración con renombrados compositores de vanguardia y el uso de ciertas técnicas y lenguajes musicales se convirtió también en una característica para alcanzar legitimidad en el medio cinematográfico y acercarse al estilo del documental considerado de arte. En aquellos años, la prensa y la crítica valoró algunas cintas institucionales poniéndolas a la par de documentales de corte más artístico. Probablemente en la ausencia de una producción cinematográfica mayor, este tipo de trabajos vino a cubrir un vacío. Incluso algunos de estos films participaron de festivales tanto nacionales como internacionales llegando a obtener premios.⁸⁸ Así, lo musical se convirtió en un medio para cruzar los límites entre lo funcional y lo artístico, enriqueciendo el relato con elementos supuestamente poéticos y abstractos que matizaban hasta cierto punto el discurso directo e informativo de este tipo de obras.

Una paradoja ocurrió con *Carbón* (Fernando Balmaceda, 1965) un documental sobre la explotación de este mineral en el sur de Chile producido por CINEP que fue muy bien recibido en el festival de cine de Viña del Mar en 1966. No obstante, cuando se presentó como parte de la muestra chilena en el festival del año siguiente, conocido como el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, el jurado criticó duramente su inclusión, planteando que este tipo de trabajos por encargo no tendría autonomía como obra de arte. Incluso el presidente del jurado, el cubano Alfredo Guevara, señaló que el comité de selección debiera abstenerse de traer este tipo de films en futuras versiones del festival (Cortínez y Engelbert, 2014, 106-107).⁸⁹

En cuanto a las temáticas, el hecho de realizar películas que retratan procesos de producción, industrias, fábricas y otros temas relacionados, crea un vínculo directo con el retrato del trabajo y la clase obrera, que

88 *Energía Gris* (Fernando Balmaceda, 1960) recibió el premio del Círculo de Críticos de Arte en Chile y *Manos Creadoras* (Fernando Balmaceda, 1961) una mención honrosa en el festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia. Ambas obras cuentan con música especialmente compuesta por Gustavo Becerra y Leni Alexander respectivamente.

89 Para una historia del Festival de Cine de Viña del Mar ver Morales (2015).

hasta esos años era un tópico escasamente explorado en la producción fílmica nacional. Balmaceda en cintas como *Energía gris* (1960) y *Carbón* (1965), presenta a los mineros como personajes fundamentales para el funcionamiento de las fábricas y la elaboración de los productos retratados, creando una imagen dignificadora de la clase obrera. Por su parte, en *La metalurgia del cobre* (1960), Patricio Kaulen se enfoca mayoritariamente en aspectos de tecnología y automatización, pero los obreros son escasamente mostrados. Incluso en su *Un hogar en su tierra* (1961) hay una notoria caricaturización de la clase obrera, retratada a través de un huraño y alcohólico trabajador de un cementerio.

A pesar de las limitaciones impuestas por la institución que encarga, las decisiones estéticas y discursivas podían moldear el discurso cinematográfico en diversas formas. Los cambios en las estructuras sociales del Chile de la primera mitad del siglo veinte comenzaron a aparecer en las pantallas. Uno de ellos fue el creciente rol de la clase obrera como un agente protagonista del tejido social.

Progreso y desarrollo cuestionado en *Energía gris*

La Corporación de Fomento CORFO, fundada en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda a fines de los años treinta, fue la principal institución para la industrialización de Chile, creando organismos y compañías en cada área de desarrollo. Una de ellas había sido la Compañía de Acero del Pacífico CAP, que desde 1946 jugó un rol clave en la explotación del acero en Chile. De acuerdo con Collier y Satter, CORFO tuvo gran éxito en uno de sus objetivos que era la creación de nuevas industrias construyendo la mina de acero en Huachipato que comenzó su producción en 1950 (2004, 269-270). Diez años más tarde la producción de este metal alcanzaba las 200.000 toneladas por año (Desarrollo y expansión de Huachipato, 1962, 6).

Hacia fines de los cincuenta, CORFO y la CAP crean el Instituto del Acero, un organismo cuyo objetivo era fomentar nuevos usos del metal en el país. Posiblemente como parte de sus iniciativas de promoción, el Instituto encargó un documental a CINEP, que produjo *Energía Gris* (Fernando Balmaceda, 1960) una película de 20 minutos que describía los diversos aspectos de la producción del acero a través del relato de un niño que se convierte en ingeniero con la idea de mejorar la vida de las personas.

CINEP reclutó al compositor Gustavo Becerra para escribir la música que resultó altamente experimental, incluyendo disonancias, atonalidad y una peculiar instrumentación: un conjunto de vientos y percusión donde el fagot era el instrumento principal. Becerra incluyó también novedosos

efectos de sonido que no se habían escuchado anteriormente en el cine chileno. El resultado es muy inusual en comparación con otros films del periodo que abordan la música de una forma mucho más convencional.

La música de *Energía gris* abarca casi la totalidad de la película, con la excepción de unos 20 segundos en total, sumando pequeñas pausas entre escenas. Si bien se incluye voz *over* de un narrador, la música no pierde protagonismo, sino que dialoga con éste. En la ausencia de sonido directo en las locaciones, la música cumple también un rol de diseño sonoro, que imita los sonidos de lo que aparece en pantalla. Para esto Becerra se vale de algunos instrumentos y efectos para crear capas sonoras que trabajan en diálogo con lo estrictamente musical. Una parte importante de la partitura se basa en la famosa marcha militar “Adiós al séptimo de línea” compuesta en Chile en 1877. La marcha se convirtió en una canción icónica durante la Guerra del Pacífico y ha asumido una gran connotación patriótica entre los chilenos.⁹⁰ Becerra escribió un arreglo de esta marcha que abre la cinta y además creó algunas variaciones del tema en diversos estilos.⁹¹

Luego de los créditos iniciales un antiguo tren a vapor aparece acompañado del arreglo de la marcha. El narrador recuerda que cuando era un niño, vio un enorme puente construido en el gobierno del presidente Balmaceda y la música crea una sensación épica destacando la imagen del pequeño niño que observa el colosal puente.⁹² El narrador señala que luego de ver esta construcción decidió hacerse ingeniero para poder construir algo tan grande como aquel puente. Entonces entra por primera vez una variación de la marcha. Becerra toma el motivo del segundo y tercer compás para crear un *loop* al tiempo que la armonía y los arreglos van variando de acuerdo con las necesidades de cada escena. En este caso, por ejemplo, la armonía crea una atmósfera épica que funciona como un apoyo a la decisión del niño de volverse ingeniero.

90 Pereira Salas destaca esta marcha como parte de un repertorio interpretado por bandas militares durante el siglo XIX en celebraciones cívicas que buscaban promover el patriotismo (1957, 297). En 1949, la Banda Instrumental del Ejército de Chile grabó la marcha para el sello Odeon (González y Rolle 2005, 279), un hecho que da luces de su revitalización. De hecho, el arreglo de Becerra guarda bastante similitud con esta grabación. A su vez, en 1953 el conjunto folklórico Los Hermanos Lagos grabó la marcha en un arreglo para arpa, bandoneón y guitarras (Solís 2014). Por tanto, la cita en *Energía gris* debió haber sido fácilmente reconocible para la audiencia.

91 El compositor aplicará este mismo modo de trabajo en su música para *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969).

92 Balmaceda gobernó desde 1886 a 1891, dos años después del término de la Guerra del Pacífico. El puente se inauguró en 1890.



Marcha "Adiós al séptimo de línea" (*Energía gris*, 1960).



Variación de la marcha "Adiós al séptimo de línea" (*Energía gris*, 1960).

Más adelante, cuando el personaje ya es un adulto la música continúa creando una imagen positiva y entusiasta del personaje. La variación de la marcha reaparece, esta vez tocada en el oboe, con un rítmico acompañamiento de bronces y una percusión que toca pequeñas células rítmicas sugiriendo una sensación de esfuerzo y heroísmo mientras el hombre trabaja. Este es uno de los pocos momentos donde la música se mantiene en el ámbito tonal, evitando la disonancia, lo cual la distinguirá del total que se enmarca en un estilo más disonante. El encuadre de la cámara también contribuye a producir esta imagen heroica mostrando al hombre sobre la gran maquinaria que está operando. En la siguiente escena el narrador establece que la historia de este personaje es un pequeño reflejo del gran proyecto industrializador del país destacando que "la decisión colectiva y la visión de estadista" del presidente Aguirre Cerda llevó al desarrollo del plan de industrialización y a la creación de la Planta de Huachipato donde se produce el acero.



El niño observa el colosal puente (*Energía gris*, 1960)



Ya adulto, construye una máquina (*Energía gris*, 1960)

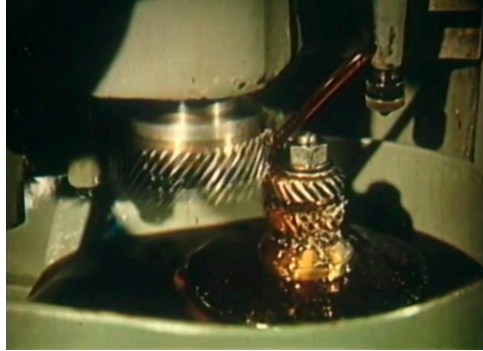
La historia del niño que se convierte en adulto funciona como una metáfora del crecimiento del país estableciendo un paralelo entre su decisión individual de dedicarse a la ingeniería con la decisión nacional en términos de desarrollar un proceso de industrialización. La personificación opera como una estrategia narrativa para darle más dramaticidad a un relato que de otro modo sería solamente una enumeración estadística. Así, la producción de acero, que puede ser un tema un tanto árido, se acerca al público general. A su vez, la música juega un rol crucial en la creación de estos ambientes y emociones con el fin de generar empatía con los personajes y discursos de la obra.

Como hemos visto, Becerra no es ajeno a las convenciones de la música en el cine. Aquí, por ejemplo, hace uso de un *stinger* para subrayar la acción de dos mineros que taladran el muro en primer plano. Esta técnica funciona como parte de una serie de refuerzos de las acciones de los trabajadores que, como menciono anteriormente, era uno de los focos del cine de Balmaceda. Del mismo modo, otro tema refuerza el plano de dos trabajadores que están taladrando la tierra. Los instrumentos de viento tienen un efecto de *delay* que produce una capa sonora en el que se van repitiendo las notas junto a los timbales que tocan un largo redoble imitando el sonido del taladro. Así, la música opera tanto en la creación de ambientes como en la producción de una especie de Foley, generando los sonidos que las escenas requieren.

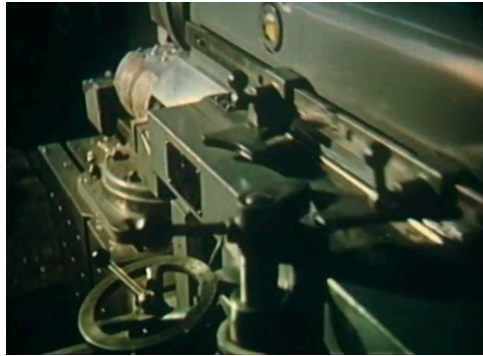


Mineros taladrando (*Energía gris*, 1960)

Posteriormente, hay una secuencia de casi dos minutos sin narración donde únicamente escuchamos la música operando en tres niveles: por un lado, acentuando acciones específicas como un minero que mueve unas palancas, por otra parte, dando ritmo a la escena y finalmente con efectos que emulan los sonidos de las maquinas. Este último nivel aparece prominentemente un poco más adelante, cuando la cámara muestra el funcionamiento de la maquinaria que procesa el acero en una sucesión de primeros planos. Los instrumentos producen una superposición de ritmos que conectan con lo que vemos en la pantalla. El sonido de una caja china emula el movimiento de grandes cilindros que parecen martillar de arriba a abajo, y una melodía cromática en la flauta imita el movimiento horizontal de una pieza de la máquina. La música es altamente disonante creando una atmósfera densa que de pronto se interrumpe cuando un trabajador mueve un enorme taladro. El fagot toca la variación de la marcha, seguido por una trompeta que introduce un motivo ascendente que funciona como una fanfarria, como sugiriendo un clima triunfal, aunque el estilo de la música parece contradecir este ánimo. Con dos trompetas, Becerra introduce una técnica de batimiento, que consiste en tocar dos notas casi idénticas, pero con una pequeña diferencia en la afinación produciendo un chirrido muy disonante. El sonido conecta con la imagen de una barra de acero que raspa un metal.



Cilindros martillan (*Energía gris*, 1960)



Una pieza de la máquina se mueve horizontalmente (*Energía gris*, 1960)

La densidad sonora en este punto crea una atmósfera sombría que parece contradecir el discurso positivo de industrialización que las imágenes y el narrador están entregando. Luego, la variación de la marcha aparece nuevamente, esta vez acompañando planos de una fábrica de cocinas y de mujeres trabajando en una fábrica de productos enlatados. El estilo musical de estas escenas recuerda el del cine de terror o ciencia ficción más que el de un documental institucional. El hecho de que la música produzca una atmósfera sombría y amenazante sobre imágenes que buscan dar una información de carácter positivo desestabiliza el objetivo de la cinta planteando varias interrogantes.



La barra raspa el metal (*Energía gris*, 1960)

Resulta difícil que Becerra no estuviera consciente de este resultado pues era un conocedor de los usos y significados de la música en el cine. De acuerdo con Lerner, la música en el cine de terror se caracteriza por el uso de disonancias, atonalidad y experimentación tímbrica con el propósito de hacernos sentir incómodos (2010, ix) todas éstas son características de la partitura de Becerra. Por supuesto que no toda cinta que utilice estas técnicas será necesariamente de terror, pero en este caso la ambivalencia que producen estas piezas plantea la duda. ¿Qué habrá querido decir el compositor?⁹³ Pese a que es difícil establecer un propósito específico, me parece que la música compuesta por Becerra tiene una intención crítica que busca advertir acerca del discurso de industrialización y desarrollo que el narrador y las imágenes proponen. A través de la música crea una visión pesimista del futuro, una suerte de distopía que funciona como contrapunto de lo que está siendo visto y narrado.

Podríamos objetar esta interpretación suponiendo que, de ser así, la empresa que encargó la cinta hubiera exigido modificar la banda sonora. No obstante, el problema que plantea la música en el cine es precisamente que sus significados no son explícitos sino más bien latentes. Sería posible afirmar que la música simplemente buscaba crear una sonoridad de lo tecnológico en concordancia con el proyecto industrializador pero una sumatoria de técnicas musicales y usos crean fricción con este discurso. Los batimientos, la insistencia en las disonancias, la creciente densidad sonora,

⁹³ Hayward establece un marco histórico respecto al uso de música en el cine de ciencia ficción, principalmente de Hollywood y Europa describiendo, por ejemplo, como el theremín y otros sonidos electrónicos se utilizaron para significar otredad y/o amenaza (2004, 9).

la progresiva atonalidad y esta suerte de subversión de la marcha patriótica más parecen chocar que concordar con el discurso de la obra.

En términos históricos es relevante mencionar que, al menos entre las películas institucionales que sobreviven, no hubo en la época otra banda sonora con este nivel de disonancia y cercanía con sonoridades del terror. Ni siquiera el propio Becerra en sus siguientes partituras para documentales institucionales se acercó a lo realizado en *Energía gris*. Por lo tanto, pese a que la película lograra sortear la posible censura de la empresa que la encargó, la falta de continuidad de esta propuesta estética sugiere al menos que los realizadores consideraron que no era un camino a seguir y que la música efectivamente fue disruptiva para el estilo del documental institucional de la época.

Así, la partitura de *Energía gris* parece plantear una crítica hacia el discurso modernizador mediante algunas de las convenciones de la música de cine de terror y ciencia ficción como es el uso de instrumentación inusual, disonancias, efectos de sonido y atonalidad con el fin de señalar peligro. Considerando también que el pensamiento estético de Becerra, que era un reconocido militante del Partido Comunista Chileno, está fuertemente ligado a la teoría marxista, es posible que esta crítica se enmarque en el cuestionamiento que intelectuales de esa línea como Lukács y Adorno realizaron respecto al desarrollo del capitalismo y su control sobre todas las esferas de la vida humana.⁹⁴

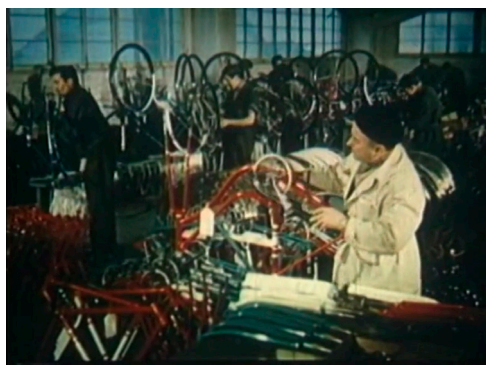
Pese a que toda la partitura pertenece a un estilo experimental, es posible distinguir un aumento en la densidad sonora que llega a un punto cúlmine cuando Becerra introduce los batimientos. Dado que éste es un fenómeno acústico y no un sonido producido con máquinas, es posible interpretar que el compositor busca evitar la demonización de la tecnología en sí misma, asignando la responsabilidad última de las transformaciones sociales al ser humano. El optimismo que la música sugiere al comienzo cuando el niño decide ser ingeniero para “mejorar la vida de las personas” como sugiere el narrador, se va diluyendo hasta llegar a las secuencias mencionadas en que la música cumple una función totalmente opuesta. Al inicio la música atonal se circunscribía principalmente a la maquinaria, pero luego ésta comienza a invadir la esfera humana. Algo que se aprecia particularmente más tarde, cuando la superposición de ritmos y melodías que había servido para mostrar la maquinaria en primer plano ahora presenta a los trabajadores. Primero, un grupo de obreros instalando un

94 Ver por ejemplo Horkheimer y Adorno (2000) y Lukács (1971). Para una discusión sobre el pensamiento de Becerra ver Karajan y Vergara (1972).

sistema de cañerías, y luego, otro grupo trabajando en una fábrica de bicicletas. Aunque se podría decir que la reutilización del tema responde a decisiones prácticas, el hecho de repetir justamente esa pieza no parece casual. La repetición en este nuevo contexto resulta altamente simbólica pues sugiere deshumanización, en contraste con las primeras imágenes en que el ingeniero trabajaba en la gran máquina acompañado de una música heroica y positiva.



Obreros instalando un sistema de cañerías (*Energía gris*, 1960)



Trabajadores en una fábrica de bicicletas (*Energía gris*, 1960)

Luego del estreno de *Energía gris*, una reseña valoró el uso de la música afirmando que “hay secuencias como la de la laminación del acero, en la cual el ritmo parece estar dirigido por un coreógrafo” y añadió que la música “acentúa las imágenes y a veces logra una alianza entre la imaginativa música y los ruidos reales” (*Ercilla* 18 mayo 1960). Aquí la expresión “a veces” debe leerse con particular atención pues implica que en otros

casos no lo logra. La música de Becerra debe haber sido vista con sorpresa entre los críticos y el público pues su estilo era bastante rupturista en el medio local. Aunque el compositor había escrito ya una partitura en estilo experimental para el documental *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1959) ésta pertenecía a un medio cinéfilo y de vanguardia mientras las películas institucionales estaban dirigidas a un público general, no necesariamente familiarizado con la experimentación cinematográfica.⁹⁵

Una segunda crítica valoró los elementos de ficción, refiriéndose a la historia del niño. Además, señaló que luego de un mes en cartelera, la cinta seguía siendo exhibida en los cines de Santiago y las provincias (*Ecran* 1542, 16 agosto 1960, 10). Como señalo anteriormente, estos guiños de ficción fueron usualmente bien recibidos por el público y la crítica pues permitían explorar una veta narrativa evitando el tono informativo que caracterizó a gran parte de la producción de películas institucionales.⁹⁶

La ausencia de sonido diegético contribuye a desarrollar una atmósfera más poética y subjetiva a través de la música que apoya los contenidos visuales y expande sus posibilidades de interpretación. El uso de la marcha “Adiós al séptimo de línea” es también un recurso interesante en términos intertextuales, trayendo una carga de significado al relato desde el plano sonoro. Como propone Corrado la cita de ciertos materiales musicales como himnos nacionales o piezas de contenido patriótico producen significados que trascienden lo puramente musical y representan obsesiones, símbolos y mitos colectivos (1992, 41). Esta marcha establece un universo de significación que contribuye a generar una identificación emocional conectada a lo nacional. A través de la música, la importancia del acero se convierte en un tema de interés para el país. No obstante, siguiendo la idea de que la ironía en música opera como una contradicción entre el discurso y el contexto en el cual éste es dicho “reconociendo que se quiere decir algo más” (Hatten 1994, 172) es posible entender dichas variaciones, así como la música que acompaña el movimiento de las máquinas, como ironías que desde lo musical cuestionan el discurso y por lo tanto afectan la interpretación total de la obra.

Esta partitura representa un caso extremo de independencia en relación con el discurso de la cinta. Es importante tener en cuenta que en

95 Una crítica más explícita hacia Becerra apareció luego del estreno de *Isla Guarelo* (Fernando Balmaceda, 1963) una película institucional de CINEP acerca de la obtención de piedra caliza. Una reseña consideró que su música no había sido la más apropiada para el contenido de la cinta (*Ecran* 1708, 22 octubre 1963, 30).

96 Ambas notas destacaron el uso de tecnología Agfacolor en *Energía gris*. En aquellos años las películas a color eran una verdadera novedad en el país.

este periodo en Chile la mayoría de los documentales institucionales tenían música que actuaba en favor de sus objetivos. Tal es el caso de la música de *Un hogar en su tierra* que, como veremos en la siguiente sección no conforme con reforzar el discurso, a través de una serie de procedimientos lo profundiza.

Movilidad social en *Un hogar en su tierra*

La migración campo-ciudad fue una constante en la primera mitad del siglo XX en el país y se intensificó particularmente luego del proceso de industrialización emprendido en los años cuarenta. Hacia mediados de los cincuenta, Santiago sufría las consecuencias de la sobrepoblación. Ante esto en mayo de 1959 la administración del presidente Alessandri a través de la Corporación para la Vivienda, CORVI inició un plan para estimular cooperativas de vivienda, autoconstrucción y planes de erradicación de tomas de terreno y campamentos. El proyecto incluía una serie de medidas para fomentar la inversión privada mediante exención de impuestos, concesiones y la creación de un sistema de ahorro y préstamos para financiar la construcción de viviendas (San Martín 1992, 29; Garcés 2002, 167). A casi dos años del inicio del plan, la CORVI encargó una película a la empresa CINEAM con el objetivo de promover el proyecto y dar a conocer sus primeros resultados a la ciudadanía.⁹⁷

Un hogar en su tierra, dirigida por Patricio Kaulen, se estrenó en marzo de 1961. Esta película de 18 minutos cuenta la historia de tres familias de diferentes clases sociales y cómo sus dificultades en cuanto a vivienda se resuelven con este plan. Un arquitecto de clase alta que vive con sus padres y sueña con irse a vivir con su novia. Una familia de clase media que habita un pequeño departamento y quiere tener más espacio. Finalmente, una familia de clase trabajadora que vive en un campamento y sueña con una casa.

A través de esta ficcionalización presenta los elementos principales del plan de vivienda como la creación de la población San Gregorio donde se reubicó a unas 20.000 personas que vivían en campamentos. San Gregorio se convierte así en el ejemplo de las medidas gubernamentales mostrando sus calles y casas como evidencia de la efectividad del plan. Asimismo, en 1960, el gobierno llevó a cabo encuestas en campamentos y tomas para evaluar la situación de sus habitantes y buscar soluciones a su

⁹⁷ CINEAM fue una empresa dedicada a la producción de películas institucionales fundada en 1959 por Enrique Campos Menéndez (Cortúnez y Engelbert 2014, 82).

condición. Esto es también aludido en la trama cuando la familia trabajadora recibe la visita de una trabajadora social.

Algunos sectores de la sociedad veían con ojos críticos el plan pues su alcance era a todas luces insuficiente para mitigar el creciente problema de vivienda en la capital. Así, las tomas de terreno fueron promovidas por organizaciones de personas sin casas y partidos de izquierda como una acción directa ante los problemas que el gobierno lo lograba resolver.

En octubre de 1957 un grupo de familias había ocupado terrenos pertenecientes a la CORVI para fundar la población La Victoria, que visibilizó la crisis de vivienda en Santiago y se volvió emblemática de la fuerza y organización de los pobladores. Como sostiene Garcés, esta toma marcó un hito para el movimiento de pobladores y la transformación de la ciudad (2002, 120). Asimismo, Cortés sugiere que La Victoria implicó una experiencia sin precedentes de poder popular y autogobierno (2008, 8-9), que a su vez motivó acciones similares que el gobierno y la CORVI no estaban dispuestos a tolerar.

La CORVI tomó una actitud de hostilidad hacia La Victoria y emprendió acciones legales contra sus ocupantes. La realización de *Un hogar en su tierra* se enmarca en este plan que no se limita a promover las medidas del gobierno sino a llamar a las personas a seguir el camino institucional para la obtención de terrenos o viviendas y evitar así nuevas tomas. Paradójicamente, un par de meses después de su estreno, 300 familias ocuparon otro terreno perteneciente a la CORVI y fundaron la población Santa Adriana (Garcés 2002, 403), evidenciando que las medidas gubernamentales no eran suficientes y que las personas sin casa estaban organizándose y radicalizando sus acciones para poder acceder a sus derechos básicos.

La película y su música

Un hogar en su tierra incluye una narración, diálogos entre los personajes, sonido ambiente y una partitura compuesta por Héctor Carvajal e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Chile. La música juega un rol significativo de comienzo a fin y solo unos pocos segundos no incluyen música. La narración tiene un rol predominante, aunque deja espacio considerable para la música y las interacciones entre ambas son bastante fluidas. En general las cuerdas y maderas son los instrumentos dominantes. Es una música predominantemente tonal y la mayoría de las piezas consisten en una melodía reconocible con acompañamiento. En términos de estilo, Carvajal sigue al detalle las convenciones del Hollywood clásico.

Otros documentales institucionales dirigidos por Patricio Kaulen, como *La metalurgia del cobre* (1960), siguen una estética más convencional con predominio de la narración informativa y la música como un elemento secundario. *Un hogar en su tierra* parece ser una excepción en cuanto al trabajo con un compositor, aunque algunos años más adelante trabajará con Vicente Bianchi en documentales y noticieros producidos por el gobierno de Eduardo Frei.

Es probable que los elementos de ficción hayan influido en la decisión de incluir una partitura compuesta especialmente, a diferencia de otras películas de carácter netamente informativo. El reclutamiento de Carvajal, así como la presencia de la Orquesta Sinfónica da luces de un elevado presupuesto, que también se deja ver en el numeroso elenco, las múltiples locaciones y el hecho de que fue filmada en colores, tecnología que por esos años estaba recién comenzando en el cine chileno.

Carvajal no había trabajado en cine hasta entonces, pero era ya un reconocido compositor y arreglador para teatro, ópera y danza. Comenzó su trabajo en teatro en 1950 cuando compuso música para *La muerte de un vendedor*, de Arthur Miller en la versión del Teatro Experimental (Farías 2014a, 45-60). Para 1961 ya tenía una vasta experiencia y podía crear una partitura muy precisa que dialogara muy de cerca con la imagen. Como el análisis a continuación demuestra, la cinta promueve un discurso oficialista respecto al desarrollo del país y la solución a los problemas de vivienda que es apoyado de manera muy marcada por la música, reforzando y expandiendo el discurso a través de una serie de estrategias.⁹⁸

Los créditos iniciales comienzan con un primer plano de un panal de abejas como símbolo del hogar. Escuchamos la obertura musical que incluye los distintos temas que Carvajal utilizará, muy a la usanza del cine de ficción de los años cuarenta y cincuenta. El tema principal es una variación del Himno Nacional chileno tomando los primeros dos compases de este y repitiendo el motivo varias veces. El ritmo es levemente diferente pues la pieza está en 6/8 a diferencia del himno, escrito en 2/4 pero aun así se reconoce la similitud con el himno pues comparten las notas Do Fa Fa Mi Re.⁹⁹

98 La contratación pudo responder también a una afinidad política pues tanto el director como el compositor eran simpatizantes de la Democracia Cristiana.

