laFuga

La música del Nuevo Cine Chileno.

Por Laura Jordán González

Director: Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic
Año: 2018
País: Chile
Editorial: Cuarto Propio

Tags | **Cine chileno | Cine político | Nuevo cine chileno | Banda sonora | Música | Sonido | Estética | Musicología | Chile**

Laura Jordán González es doctora en musicología y profesora asociada del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente investiga estéticas vocales en músicas populares independientes en el Chile contemporáneo. También ha escrito sobre cueca, Nueva Canción, y sonido en el cine de Raúl Ruiz.

Sobre la investigación y la edición de este libro

Es probable que la Nueva Canción Chilena sea uno de los objetos de estudio más visitados por la musicología y la historia cultural. Sus ribetes políticos, sus connotaciones sociales, sus características estilísticas, así como las biografías de varios de sus artífices han ocupado miles de páginas, sin llegar a agotar, no obstante, el interés por su impacto en la historia chilena, como lo comprueban recientes publicaciones realizadas desde las ciencias sociales y las humanidades (McSherry, 2017; Palominos & Ramos eds., 2018). Algunos aspectos de la relación de este movimiento musical con la escena teatral habían sido astutamente abordados hace algunos años (Farías, 2011) mas el particular enlace de la Nueva Canción con la producción cinematográfica seguía siendo una deuda que felizmente este libro viene a saldar.

El propósito original de Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic fue precisamente explorar dicho enlace, habida cuenta del vacío que la escritura especializada ha dejado también respecto al universo musical del Nuevo Cine Chileno. Así pues, los autores se encuentran una y otra vez reclamando por la sordera de los críticos, llegando a cuestionarse con sorna si la