99 La cita al Himno Nacional como un símbolo inequívoco de patriotismo e identidad nacional había sido utilizada en la música del largometraje de ficción *Si mis campos hablaran* (José Bohr, 1947) escrita por Donato Román Heitman para dar un sentido épico y patriótico a la llegada de colonos alemanes al sur de Chile a mediados del siglo XIX. Una de las reseñas de prensa valoró el rol de la música destacando el uso del himno como una técnica que no se había usado anteriormente (*Ecran* 858, 1 julio 1947, 13).



Tema principal, variación del himno (*Un hogar en su tierra*, 1961)



Sección cantada del Himno Nacional (primeros compases)

Luego hay una transición hacia un clima más melancólico y escuchamos una segunda referencia al Himno Nacional. En este caso, el oboe toca la melodía, que incluye aún más notas en común con el himno (Do Fa Fa Mi Re Re Do) y el ritmo es todavía más similar. Además, la instrumentación contribuye a destacar la cita pues el oboe toca la melodía, acompañado solo por suaves cuerdas. Luego, el corno francés toca la misma melodía, pero una octava más grave. Presentando la cita en diferentes instrumentos y repitiéndola, la asociación se vuelve más evidente.



Cita del oboe al himno (*Un hogar en su tierra*, 1961)

El uso del Himno Nacional es clave para apelar a la identificación entre la audiencia. De este modo, la cinta comunica con la música que lo que se verá es un tema de interés nacional. Es importante considerar que la letra del fragmento citado corresponde a las primeras líneas del himno “Puro, Chile, es tu cielo azulado”, que expresa elogios al país y sus supuestas virtudes. Por tanto, la cita opera no solo para producir un sentimiento patriótico sino para establecer un retrato positivo. Además, el cambio de métrica desde 2/4 a 6/8 funciona como una alusión a géneros folklóricos como la cueca y la tonada. Así, el compositor crea un doble sentido de identidad nacional, apelando tanto a estos géneros usualmente asociados a lo nacional y al himno nacional mismo.

En una de las primeras escenas el clarinete toca una melodía acompañada de un contrabajo. Esta pieza, que denomino Tema del desarrollo urbano, aparecerá varias veces creando un ánimo positivo y un sentido de movimiento y acción, siempre apelando a la prosperidad de la ciudad. Aquí lo escuchamos sobre imágenes de un tren y chimeneas de una fábrica como símbolos de progreso.



Tema del desarrollo urbano (*Un hogar en su tierra*, 1961)

El narrador plantea el tema de la escasez de vivienda y presenta como ejemplo, la vida de un arquitecto de clase acomodada. El joven profesional tiene que trabajar el fin de semana, pero no puede concentrarse en casa pues su numerosa familia lo distrae.



El arquitecto intenta trabajar en su ruidosa casa (*Un hogar en su tierra*, 1961)

Un corte nos traslada a la ciudad y se oye un nuevo tema en que el oboe toca una dulce melodía acompañado por suaves cuerdas. El narrador señala que es el fin de la jornada laboral y que las personas vuelven a sus casas. Grupos de personas toman el transporte público y otros llegan a la estación de trenes. La narración subraya que es el tiempo de descansar, pero el arquitecto continúa trabajando en su casa. La suave música, que denomino Tema del descanso, se volverá también característica.

Más adelante, cuando la familia de clase media se va a dormir, la música crea una tranquila atmósfera combinando dos melodías en una sola pieza: el tema del descanso y el del empleado. Esta síntesis musical enlaza el retrato de personas anónimas volviendo a sus casas con la historia de este hombre como símbolo de los múltiples casos similares al de él. Inicialmente, el oboe toca la línea melódica pero luego la toma la flauta estableciendo la distinción entre ambos temas. Los últimos compases funcionan como una coda basada en el comienzo del tema del empleado que cierra la escena.



El descanso del empleado (*Un hogar en su tierra*, 1961)

Hasta este punto, la cinta ofrece una atmósfera positiva y de tono liviano. Tanto el arquitecto como el empleado son presentados como personajes amables que, pese a sus problemas, no están en una situación particularmente trágica. La escena del obrero toma el enfoque opuesto, presentándolo en la narración como parte de quienes “no quieren soñar”, en clara comparación con los personajes anteriores de quienes se dice que sueñan con tener una casa. El obrero es retratado como una persona oscura e infeliz que trabaja construyendo mausoleos en un cementerio. Asimismo, la partitura crea una atmósfera lúgubre para identificarlo. A diferencia de los otros temas, este está en tono menor y lo tocan por primera vez los broncees en un registro grave enfatizando un aire sombrío mientras el hombre trabaja en el cementerio.



Tema del obrero (*Un hogar en su tierra*, 1961)



El obrero agrade a su esposa (*Un hogar en su tierra*, 1961)

Las similitudes entre los temas del empleado y el arquitecto son notorias tanto en ritmo como en carácter, creando una correspondencia entre ambos, sus familias y clase social. El tema del empleado tiene varios saltos en la melodía y comienza en anacrusa dando un impulso energético inicial. El intervalo con que comienza es de cuarta justa, tal como el Himno Nacional. Por el contrario, el tema del obrero carece de todas estas características y su melodía es completamente descendente comenzando en el tiempo fuerte, lo que anula toda asociación con el Himno. Lejos de eso, el primer motivo del tema del obrero desciende desde un Mi a un Si bemol dibujando un tritono, que como hemos visto, tiene fuertes connotaciones negativas y se asocia comúnmente con lo malvado.

El tema inicial con sus alusiones al Himno Nacional aparecerá más adelante para dar a conocer las medidas del gobierno en torno al plan de vivienda. Con un pulso ligeramente más rápido, el tema crea un clima entusiasta cuando vemos imágenes que apelan a la riqueza del país y a sus instituciones. Las referencias al himno sugieren un llamado a la unidad nacional para enfrentar el problema de vivienda. Los planos en contrapicado de la casa de gobierno, el parlamento y la CORVI presentan al gobierno como un héroe al tiempo que la enérgica variación del himno sugiere que son las instituciones gubernamentales las que resolverán las necesidades de la población. Entonces se presentan los detalles del plan de vivienda a través de una secuencia animada con gráficos y estadísticas explicadas por el narrador.

Tras la sección informativa, volvemos a los personajes para conocer su situación luego de la implementación del plan. Primero está el empleado en su nueva casa donde ahora tiene espacio para su lámpara. Tanto él

como su esposa lucen felices instalando sus pertenencias al ritmo del tema del empleado, sin variaciones irónicas por supuesto. Luego el arquitecto y su novia visitan su nueva casa al tiempo que una variación más dulce del Himno Nacional tocada en oboe crea una atmósfera romántica y patriótica para la pareja.



El empleado y su esposa (*Un hogar en su tierra*, 1961)



El arquitecto y su novia (*Un hogar en su tierra*, 1961)

A diferencia de los otros personajes, el obrero continúa escéptico acerca de la posibilidad de tener una casa. Su familia se va del campamento en un camión con sus pertenencias acompañados por el tema del desarrollo urbano, que nos informa que el desarrollo viene a rescatar a estos personajes de la miseria. El obrero se niega a abandonar el campamento y escuchamos su tema en el corno francés reforzando la tristeza de la escena en que el camión se va con su familia.



La familia del obrero se va, pero él se queda (*Un hogar en su tierra*, 1961)

Posteriormente, otras familias del campamento comienzan a llegar a los nuevos terrenos y el narrador explica las particularidades del plan. Escuchamos el tema del descanso que aparece aquí reafirmando la resolución del problema habitacional para estas familias. Es significativo que esta pieza había representado el descanso de la familia de clase media. Por lo tanto, su uso acá sugiere que, si la clase obrera confía en el gobierno y su plan, podrá ascender en la escala social.

La última escena nos presenta al obrero que camina por las calles del nuevo barrio mientras el narrador se pregunta si “se habrá disipado su rebelde amargura” y la sección de bronce toca nuevamente su tema. Luego escuchamos el tema del descanso que anuncia un posible cambio de actitud y refuerza la asociación mencionada anteriormente: si el obrero abandona su escepticismo será feliz y ascenderá en la escala social. Finalmente, el obrero se reúne con su familia al tiempo que escuchamos la variación del Himno Nacional marcando una resolución optimista. La presencia del Himno aquí representa un cambio significativo pues a través de la música se les reconoce por primera vez como ciudadanos a él y su familia.



El obrero se reúne con su familia (*Un hogar en su tierra*, 1961)

Caminos divergentes

El análisis de *Energía gris* y *Un hogar en su tierra* revela dos caminos divergentes en el campo del cine institucional tanto en narrativa como en el uso de la música. La partitura de Carvajal para *Un hogar en su tierra* se apoya mayoritariamente en una estructura de temas para cada personaje que vuelven o varían para comunicarnos cuestiones muy concretas. La partitura enfatiza las emociones y guía a la audiencia respecto a cómo interpretar lo que está viendo. El lenguaje musical está fundado en la tonalidad y su estilo sigue las convenciones del modelo de acompañamiento de Hollywood.¹⁰⁰

La partitura de *Energía gris* forma parte de un proceso de cambios en la forma de entender la música en el cine chileno, alejándose del modelo de Hollywood que había sido hegemónico hasta entonces. El trabajo del Centro Experimental es crucial en este cambio, con documentales como *Mimbre* (1957-1959) y *Día de organillos* (1959) que introducen nuevos lenguajes y aproximaciones desde lo musical. Sin embargo, el nivel de experimentación y ruptura de *Energía gris* llama particularmente la atención pues es una película institucional con objetivos funcionales y destinada a un público mucho más diverso.

La cita de materiales preexistentes fuertemente atados a aspectos de identidad nacional aparece en ambas producciones, aunque con objetivos disímiles. Carvajal usa el Himno Nacional para crear una atmósfera positiva, de celebración de medidas gubernamentales en combinación con alusiones a géneros folklóricos que añaden una capa adicional a la exaltación patriótica muy en línea con el estilo de películas de los años cuarenta y cincuenta. Por su parte, Becerra emplea “Adiós al séptimo de línea” para apelar a sentimientos de nacionalidad, pero su uso subvierte esa narrativa articulando un punto de vista crítico.

Un hogar en su tierra victimiza y caricaturiza a la clase trabajadora apelando a estereotipos como el alcoholismo, la violencia doméstica, la obstinación e incredulidad como características exclusivas de esa clase social. La narración se refiere a los habitantes del campamento como gente que no quiere soñar y su escepticismo es considerado una “rebelde amargura”. La música hace parte de este retrato negativo creando atmósferas lúgu-

100 Carvajal escribió un artículo a mediados de los sesenta acerca de su experiencia como músico de teatro señalando que su estilo consistía principalmente en la creación de melodías características y variaciones para crear un sentido de unidad en la obra (1966, 137-138). Estos mismos preceptos son los que aplica en *Un hogar en su tierra*.

bres, apelando a convenciones musicales para retratar el mal y creando llamados de alerta en torno al trabajador. En la lógica del gobierno parece haber sido necesario caricaturizar y estigmatizar a la clase trabajadora ridiculizando su recelo para así mitigar su creciente descontento. Finalmente, la música sugiere que la única esperanza es el camino ofrecido por el gobierno para la obtención de terrenos o viviendas.

Energía gris enfatiza la presencia e importancia de los trabajadores, apreciando su trabajo y esfuerzo como la fuerza central del proceso productivo. No se adentra a explicar cuestiones técnicas de la producción del acero sino a ofrecer una impresión general del trabajo y su significado para el país. El discurso de la cinta parece enmarcarse en las ideas en torno al modelo de Industrialización por Sustitución de Importación que se entendió como un medio para enfrentar la hegemonía de los Estados Unidos y otros países desarrollados en los mercados latinoamericanos.

La inclusión de un llamado nacionalista funciona para establecer la producción del acero como un asunto de interés nacional y crear una imagen favorable de la Compañía de Acero del Pacífico. Pero la partitura de Becerra opera como un comentario crítico en oposición al discurso optimista de industrialización y desarrollo que intenta promover la narración y la imagen. A través de técnicas que recuerdan la música del cine de terror y ciencia ficción, Becerra crea una atmósfera distópica que parece advertir al público sobre los peligros de la deshumanización y el avance del capitalismo que la industrialización promueve. *Energía gris* representa un caso inusual en donde la música funciona con gran independencia.

El estudio de películas institucionales permite comprender de mejor manera una serie de procesos y transformaciones que tuvieron lugar en el cine chileno. El rol que la música cumple tanto en el discurso fílmico como en términos de legitimación en el medio cinematográfico es fundamental. Los dos casos analizados, aunque desde veredas opuestas, muestran que el análisis de los aspectos sonoros puede aportar significativamente al estudio del cine chileno en su conjunto. La música no funciona solamente como un elemento decorativo y secundario, sino que crea significados que pueden modificar el discurso total de la obra.

Capítulo 6: Un musical político entre la nostalgia y el progreso

Así como la mujer tiene el deber de publicar su mejor fotografía en vida social el día que se case, un país debe mostrar hacia afuera su mejor cara. La gente va al teatro simplemente para entretenerse, no para que le inculquen ideas, ni menos sus debilidades. ¡Cómo pretenden que les paguen encima por ver sus flaquezas!

Germán Becker

(Ercilla, 4 diciembre 1968).

Ayúdeme usted, compadre (Germán Becker, 1968) representa un caso inusual en la historia del cine chileno y por eso resulta difícil de clasificar, comparar con otras películas de su tiempo, identificar sus precedentes, influencias y objetivos.¹⁰¹ La cinta no cuenta una historia en el sentido convencional, sino que se construye en base a una gran cantidad de números musicales sin conexión aparente, incluyendo a conocidos artistas que interpretan canciones en distintas localidades de Chile desde las minas de cobre en el norte hasta la Patagonia austral. Ofrece un retrato idealizado y nostálgico de la vida rural, aunque también promueve ideas de desarrollo y modernización. Puede ser considerada una película política, aunque no promueve ideas de izquierda, con las que habitualmente asociamos el cine político de aquellos años, sino más bien una visión conservadora cercana al centro y la derecha. En este capítulo busco comprender el rol de la mú-

101 En adelante *Ayúdeme*.

sica en la articulación de ese discurso político. Junto con esto, considero que su selección musical establece un canon de la música popular chilena que me propongo analizar e interrogar. Asimismo, el estudio de las relaciones entre el film, su música y las industrias del entretenimiento de la época resultan cruciales para entender su impacto y relevancia dentro del medio cinematográfico de fines de los sesenta.

Múltiples orígenes

Luego del primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano realizado en Viña del Mar en 1967, y con la aprobación de la ley de presupuestos que buscaba fomentar la producción filmica, el cine chileno vivía un momento de prosperidad. Cinco largometrajes de ficción se estrenaron ese año y se esperaban números similares para el año siguiente lo que significaba una cifra modesta pero importante en comparación con las ocho estrenadas entre 1960 y 1966. *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967) obtenía un premio en el Festival de Karlovy Vary y la crítica comentaba que el cine chileno finalmente había encontrado el rumbo (*Ecran* 1952, 23 julio 1968, 40).

Ayúdeme fue el cuarto estreno nacional del año 1968.¹⁰² Su título hace referencia a la primera frase de la célebre tonada “Chile lindo”, escrita en 1946 por Clara Solovera, una de las figuras de la Música Típica, y popularizada por los Huasos Quincheros. La letra de la canción, de alto contenido patriótico, refiere a los paisajes y símbolos nacionales como el copihue, pero denota también un sentido de compromiso con el proyecto nacional que llama a dar la vida por el país.¹⁰³

Ayúdeme usted compadre
Pa’ gritar un “viva Chile”
La tierra de los zorzales y de los rojos copihues
Con su cordillera blanca
Puchas que es linda mi tierra
No hay otra que se la iguale

102 Entre agosto y septiembre se estrenaron *Tierra quemada* de Alejo Álvarez, *Lunes 1º, domingo 7*, de Helvio Soto y *New Love*, de Álvaro Covacevich.

103 Varios símbolos nacionales como la cueca y el copihue fueron oficialmente establecidos recién durante la dictadura militar a fines de los setenta como parte de un proyecto identitario que buscaba legitimar al régimen, aunque ya tenían un arraigo como símbolos informales en las décadas anteriores. Ver Rojas (2009) para una discusión sobre la institucionalización de la cueca en dictadura.

Aunque la busquen con vela
No hay otra que se la iguale
Aunque la busquen con vela
Chile, Chile mío
Cómo te querré
Que si por vos me pidieran
La vida te la daré
Chile, Chile lindo
Lindo como un sol
Aquí mismito te dejo
Hecho un copihue mi corazón

El dúo cómico-musical Los Perlas articula la trama a través de breves secuencias humorísticas e historias. Veinticinco canciones aparecen en la cinta, la mayoría cantadas completas además de un rock instrumental que se escucha en dos escenas. La narración tiene la forma de un viaje que va llevando a la audiencia por distintos lugares del país. De acuerdo con la autobiografía de su director filmaron en doce ciudades (Becker 2001, 131).

El cine chileno no tenía una gran tradición de musicales, aunque como discuto en los primeros capítulos, desde el comienzo de la era sonora hasta mediados de los cincuenta, se incluían regularmente números musicales y los realizadores se apoyaban en la aparición de célebres cantantes. Desde fines de los años cincuenta, gran parte del cine chileno se aleja de los retratos del mundo rural y los números musicales en favor de otros temas y estéticas. En cierta medida la obra de Becker puede entenderse como un *revival* del cine de los cuarenta que apelaba canciones para crear un mundo ideal y celebrar la identidad nacional.

Es significativo que cuando aún estaba escribiendo el guion, Becker afirmó que quería reclutar a actores como Lucho Córdoba, Eugenio Retes e Iris del Valle, que habían sido figuras clave del cine de los cuarenta y comienzos de los cincuenta (*Ecran* 1933, 12 marzo 1968, 4). Aunque finalmente no aparecieron en la película, el testimonio revela cuán importante

era ese cine para Becker, así como sus intenciones de revivirlo.¹⁰⁴

Los antecedentes de *Ayúdeme* pueden distinguirse también en los proyectos anteriores de su director tanto en teatro como en televisión. Becker fue por muchos años organizador y director artístico de los llamados clásicos universitarios, un espectáculo que comenzó a realizarse en 1939 en el contexto de los partidos de fútbol entre los dos equipos universitarios: Universidad de Chile y Universidad Católica. Si bien en sus primeros años fueron breves presentaciones antes del encuentro realizadas por los hinchas de cada equipo con el tiempo se convirtieron en grandes eventos, con una enorme producción, vestuario, escenografías, numerosos elencos y participación de conocidos cantantes.¹⁰⁵ Según Pradenas el estilo de los shows tomaba elementos del teatro musical con un importante rol de las canciones (2006, 312). Hacia fines de los cincuenta, comienza también a incluir la producción de discos con las canciones interpretadas en cada evento, y algunas de ellas se vuelven muy populares.¹⁰⁶ Becker replica el estilo de estos espectáculos en su película, sobre todo hacia el final en que se recrean los shows en una larga secuencia filmada en el Estadio Nacional.

Otra posible referencia para Becker fue el interés en el teatro musical que estaba teniendo lugar en el país desde fines de los cincuenta y que aumentó enormemente luego del tremendo éxito de *La Pégola de las Flores* (Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, 1960). La obra, estrenada en abril de 1960 continuó sus presentaciones durante toda la década y se adaptó para el cine en una coproducción argentino-española estrenada en 1965 bajo la dirección de Román Viñoly Barreto. Esta masividad del teatro musical llevó a varias compañías teatrales a explorar el género e intentar replicar aquel éxito. Becker se había formado como actor en la Universidad Católica y pertenecía al medio teatral. Por tanto, es muy probable que

104 Lucho Córdoba era uno de los más famosos actores cómicos en el Chile de los cuarenta. Tenía su propia compañía teatral y trabajó en ocho películas chilenas entre 1942 y 1948, generalmente como protagonista. Asimismo, Eugenio Retes trabajó en varias producciones de aquellos años, destacando en los roles protagónicos de *Uno que ha sido marino* (1951) y *El gran circo Chamorro* (1955) de José Bohr. Iris del Valle, actriz de teatro y radioteatro, trabajó también con Bohr en tres largometrajes, y luego en la compañía de revistas Bim-Bam-Bum.

105 Ver Pradenas (2006, 307-312) y Obregón (2013) para una historia de los Clásicos.

106 Por lo que pude investigar, el primer disco producido por los organizadores del Clásico fue *Recuerdos de Cocoliche* en 1959. Durante los sesenta produjeron al menos cinco discos, lo que revela tanto la creciente popularidad de los espectáculos como su conexión con las industrias de la música.

haya visto un terreno fértil en el campo del musical.¹⁰⁷

El éxito de películas musicales de Hollywood y Europa en los sesenta en Chile contribuyó también al interés por el género y pudo haber sido una inspiración para Becker. *West Side Story* (1961) se estrenó en Chile en septiembre de 1962 con el título de *Amor sin barreras* y *Ecran* la consideró como uno de los mejores musicales de todos los tiempos (1649, 4 septiembre 1962, 18). Tres años más tarde, se estrenaban *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964) y *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) con críticas muy positivas.¹⁰⁸ La música de algunas de estos films se lanzó en discos de larga duración, una estrategia que Becker seguirá produciendo un LP doble con la música de su película, algo que hasta entonces no era muy común en el cine chileno.

De acuerdo con la información que he recopilado, en la década del sesenta hay una proliferación de discos con la banda sonora de películas chilenas. En 1962 se publica el LP de *El cuerpo y la sangre* (Rafael Sánchez, 1962). Algunos años más tarde, un sencillo con dos temas de *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966) alcanza un gran éxito de ventas, mientras que en 1968 se lanzan los LPs de *Lunes 1º, domingo 7* y *New Love*. A diferencia de estos discos, que incluían canciones o música especialmente compuesta para la película, el LP doble de *Ayúdeme* destaca por ser fundamentalmente una compilación de éxitos ya conocidos, algunos de ellos en nuevas versiones.¹⁰⁹

El precedente directo de *Ayúdeme* es un programa de televisión del mismo nombre que Becker produjo en 1967 y que incluía también al dúo Los Perlas, quienes invitaban a distintos artistas a interpretar canciones chilenas. El programa tuvo un enorme éxito ese año y recibió premios como Mejor programa del año y Mejor libretista (*Ecran* 1933, 12 marzo 1968, 4). Luego de este triunfo, Becker pidió apoyo al gobierno para crear una película basada en el programa que tuviera invitados especiales, cientos de extras y diversas locaciones. De acuerdo con la información que

107 Para una discusión sobre teatro musical en Chile ver Farías. (2014a, 149-180). La versión cinematográfica de *La Pérgola de las Flores* incluyó al cantante chileno Antonio Prieto como uno de los protagonistas.

108 *The Sound of Music* fue conocida con el título de *La novicia rebelde*.

109 El LP apareció casi un mes después del estreno (*Ecran* 1968, 12 noviembre 1968, 37). La grabación de música de cine chileno es de mucho más larga data. Ya a fines de los años treinta, la canción “Como el agüita fresca” interpretada por Ester Soré, Nicamor Molinare y Los cuatro huasos para *Dos corazones y una tonada* (Carlos García Huidobro, 1939) se grabó y editó en discos Víctor (González y Rolle 2005, 249). La novedad de los años sesenta, con el LP, es la posibilidad de tener en un solo disco toda o gran parte de la música de una película.

entregan Cortínez y Engelbert, el presupuesto final fue de 1.5 millones de escudos, una cifra considerablemente más alta que las películas producidas en aquellos años en el país (2014, 127).¹¹⁰

Becker era amigo y admirador de Eduardo Frei, fundador de la Democracia Cristiana y presidente de Chile entre 1964 y 1970. De hecho, trabajó en las campañas presidenciales de Frei en 1958 y 1964. Luego de su elección, éste nombró a Becker como asesor cultural de la presidencia. Su rol en el gobierno es clave para entender su discurso en la cinta y, a pesar de que Becker declara haber creado una obra de entretenimiento, como sugiere el epígrafe del capítulo, varios elementos la conectan con el proyecto político de la Democracia Cristiana y es por tanto posible interpretarla como una película política con claros elementos de propaganda.¹¹¹

Selección musical

La publicidad promovía la idea de que su banda sonora la constituían los clásicos de la música popular chilena. El subtítulo de la película, “una canción para todos”, reforzaba esta idea como una invitación a la unidad por sobre las diferencias políticas, un lugar común en los discursos de los partidos de centro que apelaban a nociones de integración y unidad para evitar el extremismo. Recordemos que, en el contexto de la Guerra Fría, el Partido Demócrata Cristiano se planteaba como la alternativa a la dicotomía entre capitalismo y comunismo representada por los Estados Unidos y la Unión Soviética (Partido Demócrata Cristiano 1962, 27).¹¹²

En su autobiografía, Becker explica que el objetivo era “recrear las canciones chilenas, que las radios no tocan, pero que cuando estamos celebrando en familia, siempre las cantamos” (2001, 131). Así, la selección incluyó canciones muy populares que fueron arregladas por Vicente Bian-

110 Como comparación, el costo de *El chacal de Nahueltoro* filmada ese mismo año fue de alrededor de 300.000 escudos, es decir el 20% del presupuesto de Becker (Littin 1970, 65). De hecho, una de las reseñas de *Ayúdeme* señalaba que su presupuesto era cinco o seis veces más alto que cualquier otra película chilena (*Punto Final* 67, 5 noviembre 1968, 26).

111 Cortínez y Engelbert ofrecen un análisis en profundidad de *Ayúdeme* y dan luces sobre su discurso político asociado al gobierno Demócrata Cristiano (2014, 293-435).

112 Actualmente, es sabido que la CIA apoyó económicamente a la Democracia Cristiana financiando la campaña de Eduardo Frei en 1964 para evitar la elección de Salvador Allende. Sumado a esto, la agencia implementó una fuerte campaña anticomunista en el país. El documento *Covert action in Chile 1963-1973* elaborado en 1975 por el senado de los Estados Unidos entrega un reporte sobre la intervención de la CIA en aquellos años en Chile.

chi y versionadas por distintos artistas. La diversidad de géneros podemos categorizarla en tres tipos: populares como bolero, corrido, foxtrot, vals y rock & roll; folklóricos como tonada, cueca y cachimbo; y marchas militares, que representaban a tres ramas de las Fuerzas Armadas: Ejército, Fuerza Aérea y Marina.¹¹³

A pesar de la supuesta inclusividad de la selección, prácticamente no hay músicos ligados a la izquierda ni tampoco su música es tocada en la cinta. La única excepción parece ser Violeta Parra, aunque su inclusión resulta controversial: es un fragmento de la canción “La niña que está bailando” que dura solo 13 segundos, mientras que casi todas las canciones de la película son tocadas completas. Becker elige una canción prácticamente desconocida del repertorio de Parra y que no fue escrita por ella sino recopilada. Junto con esto, la grabación es una de las pocas que no apareció en el LP doble aun cuando pertenecía a EMI Odeon, el mismo sello que editó el LP de *Ayúdeme*.

Cortúnez y Engelbert plantean que el uso de esta grabación debe interpretarse como un homenaje a Parra “a pesar de su orientación política diferente” (2014, 404). Considerando el estilo grandilocuente de Becker, así como la duración y selección de la canción pienso que es imposible leerlo de ese modo. Como la artista era ya considerada una de las figuras más relevantes de la música nacional, el uso de la grabación parece destinado simplemente a evitar críticas por no incluirla.

Lógicamente, la cinta tampoco incluyó música del movimiento de Nueva Canción Chilena, considerada como música de protesta ligada a la izquierda por aquellos años. En los tiempos del programa de televisión de Becker, surgieron críticas ante la ausencia de músicos de este movimiento que ya ganaban bastante popularidad. Los Perlas, en tanto anfitriones del programa, declararon irónicamente al respecto que los chilenos no necesitan protestar sino celebrar con orgullo su chilenidad y agregaron que “protesta el que no es feliz y el ‘rotito’ se ha acostumbrado a ser feliz con lo poco que tiene” (en Cortúnez y Engelbert 2014, 329). Estos comentarios dan luces de la exclusión de artistas de la Nueva Canción en la película. A su vez, estas decisiones desestabilizan la idea de neutralidad política, simple entretenimiento y celebración del folklore chileno que su realizador buscó promover. Lejos de ser apolítica, la cinta aparenta neutralidad, pero excluye a un sector importante de la música popular de raíz folklórica por razones políticas.

113 Carabineros, la cuarta rama de las Fuerzas Armadas, no está representado con una canción.

El musical: entre cuentos de hadas y folklore

Como discuto anteriormente, en su estudio sobre el musical en Hollywood, Altman propone que la música articula una celebración de la “dicha personal y comunitaria” con una centralidad del amor romántico (1989, 109), aunque en el caso de *Ayúdeme* se produce un desplazamiento del rol del amor romántico hacia un amor a la patria de marcados tintes chovinistas. Así, esta idea de dicha comunitaria será central para entender su discurso. A su vez, Altman distingue algunos subgéneros del musical. Destaco aquí el “cuento de hadas” y el “folklórico”. El primero apela a la identificación con la realeza y las personas adineradas enalteciendo el glamour y sofisticación de las estrellas (1989, 127). El segundo se enfoca en la añoranza de la comunidad asociada al pasado ofreciendo un sentido de lo colectivo difícil de percibir en el mundo actual (ibid.). Altman resume los objetivos de estos subgéneros como el deseo de estar en otro lugar y en otro tiempo (ibid.).

Ayúdeme recoge elementos de ambos subgéneros y si bien lo folklórico y comunitario parece ser central, hay una clara tendencia a retratar a las clases altas y el lujo es un objeto de deseo. La secuencia inicial en el aeropuerto refleja esto desde el comienzo. Un grupo de personas en un vuelo desde Nueva York hacia Chile y luego descubrimos que casi todos son chilenos. Luego de algunos diálogos entre los pasajeros, comienza el primer número musical que es “Chile lindo” cantado por Los Perlas que van en el avión junto a los demás pasajeros a modo de coro. Esta escena llena de nostalgia y patriotismo más que representar a una diversidad de chilenos como Cortínez y Engelbert han propuesto (2014, 365), parece ser una representación de riqueza y lujo que incluye solamente a personas de clases medias y altas pues una persona de clase trabajadora difícilmente hubiera costado un viaje entre Nueva York y Santiago.

Cuando el avión aterriza, el siguiente número musical comienza: es el bolero “Sufrir” cantado por Los Huasos Quincheros que aparecen vestidos como trabajadores del aeropuerto cantando a la cámara. En un montaje paralelo se nos presenta a una rubia joven esperando en el aeropuerto por un amor que no llega, como un modo de dramatizar la letra de la canción que habla de sufrir por amor. La mujer encarna los ideales de belleza mediatizada como el pelo rubio y los ojos azules que a su vez se asocian con la clase alta. De hecho, como apuntan Cortínez y Engelbert, la actriz era Julia María Thayer, hija de William Thayer Arteaga, ministro

del gobierno de Frei (2014, 395).¹¹⁴

El énfasis en este tipo de personaje sugiere que Becker se enfoca en la representación de las clases altas en clara oposición con los cineastas que en esos años promovían la visibilización de la clase trabajadora en la pantalla, así como la denuncia de las enormes desigualdades sociales. A su vez, el retrato de las mujeres en *Ayúdeme* sigue el modelo hegemónico de belleza y glamour. Estos elementos serán clave para entenderla como un musical de cuento de hadas, siguiendo la propuesta de Altman.



Esperando por su amor (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

Esta secuencia parece evocar el célebre musical francés *Los paraguas de Cherburgo* (Jacques Demy, 1964), que se había estrenado en Chile durante 1966 (*Ecran* 1874, 3 enero 1967, 33). Allí, la protagonista Geneviève espera a Guy, su enamorado quien partió a combatir en la guerra de Argelia. La alusión puede leerse como parte de los referentes de cine musical en boga en los sesenta mencionados anteriormente.

Por otro lado, Becker dedica una gran parte de la película a la celebración de la vida rural, sus costumbres y tradiciones como un idílico pasado que reflejaría una verdadera chilenidad. Es posible pensar esto en línea con las ideas de Altman sobre el musical folklórico que se caracterizaría por “una tendencia a glorificar el pasado” (1989, 272). En la escena del avión una distinguida mujer llora de emoción cuando todos cantan “Chile lindo”. El uso de la tonada opera como un vínculo con las tradiciones

114 Thayer Arteaga fue Ministro de Trabajo y Previsión Social desde 1964 a 1968. Ese último año pasó al Ministerio de Justicia. Ya en los setenta fue asesor en el sector público durante la dictadura militar lo que le significó la expulsión del Partido Demócrata Cristiano.

nacionales del pasado siguiendo las convenciones del cine chileno de los cuarenta en que tonadas y cuecas eran verdaderos tropos de nacionalismo. Estos géneros aparecerán varias veces expresados en distintos registros, encontrando su punto cúlmine en la secuencia de un rodeo presentado como la más alta expresión de chilenidad en la que el mismo Becker aparece brevemente bailando cueca.



Lágrimas patrióticas de la clase acomodada (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

Boym describe la nostalgia como “una añoranza por un hogar que ya no existe o que nunca existió” (2001, xiii) y distingue un tipo de nostalgia asociada fuertemente a sentimientos nacionalistas y recuperación de símbolos y mitos patrióticos (ibid., 41). Este retorno a determinados símbolos de lo nacional aparece marcadamente en *Ayúdeme* a través de la música. La elección de canciones apela evidentemente a generar un sentimiento de nostalgia entre la audiencia. Muchas de las canciones usadas tenían ya una larga vida, con múltiples versiones y arreglos y por tanto eran fácilmente reconocibles para los espectadores.

Becker emplea la compilación de canciones como una herramienta para ampliar las posibilidades discursivas. Como propone Tincknell en relación con las bandas sonoras de compilación, éstas condensan significados que ya están en circulación y así la banda sonora puede evocar determinadas asociaciones y emociones sin tener que producirlas directamente en la narrativa (2006, 3). Como hemos visto, el repertorio se basa en canciones asociadas con imaginarios de lo nacional que, excluyendo a los sectores más progresistas, articulan un universo de significados asociados con el Chile más conservador.

Smith considera que uno de los aspectos clave de la banda sonora

pop es su accesibilidad para el público a diferencia del acompañamiento clásico (1998, 4). Becker podría haber usado música original y ciertamente tenía el presupuesto para hacerlo, más que cualquier cineasta chileno de la época. Pero en su lugar, prefirió compilar esta suerte de “grandes éxitos” de la música popular chilena, algunos de ellos en arreglos nuevos realizados por Vicente Bianchi. La selección apelaba a la identificación, la nostalgia y lógicamente a la popularidad que ya tenían estas canciones.

Analizando la industria del cine mexicano, López señala que en los años treinta, la radio estableció un repertorio de lo que constituía la música popular del país y creó estrellas nacionales que luego aparecerían en el cine (2012, 124-125). De modo similar, la radio en Chile estableció repertorios y definió una cierta noción de lo que era la música popular chilena. Sin embargo, considero que el proceso fue más bien una negociación entre los diferentes medios, en el que una canción o artista que era escuchado en la radio podía más tarde aparecer en el cine o viceversa. En otras palabras, la industria cinematográfica no fue un agente pasivo que simplemente recibió y reprodujo lo que la radio definió, sino que contribuyó activamente a dar forma a esas definiciones. Asimismo, la inclusión y exclusión de repertorios, cantantes y conjuntos en *Ayúdeme* debiera entenderse como un proceso activo para el establecimiento de un canon de música popular chilena que ya se había iniciado a través del programa de televisión que dirigió Becker en 1967.¹¹⁵

Tradiciones y modernidades sonoras

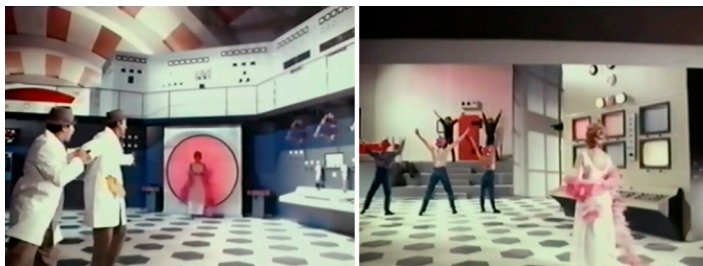
Una de las escenas cómicas protagonizadas por Los Perlas los muestra trabajando en un laboratorio científico. La secuencia se construye como una comedia de equivocaciones en que el dúo es contratado para limpiar el lugar, pero son confundidos con especialistas y puestos a cargo de un experimento. Luego de limpiar una de las habitaciones comienza un número musical interpretado por la cantante Myriam. Es el bolero “No te vayas, amor” cantado a través de una pantalla en la sala.¹¹⁶ El número sugiere por una parte la idea de progreso y desarrollo representado por este moderno laboratorio con su pantalla y objetos sofisticados. Por otro

115 Una reseña del programa de televisión señalaba que su principal objetivo era crear una jerarquía del folklore chileno (*El musiquero* 46, septiembre 1967, 43-46).

116 Myriam fue inicialmente conocida como parte del dúo con su hermana Sonia formado en los años cuarenta. En ese tiempo, interpretaron números musicales en *El último día de invierno* (René Olivares, 1942) y *Música en tu corazón* (Miguel Frank, 1946). Cuando el dúo se disolvió en 1964, Myriam continuó su carrera como solista.

lado, la aparición de Myriam crea una asociación con el mundo de las estrellas. De pronto, una explosión que Los Perlas provocan por accidente trae mágicamente al lugar a la cantante. El número continúa, esta vez con un conjunto de hombres vestidos como trabajadores que realizan una coreografía junto a la cantante. La música es reforzada con efectos de sonido electrónico que crean una atmósfera tecnológica y moderna.

La música opera como un contraste con el ambiente tecnológico. El bolero había sido popular en Chile desde los años treinta y Myriam era una figura conocida desde los cuarenta. La letra del tema propone un tono melancólico pidiendo a la persona amada que no se vaya. En contraste, los bailarines juegan un rol innovador, con vestuarios y una coreografía moderna. La superposición de tradición y modernidad aparece aquí, tal como en varios momentos, sugiriendo que el desarrollo no implica una ruptura con la tradición. Como señalan Cortínez y Engelbert, el discurso apela a “la felicidad de un Chile simultáneamente tradicional y moderno” (2014, 363).



Los Perlas observan el número de Myriam (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

La ciudad de Santiago es retratada como un lugar moderno y en crecimiento. Un ruido de bocinas representa el gran número de vehículos que hay en la ciudad y de pronto escuchamos un rock instrumental interpretado en guitarra eléctrica, bajo, batería y órgano Hammond, creando una sonoridad fresca que conecta con las imágenes de personas caminando por las calles y enormes edificios. La coexistencia de tradición y modernidad se expresa aquí a través de un vendedor de manzanas vestido con un tradicional traje blanco y una chupalla. El personaje funciona como un recordatorio de que incluso en la ciudad moderna las tradiciones permanecen. El montaje de la secuencia es especialmente ágil, en conexión con el ritmo de la música. A su vez, destaca el predominante timbre del órgano que simboliza la sicodelia de aquellos años. Rondón señala que desde los

años cincuenta el órgano Hammond ganó popularidad en Chile y se asoció frecuentemente a ideas de modernidad (2019, 224). Su uso contribuye a crear este clima moderno y de sofisticación. El tema volverá a aparecer más adelante en una fiesta en que aparecen bailarinas, un pintor y varios grupos de jóvenes disfrutando mientras una banda de rock toca. Así la asociación entre rock, juventud y modernidad se reafirma.

Militares, patriotismo y glamour

Una de las celebraciones más explícitas del patriotismo en la cinta se articula a través de números musicales basados en marchas militares que representan a las Fuerzas Armadas. El primer número pertenece a la Fuerza Aérea con la marcha “Camaradas”, himno de la institución.¹¹⁷ La interpreta la reconocida cantante Fresia Soto, que luce un vestuario de azafata.¹¹⁸ El dulce estilo del canto funciona como una forma de mostrar una faceta más amable de esta rama de las Fuerzas Armadas. Inicialmente, el montaje alterna primeros planos de la cantante que se dirige a la cámara y planos de los aviones volando, pero más tarde los pilotos marchan, cantan y siguen a la cantante en una suerte de desfile. Planos aéreos de los aviones a través de la cordillera nevada aparecen como lujosos recursos para añadir una nueva capa de patriotismo apelando a la habitual asociación de la cordillera como símbolo del país.



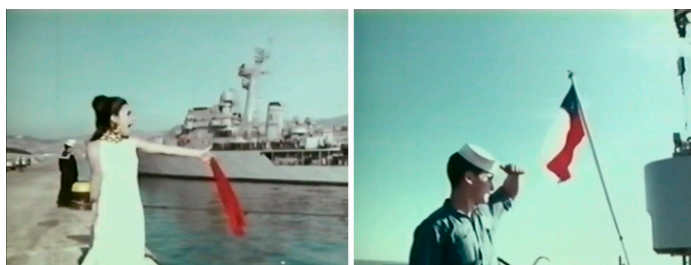
Fresia Soto y la Fuerza Aérea (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

117 La marcha se basa en la marcha militar alemana “Alte Kameraden” compuesta en 1889. Diego Barros Ortíz, quien fuera Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea entre 1955 y 1961 escribió la nueva letra con arreglos de Ángel Cerutti.

118 Fresia Soto adquirió gran fama a comienzos de los sesenta en el contexto de la Nueva Ola realizando versiones de canciones pop internacionales como “It’s never too late” popularizada por Brenda Lee. En febrero de 1967, obtuvo el primer premio en el Festival de la Canción de Viña del Mar (González, Rolle y Ohlsen 2009, 247)

Casi la misma estructura es recreada luego en el número que representa a la Marina. Escuchamos “Brazas a ceñir”, el himno de la institución interpretado por la cantante Gloria Simonetti, otra estrella pop del momento. Luego de algunos versos cantados por un coro masculino, la cantante aparece en el puerto acompañada por los marinos del mismo modo que lo hizo Fresia Soto en su número. En este caso, a Simonetti la sigue también un grupo de mujeres.

Ambos números comparten varias características: el rol del coro como una voz colectiva que encarna el sentimiento nacionalista. La imagen de las cantantes es muy parecida, ambas con vestidos blancos aludiendo a la asociación de este color con ideas de pureza. En el caso de Simonetti, resulta particularmente patriótico pues con un pañuelo rojo y el fondo azul del mar forma los colores de la bandera chilena. La conexión entre las Fuerzas Armadas y figuras del pop como Soto y Simonetti, que representan juventud y estrellato, puede entenderse como una revalorización de lo militar, así como un intento de familiarizar al público con las Fuerzas Armadas.



Gloria Simonetti y un marino (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

Estos números en *Ayúdeme* toman varios elementos del cine bélico en cuanto a sus retratos de las mujeres. La presencia de estas figuras femeninas sugiere una objetivación sexual en que ellas se vuelven objetos de deseo y entretenimiento en un espacio marcadamente masculino.¹¹⁹ No obstante, el rol dominante de las cantantes en los números también plantea interrogantes respecto a la construcción de una feminidad vendible en

119 Respecto al rol de las mujeres militares en el cine, Tasker sugiere éstas suelen cumplir con los atributos típicos de la feminidad y que sus vestuarios a menudo son utilizados para producir un efecto erótico (2011, 116). En cuanto a las películas de guerra, Donald y MacDonald distinguen el rol de la “Madonna” que son las madres, hijas, hermanas y novias a quienes los hombres protegen y respetan, pero sobre todo objetivan (2016, 11).

conexión con los discursos patrióticos. Como señala Lamadrid, la revolución cultural de comienzos de los sesenta contribuyó al desarrollo de un mercado de belleza y moda enfocado en mujeres jóvenes junto con conciertos y productos asociados a la música pop (2014, 39). Así, las mujeres comenzaron a ser vistas como consumidoras potenciales.

El número que representa al Ejército comienza inmediatamente después de una secuencia enfocada en la cultura Mapuche, apelando al lugar común en la historia de Chile que el Ejército chileno sería heredero de la fuerza y valentía de ese pueblo.¹²⁰ Al comienzo un grupo de veteranos de la guerra del Pacífico contemplan la estatua de un guerrero Mapuche. La música usada es “Los viejos estandartes”, compuesta por Willy Bascuñán como parte del disco *Adiós al séptimo de línea* (1966) interpretado por el conjunto Los Cuatro Cuartos.¹²¹ A diferencia de los otros números marciales, en este caso la marcha es cantada por un coro sin solista, reforzando la idea de una voz colectiva.

Un grupo de jóvenes oficiales militares llevan banderas chilenas y se reúnen con los veteranos a modo de encuentro intergeneracional. A continuación, se presenta un desfile de caballería, tropas marchando, tanques y camiones, como una alusión a la tradicional Parada Militar que tiene lugar cada 19 de septiembre, en el día de las llamadas “Glorias del ejército”. Ante este despliegue, los veteranos se emocionan y uno de ellos seca sus lágrimas. El gesto recuerda la secuencia inicial en que una adinerada mujer se emocionaba de escuchar la tonada “Chile lindo” en el vuelo desde Nueva York a Santiago.¹²² Las canciones usadas en ambas escenas comparten intensas connotaciones patrióticas. La primera estrofa de “Los viejos estandartes” dice:

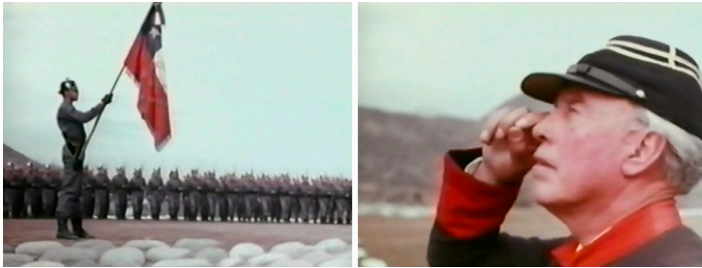
120 La celebración de la cultura Mapuche es una tremenda paradoja considerando que, en paralelo con la Guerra del Pacífico, el estado chileno aceleró la ofensiva contra el pueblo Mapuche para usurpar sus territorios durante la Ocupación de la Araucanía. En 1883, el Ejército había ocupado y refundado la ciudad de Villarrica, marcando el fin de la mal llamada “pacificación”, que para el pueblo Mapuche se tradujo en despojo y masacre. Para más detalles ver Bengoa (1996).

121 El disco, de unidad temática, cuenta en tono épico las hazañas del Ejército en la Guerra del Pacífico. Poco después del estreno de *Ayúdeme*, Bascuñán junto al compositor Gamaliel Guerra denunciaron a Becker por no pagar los derechos de autor correspondientes a la inclusión de sus canciones (*Ecran* 1981, 11 febrero 1969, 45). El Ejército declaró la marcha “Los viejos estandartes” como su himno oficial en 1975.

122 Otro llanto patriótico aparecerá más adelante cuando un pequeño niño llora de emoción al aprender la historia de los hermanos Carrera.

Cesó el tronar de cañones
Las trincheras están silentes
Y por los caminos del Norte
Vuelven los batallones
Vuelven los escuadrones
A Chile y a sus viejos amores

La idea del retorno desde el extranjero se sugiere en ambas escenas y la música articula un sentimiento patriótico compartido entre la mujer que vuelve desde Nueva York y el veterano que recuerda su retorno al país luego de la sangrienta incursión del Ejército chileno en Perú y Bolivia. Al final del número, en un camino desértico, Los Perlas piden a un militar que maneja un camión que los lleve. Este les dice que suban y la escena concluye. Así, con un simple pero simbólico gesto se promueve una cara amistosa de las Fuerzas Armadas.



La parada militar y el veterano emocionado (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

La celebración de la victoria en la guerra es promovida sutilmente más adelante cuando se presenta una escena en la ciudad de Antofagasta, la principal ciudad que Chile arrebató a Bolivia en el conflicto armado. El vals “Antofagasta” compuesto por Armando Carrera en 1918, entra como una clara referencia a la ciudad en la voz del dúo Doris y Rossie. La sincronización entre música e imagen sugiere que el orfeón que vemos en pantalla es el que está interpretando la canción. Las personas visten trajes de comienzos del siglo XX, pero más tarde hay un salto a los años sesenta. Este breve viaje en el tiempo, en diálogo con el número del Ejército que lo precede, permite a la audiencia apreciar la historia de la próspera ciudad como uno de los beneficios de la guerra.

Doris y Rossie aparecen cantando en distintas zonas de la ciudad,

incluyendo edificios en construcción, una de las imágenes recurrentes de Becker para ilustrar desarrollo. Luego, en una especie de casino o restaurant mientras varias parejas bailan el vals. Finalmente, en un hospital, vestidas como enfermeras que asisten un parto. La escena concluye con un recién nacido como metáfora de las futuras generaciones que ahora nacen en territorio chileno.¹²³



Doris y Rossie cantan “Antofagasta” (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

La celebración del territorio conquistado se aborda en las siguientes escenas desde otra perspectiva, resaltando la riqueza generada en las minas del norte del país que, como sabemos, fue el beneficio principal y objetivo último de la Guerra del Pacífico. La canción “El cachimbo de Tarapacá” es interpretada por el Ballet Folklórico Pucará. Luego de una gran explosión en la mina de cobre, el conjunto baila en el desierto y al fondo se distinguen grandes camiones usados en las minas. Un grupo de bailarines usa picotas para excavar simbolizando el trabajo de los mineros. La música es inicialmente tocada en guitarras, percusión y quenenas, pero más adelante oímos un arreglo para orquesta al tiempo que unos mineros instalan explosivos en el suelo.

Un segundo número celebra la minería, esta vez de carbón del sur del país. Allí Los Perlas tocan una alegre cueca con acordeón y guitarra mientras los mineros trabajan. Más adelante, volvemos a las minas de cobre para ver el proceso finalizado. Las barras del mineral son trasladadas en grandes vagones al tiempo que la versión orquestal de “El cachimbo de Tarapacá” vuelve entregando un clima triunfal y energético para ver

123 Para Donald y MacDonald, uno de los frecuentes roles de las mujeres en las películas de guerra es el de enfermeras (2016, 10). Si bien esta no sería propiamente una escena de guerra, es el resultado de la guerra evocada en la secuencia anterior.

el mineral terminado. La celebración de la minería y particularmente del cobre se enmarca en la llamada chilenización de la industria del cobre que implementó el gobierno de Frei, por tanto, toda esta sección puede entenderse como un tributo a esa medida.

La sección de industria minera resulta inusual en un largometraje de ficción como este. No obstante, los peculiares objetivos de Becker le permiten tomar prestadas técnicas y narrativas de distintos géneros, tal como ocurre con los números marciales. En cuanto a la minería, varios de los planos y el estilo de edición recuerdan a las películas institucionales realizadas para industrias mineras como *La metalurgia del cobre* (Patricio Kaulen, 1960) y *Carbón* (Fernando Balmaceda, 1965). Las imágenes que muestran grandes maquinarias, explosiones y el transporte de los minerales es replicado por Becker como celebración de la riqueza del país y de las medidas del gobierno Demócrata Cristiano en este ámbito. El retrato dignificado del minero como figura icónica de la clase trabajadora discutido en el capítulo anterior en relación con la obra de Fernando Balmaceda, es reemplazado por la figura humorística y ridiculizadora de Los Perlas.



Luis Silva, de Los Perlas como minero (*Ayúdeme usted, compadre*, 1968)

El final de *Ayúdeme* se presenta como un apoteósico espectáculo que evoca los clásicos universitarios que Becker dirigía. Todo el show se plantea como un homenaje a la canción “Chiu Chiu” de Nicanor Molinare y su supuesto éxito internacional. Recordemos que la canción alcanzó notoriedad en los años cuarenta al incluirse en el musical hollywoodense *You were never lovelier* (William Seiter, 1942). El tributo consiste en una larga lista de versiones de la canción interpretadas en estilos musicales estereotípicos de determinados países. Estos arreglos acompañan sketches asociados a cada país en los que se apela a los más gastados clichés. Así, pasan por la

pantalla un grupo de ingleses que bailan una versión con sonoridad de Los Beatles, una pareja que pasea en una góndola evocando a Venecia mientras oímos una balada en italiano. Una estereotipada versión en árabe que muestra a Luis Silva de Los Perlas con turbante y fumando una pipa de agua.¹²⁴ Una versión en alemán con barriles de cerveza y trajes tradicionales bávaros, una versión francesa con una bailarina de can-can, un arreglo de aires rusos con baile en cuclillas bajo la nieve, una versión japonesa con geishas y un hombre que intenta las artes marciales. La sucesión de sketches da paso a nuevos arreglos: uno de ellos interpretado por un gran coro y una orquesta de cámara, otro con aire de tonada interpretado por Pedro Messone vestido de huaso, con un baile de reminiscencias mapuches, un vals, un swing. En suma, una extensa sección que se construye en base a innumerables versiones de la misma canción, algunas de mayor interés y otras que apelan a los más básicos clichés.

Recepción: entre el rechazo y el triunfo

Una reseña de películas chilenas publicada a fines de 1968 señalaba que *Ayúdeme* había sido vista por más de 360.000 espectadores. Con el paso del tiempo se convertiría en la más vista en la historia del cine chileno hasta fines de los noventa (*Ecran* 1972, 10 diciembre 1968, 25; López Navarro 1997, 128). A pesar de esto, la prensa, la crítica e incluso otros cineastas no la recibieron en forma positiva. Una de las reseñas comenta que ya desde el programa de televisión se veía que Becker apelaba “al más recalcitrante chovinismo” (*El Siglo*, 20 octubre 1968). El crítico Joaquín Olalla, célebre por sus ácidos comentarios, la describe como un proyecto “execrable y abyecto” apuntando que no es realmente una película sino más bien “trozos de celuloide organizados arbitrariamente, sin ningún motivo estructural ni ninguna motivación narrativo-dramática” (*P.E.C.*, 8 octubre 1968).

La ausencia de estructura o trama fue algo muy comentado entre los críticos. María Luz Marmentini señala que ésta no es una película sino un espectáculo que combina “algunos aciertos del show de televisión del mismo nombre (1967) con las características ya algo añejas de los clásicos universitarios” (*Ecran* 1965, 22 octubre 1968, 47). Otra reseña apuntaba que, si bien el cine puede prescindir de un argumento convencional, *Ayú-*

124 Más adelante, se muestran las banderas de los países representados y se alcanza a distinguir la de Siria, que nos lleva a pensar que el personaje era sirio. Sin embargo, la burlesca interpretación apela a un orientalismo en que poco importa la nacionalidad de la persona retratada.

deme no aportaba nada en lugar de ese argumento (*Ercilla* 23 octubre 1968).

Este comentario es clave para entender cómo la crítica estaba consciente de que un film podía apartarse de narrativas más convencionales sin que eso implicara un rechazo inmediato, especialmente porque había sido publicitado como un musical, género en que muchas veces la trama queda en un rol secundario en favor de los números.¹²⁵ Al respecto otra crítica se quejó del excesivo número de canciones señalando que ni siquiera las películas de Elvis Presley o de Rafael tenían tantas (*Clarín*, 24 octubre 1968).

Curiosamente, la crítica no hizo mayores comentarios sobre el rol de la música. Una de las pocas menciones la describió como “estridente y falsamente patriota” destacando las escenas de marchas militares que “apelan al más barato chovinismo”. Por otro lado, apunta que se incluye música usada en la campaña presidencial de Frei, posiblemente en referencia a la canción “La Chilena” escrita por Becker y Bianchi que se usó con una letra más explícita en favor de Frei para la campaña de 1964 (*El Siglo*, 20 octubre 1968). A pesar del cambio de letra, la familiaridad de la canción evoca la campaña. Asimismo, un arreglo instrumental de “Chile lindo” había sido incluido en *Chile avanza* (1967), un documental institucional acerca de la reforma agraria implementada por Frei. A su vez, Vicente Bianchi, el arreglador de la música de *Ayúdeme*, trabajó por esos años en varios documentales institucionales producidos por el gobierno componiendo o arreglando piezas. Allí ya se observa que Bianchi apela a géneros folklóricos como la tonada y la cueca para sugerir sentimientos patrióticos en diálogo con las iniciativas gubernamentales. Por tanto, es posible afirmar que parte del repertorio de *Ayúdeme*, así como el estilo de los arreglos ya se había asociado explícitamente con el proyecto político de la Democracia Cristiana.

Más allá de estas críticas, considero que el éxito de público de la cinta debiera entenderse al menos en parte a raíz de lo que significa una tremenda producción que está intrínsecamente ligada con las industrias de la música y el entretenimiento. *Ayúdeme* no es simplemente una película sino una ampliación a pantalla grande de un exitoso espectáculo televisivo que además se vale de célebres solistas y conjuntos musicales interpretando grandes éxitos de la música popular chilena. A su vez, se promovió con publicidad en revistas, televisión, partituras y la producción de un LP doble. La escala de producción no tiene paralelo con el cine chileno de aquellos años. Incluso si las reseñas no eran favorables, funcionaban igualmente como publicidad. Becker tuvo la habilidad y los recursos eco-

125 De hecho, otra crítica expresó desilusión ante lo que “podría haber sido el primer eslabón de un cine musical a la chilena” (*La Unión*, 27 octubre 1968).

nómicos para generar un tremendo despliegue y reunir a gran parte de la industria del entretenimiento en favor de su obra.

Un musical político sin canciones políticas

En su clásico texto sobre el musical en Hollywood, Dyer plantea que los musicales representan un escape a los problemas cotidianos ofreciendo un mundo utópico al espectador. A la vez, distingue una categoría de musicales que tienden a “disolver la distinción entre narrativa y números musicales” creando la sensación de que todo lo que se ve es una utopía (1985, 229). En esta perspectiva, *Ayúdeme* podría entenderse como una película en que la utopía no es algo lejano ni diferente de la vida real, sino que la historia de Chile y su cultura en sí mismas son un lugar utópico.

Como una amalgama única que condensa mitos, creencias, emociones y un fuerte sentimiento de celebración patriótica, Becker propone que la utopía ha estado siempre allí, en el pasado y presente del país. Este retrato hace por supuesto oídos sordos a los grandes conflictos y desigualdades en la sociedad chilena de la época, pues tal como señala Dyer, los problemas sociales son negados por la ideología dominante así que no deberíamos esperar algo tan diferente del mundo del espectáculo (1985, 228).

La selección musical delinea una estética muy precisa y propone una definición de lo que es la música popular chilena mediante un proceso de inclusión y exclusión. Las preferencias parecen orientadas por la posición política de los cantantes, en su mayoría conectados con el centro y la derecha, pero también determinadas por un pasado exitoso en las industrias de la música. Becker selecciona grandes éxitos que serán fácilmente reconocidos y valorados por la audiencia y deja de lado todo lo que pueda asociarse con la izquierda.

A través de su programa de televisión, su rol como asesor cultural y como cineasta, Becker elabora un imaginario del gobierno Demócrata Cristiano que toma elementos de la Música Típica, el Neofolklore así como otros éxitos de las décadas pasadas. Su insistencia en incluir intérpretes, canciones y un gran universo de referencias a una historia muy oficial de Chile y su cultura crean lo que una de las críticas describió como una “Babel de neocriollismo” (*Las Noticias de Última Hora*, 17 octubre 1968). En otras palabras, una acumulación de elementos visuales, sonoros y discursivos para generar una revitalización del criollismo en boga durante las primeras décadas del siglo XX que buscará nuevamente crear un sentido de identidad con bases en el imaginario rural, aunque esta vez con tintes modernos.

Uno de los logros más significativos de Becker fue la creación de un musical político sin canciones abiertamente políticas. La agenda que promueve es evocada a través del montaje, la elección de temas, locaciones, intérpretes y por su puesto la música, pero no a través de un discurso explícito. Becker se apoya en un largo proceso de definiciones de la música chilena para ofrecer un discurso identitario ligado a determinados géneros y estilos en diálogo con los arquetipos y mitos de la historia del país.

En suma, éste es un caso curioso dentro de un cine chileno que se desarrolló en su mayoría en una vereda opuesta hacia fines de los sesenta. A pesar de que *Ayúdeme* aparece en el tiempo del Nuevo Cine e incluso se intentó promoverla como parte de esta corriente, su estilo parece más conectado con un *revival* del antiguo cine chileno.¹²⁶ Así como el Nuevo Cine se suele asociar con la izquierda, resulta necesario hacer explícito el vínculo entre la cinta de Becker y los sectores más conservadores de la sociedad chilena.

126 En la portada del LP doble por ejemplo se lee: “A todo color y con el más espectacular reparto del Nuevo Cine Chileno”.

Capítulo 7: Música, voces y silencios en el Nuevo Cine

*Música
que distancie, no
que profundice las
emociones, es un
concepto que nosotros
trabajamos mucho*

Miguel Littin

(en Guerrero y Vuskovic 2018, 194)

En octubre de 2016, el sitio CineChile.cl publicó los resultados de una encuesta acerca de las mejores películas chilenas. Los resultados revelaron que *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) y *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969) (en adelante *El chacal* y *Valparaíso*) eran consideradas dos de las tres mejores de todos los tiempos. Marcelo Morales, director de CineChile.cl, señaló que “el canon del cine chileno está enmarcado dentro del Nuevo Cine Chileno” puesto que “las ansias de la época de hacer un cine que reflejara auténticamente las realidades del Chile de entonces aún resuenan con fuerza” (2016). En otras palabras, luego de casi 50 años de su estreno, aquellas películas seguían siendo muy relevantes para el público chileno. En este capítulo me concentro en estos dos largometrajes canónicos del Nuevo Cine Chileno estrenados en 1969. Planteo que su trabajo musical y sonoro es el resultado de un proceso de experimentación y cambios que comenzó a fines de la década del cincuenta con los trabajos del Centro Experimental y las experiencias en torno a los festivales organizados en Viña del Mar desde comienzos de los sesenta. Asimismo, exploro cómo el uso de la voz y el diseño sonoro fue crucial para dar forma al discurso de estas cintas y cómo las realizaciones pusieron en cuestionamiento las nociones hegemónicas de la ficción incorporando elementos y conceptos sonoros tomados del documental y del teatro épico.

Nuevo cine

El festival de Nuevo Cine Latinoamericano organizado por Aldo Francia y el Cineclub de Viña del Mar en 1967 fue la plataforma que facilitó el encuentro de realizadores del subcontinente que buscaban un cine alternativo tanto a nivel estético como discursivo. En el evento, el cine chileno estuvo representado por cortometrajes de ficción, documentales y películas institucionales. La ausencia de largometrajes provocó críticas entre la prensa. Alfredo Guevara, presidente del jurado, señaló que Chile aún no tenía un cine propio (en Guevara y Garcés 2007, 76), una aseveración de debemos matizar considerando que, a pesar del bajo número de largos de ficción producidos hasta entonces, Chile vivía un momento de desarrollo en el campo del documental y las películas institucionales. Los dichos de Guevara hacen parte de sus permanentes intentos por desestimar la producción cinematográfica latinoamericana anterior para establecer al Nuevo Cine como el verdadero cine del subcontinente (Paranaguá 2000, 36-42; Del Valle 2014, 79-82). Este enfoque será continuado por la historiografía del cine chileno publicada durante la Unidad Popular y los primeros años de la dictadura y en cierta medida también en trabajos más recientes.

Para el segundo Festival, que tuvo lugar en octubre de 1969 en Viña del Mar, los cineastas chilenos esperaban presentar sus largometrajes y satisfacer esa expectativa. Así, *Valparaíso* y *El chacal* se presentaron junto con otros tres largometrajes chilenos: *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967) *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) y *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969). En general se considera a estos cinco como los ejemplos paradigmáticos del Nuevo Cine Chileno, aunque *Largo viaje* ha sido a menudo excluida, en parte por la negativa crítica que recibió en el Festival, así como por la posición política del director, cercano al Partido Demócrata Cristiano y amigo del presidente Frei. El Festival se politizó en forma muy marcada hacia la izquierda y como bien señala Zuzana Pick, el Nuevo Cine era un movimiento “predominantemente político” que buscaba “usar el cine como herramienta para la transformación social” (1993, 1-4).¹²⁷

López propone que la noción de Nuevo Cine Latinoamericano surge como un modo de dar unidad a prácticas diversas y que adquiere su peso político y cultural en forma retroactiva (1988, 96). La idea de un nuevo

127 La carrera de Kaulen comienza en los años cuarenta con un rol en *Escándalo* (Jorge Délano, 1940) y continúa luego como productor, asistente de dirección y director en varias realizaciones de aquella década. Asumió incluso como jefe de producción de Chile Films en 1947 (Peirano y Gobantes 2015, 276).

cine del subcontinente emerge en Chile en simultáneo con la del Nuevo Cine Chileno y es posible ver que la discusión a nivel continental moldeó las definiciones nacionales y viceversa. La mayoría de los cineastas asociados al movimiento estaban estrenando sus primeras cintas y pertenecían a los círculos de cine arte ligados al Centro Experimental y otros grupos de interés por un cine alternativo. Tanto *El chacal* como *Valparaíso* cristalizan experiencias acumuladas por sus equipos realizadores a lo largo de la década de 1960. Miguel Littin, por ejemplo, comienza su carrera como asistente de dirección en el Centro Experimental en 1964, y pronto filma su primer trabajo, *Por la tierra ajena* (1965), un corto documental sobre niños sin hogar en Santiago. Algunos años después, el equipo del Centro participará en la producción de *El Chacal*, su primera experiencia en el largometraje de ficción (Salinas y Stange 2008, 112). De modo similar, el Cine Club de Viña del Mar liderado por Aldo Francia, venía promoviendo actividades en torno al cine de arte desde comienzos de los sesenta, realizando cortos, muestras y organizando el Festival de Cine Aficionado que daría paso al Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

Los compositores que trabajan en *El chacal* y *Valparaíso* son Sergio Ortega y Gustavo Becerra respectivamente. Becerra comenzó su labor en cine con el Centro Experimental en 1959 y se convirtió en uno de los compositores relevantes en el área. Había escrito la música de *À Valparaíso* (1964) un documental que el célebre director Joris Ivens hiciera en colaboración con el Centro Experimental en su visita a Chile en 1962.¹²⁸ Es posible que Francia buscara trabajar con Becerra por su trabajo con Ivens, en que se retrataba la misma ciudad en que su película se situaría. Por otro lado, Francia señaló que eligió a la actriz Sara Astica como protagonista porque la vio en *Aborto* (1965) donde representaba un rol similar (Francia 1990, 188). Dado que Becerra escribió la música de *Aborto*, el interés de Francia puede haber sido no solo por la actriz sino también por la música.

Ortega comenzó su trabajo cinematográfico con la creación de una partitura para *El búscar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925), que había sido restaurada por el Centro Experimental en 1962 y posteriormente escribió música para varios documentales institucionales de CINEP dirigidos por Fernando Balmaceda como *Contacto* (1963), *Y los caminos llegaron* (1965) y una serie de tres cortos sobre ríos chilenos entre 1966 y 1967. En paralelo y al igual que Becerra, había ganado mucha experiencia en el mundo del teatro. Ese 1967 estrenaba *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* con texto de Pablo Neruda y más adelante *El evangelio según San Jaime*, del dramaturgo Jaime Silva

128 Para un análisis de la música de Becerra para *À Valparaíso*, ver Guerrero y Vuskovic (2018, 63-79).

algunos meses antes del estreno de *El chacal* (Farías 2014a, 93-110).

Ficción y documental

El chacal y *Valparaíso* comparten un interés por la estética del documental y algunos de sus procedimientos narrativos. Ambas cintas están basadas en hechos reales, un hecho clave para interpretar su discurso. *El chacal* recoge la historia de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, un trabajador rural condenado a muerte por el asesinato de una mujer y sus hijos. El hecho fue conocido a comienzos de la década del sesenta y su representación en la pantalla trajo la discusión sobre la pena de muerte a la opinión pública pero también una reflexión más amplia sobre la justicia y las desigualdades sociales. El equipo realizador llevó a cabo una extensa investigación que incluyó revisión de prensa, de documentación del juicio y entrevistas con personas ligadas al caso.¹²⁹ De forma similar, *Valparaíso* retrata el declive de una familia luego de que el padre es apresado por robar ganado. Aldo Francia señala que desarrolló la historia en base a un caso real que le contó un carabinero. El director desarrolló el relato agregando otras historias que conoció en su trabajo como pediatra (1990, 183-186).

Siguiendo los principios del neorrealismo italiano, ambas cintas incluyen a actores no profesionales, decisión que es enfatizada en los créditos. Francia resumiría sus intenciones diciendo: “La idea era que todo el film tuviera un aspecto de documental, evitando la identificación del actor con el espectador. Todo lo contrario, buscando su distanciamiento” (1990, 187-188). Asimismo, *El chacal* incluye a personas del pueblo de Nahueltoro, donde ocurre gran parte de la acción, así como a los reclusos de la cárcel de Chillán donde se desarrolla la segunda mitad. Con estos procedimientos se enfatiza un discurso de autenticidad pues no se presentan historias inventadas sino retratos basados en historias reales y con personas comunes.

129 En el documental *Bajo el sur* (Guillermo González, 2005) el actor Nelson Villagra, protagonista de *El chacal*, visita la tumba de Jorge y reflexiona sobre el significado de la película para la sociedad chilena a más de treinta años de su estreno.

Una película hecha de voces

Uno de los aspectos más llamativos de *El chacal* es su uso y tratamiento de las voces.¹³⁰ Luego de la escena inicial en que Jorge es llevado por los carabineros y las personas reunidas allí lo insultan y lo llaman asesino, oímos una voz femenina, que parece provenir del juicio, señalando que el acusado compareció en la corte y fue exhortado a decir la verdad. Cuando escuchamos esto, no vemos a quien habla sino el furgón en que el prisionero es transportado. Aquella voz se volverá central en la narrativa estableciendo algunos momentos clave en el devenir de Jorge, aunque nunca se revelará su identidad. En otras palabras, la voz es un *acousmètre*, aunque, como veremos, su posición dentro de la narrativa es un tanto problemática.

La voz femenina de *El chacal* podría ser considerada como una voz *over* que relata los hechos. No obstante, como plantea Kozloff, no basta con que la fuente de la voz no aparezca en pantalla, sino que debe estar situada en un espacio y tiempo diferentes especificando incluso que no bastaría con cambiar la posición de la cámara para poder encontrar al hablante (1988, 3).¹³¹ La mayor parte del tiempo, la voz femenina de *El chacal* cumple la definición, pero en la última escena en que la escuchamos la situación se complejiza. Aunque vemos a una mujer que le entrega la sentencia a Jorge, ésta nunca habla en pantalla. Primero solamente se nos muestran sus manos y luego de que él firma el documento, la cámara la presenta brevemente en un primer plano. De acuerdo con el guion la voz femenina corresponde a la actuario (Littin 1970, 98). Sin embargo, ella no abre la boca, pero sí escuchamos su voz dando el veredicto.

Esta posición particular de la voz plantea interrogantes por su significado. Considero que, debido a su posición en la narrativa, más que encarnar la voz de una actuario, ésta sería la representación sonora del concepto de justicia. Una voz que no pertenece a una sola persona sino a un país completo que juzga y condena a muerte sin considerar las causas del comportamiento ni el cambio que el condenado viviera en prisión. Dado que la voz representaría una figura de poder y control que observa e impone castigo, el concepto de *acousmètre* se vuelve relevante para in-

130 Respecto a *El chacal*, me concentré particularmente en el uso del sonido y la voz. Para un análisis sobre su partitura ver Moure (2020, 119-139) y Guerrero y Vuskovic (2018, 169-212).

131 Este punto es lo que diferencia a la voz *over* de la voz *off*.

terpretarla pues al no revelarse su fuente, mantiene su estatus y poder.¹³² Siguiendo a Buhler, Neumeyer y Deemer, la voz *over* puede usarse para entregar antecedentes generales o significados de la historia, indicando también a la audiencia cómo interpretar lo que ve (2010, 80-82). Así, esta “voz de la justicia” ofrece un punto de vista oficial que guía la narración como figura de autoridad.



Jorge firma la orden judicial (*El chacal de Nahueltoro*, 1969)



La actuaria (*El chacal de Nahueltoro*, 1969)

En contraste con esta “voz de la justicia”, la cinta incluye también una voz *over* de Jorge, a quién sí reconocemos, aunque el lugar y tiempo en que esta voz es emitida no queda del todo claro. Al comienzo oímos la voz de Jorge relatando su historia por primera vez. Este relato se produce en un lugar y tiempo diferente a las escenas en que lo vemos y oímos.

132 Esta posición de dominio absoluto es lo que ha dado lugar a definir cierto tipo de narración en el documental clásico como una “voz de dios”, cuyo poder y conocimiento se asocia con una “fuerza trascendente” (Wolfe 1997, 149-151).

Podríamos asumir que ambas voces provienen del juicio en que Jorge es interrogado acerca de su vida y la “voz de la justicia” lee los documentos que culminan en su sentencia. Sin embargo, nada de esto se ve en pantalla lo que nos deja un terreno ambiguo abierto a la interpretación. Considero que la cinta presenta una lucha entre estas dos voces, que operan en el espacio acusmático. La “voz de la justicia” retorna en varias escenas señalando aspectos técnicos del juicio con un tono aséptico y entonación formal que acentúa su distancia apelando a una supuesta objetividad. Por el contrario, la voz de Jorge, que cuenta los detalles de su vida, posee una entonación muy particular, que refleja no solo el habla de una persona que no ha tenido acceso a educación formal sino también un tono y articulación muy cerrado que dan cuenta de una voz suprimida, como metáfora sonora de su dura historia de vida. La diferencia tímbrica y expresiva entre estas voces establece un contrapunto a nivel sonoro que da sustento al relato y la decisión de no revelar la fuente de la “voz de la justicia” la ubica en una posición de superioridad respecto a Jorge.

Tagg entiende la noción de *vocal persona* como cualquier aspecto de la personalidad mostrado o percibido por otros a través del habla o el canto y añade que parámetros como el timbre, la entonación, el volumen, la dicción, la velocidad entre otros ofrecen atisbos sobre la identidad personal, las emociones y sentimientos (2012, 344-346). La particular entonación de Jorge, un cierto tartamudeo, su timbre gutural y su boca casi cerrada cuando habla son aspectos que acentúan su imagen de paria, pues su voz no suena como ninguna de las otras voces. Además, las dificultades para hablar y la pronunciación de algunas palabras acentúan esta situación. Por su parte, la “voz de la justicia”, descrita en el guion como “fría, impersonal y monótona” (1970, 98) representa el extremo opuesto: usa un vocabulario extremadamente técnico, produce un hablar repetitivo en que parece no importar tanto el detalle de lo que dice sino cómo lo dice y lo que representa, como ocurre cuando Jorge firma la orden de la corte. La escuchamos señalando los distintos artículos de la ley y las disposiciones en un tono frío y especializado que se distancia del hablar cotidiano y particularmente del de Jorge. Finalmente, apunta que el prisionero es sentenciado a pena de muerte mencionando su nombre y los otros apodosos con que se lo conoce como si se tratara de un extraño animal conocido con nombres científicos y coloquiales.

Silencio y música

El Chacal incluye largas secuencias en las que prácticamente no hay sonidos generando un contraste con otras que tienen ruidos y voces a un alto volumen. A menudo, el corte entre una escena y otra está acompañado por un brusco cambio en la sonoridad. Como propone Chion “la impresión de silencio en una escena fílmica no es el simple efecto de una ausencia de ruido” sino debido al contexto y añade que el silencio es “producto de un contraste” (1993, 60). En *El chacal*, uno de los silencios más significativos ocurre cuando el protagonista es llevado a la cárcel. La “voz de la justicia” señala que Jorge no reacciona como una persona normal y que no respeta el orden ni la moral. Entonces lo llevan a la prisión comenzando una larga secuencia casi en completo silencio. Solo oímos sonidos a muy bajo volumen de la ropa de los personajes al moverse, así como puertas y pasos. Los reclusos lo observan y murmuran. Ya dentro de la cárcel, una persona sirve comida a otros presos que esperan en silencio. Escuchamos solo el sonido de la comida que cae en los platos. Algunos caminan por el patio del penal y otros tejen figuras de mimbre.¹³³ Finalmente, los prisioneros retornan a sus celdas y solo en la siguiente secuencia las voces y sonidos vuelven normalmente. El largo silencio de más de cuatro minutos crea una significativa tensión dramática y simboliza a su vez la supresión de la libertad que la cárcel encarna y la muerte inminente del prisionero.

En su análisis sobre el silencio en el cine de Hollywood, Kulezic-Wilson plantea que el cine convencional muestra “síntomas de miedo al silencio” y por tanto usa sobre todo música para eliminarlo y evitar así que se arruine el entretenimiento y la comodidad de la audiencia (2009, 1). En *El chacal*, el largo silencio produce una cierta incomodidad y el deseo de volver a escuchar algo, pero al mismo tiempo fuerza a la audiencia a observar las imágenes, poner atención a los detalles que se muestran en pantalla.¹³⁴ Littin y su equipo parecen aprovechar este “miedo al silencio” como una herramienta expresiva que a su vez aleja la cinta de las convenciones de Hollywood, algo

133 Sin duda un guiño a *Mimbre*, la célebre obra de Sergio Bravo y el Centro Experimental, cuyo equipo participó en la creación de *El chacal*.

134 Como proponen Bordwell y Thompson “un pasaje silencioso en una película puede crear una tensión casi insoportable, forzando al espectador a concentrarse en la pantalla y esperar por cualquier sonido que pueda aparecer (2004, 348).

muy buscado por los realizadores del Nuevo Cine en aquel momento.¹³⁵

Otro aspecto llamativo en lo sonoro ocurre cuando la música toma el lugar de los sonidos ambientales durante la secuencia del asesinato. Esta es una de las pocas escenas con música y la supresión total de sonidos ambiente crea un efecto dramático al tiempo que propicia un punto de vista subjetivo. Chion propone que la eliminación de sonidos ambientales puede “evocar la idea de que se entra en la subjetividad de un personaje absorbido por su historia personal” (1993, 90). Así, en esta escena en particular entramos en la mente de Jorge y por tanto el crimen es presentado casi como una pesadilla que no se sabe si es real o no. El plano subjetivo que nos muestra cómo Jorge se acerca a Rosa acentúa este punto de vista. Dado que podemos verla mover sus labios, pero no escucharla, la noción de evento real se relativiza.



El crimen desde un plano subjetivo (*El chacal de Nahueltoro*, 1969)

La escena presenta no solo un punto de vista subjetivo sino un instante de perturbación en la vida de Jorge. Kulezic-Wilson estudia el reemplazo de sonidos diegéticos por música y sugiere que se crea “un espacio metadiegético que en un punto crítico de la narrativa parece ser el único escenario posible para personajes que son temporalmente desplazados de su propio mundo por la abrumadora fuerza del dolor que sienten” (2009, 3). En esta línea, pienso que el sufrimiento que turba a Jorge llevándolo a cometer este crimen se expresa en el plano sonoro a través de este procedimiento de reemplazo de sonido por música. Este desplazamiento de la realidad es confirmado más tarde por el mismo Jorge, cuando el periodista le pregunta si se arrepiente de sus acciones a lo que él responde afirmativamente, señalando que en esos momentos no se daba cuenta de lo que estaba haciendo. Luego, Jorge plantea que más que el alcohol, la razón del

135 *Aborto* (1965) incluye una técnica similar cuando María es tratada en el hospital y un largo silencio aumenta la tensión de la escena. Esto da luces de cómo el equipo del Centro Experimental fue desarrollando propuestas y experimentaciones en el tiempo.

crimen fue que él no recibió ningún tipo de educación, sugiriendo una crítica que aleja el problema de lo circunstancial y personal en favor de una mirada social.

Cueca y nacionalidad

Luego de varios días en fuga, Jorge es apresado el día 18 de septiembre cuando se encontraba en una ramada celebrando las fiestas patrias. El lugar está decorado con banderas chilenas y la cámara nos muestra a la gente bebiendo, comiendo y bailando cueca. Jorge se une al baile y cuando la cueca termina, entran los carabineros a interrumpir la fiesta y capturarlo. Los símbolos que se movilizan son tremendamente significativos. Al unirse al baile, Jorge reclama su nacionalidad y su sentido de pertenencia a la sociedad chilena. Puesto que ha sido tratado como un animal, de ahí su apodo de chacal, su participación en el baile nacional se torna un medio para reclamar su condición de humano y ciudadano. Con este género patriótico por excelencia, Jorge reclama su lugar.

El uso de la cueca apela a un sentimiento patriótico, pero con una connotación completamente distinta a la exaltación nacionalista que caracteriza su uso en el cine chileno hasta esos años. La interpretación musical no corresponde a la cueca blanqueada de los conjuntos de Música Típica tan comunes en el cine de los años cuarenta y cincuenta, sino un estilo de clase trabajadora rural que prácticamente no había aparecido en la pantalla grande hasta entonces.



Jorge baila cueca y luego es apresado (*El chacal de Nahueltoro*, 1969)

Madre, no llores por eso

En dos escenas presenciamos un momento de intimidad en que Jorge canta. Gorbman ha analizado un tipo de canto en el cine que se aparta de la grandilocuencia de los números musicales y asume un estilo más libre e incluso tosco (2011, 157). Jorge canta una canción que había sido antes presentada en la esfera no-diegética. “Madre, no llores por eso” es un vals en que un preso le dice a su madre que está en prisión y que va a ser ejecutado.¹³⁶ La escuchamos cuando el protagonista aparece en distintas situaciones de la cárcel: trabajando en talleres, caminando, conversando con otros reclusos y construyendo una guitarra. Más adelante, ya solo en su celda, Jorge canta esa canción y la cámara muestra los preparativos de su ejecución. El canto a capela con su particular timbre de voz apenas coincide con la melodía de la canción. Para Gorbman, este tipo de imperfecciones ofrecen una entrada a la subjetividad de los personajes convirtiendo el canto en una “expresión natural y sincera” (2011, 159). En *El chacal* este canto es, de hecho, uno de los pocos momentos en que se nos presenta algún aspecto más íntimo de Jorge lo que crea un momento de emoción muy fuerte. Algunas escenas después, lo escuchamos cantar nuevamente, pero en este caso sobre un tema no-diegético en el vibráfono que más que un acompañamiento propicia un diálogo entre dos sonoridades muy diferentes.

El instrumento opera además como un recordatorio del asesinato que, como vimos utilizó solamente el vibráfono suprimiendo el sonido ambiente. En este caso Jorge aparece cantando en un plano muy simbólico en el que hay un espacio negativo que ocupa la mayor parte del encuadre reforzando la sensación de abandono y miedo ante lo que va a venir. Como señala Gorbman, el canto con miedo es una situación en la que la persona es ella misma, pero al mismo tiempo actúa como su propia madre, que canta para tranquilizar al niño asustado (2011, 162).

Aquí, Jorge parece cantar como una expresión de su miedo ante la muerte inminente. La primera vez que canta, la letra se dirige a la madre pidiéndole que no lllore. En el segundo canto, la letra no menciona a la madre, sino que se enfoca en su propio dolor: “La reja del calabozo, cubierta de luto está, la piedra con su piedra, llora al verme llorar”. Jorge nos aclara sus sentimientos cuando termina la canción y dice: “Padre, yo quería vivir,

136 La canción fue cantada por Richard Rojas, folklorista e integrante del trío Lonqui además de ganador del I Festival de la Nueva Canción Chilena junto a Víctor Jara. Otra canción grabada por Rojas se incluyó en el icónico documental *Vencemos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) que analizo en el capítulo 8.

aunque fuera encerrado toda la vida”.



Jorge cantando (*El chacal de Nahueltoro*, 1969)

Valparaíso intertextual

Valparaíso se concentra en la vida de cuatro hermanos de una familia luego de que Mario, su padre, es apresado. Son Ricardo, Chirigua, Antonia y Marcelo que están a cargo de María, la pareja de Mario. Uno de sus aspectos más llamativos es su gran cantidad de referencias intertextuales a otras cintas y músicas. De hecho, ya el título es una alusión a *Hiroshima, Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Su director, Aldo Francia señaló que quería homenajear a una de sus cintas favoritas (1990, 193). De igual modo, cuando los hermanos llegan a un cine se distingue un afiche de *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964) estableciendo una alusión al neorrealismo italiano del cual Francia también era tributario. En una entrevista antes del estreno de *Valparaíso*, el director señaló que tomó elementos visuales del cine de Resnais como la fotografía panorámica y las largas caminatas de los personajes pero que los temas provenían del neorrealismo. En resumen: “es neorrealismo en contenido y Nueva Ola en la forma” (*Ercilla*, 21 agosto 1968).

Una canción omnipresente

El compositor Gustavo Becerra escribió la partitura de *Valparaíso* como un grupo de variaciones del popular vals “La joya del pacífico” com-

puesto por Víctor Acosta en 1941 y popularizado en diversas versiones.¹³⁷ Su letra es un tributo al puerto de Valparaíso, describiendo sus lugares principales, calles y cerros.

Eres un arcoíris de múltiples colores
Tu Valparaíso, puerto principal
Tus mujeres son blancas margaritas
Todas ellas arrancadas de tu mar

Al mirarte de Playa Ancha, lindo puerto
Allí se ven las naves al salir y al entrar
El marino te canta esta canción
Yo sin ti no vivo, puerto de mi amor

Una de las versiones que circulaba en los años previos a la película era la de Jorge Farías, el popular cantante de Valparaíso a quien Francia invitó para interpretarla en la cinta.¹³⁸ La partitura de Becerra incluye distintos arreglos instrumentales y variaciones de la canción, una estrategia que ya había desarrollado en *Energía gris* (Fernando Balmaceda, 1960). El uso de una canción popular muy conocida y con claros vínculos con la ciudad donde se sitúa la acción, le permitiría llegar a un público más amplio. Para conseguir esto, Francia ubica la canción en diferentes esferas: en la radio, como música no-diegética, en diversas variaciones, cantada a capela por uno de los personajes y finalmente como número musical por Jorge Farías. En cuanto a los temas escritos por Becerra, las variaciones subrayan ciertos estados de ánimo y establecen asociaciones con determinados géneros y repertorios. Para mantener el tema reconocible, el compositor usa principalmente los primeros compases del canto manteniendo aspectos de su melodía, pero modificando la instrumentación y el estilo.

137 Valdebenito señala que la canción fue grabada por Acosta primero en 1941 y luego otra versión en 1942 (2012, 161). González y Rolle sugieren que el tema adoptó características del vals peruano en la década de 1960 (2005, 444) y es justamente en ese estilo que la cantan Jorge Farías y Lucho Barrios en sus grabaciones de 1966 y 1970 respectivamente. La grabación que realiza Barrios parece responder al éxito de la canción luego del estreno de *Valparaíso*.

138 Francia cuenta que compró los derechos para usar la canción a la viuda de Víctor Acosta (1990, 186).



Primeros compases del canto (*Valparaíso, mi amor*, 1969)

Cuando María y los niños están cenando, por ejemplo, ella se queja de las dificultades económicas que están viviendo y oímos una de las variaciones que nos lleva a la siguiente escena en que los niños bajan al centro de la ciudad. Los pasos cromáticos en esta variación añaden un tinte disonante a la melodía que, en conjunto con la instrumentación de oboe, flauta y cuerdas produce un clima de tristeza y pesadumbre. Los primeros compases, tocados en oboe, son casi iguales a la melodía original, pero con un paso cromático en el segundo compás. La segunda frase mantiene la estructura rítmica de la original, pero se aleja melódicamente dibujando un movimiento descendente que evoca la bajada de los niños desde el cerro. Además, se incluye más cromatismo hacia el final de la frase cerrando el tema con mayor disonancia. El hecho de que la música entre cuando los hermanos se dirigen hacia el centro es clave para entender cómo la relación que tienen con la ciudad se va complicando.



Variación en oboe y flauta (*Valparaíso, mi amor*, 1969)

Otra variación con similares propósitos entra cuando Marcelo está enfermo y María lo lleva al hospital. Luego de una larga espera, ella se va con el niño en sus brazos. La música subraya la complejidad de la situación pues el niño tiene bronconeumonía. La melodía en el violín comienza con el mismo movimiento de la original pero luego añade notas largas tocadas

con mucho vibrato enfatizando el drama de la situación. El acompañamiento contribuye también a este clima tocando un *ostinato* de dos notas en las cuerdas mientras el contrabajo replica la melodía principal en el registro grave.



Variación del hospital (*Valparaíso, mi amor*, 1969)

Una tercera variación, que llama la atención no por su melodía sino por su instrumentación, entra cuando una elegante señora lleva a Chirigua a su casa para cuidarlo momentáneamente. Becerra incorpora el clavecín para establecer la usual asociación entre música docta con la sofisticación de las clases acomodadas. En este caso, la melodía permanece casi igual a la original, pero es el timbre del clavecín junto con el estilo interpretativo lo que contribuye a crear este clima de elegancia y distinción aristocrática en el que ingresa brevemente el personaje. Un cambio sutil que realiza Becerra es el intercambio modal, reemplazando el acorde dominante E7 por un Em7, que puede interpretarse como una alusión estilística a la música antigua pero que también opera como una forma de evitar la tensión del acorde mayor con séptima. Así, el clima propuesto refuerza la idea de confort y tranquilidad de la clase alta.¹³⁹ Ahora, el hecho de que se utilice una variación de “La joya del pacífico” para satirizar y no otro tema da luces de que Becerra intenta a la vez presentar otra cara de la ciudad como parte de este complejo entramado que es Valparaíso.

139 Guerrero y Vuskovic describen este tema como “un retrato satírico de una aristocracia decadente con una vocación social notoriamente superficial” (2018, 224). La transcripción del tema la tomo de estos autores.



Variación en clavecín (*Valparaíso, mi amor*, 1969).

Otra de las variaciones, que entra cuando los carabineros llegan a un bar, produce un efecto cómico. A diferencia de otros momentos en que la policía es retratada con música tensa y oscura, aquí Becerra crea una variación en base a la segunda parte de la canción, que está en tono mayor y con ánimo más alegre. El arreglo recuerda el estilo de los orfeones o las músicas festivas que usaban los circos con protagonismo de los bronces. La música subraya el clima de caos y jolgorio en que la gente corre en distintas direcciones para huir de los carabineros. Marcelo y Antonia se van del lugar rápidamente al tiempo que un borracho entra y cae tumbado. La escena concluye cuando un grupo de carabineros entra al bar y se lleva a este borracho creando un sentido de resolución en perfecta sincronía con la música.

Música preexistente y acompañamiento

Más allá de las variaciones compuestas por Becerra, hay un grupo de músicas preexistentes que cumplen la función de situar la vida cotidiana de Valparaíso a través de apariciones diegéticas por la radio, la televisión e interpretaciones en vivo. Rodman propone que las canciones populares en Hollywood pueden usarse para retratar aspectos de raza, género y capital cultural (2006, 126), algo que resulta relevante en *Valparaíso*, puesto que las canciones de Jorge Farías y Lucho Barrios pueden interpretarse como una referencia a la llamada música cebolla y a su profundo arraigo en la clase trabajadora.¹⁴⁰

La inclusión de estas canciones y su presencia en distintos niveles de la narrativa: cantadas por los hermanos, por Jorge Farías, tocadas en la radio y como parte de la música no-diegética de Becerra, contribuye a cons-

140 Para un estudio sobre la música cebolla ver García (2017).

truir un retrato de la clase trabajadora apelando a ideas de autenticidad por hacer uso de una música que tiene profundo arraigo entre los sectores populares. Asimismo, el arraigo de Farías con la cultura porteña subraya ese sentido de autenticidad pues su número musical vendría a presentar un retrato verídico de la vida bohemia del puerto en aquellos años.



Jorge Farías cantando “La joya del pacífico” (*Valparaíso, mi amor*, 1969)

A diferencia del número musical de Farías, otras canciones aparecen cantadas en forma más improvisada o sencilla. Como menciono anteriormente respecto a *El Chacal*, Gorbman ha analizado este tipo de cantos en el cine señalando que los personajes se apropian las canciones y con eso nos permiten conocer más sobre ellos (2011, 158). En *Valparaíso*, escuchamos al pequeño Marcelo cantando a capela para pedir dinero en una feria. La canción elegida es “La Felicidad”, muy conocida en esos años en la versión del cantante argentino Palito Ortega. El carácter alegre de la melodía y la letra contrastan con la situación retratada en la pantalla. Con esto, se crea un comentario irónico en que una canción feliz y bastante banal retrata la miseria, pero, como señala Gorbman, también nos sirve para aprender algo de Marcelo. El niño canta canciones alegres muy de moda, como ocurre algunas escenas más adelante cuando un ascensor avanza y lo escuchamos cantar “Es la lluvia que cae” de la banda uruguaya Los iracundos. Aunque no aparece en pantalla, asumimos por el contexto que Marcelo está nuevamente cantando para pedir dinero. La letra, de tono también positivo, señala: “El mundo está cambiando y cambiará más / El cielo se está nublando hasta ponerse a llorar / y la lluvia caerá, luego vendrá el sereno”.

Por su parte, Antonia canta “La joya del pacífico” a capela en un bus

del transporte público también para pedir dinero, pero la gente reacciona con indiferencia y ella baja del bus frustrada. Aquí nuevamente se apela al contraste irónico entre los elogios hacia la ciudad de Valparaíso que sugiere la letra de la canción y la pobreza brutal que viven los niños de la familia protagonista. Esta ironía se aprecia también más adelante cuando María lleva al hospital a Marcelo, que está muy enfermo. De regreso a casa suben en ascensor y escuchamos la voz del niño cantando nuevamente “Es la lluvia que cae”. En ese estado de salud es muy difícil que un niño pudiera cantar por lo que pienso que la canción es más bien una evocación de su vida justo antes de que se nos anuncie que ha fallecido.



Los cantos de Marcelo y Antonia (*Valparaíso, mi amor*, 1969)

Voces que hablan al público

En la escena en que Mario es sentenciado por robar ganado escuchamos una voz masculina que lee la sentencia. En un tono formal e impersonal se explica que será condenado a cinco años de prisión y transferido a la cárcel pública de Valparaíso. Nunca se nos revela la fuente de esta voz de autoridad, tal como en *El chacal*, creando así la sensación de un poder que rige la vida del personaje a quien sí vemos en pantalla adentrándose en la cárcel en un largo plano secuencia. Más adelante, María y los niños escuchan las noticias sobre el caso de Mario en la radio. Se oye en primer plano la voz masculina señalando lo siguiente:

Corresponde a ustedes, señores auditores juzgar si un hombre que ha pasado por todos estos infortunios es acreedor de la severidad con que ha sido juzgado. No olvidemos la frase del que murió en la cruz: “con la vara que mides, serás medido”. Y aquí está la incógnita. ¿Qué suerte correrán estos menores? ¿Habrá un alma caritativa que se compadezca de estos niños?

Más allá de que la familia lo escuche, este discurso está dirigido hacia la audiencia, invitando a analizar la situación de Mario y sus hijos, muy en línea con las técnicas brechtianas en que el texto dramático, mediante prólogos o comentarios, hace llamados similares a los espectadores para que piensen críticamente sobre las historias que están presenciando.¹⁴¹ Como menciono anteriormente, Francia ha señalado explícitamente que quería provocar un efecto de distanciamiento (1990, 188) y en este caso emplea voces que comentan la acción para lograrlo.¹⁴²

Retomando la discusión sobre este tipo de voces es posible afirmar que la justicia se aplica desde un estatus superior e impersonal. A través de estas cintas, se cuestiona el concepto de justicia como una serie de reglas abstractas que no consideran las condiciones materiales de las personas. Mediante la voz se representa a la justicia como un ente omnipotente y carente de humanidad. Wolfe sugiere que en los cincuenta y sesenta el uso de la llamada voz de dios fue rechazado por las nuevas tendencias del cine observacional (1997, 149). Sin embargo, lo que hacen Littin y Francia es subvertir esta voz de dios y en lugar de emplearla para comunicar una verdad supuestamente objetiva, cuestionan dicha objetividad. Esta estrategia revela los diálogos entre ficción y documental que estaban ocurriendo en aquellos años. Como los equipos realizadores se habían formado en el documental, toman prestados con soltura algunos elementos de un modo al otro.

Los caminos del Nuevo Cine

Estas dos cintas cristalizan las transformaciones estéticas y sociopolíticas del cine chileno del periodo que se fraguaron desde fines de los cincuenta a través del documental, los cortometrajes, las películas institucionales y noticieros. Así, introducen procedimientos poco convencionales como el peculiar uso de las voces, estilos diferentes de canto, otro tipo de números musicales y músicas diegéticas que rara vez se habían escuchado en el cine.

141 Muchas obras de Brecht incluyen prólogos y epílogos para dirigirse directamente a la audiencia e invitarles a interpretar lo que están viendo en forma crítica y en relación con los problemas contemporáneos (Mumford 2009, 105).

142 Las ideas de Brecht son clave para interpretar este tipo de narrativas en el medio artístico chileno de aquellos años. Littin fue igualmente enfático al respecto afirmando que *El Chacal* sigue una estructura brechtiana para provocar la racionalización en la audiencia (1970, 19). Asimismo, en una publicación reciente hemos afirmado que la influencia brechtiana ha sido central en la composición e interpretación de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (Luis Advis y Quilapayún, 1970) (Karmy y Farías 2020).

Es curioso que estas dos cintas que abordan abiertamente cuestiones de pobreza y desigualdad social se hayan estrenado solo un año después de *Ayúdeme usted, compadre* (Germán Becker, 1968) que buscaba exaltar la celebración patriótica evitando todo tipo de conflicto social. Sin embargo, como hemos visto, la posición política de las cintas no se expresa solamente a través de los temas y las cuestiones más discursivas sino mediante decisiones estéticas y técnicas.

El chacal y *Valparaíso* introducen el canto en un modo que se aleja de las convenciones de los números musicales. Mediante estas inusuales canciones se ofrecen comentarios irónicos sobre determinadas situaciones, así como ventanas al mundo íntimo de los personajes. A su vez, se distancian de los números musicales en cuanto a su promoción del lujo y la opulencia para entregar crudos retratos de la sociedad chilena de aquellos años.

El usual nacionalismo y la identificación patriótica a través de ciertas músicas se subvierte también en estas cintas. La escena de *El chacal* en que Jorge baila cueca refleja un radical alejamiento de los usos de este género en el cine chileno que solía apelar al nacionalismo y la exaltación de un mundo rural vaciado de contradicciones sociales. Por su parte, *Valparaíso* introduce un prominente uso de música popular con un fuerte arraigo en la clase trabajadora que apela a una identificación de clase y articula una reivindicación de la cultura de los grupos subalternos de la sociedad a través de lo musical.

Respecto al uso de las voces, quizás por dificultades tecnológicas, los equipos realizadores evitaron el uso extendido de voces sincrónicas privilegiando las voces fuera de campo y la voz *over*. Esto permite entender los inusuales usos de la voz que caracterizan a ambas cintas. Tal como hemos visto en capítulos anteriores, cuando los realizadores buscan sortear las carencias en forma creativa aparecen propuestas estéticas novedosas.

El análisis de la música y el sonido permite un entendimiento más acabado del Nuevo Cine Chileno que se aparta de la idea de “obras maestras” que surgieron espontáneamente subrayando el largo proceso de experimentación que tuvo lugar durante al menos una década tanto en la ficción como en diálogo con el documental y las películas institucionales. Como demuestra el siguiente y último capítulo, algunas de las críticas e innovaciones implementadas en estas dos cintas tendrán continuidad en los primeros años de los setenta especialmente en el documental.

Capítulo 8: Lucha de clases sónica en el documental político

Al revisar ahora [...] los documentales hechos durante el gobierno de Salvador Allende, se hace posible entender algo que sus protagonistas no pudieron percibir mientras filmaban: su conmovedora esperanza en el futuro y la más plena e ingenua confianza en el avance positivo de la Historia.

Carlos Flores (2010).

Hacia fines de los años sesenta se vivía en Chile un momento de alta politización que tuvo como hito la elección de Salvador Allende en septiembre de 1970. A 11 años de la Revolución Cubana y en plena Guerra Fría, el triunfo socialista fue clave para la izquierda a nivel internacional (Perry 2020, 99). El nuevo gobierno chileno era visto como una alternativa tanto a la guerra de guerrillas como al régimen soviético. Mientras la izquierda de distintos lugares del mundo comenzaba a mirar con entusiasmo el proceso conocido como la Vía Chilena al Socialismo, la oligarquía nacional junto a los Estados Unidos materializaba el boicot al gobierno que llevaría en última instancia al golpe de Estado en 1973 (Harmer 2014, 193-194).

Desde fines de la década del sesenta, el documental chileno experimentaba una transformación en términos temáticos, estéticos y también musicales. Diferentes factores contribuyeron a estos cambios: el desarrollo de las ideas del cine de autor, las nuevas leyes de exención de impuestos promulgadas en 1967 que favorecieron la producción filmica, la creciente radicalización de posturas en el medio artístico en el contexto previo a las elecciones, la influencia de los cineastas ligados al Nuevo Cine Latinoa-

americano y la emergencia del movimiento de Nueva Canción Chilena que tuvo su bautizo oficial en el Festival realizado en julio de 1969 (Schmie-decke 2014a, 24).

La producción de ficción durante el gobierno de la Unidad Popular fue baja en comparación con el documental. De acuerdo con la base de datos de CineChile.cl, se produjeron más de setenta documentales entre 1970 y 1973, y solo una veintena de ficciones, de las cuales varias no se estrenaron en Chile en la época. Hay un claro interés por retratar lo que estaba ocurriendo pues existía conciencia de que se vivía un momento político muy particular. Sin embargo, en términos pragmáticos el documental es más fácil y barato de producir pues no requiere actores ni grandes equipos.

Resulta necesario contemplar las limitaciones a nivel técnico que contribuyeron a moldear la producción fílmica del periodo. No parece casual que la gran mayoría de los documentales fueron cortometrajes de tres a treinta minutos de duración. Esto puede explicarse, por un lado, por la necesidad de producir obras en forma urgente, respondiendo a hechos determinados. Pero también responde a la escasez de cinta que había en Chile, especialmente luego de que Estados Unidos implementara un bloqueo contra el gobierno socialista. De hecho, uno de los más emblemáticos capítulos en la historia del cine chileno cuenta cómo el documentalista Patricio Guzmán tuvo que pedir cinta al realizador francés Chris Marker para poder producir su célebre *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979).¹⁴³

A mediados de los sesenta, el gobierno de Eduardo Frei reactivó los estudios de Chile Films para producir noticieros y películas institucionales que dieran a conocer sus medidas. La compañía siguió funcionando en una lógica similar bajo el gobierno de Allende y produjo algunos de los escasos largometrajes documentales del periodo, probablemente porque contaban con más recursos y equipamiento que otras compañías como el Centro Experimental o realizadores independientes. Junto con la extensión también era muy notoria la diferencia en cuanto a equipamiento de sonido. Los documentales *Compañero Presidente* (Miguel Littin, 1971) y *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972), que duran 70 y 45 minutos respectivamente, se filmaron con sonido directo, una tecnología inaccesible para la mayoría de los documentalistas de la época, que trabajaban con un sonido muy rudimentario y elaborado generalmente en la postproducción.

Muchos de los documentales producidos en estos años circularon en espacios no convencionales: al aire libre en barrios populares, salas de

143 Para más detalles ver Guzmán (2012). Carolina Amaral de Aguiar (2016) ofrece un estudio sobre las conexiones entre Marker y Guzmán en la producción de *La batalla de Chile*.

sindicatos, escuelas y otros (Salinas y Stange 2008, 181-187; *La quinta rueda* 1, octubre 1972, 18-19). Estas muestras funcionaban como un modo de dar a conocer las acciones del gobierno y como actividades de propaganda para motivar a los trabajadores a seguir apoyando a la Unidad Popular. Hay que recordar que la administración de Allende no controlaba los medios de comunicación masiva, intentando mantener la institucionalidad democrática. De hecho, los medios pertenecían en su mayoría a los sectores conservadores que producían propaganda contra el gobierno. La Unidad Popular enfrentaba una oposición del 80% de las estaciones radiales, el principal canal de televisión y el grueso de la prensa (Del Valle 2014, 365). En este contexto, los cineastas que apoyaban al gobierno comenzaron a crear películas para contrarrestar la propaganda de la derecha.¹⁴⁴

Un reporte publicado en octubre de 1972 señalaba que solo entre enero y agosto de ese año el Centro Experimental junto a la Cineteca de la Universidad de Chile organizaron 337 muestras para aproximadamente 200.000 personas (*La quinta rueda* 1, octubre 1972, 18-19). Se presentaban en su mayoría producciones del Centro Experimental como *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) y *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971) junto con largometrajes internacionales como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969) del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, la cinta cubana *Manuela* (Humberto Solás, 1966) y *Salt of the Earth* (Herbert Biberman, 1954). El documentalista Carlos Flores recuerda que a menudo presentaban películas de Santiago Álvarez en poblaciones “y tenían un éxito brutal” (en Salinas y Stange 2008, 139) y en otras fuentes indica la exhibición de la mencionada *Venceremos* junto con *Casa o mierda* (Guillermo Cahn, 1969) y su *Nutuyayin Mapu* (1969) (Flores 2015, 14 y 2017).

Esta distribución alternativa responde a varios objetivos: primero, la idea de llevar la cultura al pueblo, sobre todo a quienes no tenían los recursos para pagar una entrada al cine, algo que se implementará no solo en

144 Como revela el documento *Covert action in Chile 1963-1973*, la CIA financió una amplia gama de actividades de propaganda, incluyendo revistas, libros, estudios, así como materiales para incluir en periódicos, radios y televisión (1975, 29). El uso del documental como contrainformación tenía un antecedente similar en Cuba con el Noticiero creado por el ICAIC a comienzos de los sesenta para hacer frente a la propaganda contraria a la Revolución Cubana (García Borrero 2003, 159). Como veremos, las producciones del noticiero ICAIC fueron un referente importante para los cineastas chilenos.

el medio cinematográfico sino en las distintas ramas del arte.¹⁴⁵ Segundo, como una forma de empoderar a la clase obrera y motivar a los trabajadores a continuar apoyando las medidas del gobierno socialista. Tercero, como un modo de paliar la falta de distribución de estas cintas en salas convencionales, que eran a menudo propiedad de grupos conservadores. Y, por último, en respuesta a la propaganda producida por los medios de derecha. Con una fuerte noción de urgencia, el documental se volvió un medio de denuncia, información y transformación política.

Como fruto de una asamblea realizada en septiembre de 1971, a un año de la elección de Allende, el Partido Comunista chileno produjo un documento en relación con los problemas de la cultura que reunía reportes de sus agentes en los distintos campos culturales. Respecto al cine, el delegado anónimo se lamentaba de la hegemonía de Hollywood y llamaba a los cineastas a cooperar en “la labor educativa, propagandística y concientizadora” produciendo cintas que promovieran la industrialización y nacionalización de los recursos básicos (Partido Comunista de Chile 1971, 78-79). El delegado hace también un llamado a “la responsabilidad estética de hacer obras valiosas que ayuden a la marcha del proceso [revolucionario] pero a nivel de arte”, añadiendo que son válidos “los distintos estilos, corrientes y búsquedas cinematográficas que no se desvinculen de la línea vertebral del proceso prioritario que significa la transformación política y socioeconómica de nuestra sociedad” (ibid., 79-80). Como el documento muestra, una de las principales preocupaciones de los agentes culturales del Partido Comunista era la necesidad de producir cintas que informaran y promovieran las iniciativas gubernamentales mientras los aspectos estéticos eran considerados secundarios si es que no interferían en el foco principal que era, por supuesto, el político.¹⁴⁶

Escuchando el documental político

Si bien la producción fílmica chilena de fines de los sesenta y comienzos del setenta se ha estudiado desde diversos puntos de vista, los

145 Como ocurrió con el llamado Tren de la Cultura organizado por el Departamento de Cultura de la presidencia, que fue “una caravana compuesta por artistas, poetas y folkloristas que recorrió más de mil quinientos kilómetros del país presentando sus creaciones a numerosos poblados que no tenían acceso a estas formas de expresión” (Albornoz 2005, 152).

146 Sigo la propuesta de Del Valle quien sugiere que dada la ausencia de una política cinematográfica definida no sería pertinente hablar de un cine *de* la UP sino más bien del cine producido *durante* la UP (2014, 342).

aspectos de música y sonido continúan siendo prácticamente ignorados. La paradigmática *Venceremos*, por ejemplo, ha sido valorada por su montaje y sus sugerentes imágenes (Trumper 2010; Salinas y Stange 2011), pero la música se menciona como un elemento secundario que refuerza cuestiones que ya aparecen en la esfera visual. Lo mismo puede decirse de otros estudios sobre el documental de esos años. Ante esto, sostengo que un análisis que excluye el sonido y la música pasa por alto una proporción significativa del potencial de significado de la película. Como señala Rogers, en relación con la música en el cine documental, “opciones como el estilo musical, la instrumentación, la estructura, la textura, el modo, la historia y el género, la familiaridad, el texto y su sincronía o disonancia con lo visual pueden modificar fundamentalmente la recepción de las imágenes” (2014, 9). Esto sin duda puede decirse de cualquier cinta con música, pero en este caso se vuelve especialmente relevante debido a su uso preponderante de lo musical.

El documental comenzó a sufrir un notorio cambio desde la música de vanguardia compuesta especialmente para los films, que había caracterizado a las producciones del Centro Experimental y otros realizadores desde fines de los años cincuenta, en favor del uso de grabaciones preexistentes de música popular hacia fines de los sesenta. El cambio respondió a varios factores. Por una parte, el sentido de urgencia que movilizó a los realizadores en respuesta a la contingencia implicaba la necesidad de producir más rápidamente. La música preexistente se convierte en un medio rápido para articular una banda sonora y comunicar determinadas ideas desde lo musical sin necesidad de recurrir a un compositor que escribiera la música y luego reuniera a los músicos para grabarla.

La influencia de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano que venían incorporando músicas preexistentes es también relevante para entender el giro. Las obras del cubano Santiago Álvarez, por ejemplo, fueron clave en los cambios y definiciones del rol de los cineastas en la sociedad. El grueso de su producción está ligado a su actividad como director del noticiero ICAIC, que se producía semanalmente. Esto viene a difuminar las distinciones entre documental y otras formas de la no-ficción, un hecho relevante para entender la producción en Chile a comienzos de los setenta.

Carlos Flores, uno de los cineastas jóvenes del Centro Experimental plantea que la influencia del cine cubano que vio en los festivales del Nuevo Cine fue crucial para el desarrollo de una estética alternativa que se apartaba de las tendencias europeas que habían dominado hasta entonces (en Salinas y Stange, 2008, 139). A la vez, señala que las películas de Álva-

rez demostraban que era posible conjugar la experimentación artística y el discurso revolucionario en el cine (ibid.). Esta idea formaba parte de las discusiones y definiciones de los realizadores latinoamericanos comprometidos con los cambios sociopolíticos impulsados por la izquierda.

Más allá del cine de corte político, hay una tendencia internacional a incorporar música popular en lugar de las composiciones para orquesta sinfónica que caracterizaron la llamada época de oro de Hollywood. Como describe Smith, desde mediados de los años cincuenta la “banda sonora pop” apareció con fuerza como una alternativa a la orquesta clásica (1998, 3).

Estos cambios a nivel cinematográfico coinciden con la emergencia del movimiento de Nueva Canción Chilena (NCCh). Muchos documentales tomaron ese repertorio por su cercanía temática y política. La NCCh, que combinaba tradiciones folklóricas latinoamericanas con letras que a menudo reivindicaban luchas sociales y políticas de la época, se volvió muy prominente en las bandas sonoras precisamente por esa afinidad ideológica con el proyecto filmico asociado a la Unidad Popular.¹⁴⁷

Del mismo modo que los cineastas, muchos músicos de la NCCh pertenecían a los partidos de izquierda, sobre todo al Partido Comunista, que a lo largo de su historia ha tenido una importante presencia de artistas y agentes culturales. Muchos de estos músicos estuvieron involucrados en la campaña presidencial de Allende y luego participaron activamente en el gobierno socialista.

La consecuencia principal que tendrá este giro en lo musical tiene que ver con el poder de este tipo de grabaciones para producir asociaciones externas. Como señala Kassabian, el uso de música preexistente en el cine es crucial en el proceso de identificación y en la creación de asociaciones y significados que trascienden el contenido de las imágenes (2001, 3). Así, los documentalistas del periodo sacarán provecho a repertorios que rápidamente evocan significados determinados, dialogando con sonoridades en boga y aprovechando convenciones y estereotipos para comunicar con la música en una forma mucho más directa que con música original.

147 El surgimiento de los sellos discográficos DICAP y Peña de los Parra hacia fines de los sesenta contribuyó a la visibilidad de la Nueva Canción a través de sus discos. Sin embargo, es importante tener en cuenta que sus músicos grabaron también para los grandes sellos de la época como RCA Victor y EMI Odeon (Schmiedecke 2014b, 206). A la vez, la música utilizada en los documentales durante la Unidad Popular estuvo lejos de circunscribirse solamente a los nuevos sellos.

Nueva Canción: usos y abusos

Una de las principales características de la NCCh fue la reinterpretación del folklore nacional. En lugar del huaso y la vida rural del valle central que había sido clave para el movimiento de Música Típica desde fines de los años veinte y que con algunos matices continuó el llamado Neofolklore, estos músicos desarrollaron una estética alternativa, integrando instrumentos de la región andina como charangos, quenas y zampoñas, se interesaron por incorporar diversos géneros de la música folklórica latinoamericana y añadieron temáticas de justicia social y discursos de los movimientos de izquierda que buscaron representar las voces de los grupos subalternos de la sociedad (Mularski 2014, xiii). Si bien la instrumentación y las temáticas de las canciones fueron mucho más heterogéneas al interior del movimiento, el imaginario en torno a la NCCh estuvo marcado por esas ideas y sonoridades.

La música de la NCCh se convirtió en un símbolo sonoro del proyecto político de la Unidad Popular a través de una permanente asociación en la radio, la televisión y el cine.¹⁴⁸ Ante esto, algunos realizadores cuestionaron una supuesta hegemonía en la música del cine político. En una entrevista de la época con el equipo realizador de *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973), el sonidista Francisco Mazo plantea una serie de reflexiones al respecto:

En el cine chileno se ha abusado de la música panfletaria, consignista. El punto de vista de la calidad no se ha discutido. Se ha creído que sólo se puede hacer un cine crítico que plantea posiciones revolucionarias usando música folklórica en la banda de sonidos. Nosotros hemos querido evitar esta y cuestionarla, utilizando todo tipo de música y efectos. No limitarnos. Al contrario, usar música de todos lados, pero integrándola a la imagen, obligando a sonidos y efectos a apoyar y prolongar los planteamientos de la película (*Quinta Rueda* 6, mayo 1973, 10-11).

148 Una de las músicas más icónicas asociadas al gobierno socialista fue la cortina televisiva del canal 7 entre 1971 y 1973 en que aparecía el perro Tevito acompañado con “Charagua”, una pieza instrumental de Víctor Jara. Asimismo, el cantautor había compuesto “La partida” para una presentación en televisión de la compañía de mimos de Noisvander en 1968 (Contreras 1978, 83). Incluso en las últimas horas del gobierno de Allende, Radio Magallanes emitió a modo de cierre de transmisiones la canción “No nos moverán” de Tiempouno, conjunto ligado a la NCCh (Spener 2015, 56).

Esta insistencia en el uso de “música folklórica”, en una clara alusión a la NCCh, es la que lleva a algunos cineastas a buscar alternativas a nivel musical. En la misma línea, el director Carlos Flores señaló que querían “construir una banda de sonidos rica, excitante, atractiva” que pudiera conectar con la juventud (ibid.). Dado que su foco era la juventud durante la Unidad Popular, la inclusión de música que pudiera convocar a un amplio espectro de jóvenes resulta muy pertinente y plantea un debate respecto a la escasa representatividad de la NCCh entre este grupo etario (Mularski 2016, 75).

El cineasta Raúl Ruiz formulaba una crítica similar cuestionando la hegemonía de la cultura promovida por el gobierno, describiéndola irónicamente como la “Cultura Quilapayún” en alusión al icónico conjunto que efectivamente se había convertido en una suerte de modelo musical (*Primer plano* 5, primavera 1972, 9). Por eso, cuando Ruiz realizó el documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) por encargo de Chile Films, evitó el uso de grabaciones de la NCCh en favor de música mapuche interpretada por las personas retratadas en la cinta.

Pese a las críticas, la asociación entre la NCCh, el proyecto socialista y las luchas de la clase trabajadora se volvieron características. Es importante considerar que las grabaciones más utilizadas en los documentales del periodo pertenecen a los músicos más conocidos del movimiento como Quilapayún, Víctor Jara, Inti Illimani y Ángel Parra. Esta selección nos da luces de que dentro del heterogéneo movimiento se privilegia una cierta estética ligada por un lado a la canción militante y por otro a la música instrumental asociada con el mundo andino. A su vez, se saca partido a la relativa popularidad de estos músicos en contraste con figuras menos conocidas del movimiento. Así, pese a las limitaciones del medio cinematográfico, los cineastas fueron agentes activos en la creación de un imaginario sonoro de la izquierda basado en la NCCh que ha continuado en el tiempo.

En muchas de las producciones no podemos hablar de una colaboración directa pues se incluyeron grabaciones muchas veces sin siquiera el conocimiento por parte de los músicos. No obstante, resulta pertinente la lectura de Schmiedecke, quien plantea que lejos de unir a la sociedad chilena, la NCCh contribuyó a su polarización (2019, 85). Como veremos en el análisis de las cintas en la siguiente sección, dichas grabaciones articularon un modo de representar a la clase trabajadora y sus demandas, en oposición a los sectores acomodados de la sociedad.

Lucha de clases sónica en *Venceremos*

En 1970, Pedro Chaskel, director del Centro Experimental, junto al camarógrafo Héctor Ríos comenzaron a filmar un documental sobre las desigualdades sociales en Chile. La producción fue interrumpida por el triunfo electoral de Salvador Allende en septiembre de ese año dando un giro al resultado final. La filmación de las celebraciones callejeras luego de la elección pasó a formar parte de la cinta como un signo de esperanza estableciendo un contraste con las imágenes de pobreza y desigualdad que componen la primera parte.

Venceremos documenta las tremendas diferencias entre la vida de los sectores acomodados de la sociedad y la clase trabajadora. La música subraya y comenta estos contrastes mediante el uso de una selección de grabaciones preexistentes que incluye desde canciones populares hasta composiciones de música clásica. A través de estas, se establece un antagonismo de géneros y estilos que desde el plano sonoro apelan a la idea de la lucha de clases. Varias cintas producidas en los años venideros emplearán estrategias similares, creando confrontación a través de la asociación de determinados estilos musicales o géneros con las clases sociales.

Los créditos de *Venceremos* anuncian que el material usado está tomado de diversas fuentes incluyendo otras filmaciones del Centro Experimental, noticieros y fotografías. En cuanto a las canciones, solo menciona las chilenas, pero no las extranjeras, un gesto que puede leerse como parte del desdén con que la izquierda veía la cultura de masas extranjera.

En los créditos escuchamos “Elegía” de Quilapayún, una pieza instrumental escrita en homenaje a Ernesto Che Guevara.¹⁴⁹ El tema establece un clima solemne junto con una sutil alusión a la figura del guerrillero asesinado pocos años antes. Más adelante, la pieza retornará cuando observamos enfrentamientos entre manifestantes y carabineros, esta vez en superposición con la pieza para percusión “Tocatta” del compositor mexicano Carlos Chávez. La percusión parece subrayar la violencia contra los manifestantes, al tiempo que “Elegía” entra como una representación

149 La primera grabación de “Elegía” apareció en el disco *Quilapayun 3* (1969). Ernesto Che Guevara fue declarado presidente honorífico en el segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en 1969, como un gesto político de parte de los cineastas que allí se reunieron.

de la voz del pueblo.¹⁵⁰ La dinámica de este tema es representativa del alzamiento popular: comienza con la melodía tocada en guitarra a un volumen muy bajo, luego pasa a una suerte de murmullo y finalmente cantada con una “o” a gran volumen por las voces del conjunto. Este *crescendo* es usado para ilustrar la progresiva confrontación en la sociedad chilena, que llega a un clímax cuando la cámara muestra un vehículo policial en llamas.

Volviendo al comienzo grupos de trabajadores se trasladan a sus trabajos mientras oímos “Canto a Santiago” de Ángel Parra, otro músico representativo de la Nueva Canción Chilena. La cámara muestra a personas subiendo a buses abarrotados y la canción tocada en guitarra acústica y con la solemne voz de Parra propone una atmósfera meditativa al tiempo que cuestiona el sinsentido del trabajo y la vida en su letra.

El tiempo cambia el espacio y el hombre no encuentra su alma,
el tiempo le da dinero y oscurece la mañana.
¿Qué pasó con el recuerdo, la ventana de la casa?
¿Alguien encuentra el amor en la tarde de una plaza?

La canción italiana “Vivere” cantada por Tito Schipa sitúa el retrato de grandes casas de un barrio acomodado de Santiago.¹⁵¹ Al comienzo la música se oye a lo lejos como si proviniera de una radio, pero luego la mezcla la trae al primer plano. Este cambio de la esfera diegética a la no-diegética revela un particular enfoque: no simplemente se usa la canción para retratar a la clase alta chilena, sino que la mezcla simula que la música está siendo escuchada al interior de esas casas. Aunque no vemos lo que ocurre adentro, el carácter jubiloso y relajado de la música nos informa del goce de las clases acomodadas. La letra es explícita en apelar al disfrute y a vivir sin preocupaciones.

150 Esta técnica recuerda a *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1959) cuando se superponen las músicas del organillo y un rock & roll de Little Richards. A su vez, el uso de la percusión como símbolo de violencia política y revuelta recuerda el documental argentino *La hora de los bornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968). La última secuencia de la primera parte muestra una fotografía del cadáver del Che Guevara al tiempo que escuchamos una agitada percusión que se mantiene por más de tres minutos.

151 “Vivere” fue la canción principal de la película italiana homónima dirigida por Guido Brignone en 1936. Sobre su uso en *Venceremos*, Pedro Chaskel (2017) señaló que no conocía el origen de la canción y que solamente la utilizó por su poder simbólico.

Vivir sin melancolía
Vivir sin siquiera celos
Sin reproches, sin siquiera conocer lo que es el amor
Aprovechar más la bella flor
Gozar la vida y hacer callar el corazón
Reírse siempre así gozoso
Reírse de la locura del mundo

Aunque el público no comprendiera el texto en italiano el carácter alegre y juguetón de la interpretación de Schipa permea la escena más allá del contenido de la letra. El diálogo entre imagen y música sugiere que los ricos gozan de una vida sin preocupaciones mientras, como vimos anteriormente, la clase trabajadora vive en condiciones deplorables.

Una oposición similar se aprecia más adelante cuando un hombre tira un carretón y escuchamos nuevamente a Ángel Parra, esta vez cantando “Quisiera volverme noche”. Luego una serie de fotografías de campamentos nos muestra las miserables condiciones de vida de sus habitantes. Mirando solamente las imágenes la secuencia podría interpretarse como un retrato de una dura realidad. Sin embargo, la canción de Parra añade un elemento discursivo pues su texto es un llamado a levantarse y combatir la injusticia.

Quisiera volverme noche, para ver llegar el día,
que mi pueblo se levante, buscando su amanecida.
También quisiera ser tierra y agua también quiero ser,
pa' florecer el desierto del que se muere de sed.

El uso de imágenes fijas era común en el documental político de la época, particularmente en los trabajos del cubano Santiago Álvarez. Del Valle plantea que el uso de materiales de archivo como fotos, periódicos y panfletos se volvió una técnica relevante en los documentales de los sesenta y setenta tanto por su bajo costo como por la posibilidad de cuestionar los modelos hegemónicos de narración y la idea de la edición invisible (2013, 43).

En Chile varios realizadores se valen de esas técnicas, a menudo con música que contribuye a dar ritmo y movimiento a las imágenes fijas. Como describe Chion en su paradigmático análisis del prólogo de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), el sonido otorga temporalidad a los planos. En

silencio son abstractos, pero el sonido los vuelve reales (1993, 15-16). En películas como *Venceremos*, en que los sonidos diegéticos son escasos, la música asume ese rol produciendo continuidad y el sentido de realidad que Chion sugiere.

Volviendo a *Venceremos*, en oposición a las imágenes de pobreza, la cámara muestra a miembros del grupo conservador católico Fiducia, fundado en Chile para contrarrestar el supuesto giro hacia la izquierda de la iglesia católica (Chignoli y Donoso 2013, 85). Los hombres entregan panfletos en la calle y uno de ellos sostiene un lienzo. La música que los retrata es la “Marcha del soldado” de Igor Stravinski. El movimiento de la cámara es muy provocador, acercándose a los hombres y mostrándolos en primeros planos. El carácter satírico de la música contribuye a crear un comentario irónico pues la seriedad de los hombres se ve ridiculizada con la sonoridad de la pieza. Esto se evidencia particularmente cuando uno de ellos habla por un megáfono en sincronía con el sonido de la trompeta dando la impresión de que el hombre es quien toca el instrumento.



El megáfono como trompeta (*Venceremos*, 1970)

Un corte nos muestra nuevas imágenes de niños y ancianos viviendo en la miseria al tiempo que vuelve la canción “Quisiera volverme noche” en la voz de Ángel Parra. El corte es abrupto reforzando el contraste entre dos realidades, cada una con su correspondiente música. La solemnidad de Parra se opone al efecto cómico que produce la “Marcha del soldado” en diálogo con los miembros de Fiducia. La estrategia se repite cuando vemos lujosos automóviles exhibidos en una vitrina seguidos por diversos bienes materiales desde revistas hasta joyas. En esta secuencia escuchamos “Yo quiero ser un triunfador” de la banda uruguaya Los Iracundos. La

letra, en un tono similar a la canción de Tito Schipa, alude a la idea de triunfo y goce.

Yo quiero ser un triunfador, de la vida y del amor
Y seguiré buscando felicidad
Porque en alguna esquina está esperando por mí

En conjunto, música e imagen sugieren que ser un triunfador significa poder consumir los bienes presentados en pantalla. A nivel de las letras, las canciones de Parra y Los Iracundos expresan el deseo de ser algo más, pero mientras Parra manifiesta sentimientos de solidaridad y apoyo a la clase trabajadora, Los Iracundos proponen ingenuos e individualistas comentarios buscando felicidad personal. Sin embargo, el conflicto no está solo en las letras sino también en la sonoridad: la supuesta banalidad del pop contrasta con la solemnidad y el compromiso político de la Nueva Canción Chilena. La instrumentación de Los Iracundos incluye guitarra eléctrica, bajo y batería, la de Parra, solamente guitarra acústica. Recordemos que parte de la izquierda consideraba que el rock y el pop, así como las guitarras eléctricas, eran símbolos del imperialismo cultural. Por el contrario, la guitarra acústica, comúnmente asociada al folklore, era considerada más auténtica.¹⁵² Por tanto, el choque entre estos géneros y sus respectivas sonoridades simboliza una oposición ideológica.

La siguiente secuencia nos presenta dos situaciones de brutal pobreza: un basural donde niños escarban en la basura para encontrar algo que comer y una niña que sufre de desnutrición. La dureza de las imágenes contrasta con “Dame la mano”, una dulce y alegre canción infantil basada en el texto de Gabriela Mistral. Su uso puede interpretarse como un distanciamiento brechtiano en que la música en lugar de empatizar con la tristeza de la escena apela a emociones contrarias produciendo una incómoda sensación que interpela a la audiencia.

Hacia el final contemplamos la celebración que tuvo lugar en el centro de Santiago luego de la elección de Salvador Allende. Varios planos retratan a la gente bailando, gritando o cantando a la cámara como expresiones de alegría. Sobre estas imágenes escuchamos la pericona “Un gallo de amanecida”, de Alejandro Reyes interpretada por Richard Ro-

152 Ver Fariás (2014b) para una discusión sobre la mirada de la izquierda hacia el rock y los vínculos de éste con la Nueva Canción. Krebs y Vergara (2016) ofrecen un panorama de los usos del rock en el cine chileno de los sesenta y setenta.

jas y su grupo Lonquimay. Es curioso que la misma canción había sido grabada por Ángel Parra e incluida en el álbum *Canciones de amor y muerte* (1969) donde aparecían “Quisiera volverme noche” y “Canto a Santiago”. Al parecer, Chaskel y Ríos prefirieron la versión de Richard Rojas que es más rítmica, alegre e incluye voces masculinas y femeninas. Con esto la audiencia podría sentirse más identificada y conectar de mejor manera con la atmósfera de júbilo que ofrece esta versión. A su vez, la canción tocada con guitarras y bombo legüero sincroniza con acciones específicas que se presentan en pantalla, particularmente un grupo de personas bailando en una ronda, otros saltando y un hombre que golpea un tambor. Ante la ausencia de sonidos ambiente, la canción viene a cumplir ese rol, resonando con las imágenes.



La multitud celebra el triunfo de Allende (*Venceremos*, 1970)

Analizando documentales del Nuevo Cine Latinoamericano que otorgan un rol central a la música como *Now!* (Santiago Álvarez, 1965) y *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), Burton plantea que la “cuidadosa sincronización” entre música e imagen representa una suerte de “narración sustituta” en que la música viene a reemplazar al narrador omnisciente (1990, 64).¹⁵³ *Venceremos* podría interpretarse como parte de ese grupo de trabajos, pues las canciones incluidas articulan un discurso que sugiere a la audiencia cómo interpretar las imágenes. La particularidad de *Venceremos* está en el uso de permanentes contrastes: entre música e imagen como vimos en la escena del basural o entre canciones de carácter opuesto como en las de Parra en contradicción con Tito Schipa y Los

153 *Now!* está montada sobre la canción homónima de la cantante y activista afroamericana Lena Horne, que a su vez se basa en la canción folklórica judía “Hava Nagila”. *Me gustan los estudiantes* incluye dos canciones interpretadas por el cantautor Daniel Viglietti: “Vamos estudiantes” de su autoría y “Me gustan los estudiantes” de Violeta Parra.

Iracundos. Incluso en piezas que suenan al mismo tiempo como en la secuencia de las protestas. La oposición a nivel sonoro se convierte en una estrategia para comunicar con la música. Como veremos a continuación, este uso de lo musical se volvió característico para promover un discurso de lucha de clases en el documental chileno.

Música para el tiempo libre

Entre las 40 medidas propuestas en el programa de la Unidad Popular, la número 29 señalaba que los trabajadores tendrían derecho al descanso y al tiempo libre (Corvalán 2003, 297-302). Luego del ascenso de Allende al poder, el nuevo gobierno comenzó la construcción de los llamados Balnearios Populares, una serie de recintos en las zonas costeras destinados al descanso de los trabajadores y sus familias. El plan fue ejecutado como una acción conjunta entre el Ministerio de Vivienda, la Corporación del Mejoramiento Urbano CORMU, y la Central Única de Trabajadores CUT (Garcés 2005, 68-69). Los primeros Balnearios abrieron sus puertas en febrero de 1971 y se implementaron también algunas medidas complementarias como la construcción de una piscina pública en el cerro San Cristóbal y la iniciativa conocida como el Tren del Turismo Popular, que proveería transporte hacia la zona costera de Valparaíso y Viña del Mar (ibid.).

De acuerdo con el arquitecto Miguel Lawner, director de CORMU en esos años, cada uno de estos centros albergaba a 500 personas. Los visitantes llegaban cada quince días en los meses de verano y los Balnearios los recibían con un programa cultural y de entretenimiento dirigidos por un equipo que incluía trabajadores sociales, animadores culturales y profesores de educación física (2008, 294). Esta fue una de las medidas más tangibles del gobierno, pues benefició a la clase trabajadora subsanando uno de los problemas concretos que prácticamente no había sido considerado por las administraciones anteriores: el derecho al descanso. Como destaca Lawner, la iniciativa permitió a miles de familias de escasos recursos ejercer este derecho, muchas de ellas por primera vez (ibid.).

Uno de los principales desafíos para las organizaciones involucradas en este proyecto era poder informar a la ciudadanía acerca de esta medida. La gran escala de esta iniciativa y la participación de diferentes instituciones en su implementación llevó a la producción de tres cortometrajes documentales para promover los Balnearios.

La Oficina de Información y Radiodifusión del gobierno produjo *El derecho al descanso* (Adolfo Silva, 1971), que podemos interpretar como una

cinta oficial realizada desde el gobierno mismo.¹⁵⁴ Por su parte, el Departamento de Cine y Televisión de la CUT realizó *Un verano feliz* (Alejandro Segovia, 1972), que opera como un medio de información para los miembros de la CUT, que eran los principales beneficiarios de este programa. Finalmente, *Balnearios populares* (Luigi Hernández et al., 1972) representa un caso diferente, pues no fue encargada por ninguna institución, sino producida por un grupo de aficionados que querían ayudar a promover esta medida del gobierno. Por ser tres cintas dedicadas a un mismo tema y producidas en un marco temporal muy acotado, representan algunas de las discusiones estéticas y políticas del momento y son útiles para un análisis comparado.

El derecho al descanso

Este documental de 13 minutos tiene un tono informativo y una voz *over* que explica los principales aspectos de la política vacacional. La cinta incluye varias canciones y, como era habitual, apela a la asociación entre clase trabajadora y NCCh. El huayno instrumental “Gringa” de Quilapayún, que incluye quena, charango y guitarra, retrata las vacaciones de la clase trabajadora y el sonido moderno de “Savor” de Carlos Santana, con guitarra eléctrica y órgano Hammond, representa los lujos de la burguesía. La estrategia es clara: las dos clases sociales antagónicas tienen una música específica. Tal como en *Venceremos*, este contraste lleva la idea de la lucha de clases al plano de lo sonoro.

Hacia el final se produce una transformación. Luego de la implementación de los Balnearios, el instrumental “Soul Sacrifice” de Santana entra sobre imágenes de las familias trabajadoras disfrutando de sus vacaciones. La música que antes simbolizó descanso y recreación de la clase alta se transfiere ahora a la clase trabajadora. La cinta comunica mediante la música que, gracias al esfuerzo del gobierno, los trabajadores y sus familias pueden acceder al goce antes reservado solo para las familias adineradas.

Considerando que Carlos Santana fue un músico tremendamente exitoso en el Chile de esos años, podemos plantear que el uso de su música en la cinta responde en parte a su popularidad, que la volvía fácilmente

154 CineChile.cl y la Cinoteca Virtual de la Universidad de Chile fechan *El derecho al descanso* en 1970 pero algunos elementos revelan que fue realizada en los primeros meses de 1971: se muestran los primeros Balnearios que abrieron al público en febrero de 1971 y en el minuto 06:07 se ve un cartel anunciando un evento que tiene lugar el sábado 7 de febrero, que de acuerdo con el calendario solo puede haber sido en 1971.

reconocible para la audiencia.¹⁵⁵ Su figura es un tanto ambivalente pues su música se asocia por un lado con ideas de goce y fiesta pero, tal como menciono anteriormente, para cierta parte de la izquierda, el rock y las guitarras eléctricas eran vistas con sospecha por ser consideradas parte del imperialismo cultural promovido por los Estados Unidos. Por lo tanto, en un primer momento la asociación entre Santana y las clases acomodadas parece responder a este juicio de valor, retratando a estos sectores con una música considerada enajenante y banal. Sin embargo, cuando retrata a la clase trabajadora, se apela más bien a la asociación con la fiesta y el goce.

Un verano feliz

Esta película de 23 minutos recrea la vida de un trabajador que pertenece a la CUT y su viaje a los Balnearios junto a su familia. Fue producida por la Central Única de Trabajadores CUT y, a diferencia de la anterior, no se enfoca en las contradicciones de clase sino en el goce de la clase trabajadora como fruto de esta iniciativa gubernamental. Mientras *El derecho al descanso* mantiene un tono informativo, en este caso se busca reflejar el impacto de la medida gubernamental en la vida de una persona y su familia. La voz *over* la realiza el mismo personaje, quien cuenta en primera persona su experiencia y explica el funcionamiento de los Balnearios desde la perspectiva de un beneficiario.¹⁵⁶

Un verano feliz incluye canciones y piezas instrumentales de artistas de la NCCh como Víctor Jara, Charo Cofré e Inti Illimani, tres temas de la banda de rock-fusión Los Blops y un tema instrumental estilo *easy listening*.¹⁵⁷ La música funciona como un modo de categorizar las actividades que se presentan en pantalla. Cuando la gente disfruta de la playa o en juegos, escuchamos música pop-rock, pero cuando se presentan cuestiones de trabajo o información relativa a las políticas gubernamentales, escuchamos NCCh. La puntuación es muy precisa, lo que evidencia su

155 Cuatro de sus sencillos y sus LPs *Santana* (1969) y *Abraxas* (1970) estaban entre los discos más vendidos en Chile durante 1971 (*Ramona* 9, 24 diciembre 1971, 14).

156 *Un verano feliz* se estrenó en la Universidad Católica de Valparaíso y luego en Santiago, como parte de una colaboración entre la CUT y Chile Films. El Departamento produjo varios films para distribución en sindicatos y organizaciones de trabajadores. Según Carlos Fénero, su director, tenían exhibiciones cada semana en sindicatos (en Montalva 2015).

157 Este género abarca un amplio espectro de músicas que emergieron de la confluencia entre la *big band* de jazz y la orquesta clásica y que apelan como su nombre indica a una experiencia musical fácil y agradable dirigida sobre todo a un público adulto (Keightley 2012, 192).

intención. Por ejemplo, cuando el narrador comenta: “fuimos a la playa” entra “Atlántico” de Los Blops, que produce un clima de relaxo y disfrute sobre planos de personas disfrutando a la orilla del mar. Esta es una pieza instrumental donde la flauta toca una melodía acompañada por una guitarra acústica de 12 cuerdas, piano, bajo y batería.¹⁵⁸

The image shows a musical score for a flute. It consists of two staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first staff is labeled with 'A' above the first measure and 'C' above the second measure. The second staff is labeled with 'G' above the first measure and 'A' above the second measure. The melody is written in a treble clef and includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and rests.

Fragmento de “Atlántico” de Los Blops (*Un verano feliz*, 1972)

La progresión de acordes principal, I-bIII-bVII-I, es sugerente porque evita el acorde dominante creando una secuencia armónica sin grandes tensiones. A su vez, la melodía incluye varias notas largas y un ritmo que evita los tiempos fuertes del compás evocando nuevamente la idea de relaxo y disfrute.¹⁵⁹ Luego de algunos planos de la playa con personas nadando, niños jugando con arena y otros elevando un volantín, comienza una escena en la cocina del Balneario. Cocineros preparan y sirven comida a los visitantes al tiempo que oímos el comienzo de “Tatatá”, una pieza instrumental de Inti Illimani, en que el tiple colombiano toca una melodía, acompañado por charango, guitarra y bombo legüero. La armonía de la pieza, que abre con un acorde dominante séptima (B7) que resuelve a la tónica (Em), crea un sentido de estabilidad en diálogo con la imagen de los comensales atendidos por los cocineros. Sumado a esto, la percusión de ritmo constante que evita acentuar el tiempo fuerte del compás hace eco de las convenciones de música marcial o de héroes en el cine (Kalinak 1992, 193). Se produce así un sentido de esfuerzo y heroísmo que refuerza el retrato de los cocineros, destacando este aspecto de los Balnearios que es proveer de buena alimentación a sus visitantes.

158 Este tema apareció en el álbum *Los Blops* (1970), y su título puede haber sido una razón adicional para incluirla en este retrato de las vacaciones junto al mar.

159 Tagg y Clarida sitúan la progresión entre un grupo de patrones armónicos del rock que evitan el “paradigma clásico del círculo de quintas” (2003, 661-662).

B7 Em

Tiple

Bombo

El comienzo de “Tatati” de Inti Illimani (*Un verano feliz*, 1972)

De modo similar, en una secuencia en que niños juegan en la playa, escuchamos “La muerte del rey” de Los Blops, una alegre melodía en guitarra que se va repitiendo con pequeños cambios en la instrumentación. Pero de pronto vuelve “Tatati” cuando vemos a un niño llorando. Al comienzo no parece haber una conexión clara entre la música y la imagen, pero pronto aparece el personal médico que se hace cargo del niño al tiempo que el narrador explica que los Balnearios tienen un centro de salud en donde las personas pueden atenderse en caso de una emergencia. Nuevamente la música de la NCCh contribuye a resaltar la labor de estos trabajadores y la preocupación de quienes implementan los Balnearios por cubrir todas las necesidades de sus visitantes. La música trabaja para recordar a la audiencia que el plan del gobierno está muy bien diseñado.



El niño en el centro médico (*Un verano feliz*, 1972)

Si bien la cinta no retrata el enfrentamiento de clases explícitamente como *El derecho al descanso*, sí distingue entre dos tipos de música, una que simboliza el ocio y el goce y otra que representa el trabajo y las medidas

del gobierno socialista. La misma estrategia se usa luego cuando el protagonista y su esposa pasean de la mano por la playa seguidos por “Los momentos” de Los Blops. De pronto, un corte nos muestra varios buses en que los visitantes se disponen a volver a sus hogares. El instrumental “La Partida” de Víctor Jara entra recordando que el transporte es también parte del plan implementado por el gobierno.

La categorización de actividades con géneros musicales específicos aparece nuevamente en una secuencia en que oímos el *easy-listening*.¹⁶⁰ Es de noche y las personas están cenando en un gran comedor. Algunas de ellas ríen a la cámara cuando notan que están siendo filmadas. Luego de la cena, comienza una fiesta y la cámara nos muestra algunos números artísticos que se presentan al público: una mujer que canta, un niño recita un poema, una banda de rock tocando y una obra teatral. La secuencia finaliza con una serie de planos de la gente bailando como la expresión más clara y significativa del disfrute en los Balnearios. La música *easy-listening* con una ágil melodía en los bronces acompañados por batería, bajo, guitarra eléctrica y órgano sirve para retratar la recreación de forma similar a las piezas de los Blops usadas anteriormente, pero con un carácter más vivo yailable.

Balnearios populares

La producción de *Balnearios populares* tiene un origen particular. Sus realizadores eran un grupo de estudiantes que buscaron contribuir en la difusión de esta medida del gobierno.¹⁶¹ Luigi Hernández (2018), uno de los directores, recuerda que para llevar a cabo el proyecto recibieron apoyo logístico de la CORMU y financiero y técnico del Centro Experimental, que incluyó cinta, cámaras y postproducción.

Balnearios populares propone un estilo muy similar a *El derecho al descanso*: un tono informativo con una voz *over* que explica el funcionamiento de los Balnearios y los esfuerzos del gobierno para implementar el plan.

160 El tema recuerda el estilo de los Bronces de Monterrey, conjunto dirigido por Juan Azúa, que emulaba el *easy-listening* con predominancia de bronces de Herb Alpert & The Tijuana Brass. Sin embargo, no he podido dar con el nombre exacto de la pieza ni su autor.

161 El grupo usó el nombre de Frente de Cineastas Revolucionarios FCR, un acrónimo que recuerda las organizaciones de trabajadores que promovía el MIR. De hecho, un grupo de cineastas del MIR fundó por esos años el Frente de Trabajadores Revolucionarios del Cine (Molina 2014). Sin embargo, el FCR no estaba ligado al MIR y su nombre parece responder más bien al entusiasmo político del momento.

Asimismo, recurre a la narrativa de oposición entre la burguesía que disfruta de sus vacaciones y la clase trabajadora que no puede costearse un descanso digno. Sin embargo, en términos de música y sonido, *Balnearios populares* tiene dos elementos distintivos: entrevistas en audio a los visitantes de los Balnearios, quienes ofrecen su opinión y experiencias respecto a la política gubernamental y la ausencia de música asociada con la NCCh.

Las entrevistas aportan un sentido de autenticidad, pues a diferencia de las otras cintas, aquí se presenta no solo información ni recreaciones sino las voces de los beneficiarios. Los entrevistados no aparecen en pantalla, pero los escuchamos en voz en *off*. De este modo, la cinta provee evidencia del éxito de los Balnearios desde la esfera sonora.¹⁶² Si bien no se entregan pistas precisas sobre la identidad de las personas entrevistadas, el contexto indica que son algunas de las que aparecen en pantalla disfrutando de los Balnearios. El uso de estas voces probablemente respondió a que sus realizadores no contaban con equipos de sonido sincrónico, pero este problema se convierte en un recurso narrativo pues evita los testimonios a cámara privilegiando la esfera sonora para compartir esas opiniones. Incluso, siguiendo a Chion, podemos suponer que, si los entrevistados aparecieran en pantalla, el efecto no sería tan poderoso, pues sus voces estarían inexorablemente ligadas a la persona que habla, mientras la voz sola adquiere un estatus especial (2004, 36).

Respecto a la música, la cinta sigue la estrategia de usar el rock y el pop para representar el tiempo libre y el goce. Al preguntar a Luigi Hernández (2018) por la selección musical señaló que intentaron usar “música sin afán político” para “cambiar el modelo”. En otras palabras, evitar la recurrencia del repertorio con claras connotaciones políticas como la NCCh. Asimismo, agrega que la intención era “dar una cuota de alegría y energía” con la música. Estas ideas resuenan con las críticas antes mencionadas respecto a la preponderancia de la NCCh en el documental político de aquellos años.

Al igual que *Un verano feliz*, *Balnearios populares* emplea también un *easy-listening*, en este caso una versión instrumental de la balada “It hurts to say goodbye” compuesta por Arnold Goland en 1966. Este arreglo incluye

162 Como discuto en la introducción, la voz en *off*, a diferencia de la voz *over*, se caracteriza porque está presente en el lugar de la acción, aunque no veamos su fuente en pantalla.

trompeta, guitarra eléctrica, bajo, batería, teclado y cuerdas frotadas.¹⁶³ El tema se oye en varias ocasiones mientras la cámara muestra a personas nadando, otras jugando futbol y voleibol, planos de las cabañas, grupos de personas cenando y finalmente en el espectáculo de variedades ofrecido a los visitantes tal como vimos en *Un verano feliz*. Con una melodía que se mueve sobre todo por grados conjuntos, sin grandes intervalos ni alteraciones, sumado a una armonía que va abriendo breves modulaciones que resuelven al tono de origen, la música crea un clima de tranquilidad y alegría que realza el disfrute de los veraneantes.

Dm G7 C F Bdim7 E7 Am

Dm D#dim E7 Am

Primeros compases de “It hurts to say goodbye” (*Balnearios populares*, 1972)



Disfrutando de las vacaciones (*Balnearios populares*, 1972)

Aunque la cinta evita el uso de música asociada con la NCCh, toma grabaciones de otras músicas de raíz folklórica: una tonada instrumen-

163 “It hurts to say goodbye” fue grabada en 1966 por la cantante Margaret Whiting como una balada. En los años siguientes se realizaron varias grabaciones de esta canción, entre las que destacó la del director de orquesta francés Claude Vasori conocido con el seudónimo Caravelli. Esta versión instrumental, mucho más rítmica que la balada de 1966, es la que más se asemeja a la de *Balnearios populares*. Sin embargo, no he podido encontrar información precisa sobre la versión específica que se incluye.

tal y una cueca. Como hemos visto, estos géneros han sido comúnmente asociados con sentimientos nacionalistas e identitarios en el cine chileno. De este modo, se opta por un sentido de identidad nacional en lugar de la identidad de izquierda que podría sugerir la NCCh. Podríamos plantear que los realizadores buscaron representar a un sector más amplio de la sociedad, no necesariamente conectado con la cultura de izquierda. Aun así, la letra de la cueca incluida al final explicita su apoyo al gobierno de la Unidad Popular.¹⁶⁴

Tal como en *Un verano feliz*, la fiesta posterior a la cena en los Balnearios es presentada como el clímax del disfrute de sus visitantes. Aquí, sin embargo, no se emplea *easy-listening* sino la cueca, que entra cuando el narrador menciona que “el folklore está siempre presente” en las actividades de los Balnearios. La cámara muestra parejas bailando, dos hombres tocando guitarras y otras personas aplaudiendo. La letra dice “Que viva el año 70, con el triunfo Popular” y algunos planos más nos muestran el baile y el disfrute antes de los créditos finales.

En términos generales, la cinta conecta con las ideas de la Unidad Popular, celebrando la iniciativa de los Balnearios, pero su música se aparta de las narrativas más convencionales del documental político de la época. El uso de géneros como la cueca y la tonada no es común en el cine asociado con la izquierda, precisamente porque sus realizadores eran críticos del sentimiento nacionalista y las nociones identitarias asociadas a estos géneros. La ausencia de música de la NCCh ubica a esta cinta entre un pequeño grupo de producciones comprometidas con la Unidad Popular que evitaron este repertorio en búsqueda de otras asociaciones a nivel musical.

No hay revolución sin canciones

La música jugó un rol crucial en los discursos propuestos por los documentales ligados a la Unidad Popular sugiriendo interpretaciones que trascienden el contenido visual y proponiendo ideas y asociaciones a la audiencia. La oposición de géneros musicales para crear distinciones de clase y posicionamiento político surge como una técnica clave en el periodo. Pop/folklore foráneo/local, burgueses/trabajadores fueron algunas de las dicotomías que orientaron estos discursos.

El giro desde música especialmente compuesta hacia grabaciones preexistentes respondió a una serie de cambios en los lenguajes cinema-

164 Según Hernández (2018) esta cueca titulada “Que viva el año 70” fue interpretada por un conjunto folklórico de la ciudad de San Fernando.

tográficos de la época, así como a cuestiones contextuales. Por un lado, la urgencia de la contingencia que exigía un ritmo más acelerado de producción y por otro las transformaciones a nivel continental que los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano ya habían emprendido y que influyeron a los realizadores locales. Finalmente, el giro más amplio que las cinematografías hegemónicas venían experimentando en términos de buscar alternativas a la orquesta sinfónica y las partituras originales.

El poder simbólico de la música preexistente se convirtió en un medio ideal para comunicar ideas a la audiencia en un contexto en que la politización de la práctica cinematográfica requería esfuerzos por promover mensajes de forma eficiente, a públicos diversos no necesariamente familiarizados con las sutilezas del lenguaje audiovisual y muchas veces en espacios no convencionales.

Es importante notar que la historiografía y los estudios del cine chileno han privilegiado el análisis de cintas que reúnan ciertos criterios artísticos de vanguardia, mientras obras más sencillas y funcionales suelen ser pasadas por alto. Sin embargo, considerando los trabajos del cubano Santiago Álvarez y su importancia para el Nuevo Cine Latinoamericano, cabe destacar que el cine político del subcontinente está inexorablemente ligado a estos *otros* modos de producción como noticieros y películas institucionales de carácter informativo o educacional. Enmarcadas en estos modos, los tres films dedicados a los Balnearios Populares ofrecen perspectivas novedosas e interesantes para el estudio del documental durante la Unidad Popular y a la vez son representativas del grueso de la producción.

La importante alianza entre documental político y NCCh conectó dos procesos que corrían en carriles paralelos, permitiendo un refuerzo mutuo a nivel discursivo. Sensibilidades y preocupaciones similares entre músicos y cineastas contribuyeron a establecer esta conexión entre estos dos campos artísticos. Aunque la NCCh estuvo lejos de ser masiva y ostentar una gran popularidad, la afinidad estético-política del movimiento con los cineastas que apoyaban al gobierno socialista se tradujo en una permanente asociación entre dicha música, la izquierda, la clase trabajadora y el proyecto político de la Unidad Popular. Estas cintas representan el comienzo de una asociación que continuó en el tiempo.

A pesar de las diferencias, el uso de repertorio de NCCh en estas cintas funciona de forma similar a lo que significó la Música Típica en el cine de los años cuarenta y cincuenta. Ambos fueron movimientos de música popular de raíz folklórica que propusieron una estética, instrumentación y hasta una apariencia característica. A su vez se utilizaron en la pantalla para producir asociaciones con proyectos políticos y nociones de país y propi-

ciar así interpretaciones particulares de la imagen. Desde veredas opuestas políticamente, La NCCh y Música Típica cumplieron funciones similares en su vínculo con el cine

La utilización de música preexistente en el documental político no estuvo limitada a la NCCh y como hemos visto, géneros como el rock, el pop, el *easy-listening* se usaron también como modos de crear determinadas asociaciones y discursos sociopolíticos. Como el análisis de las cintas demuestra, el rock y el pop fueron símbolos del ocio y el disfrute al tiempo que la NCCh mantenía su asociación con el gobierno socialista y el trabajo. Estas definiciones respondieron también a la mirada que parte de la izquierda tenía de géneros internacionales considerados como parte del imperialismo cultural.

Llama la atención el uso de piezas instrumentales de músicos de la NCCh como “Gringa” de Quilapayún, “Tatati” de Inti Illimani y “La partida” de Víctor Jara, pues deja de manifiesto que las asociaciones de este repertorio con el proyecto socialista trascienden con creces el mero contenido de las letras. Los elementos tímbricos, la instrumentación y el carácter de las piezas son en sí mismas productoras de sentido y permiten a la audiencia establecer una conexión con las ideas de la izquierda, aunque no existan palabras de por medio. De hecho, es probable que las piezas instrumentales hayan sido más útiles en términos cinematográficos pues la letra de las canciones puede anclar las imágenes a su contenido específico, mientras las instrumentales permiten una interpretación más abierta, pero traen este imaginario sonoro de la Unidad Popular y por tanto continúan siendo profundamente políticas.

Conclusión

El objetivo inicial de este trabajo era investigar el rol de la música dentro del llamado Nuevo Cine Chileno. Sin embargo, los hallazgos iniciales me motivaron a extender el marco temporal para considerar la producción fílmica desde comienzos de la era sonora en Chile. Esta ampliación me permitió un mejor entendimiento de las definiciones del Nuevo Cine, así como de las trayectorias de la composición musical para cine en el país. Como discuto en la introducción, la identificación de esta y otras oposiciones se volvió una herramienta para interpretar una serie de procesos y transformaciones en el cine chileno. No fue mi objetivo producir una lista de simples binarismos sino más bien observar los matices y contradicciones que emergen de estas dicotomías.

Siguiendo esta línea de trabajo, la división entre lo rural y lo urbano me permitió entender los diversos estilos musicales que aparecieron en la producción fílmica desde fines de los años treinta hasta mediados de los cincuenta e incluso más allá. Esto no implicó una separación estricta entre dos tipos de cinta sino el reconocimiento de diferentes énfasis temáticos. Las que abordan el imaginario urbano generalmente siguen las convenciones del modelo de acompañamiento de Hollywood evitando referencias a la cultura nacional y sus tradiciones. Por el contrario, lo rural fue explotado mediante el uso de géneros folklóricos y números musicales, muy influidos por referentes del cine mexicano y argentino. Sin embargo, estas cintas incorporaron algunos elementos del modelo de Hollywood del mismo modo que las urbanas utilizaron aspectos de lo folklórico y apelaron a ciertos símbolos nacionales.

De igual modo, en el análisis de las partituras experimentales del cine de vanguardia en los sesenta existió una dura crítica hacia las convenciones de la música en el cine y un alejamiento del estilo de Hollywood. No obstante, algunas técnicas permanecieron como los breves *mickeymousing* en *Mimbre*, el uso de *stingers* en *Energía gris*, o los clichés para representar otredad en *Aquí vivieron*. Asimismo, a pesar de la crítica al uso de cuecas y tonadas en tanto símbolos de patriotismo, algunas producciones de los sesenta y setenta no rechazan su uso, sino que intentan subvertir sus valores como en la cueca que baila el protagonista de *El chacal de Nahueltoro*, o con la cueca celebratoria de la Unidad Popular en el final de *Bañeríos Populares*.

Un aspecto significativo de esta investigación fue la inclusión de

fuentes primarias como revistas y reseñas de prensa en periódicos, algo que muchas veces se deja de lado en los estudios sobre música en el cine pues en general estos medios no prestan mucha atención a la música. De hecho, muchas de las notas que revisé se limitaban simplemente a nombrar al compositor o afirmar que la música era buena o bella. A pesar de esta aparente limitación, la inclusión de estas fuentes me permitió indagar en torno a las expectativas, los miedos y deseos del medio cinematográfico tanto respecto a las películas mismas como a la música.

Los números musicales se volvieron muy significativos desde comienzos de la era sonora. Su popularidad en el cine internacional motivó la inclusión de performances de solistas y conjuntos musicales a nivel local. Estos números permitieron alcanzar audiencias más amplias, obtener más cobertura de prensa y propiciar vínculos con las industrias de la música. En el campo del documental institucional no solía haber números, pero la música especialmente compuesta para estas cintas fue también un modo de conseguir más impacto acercando este tipo de producciones a los círculos de mayor prestigio artístico. El grueso de estas películas no recibía mayor atención por parte de la prensa, pero la inclusión de música original era generalmente comentada por los medios. Así, la música funcionó como un puente entre los mundos del cine de arte y las formas más utilitarias de la producción fílmica.

Uno de los principios rectores de este trabajo fue visibilizar el profundo vínculo entre música de cine y política. Durante los años cuarenta y cincuenta el rol de la Música Típica fue central para entender los discursos de identidad nacional del cine chileno, mientras que las partituras experimentales de Gustavo Becerra y Violeta Parra producidas desde fines de los cincuenta, pueden leerse como una respuesta a aquellas músicas a través de otros géneros, lenguajes e instrumentos, así como al modo en que la música participaba del discurso fílmico, dialogando o comentando críticamente la imagen. La emergencia de la Nueva Canción Chilena a fines de los sesenta puede verse como la antítesis de la Música Típica en cuanto al discurso político de sus exponentes. No obstante, su repertorio se volvió hegemónico en las realizaciones ligadas a la Unidad Popular. Estas cintas recurrieron a grabaciones de Nueva Canción una y otra vez para producir un imaginario sonoro de la clase trabajadora, propiciar el apoyo a las políticas del gobierno socialista y promover discursos de lucha de clases. Algunos realizadores fueron críticos de este nuevo canon en que la Nueva Canción parecía indispensable para hacer cine comprometido políticamente con la izquierda y comenzaron a explorar alternativas que pudieran apelar a públicos más amplios no necesariamente conectados con dichas

ideas y estéticas. En cierta medida, el rol de la Música Típica en el cine de los años cuarenta y cincuenta es homólogo al de la Nueva Canción en los sesenta y setenta. Así, pese a las diferencias políticas y estéticas, el modo en que se utilizaron estas músicas en el cine no fue muy distinto.

La literatura sobre música en el cine chileno se ha concentrado en la composición de partituras originales dejando en un segundo plano las grabaciones preexistentes. Sin embargo, como he demostrado a lo largo de este trabajo, su rol es de vital importancia para comprender cómo la música hace parte de los discursos fílmicos. La emergencia de las compilaciones y el uso de grabaciones de música popular en los años sesenta hace parte de los cambios que se experimentaban a nivel internacional que buscaban alternativas a la orquesta sinfónica pero también evidencia los crecientes vínculos entre las industrias del entretenimiento. Muchas cintas usaban grabaciones que estaban de moda para atraer la atención del público y propiciar determinadas interpretaciones. No obstante, ya desde los años cuarenta es posible distinguir este vínculo entre cine, radio, prensa y partituras trabajando en conjunto para promocionar determinados productos. Por otro lado, la música preexistente tenía la capacidad de evocar un amplio abanico de ideas, símbolos y asociaciones para enriquecer el mundo interno de las cintas que resultaba muy efectivo a la hora de comunicar determinadas ideas. Esto fue crucial por ejemplo para el desarrollo del documental durante la Unidad Popular en que el contexto político requería producir rápidamente y comunicar ideas claras a un público muy amplio.

Uno de los desafíos de este estudio fue incorporar elementos teóricos de los *Film Music Studies* de forma crítica, teniendo en cuenta que el grueso de esos trabajos se enfoca en Hollywood y en menor medida en el cine europeo y no son necesariamente homologables al contexto latinoamericano. Me interesaba traer algunas conceptualizaciones útiles al análisis de la música en el cine chileno, pero comprendiendo sus límites y distinguiendo las particularidades de cada caso.

El estudio en profundidad del documental institucional es una de las contribuciones importantes de este trabajo, pues desafía la historiografía existente que ha tendido a concentrarse más en el cine de arte que en formas utilitarias. Pese al reciente interés que ha tenido este repertorio, es mucho lo que falta por indagar aún. A través del análisis de este tipo de cintas es posible ampliar la mirada sobre las prácticas cinematográficas que se desarrollaron en los años sesenta y setenta, así como comprender de mejor manera las trayectorias de la composición musical para cine y el uso de las músicas preexistentes.

En esta misma línea, el balance entre las obras más valoradas y las más convencionales o incluso mal vistas por la crítica resulta clave para obtener un panorama más claro de las tendencias cinematográficas y los modos de utilizar la música. En el capítulo 8, por ejemplo, se ofrece un análisis del icónico documental *Venceremos*, que ha sido profusamente discutido y analizado, aunque sus aspectos musicales seguían siendo omitidos. Sin embargo, junto con esta cinta me pareció necesario observar otras que no suelen ser discutidas, probablemente por su carácter funcional y/o por ser consideradas de menor valor estético. Esta incorporación nos da luces más certeras de lo que era la producción fílmica del periodo que haberse quedado únicamente con las excepciones. Del mismo modo, el estudio detallado de *Ayúdeme usted, compadre*, que ha sido descartado de la gran mayoría de las investigaciones sobre cine chileno por considerarla de mala calidad o poco valor artístico, permite observar fenómenos interesantes en cuanto a los vínculos entre las industrias del entretenimiento, la persistencia de ciertas estrategias musicales del cine de los años cuarenta y cincuenta, así como la promoción de un determinado discurso político. A su vez, su inclusión permite ofrecer un panorama más claro del cine de ficción producido a fines de los sesenta.

Como planteo en la introducción, me interesaba pensar la politicidad de cintas que a menudo no se han considerado de ese modo. El estudio que propongo de *Un hogar en su tierra*, *Ayúdeme usted, compadre* y varias cintas de los años cuarenta y cincuenta demuestra que la idea de cine político no se circunscribe solo a la izquierda pues lógicamente los sectores más conservadores de la sociedad también utilizaron el cine como medio para promover su agenda política, aunque sus películas rara vez sean consideradas de ese modo.

Observando específicamente el rol de los compositores, esta pesquisa traza una trayectoria de más de treinta años de composición musical para cine en Chile. Me atrevería a afirmar que hasta ahora los estudios existentes no han podido ofrecer un panorama tan amplio y completo al respecto como el que aquí presento. Los estudios sobre cine han brindado más que nada datos aislados mientras que los trabajos sobre música en el cine se han concentrado en periodos o cintas muy específicos limitando la posibilidad de comprender trayectorias más amplias. En los primeros capítulos, examino cómo los compositores se volvieron figuras influyentes dentro del medio cinematográfico. Asimismo, muestro que la partitura de Próspero Bisquertt para *El hechizo del trigal* estableció una tendencia que fue continuada en futuras producciones en términos del predominio de la orquesta sinfónica como símbolo de lo cinematográfico en conjunción

con composiciones que aludían a géneros folklóricos como la cueca y la tonada. Chile Films continuará esta preferencia por compositores clásicos contratando a George Andreani, quien desarrolló un estilo musical fuertemente influenciado por el modelo de Hollywood. Por contraste, otros cineastas promovieron un estilo diferente vinculándose con compositores del mundo de la música popular como Fernando Lecaros y Donato Román Heitman, cuyas partituras eran acotadas y sencillas pues lo central eran las canciones y números musicales. A fines de los cincuenta, otro grupo de compositores comienza a escribir música de corte experimental para cintas de vanguardia y películas institucionales. Esto generó el desarrollo de una estética musical que desafiaba las convenciones de Hollywood y ampliaba las posibilidades de la música y el sonido en el cine. El proceso continuó en los años sesenta y hacia fines de la década se plasmó en largometrajes de ficción como *El chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, mi amor*.

Finalmente, entendiendo que aún hay mucho por investigar en la música de cine en Chile, quisiera que este estudio permita comprender de mejor forma la relevancia de la música en el cine chileno y ofrezca luces acerca de su intrínseco vínculo con lo político. Es de esperar que este trabajo contribuya a crear más lazos entre el estudio de la música y el cine en Chile estimulando nuevas investigaciones que consideren lo audiovisual tanto en su dimensión visual como sonora.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Hanns Eisler. 2007. [1947]. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

Aguiar, Carolina Amaral de. 2016. “Chris Marker y la SLON en La batalla de Chile”. En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, editado por Mónica Villaroel, 49-57. Santiago: LOM.

Albornoz, César. 2005. “La Cultura en la Unidad Popular. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto, 147-176. Santiago: LOM

Alegría, Daymí. 2012. “La música cubana en el cine mexicano y la construcción de un mundo ‘real imaginario’ 1940-1952”. Tesis de Máster, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Altman, Rick. 1989. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.

Aravena, Claudia e Iván Pinto. 2018. *Visiones laterales: Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago: Metales Pesados.

Audissino, Emilio. 2017. *Film/music Analysis: A Film Studies Approach*. Cham: Palgrave Macmillan.

Avila, Jacqueline. 2019. *Cinesonidos: Film Music and National Identity during Mexico's Época De Oro*. Nueva York: Oxford University Press.

Balmaceda, Fernando. 2002. *De Zorros, amores y palomas*. Santiago: El Mercurio-Aguilar.

Barnouw, Erik. 1974. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press.

Barr-Melej, Patrick. 2001. *Reforming Chile. Cultural, politics, nationalism, and*

the rise of the middle class. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Becker, Germán. 2001. *De memoria*. Santiago: Andujar.

Bengoa, José. 1996. *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Sur.

Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara, eds. 2011. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio.

Bordwell, David, y Kristin Thompson. 2004. *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.

Brecht, Bertolt. 1963. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La rosa blindada.

Bribitzer-Stull, Matthew. 2015. *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buhler, James, David Neumeyer, y Rob Deemer. 2010. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

Burton, Julianne. 1990. "Democratizing Documentary: Modes of Address in the New Latin American Cinema, 1958-1972". En *The social documentary in Latin America*, editado por Julianne Burton, 49-84. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Carvajal, Héctor. 1966. "Experiencias de un compositor." *Aisthesis* 1: 133-139.

Cavallo, Ascanio, y Carolina Díaz. 2007. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar.

Cecchi, Alessandro. 2013. "Topoi of Technology in Italian Experimental Industrial Film (1959-1973)". *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics*, editado por Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos y Peter Nelson, 394-403. Edinburgh: University of Edinburgh.

Cecchi, Alessandro. 2014. "Creative Titles. Audiovisual Experimentation

and Self-Reflexivity in Italian Industrial Films of the Economic Miracle and After”. *Music, Sound, and the Moving Image* Vol. 8/2: 179-194.

Celedón, Gustavo, Edgar Doll, Alina Donoso, y Javiera Carvallo. 2017. *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.

Chaskel, Pedro. 2017. Entrevistado por Martín Farías. 2 de mayo, Santiago.

Chignoli, Andrea, y Catalina Donoso. 2013. *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago: Uqbar.

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

Chion, Michel. 2004. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Claro, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel. 1973. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

Claro, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Collier, Simon, y William Sater. 2004. *A History of Chile, 1808-2002*. Cambridge: Cambridge University Press.

Contreras, Roberto, comp. 1978. *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas.

Corrado, Omar. 1992. “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”. En *Migraciones de Sentidos: Tres Enfoques sobre lo Intertextual* editado por Raquel Kreichman, Omar Corrado y Jorge Malachevsky, 33-51. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Corrado, Omar. 2011. “La música para cine de Juan Carlos Paz”. *Cuadernos de Cine Documental* 5: 81-94.

Corro, Pablo, Maite Alberdi, Carolina Larraín, y Camila Van Diest. 2007. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica,

Cortés, Alexis. 2008. “Identidad Barrial y Toma de Terrenos: Biografía Social de La Población La Victoria (Santiago de Chile)”. Actas del IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales: Universidad Nacional de Misiones, Posadas. <https://www.aacademica.org/000-080/104>

Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. 2014. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago: Cuarto Propio.

Corvalán, Luis. 2003. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago: LOM.

Covert action in Chile 1963-1973. 1975. Washington: U.S. Government Printing Office. <https://www.intelligence.senate.gov/sites/default/files/94chile.pdf>

Davison, Annette. 2004. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate.

Davison, Annette. 2017. "Listening to Prestige British Industrial Films". En *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* editado por Miguel Mera, Ronald Sadoff y Ben Winters, 213-227. Nueva York: Routledge.

Délano, Jorge. 1954. *Yo soy tú*. Santiago: Zig-zag.

Del Pozo, José. 2002. *Historia de América Latina y del Caribe 1825-2001*. Santiago: LOM.

Del Valle, Ignacio. 2013. "Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural". *Cinémas d'Amérique latine* 21. <http://cinelatino.revues.org/150>

Del Valle, Ignacio. 2014. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio.

"Desarrollo y expansión de Huachipato". 1962. Santiago: CAP y Litografía Stanley. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9931.html>

Doane, Mary Ann. 1980. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". *Yale French Studies* 60: 33-50.

Donald, Ralph, y Karen MacDonald. 2016. *Women in War Films. From Helpless Heroine to G.I. Jane*. Maryland: Rowman & Littlefield.

Donoso, Karen. 2006. "La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX". Tesis de grado, Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

Dyer, Richard. 1985. "Entertainment and Utopia". En *Movies and Methods Volume II*, editado por Bill Nichols, 220-232. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Dyer, Richard. 1998. *Stars*. Londres: British Film Institute.

Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.

Escobar Mundaca, Alejandro. 2018. "I Don't Play the Guitar for Applause: Turning the World Upside Down". En *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*, editado por Patricia Vilches, 57-71. Cham: Palgrave Macmillan.

Fariás, Martín. 2014a. *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Cuarto Propio.

Fariás, Martín. 2014b. "Cueca Beat, Dialogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena". En *Palimpsestos Sonoros, reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Fariás, 139-161. Santiago: Ceibo.

Fariás, Martín. 2018. "La música en los albores del cine sonoro chileno". *Resonancias* vol. 22, n°43: 43-66.

Fariás, Martín. 2019. "La música en el documental institucional chileno: posibilidades de escucha y resignificación de un género". *Cine Documental* 19: 1-26.

Flinn, Caryl, 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.

Flores, Carlos. 2010. "Doble de Riesgo. Entrevista con Carlos Flores del Pino." <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/doble-de-riesgo-entrevista-con-carlos-flores-del-pino/>

Flores, Carlos. 2015. "El misterio de ver". prólogo a *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*, editado por Antonio Traverso y Tomás CrowderTaraborrelli, 13-15. Santiago: LOM.

Flores, Carlos. 2017. Entrevistado por Martín Fariás. 17 de abril, Santiago.

Francia, Aldo. 1990. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones ChileAmérica.

Garcés, Mario. 2002. *Tomando su sitio: el movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*. Santiago: LOM.

Garcés, Mario. 2005. "Construyendo las poblaciones. El movimiento de pobladores durante la Unidad Popular". En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto, 57-79. Santiago: LOM.

García Borrero, Juan Antonio. 2003. "Santiago Álvarez". En *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, 156-163. Madrid: Cátedra.

García, Marisol. 2017. *Llora, corazón. El latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia-UDP.

Glocer, Silvia. 2018. "George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires". *Cuadernos Judaicos* 35: 46-83.

Gobantes, Catalina. 2015. "Los primeros años de Chile Films: entre el arte oficial y la fábrica de películas". En *Chilefilms el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*, editado por María Paz Peirano y Catalina Gobantes, 91-138. Santiago: Cuarto Propio.

Gobantes, Catalina, y María Paz Peirano. 2011. "Chile Films: Una aproximación al proyecto industrial cinematográfico chileno 1942-1949)". En *El Cine que fue: 100 años de cine chileno*, editado por Claudia Barril y José Santa Cruz, 31-41. Santiago: Editorial Arcis.

Godoy Quezada, Mario. 1966. *Historia del cine chileno*. Santiago: Imprenta Fantasía.

Goldschmitt, Kariann. 2009. "Bossa Mundo: Brazilian Popular Music's Global Transformations (1938-2008)". Tesis doctoral, Los Angeles: University of California.

González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.

González, Juan Pablo, Claudio Rolle, y Óscar Ohlsen. 2009. *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.

Gorbman, Claudia. 2000. "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western". En *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, editado por Georgina Born y David Hesmondhalgh, 234-253. Berkeley: University of California Press.

Gorbman, Claudia. 2011. "Artless singing." *Music, Sound and the Moving Image*, 5, 2: 157-171.

Guerrero, Claudio, y Aleks Vuskovic. 2018. *La música del Nuevo Cine Chileno*. Santiago: Cuarto Propio.

Guevara, Alfredo, y Raúl Garcés, eds. 2007. *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.

Guzmán, Patricio. 2012. “Lo que debo a Chris Marker” *laFuga* 14. <https://lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>

Halfyard, Janet. 2010. “Mischief Afoot. Supernatural Horror-comedies and the *Diabolus in Musica*”. En *Music in the Horror Film*, editado por Neil Lerner, 21-37. Nueva York: Routledge.

Harmer, Tanya. 2014. “Chile y la Guerra Fría interamericana, 1970-1973”. En *Chile y la guerra fría global*. Editado por Tanya Harmer y Alfredo Riquelme, 194-223. Santiago: RIL.

Hayward, Philip. 2004. “Sci-Fidelity. Music, Sound and Genre History”. En *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, editado por Philip Hayward, 1-29. Londres: John Libbey.

Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hediger, Vinzenz, y Patrick Vonderau. 2009. “Introduction”. En *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, editado por Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, 35-49. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hernández, Luigi. 2018. Entrevistado por Martín Farías. 30 de octubre y 28 de noviembre (correo electrónico).

Horak, Jan Christopher. 2008. “A neglected genre: James Sibley Watson’s avant-garde industrial films”. *Film History* vol. 20 (1): 35-48.

Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. 2000. [1944]. *Dialectic of Enlightenment*. Nueva York: Continuum.

Horta, Luis. 2011. “Aproximación histórica a la película muda *El búsar de la muerte*”. En *El Cine que fue: 100 años de cine chileno*, editado por Claudia Barril y José Santa Cruz, 15-30. Santiago: Editorial Arcis.

Horta, Luis. 2015. “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales de la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965”. *Imagofagia* 12. <http://www.asacca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863>

Horta, Luis. 2018. *Artistas en la industria. Los orígenes del cine sonoro chileno*. Santiago: Cineteca Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/1137>

Iturriaga, Jorge. 2015. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM.

Izquierdo, José Manuel. 2007. “Nuevas Reflexiones en torno a la música de Luis Advis a partir de su aporte al filme Julio Comienza en Julio”. *Hep-tagrama* 1: 98-106

Izquierdo, José Manuel. 2011. “Introducción al problema de la música en el cine chileno, 1930- 1990”. https://www.academia.edu/4055664/Introducci%C3%B3n_al_problema_de_la_m%C3%BAsica_en_el_cine_chileno_1930_1990

Jarvinen, Lisa. 2012. *The rise of Spanish-Language filmmaking*. New Brunswick: Rutgers press.

Jordán, Laura, y Nicolás Lema. 2018. “Raúl Ruiz’s Now We’re Gonna Call You Brother and the problem of the people’s sonic representation”. En *Soundings: Documentary Film and The Listening Experience*, editado por Geoffrey Cox y John Corner, 255-277. Huddersfield: University of Huddersfield Press.

Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison; Londres: University of Wisconsin Press.

Kalinak, Kathryn. 2010. *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Karajan, Melikof y Jorge Vergara. 1972. “Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra.” *Revista Musical Chilena* 26 (119-120): 49-59.

Karmy, Eileen y Martín Farías. 2020. “¿Que no sirve de nada tanta comedia! La Cantata Popular Santa María de Iquique entre la música y el teatro”. *Artescena* 10: 22-41.

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nueva York; Londres: Routledge.

Keightley, Keir 2012. “Easy-Listening”. En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume 8: Genres: North America*, editado por John Shepherd y David Horn, 192-198. Nueva York: Continuum.

Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley: University of California Press.

Krebs, Antonia, y Ximena Vergara. 2016. "Otras canciones. El rock en el cine chileno de los años sesenta y setenta". En *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*, editado por Ximena Vergara, Iván Pinto, y Álvaro García, 235-257. Santiago: Calabaza del Diablo.

Kulezic-Wilson, Danijela. 2009. "The Music of Film Silence". *Music and the Moving Image* Vol. 2, No. 3: 1-10.

Lamadrid, Silvia. 2014. *Ritmo revisitado. Representaciones de género en los 60*. Santiago: Cuarto Propio.

Lawner, Miguel. 2008. "Viviendas dignas para hombres dignos". En *Salvador Allende, Presencia en la ausencia*, editado por Miguel Lawner, Hernán Soto y Jacobo Schatan, 281-306. Santiago: LOM/CENDA.

Lerner, Neil. 2010. "Listening to Fear/Listening with Fear". En *Music in the Horror Film*, editado por Neil Lerner, viii-xi. Nueva York: Routledge.

Littin, Miguel. 1970. *El chacal de Nahueltoro. Visección y guión de una película chilena*. Santiago: Editorial Zig-Zag.

López, Ana M. 1988. "An 'Other' History: The New Latin American Cinema". *Radical History Review* 41: 93-116.

López, Ana M. 2000. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40, No. 1: 48-78

López, Ana M. 2012. "Mexico." En *The International Film Musical. Traditions in World Cinema*, editado por Corey Creekmur y Linda Mokdad, 121-140. Edinburgh: Edinburgh University Press.

López Cano, Rubén. 2005. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nassarre* N° 1, Vol. 21: 59-76.

López Navarro, Julio. 1997. *Películas Chilenas*. Santiago: Ediciones Pantalla Grande.

Lukács, György. 1971. [1923]. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Londres: Merlin Press.

Mendívil, Julio. 2012. "Wondrous Stories. El descubrimiento de la pen-

- tafonía andina y la invención de la música incaica”. *Resonancias* 31: 61-77.
- Mera, Miguel. 2002. “Is Funny Music Funny? Contexts and Case Studies of Film Music Humor”. *Journal of Popular Music Studies*, 14, 2: 91-113
- Mestman, Mariano y María Luisa Ortega. 2018. “Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica”. *Cine Documental* 18: 172-204.
- Molina, Carlos. 2014. “Imágenes desaparecidas, imágenes re-encontradas: Un acercamiento al Frente de Trabajadores Revolucionarios del Cine”. *Séptimo Arte* 7: 26-37.
- Montalva, Felipe. 2015. “Un verano feliz. Balnearios populares durante la UP”. *Punto Final* 823, 6 de marzo. <http://www.puntofinal.cl/823/balnearios823.php>
- Morales, Marcelo. 2013. “Los años 30: una década bisagra”. <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/los-anos-30-una-decada-bisagra/>
- Morales, Marcelo. 2015. “Brevisima historia del Festival de Cine de Viña del Mar, el trampolín del Nuevo Cine Latinoamericano”. <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/brevisima-historia-del-festival-de-cine-de-vi-na-del-mar-el-trampolin-del-nuevo-cine-latinoamericano/>
- Morales, Marcelo. 2016. “Las 50 mejores películas chilenas de todos los tiempos”. <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/las-50-mejores-peliculas-chilenas-de-todos-los-tiempos/>
- Mouesca, Jacqueline. 1987. “Variaciones sobre el cine”. *Araucaria de Chile* 37: 101-117.
- Mouesca, Jacqueline. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Mouesca, Jacqueline. 1997. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago: Editorial Planeta.
- Mouesca, Jacqueline. 2005. *El documental chileno*. Santiago: LOM.
- Mouesca, Jacqueline, y Carlos Orellana. 2010. *Breve historia del cine chileno*. Santiago: LOM.
- Moure, José María. 2020. *Escuchando al cine chileno (1957-1969). Las películas desde sus bandas sonoras*. Santiago: Mago.

- Mularski, Jedrek. 2014. *Music, Politics, and Nationalism in Latin America: Chile during the Cold War Era*. Amherst: Cambria Press.
- Mularski, Jedrek. 2016. "Todos juntos: Hippies, rock music, and the Popular Unity era". *Journal of Iberian and Latin-American Studies* 22, 2, 75-93.
- Mumford, Meg. 2009. *Bertolt Brecht*. Nueva York: Routledge.
- Neruda, Pablo. 1981. [1950]. *Canto General*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Neumeier, David. 2000. "Performances in Early Hollywood Sound Films: Source Music, Background Music, and the Integrated Sound Track". *Contemporary Music Review* 19, no. 1: 37-62.
- Neumeier, David. 2009. "Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model." *Music and the Moving Image* Vol. 2, no. 1: 26-39.
- Neumeier, David. 2014. "Overview". En *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, editado por David Neumeier, 1-14. Oxford: Oxford University Press.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Obregón, Osvaldo. 2013. *Teatro de masas y fútbol en Chile: el Clásico universitario (1939-1979)*. Santiago: Ril Editores.
- Ossa, Carlos. 1971. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2000. *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de Latinoamérica*. Madrid: FCE.
- Parra, Isabel. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay.
- Parra, Violeta. 1993. *Composiciones para guitarra*. Transcripción por Mauricio Valdebenito. Santiago: SCD y Fundación Violeta Parra.
- Partido Comunista de Chile. 1971. *La revolución chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre*. Santiago: Sociedad Impresora Horizonte.

Partido Demócrata Cristiano. 1962. *El A.B.C. de la Democracia Cristiana*. Santiago: Del Pacífico. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9078.html>

Peirano, María Paz. 2015. “Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940”. En *Chilefilms el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*, editado por María Paz Peirano y Catalina Gobantes, 41-90. Santiago: Cuarto Propio.

Peña, Fernando M. 2012. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Pereira Salas, Eugenio. 1957. *Historia de la Música en Chile, 1850-1900*. Santiago: Publicaciones De La Universidad De Chile.

Perry, Mariana. 2020. *Exilio y Renovación. Transferencia política del socialismo chileno en Europa Occidental, 1973-1988*. Santiago: Ariadna Ediciones.

Peterson, Jennifer. 2005. “Industrial Films”. En *Encyclopedia of Early Cinema*, editado por Richard Abel, 448. Abingdon: Taylor & Francis.

Pick, Zuzana. 1993. *The New Latin American Cinema. A continental project*. Texas: University of Texas Press.

Pick Zuzana. 2003. “Mimbre”. En *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, 287-288. Madrid: Cátedra.

Pick, Zuzana. 2018. Entrevistada por Martín Farías. 9 de agosto. (correo electrónico).

Poveda, Juan Carlos. 2020. “La música en las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes hollywoodenses con sonido incorporado (1927-1932)”. *Resonancias* vol. 24, n° 46: 55-77.

Pradenas, Luis. 2006. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago: LOM.

Purcell, Fernando. 2009. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”. *Historia Crítica* 38: 46-69.

Purcell, Fernando. 2010. “Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la segunda guerra mundial”. *Historia* 43, vol. II: 487-522.

Purcell, Fernando, y Juan Pablo González. 2014. “Amenizar, Sincronizar, Significar: Música Y Cine Silente En Chile, 1910-1930”. *Latin American*

Music Review/Revista De Música Latinoamericana 35 (1): 88-114.

Ríos, Héctor, y José Román. 2012. *Hablando de cine*. Santiago: Ocho libros.

Rodman, Ronald. 2006. "The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film". En *Changing Tunes: The use of Pre-existing Music in Film*, editado por Phil Powerie y Robynn Stilwell, 119-136. Aldershot: Ashgate.

Rogers, Holly. 2014. "Introduction. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic". En *Music and Sound in Documentary Film*, editado por Holly Rogers, 1-19. Nueva York: Routledge.

Rojas, Araucaria. 2009. "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989". *Revista musical chilena* 63 (212): 51-76.

Rondón, Víctor. 2019. "Don Ramón Rivas, un músico popular en provincia en el Chile del Siglo XX". *Neuma* 12, 2: 208-237.

Ruffinelli, Jorge. 1998. "Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen". *Nuevo Texto Crítico* 21/22: 277-325.

Salas Viu, Vicente. 1952. *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile: Editorial Universitaria.

Salinas, Claudio, y Hans Stange. 2008. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*, Santiago: Uqbar.

Salinas, Claudio, y Hans Stange. 2011. "Políticas en imágenes: una revisión del documental Venceremos". En *Política y comunicación. Democracia y elecciones en América Latina* editado por James Dettleff, Andrés Cañizález, y Luis Olivera, 319-338. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

San Martín, Eduardo. 1992. *La arquitectura de la periferia de Santiago: experiencias y propuestas*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Santa Cruz, Eduardo. 2014. "Cine y sociedad en Chile en la década de 1940". En *Actas del coloquio La historia en el cine chileno de ficción*, editado por Claudio Salinas y Hans Stange, 23-36. Santiago: Universidad de Chile.
<https://comunicacionymediosuchile.cl/index.php/RCM/article/view/36013/37682>

Santa Cruz A, Eduardo, y Luis Eduardo Santa Cruz G. 2005. *Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista*. Santiago: LOM.

Santana, Alberto. 1957. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Editorial Misión.

Schmiedecke, Natália. 2014a. “Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical”. *ArtCultura* 28, vol.16: 23-37.

Schmiedecke, Natália. 2014b. “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena”. En *Palimpsestos Sonoros, reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 201-218. Santiago: Ceibo.

Schmiedecke, Natália. 2019. “O panfleto político na Nova Canção Chilena durante a Unidade Popular: entre o ‘amor ao processo’ e o ‘terrorismo musical’”. *História Unisinos* 23, vol. 1: 84-95.

Schnitman, Jorge. 1984. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood: Ablex.

Shaw, Lisa. 2013. *Carmen Miranda*. Basingstoke: Palgrave Macmillan/BFI.

Slobin, Mark. 2008. “The Steiner Superculture”. En *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*, editado por Mark Slobin, 3-35. Middletown CT: Wesleyan University Press.

Slowik, Michael. 2014. *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*. Nueva York: Columbia University Press.

Smith, Jeff. 1998. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music. Film and Culture*. Nueva York: Columbia University Press.

Solís, Felipe. 2014. “Hermanos Lagos”. <http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/?#!/autor/189>

Spener, David. 2015. “Un canto en movimiento: No nos moverán en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX”. *Historia Crítica* 57: 55-74.

Štambuk, Patricia y Patricia Bravo. 2011. *Violeta Parra. El canto de todos*. Santiago: Pehuén.

Stevenson, Robert Louis. 1896. *The Suicide Club*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

Tagg, Philip. 1998. “Tritonal crime and music as ‘music’”. En *Norme con ironie. Scritti per i settant' anni di Ennio Morricone*, editado por Sergio Miceli, 273-

312. Milan: Suvini Zerboni. <https://www.tagg.org/articles/morric70.html>

Tagg, Philip. 2000. *Fernando the Flute. Analysis of musical meaning in an Abba mega-bit*. Nueva York: Media Music Scholars' Press

Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press.

Tagg, Philip, y Robert Clarida. 2003. *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*. Nueva York: Mass Media Music Scholars' Press.

Tasker, Yvonne. 2011. *Soldiers' Stories: Military Women in Cinema and Television since World War II*. Durham: Duke University Press.

Tincknell, Estella. 2006. "The Soundtrack Movie, Nostalgia and Consumption". En *Film's Musical Moments*, editado por Ian Conrich y Estella Tincknell, 132-145. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Trumper, Camilo. 2010. "Social violence, Political Conflict and Latin American Film. The politics of Place in the Cinema of Allende". *Radical History Review*, Issue 106, winter: 109-136.

Valdebenito, Mauricio. 2012. "Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi". Tesis de Magister, Santiago: Universidad de Chile.

Valdebenito, Mauricio. 2016. "Diferencia e indiferencia en torno a las Anticuecas y El Gavilán de Violeta Parra: Una aproximación desde la noción de guitarscape". Actas del II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe ARLAC-IMS. <https://youtu.be/D5uVCyoNocs>

Vega, Alicia. 1979. *Re-Visión del Cine Chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua.

Vera, Fernanda. 2015. "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de Magister, Santiago: Universidad de Chile.

Vera-Meiggs, David. 2010. "Mimbre, de Sergio Bravo". <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/mimbre-de-sergio-bravo/>

Vergara, Ángela. 2014. "Chilean Workers and the Great Depression, 1930-1938". En *The Great Depression in Latin America*, editado por Paulo Drinot y Alan Knight, 51-80. Durham: Duke University Press.

Wegele, Peter. 2014. *Max Steiner: Composing, Casablanca, and the Golden Age of Film Music*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Winters, Ben. 2010. "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space". *Music and Letters*, Vol. 91, no. 2: 224-244.

Wolfe, Charles. 1997. "Historicising the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary". *Film History* 9, no. 2: 149-67.

Filmografía

La siguiente filmografía incluye todas las películas mencionadas en el libro. Las fechas de las producciones chilenas son tomadas de CineChile.cl mientras que las extranjeras se basan en los datos de la Internet Movie Database.

¡Tango! (Luis Moglia Barth, Argentina, 1933)

¿Por qué mintió la cigüeña? (Carlos Hugo Christensen, Argentina, 1949)

30 segundos de amor (Luis Mottura, Argentina, 1947)

À Valparaíso (Joris Ivens, Chile/Francia, 1964)

Aborto (Pedro Chaskel, Chile, 1965)

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, Chile, 1971)

Allá en el rancho grande (Fernando de Fuentes, México, 1936)

Amanecer de esperanzas (Miguel Frank, Chile, 1941)

Amarga verdad (Carlos Borcosque, Chile, 1945)

Aquí vivieron (Pedro Chaskel, Chile, 1964)

Árbol viejo (Isidoro Navarro, Chile, 1943)

Ayúdeme usted, compadre (Germán Becker, Chile, 1968)

Bajo el sur (Guillermo González, Chile, 2005)

Balnearios populares (Luigi Hernandez et al., Chile, 1972)

Barrio azul (René Olivares, Chile, 1941)

Caliche sangriento (Helvio Soto, Chile, 1969)

Canción de amor (Juan Pérez Berrocal, Chile, 1930)

Carbón (Fernando Balmaceda, Chile, 1965)

Casa o mierda (Guillermo Cahn, Chile, 1969)

Casamiento de negros (Sergio Bravo, Chile, 1959)

Chile avanza (Anónimo, Chile, 1967)

Cita con el destino (Miguel Frank, Chile, 1945)

Compañero Presidente (Miguel Littín, Chile, 1971)

Contacto (Fernando Balmaceda, Chile, 1963)

Cuesta abajo (Louis Gasnier, Estados Unidos / Argentina, 1934)

Descomedidos y chascones (Carlos Flores, Chile, 1973)

Día de organillos (Sergio Bravo, Chile, 1959)

Dos corazones y una tonada (Carlos García Huidobro, Chile, 1939)

El chacal de Nahueltoro (Miguel Littín, Chile, 1969)

El cuerpo y la sangre (Rafael Sánchez, Chile, 1962)

El derecho al descanso (Adolfo Silva, Chile, 1971).¹⁶⁵

El diálogo de América (Álvaro Covacevich, Chile, 1972)

El diamante del Maharaja (Roberto de Ribón, Chile, 1946)

El gran circo Chamorro (José Bohr, Chile, 1955)

El hechizo del trigal (Eugenio de Liguoro, Chile, 1939)

El hombre que se llevaron (Jorge Délano, Chile, 1946)

El búsar de la muerte (Pedro Sienna, Chile, 1925)

165 Si bien esta película fue fechada en 1970 en distintas fuentes, no pudo haberse realizado antes de 1971 por las razones que expongo en el capítulo 8.

El padre Pitillo (Roberto de Ribón, Chile, 1946)

El último día de invierno (René Olivares, Chile, 1942)

El último guapo (Mario Lugones, Chile, 1947)

Encrucijada (Patricio Kaulen, Chile, 1947)

Energía gris (Fernando Balmaceda, Chile, 1960)

Escándalo (Jorge Délano, Chile, 1940)

Flor del Carmen (José Bohr, Chile, 1944)

Footlight Parade (Lloyd Bacon, Estados Unidos, 1933)

Hiroshima, Mon Amour (Alain Resnais, Francia/Japón, 1959)

Hollywood es así (Jorge Délano, Chile, 1944)

Hombres del sur (Juan Pérez Berrocal, Chile, 1939)

Il deserto rosso (Michelangelo Antonioni, Italia/Francia, 1964)

Industrial Britain (Robert Flaherty, Reino Unido, 1931)

Isla Guarello (Fernando Balmaceda, Chile, 1963)

Julio comienza en julio (Silvio Caiozzi, Chile, 1979)

L'eclisse (Michelangelo Antonioni, Italia/Francia, 1962)

La batalla de Chile (Patricio Guzmán, Francia/Cuba/Chile, 1975, 1976 y 1979)

La casa está vacía (Carlos Schlieper, Chile, 1945)

La chica del crillón (Jorge Délano, Chile, 1941)

La dama de la muerte (Carlos Hugo Christensen, Chile, 1946)

La dama de las Camelias (José Bohr, Chile, 1947)

La Dolce Vita (Federico Fellini, Italia/Francia, 1960)

La hora de los hornos (Octavio Getino y Fernando Solanas, Argentina, 1968)

La metalurgia del cobre (Patricio Kaulen, Chile, 1960)

La pérgola de las flores (Román Viñoly Barreto, Argentina/España, 1965)

Largo viaje (Patricio Kaulen, Chile, 1967)

Los 400 golpes (François Truffaut, Francia, 1959)

Los paraguas de Cherburgo (Jacques Demy, Francia/Alemania Federal, 1964)

Llampo de sangre (Henry Vico, Chile, 1954)

Los martes, orquídeas (Francisco Mugica, Argentina, 1941)

Lunes 1º, domingo 7 (Helvio Soto, Chile, 1968)

Manhattan Melodrama (Woodbridge Van Dyke, Estados Unidos, 1934)

Manos creadoras (Fernando Balmaceda, Chile, 1961)

Manuela (Humberto Solás, Cuba, 1966)

Mary Poppins (Robert Stevenson, Estados Unidos, 1964)

Me gustan los estudiantes (Mario Handler, Uruguay, 1968)

Meet Me in St. Louis (Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1944)

Mi viejo amor (Piet van Ravenstein, Chile, 1927)

Mimbre (Sergio Bravo, Chile, 1957-1959).¹⁶⁶

Mis espuelas de plata (José Bohr, Chile, 1948)

Morir un poco (Álvaro Covacevich, Chile, 1966)

Música en tu corazón (Miguel Frank, Estados Unidos, 1946)

Nada más que amor (Patricio Kaulen, Chile, 1942)

New Love (Álvaro Covacevich, Chile, 1968)

No nos trancarán el paso (Guillermo Cahn, Chile, 1971)

166 La fecha de *Mimbre* la discuto en el capítulo 4 y propongo esta nomenclatura.

Norte y sur (Jorge Délano, Chile, 1934)

Now! (Santiago Álvarez, Cuba, 1965)

Nutuayin Mapu (Carlos Flores, Chile, 1969)

P'al otro lao (José Bohr, Chile, 1942)

Persona (Ingmar Bergman, Suecia, 1966)

Por la tierra ajena (Miguel Littín, Chile, 1965)

Recordando (Edmundo Urrutia, Chile, 1961)

Río abajo (Miguel Frank, Chile, 1950)

Romance de medio siglo (Luis Moglia Barth, Chile, 1944)

Salt of the Earth (Herbert Biberman, Estados Unidos, 1954)

Si mis campos hablaran (José Bohr, Chile, 1947)

The Broadway Melody (Harry Beaumont, Estados Unidos, 1929)

The Sound of Music (Robert Wise, Estados Unidos, 1965)

Tierra quemada (Alejo Álvarez, Chile, 1968)

Tonto pillo (José Bohr, Chile, 1948)

Tormenta en el alma (Adelqui Millar, Chile/Argentina, 1946)

Tres tristes tigres (Raúl Ruiz, Chile, 1968)

Trilla (Sergio Bravo, Chile, 1959)

Ukamau (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1966)

Un hogar en su tierra (Patricio Kaulen, Chile, 1961)

Un hombre de la calle (Eugenio de Liguoro, Chile, 1942)

Un verano feliz (Alejandro Segovia, Chile, 1972)

Uno que ha sido marino (José Bohr, Chile, 1951)

Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, Chile, 1969)

Venceremos (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, Chile, 1970)

Verdejo gasta un millón (Eugenio de Liguoro, Chile, 1941)

Verdejo gobierna en Villaflor (Pablo Petrowitsch, Chile, 1942)

Vivere! (Guido Brignone, Italia, 1936)

Week-end in Havana (Walter Lang, Estados Unidos, 1941)

West Side Story (Robert Wise y Jerome Robbins, Estados Unidos, 1961)

Yamar Mallku (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1969)

You Were Never Lovelier (William Seiter, Estados Unidos, 1942)

Identidad y política en la música del cine chileno 1939-1973

En este libro se analizan los usos de la música en el cine en Chile en términos de significado e interpretación considerando las circunstancias sociopolíticas que han marcado al país durante el siglo XX. El marco temporal de esta pesquisa abarca desde 1939 cuando se establece la producción sostenida de películas con sonido óptico en el país y 1973, cuando el golpe de Estado cívico-militar destruyó todos los pilares del campo cultural en Chile y muchos cineastas y compositores partieron al exilio. Este trabajo se propone desafiar la historiografía y la investigación existente poniendo el acento en la dimensión sonora del cine chileno. Lejos de ser un aspecto secundario y decorativo, la música ha sido un elemento central en distintos momentos y prácticas del cine chileno tanto a nivel interno en sus propuestas formales y narrativas como en el nivel externo en su discursividad y vínculos con lo social y político.

Martín Farías es musicólogo y realizador audiovisual. Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. Su investigación se enfoca en los vínculos de la música con el cine y el teatro con énfasis en aspectos de identidad y política. En el ámbito audiovisual ha realizado documentales sobre música, teatro y activismo político

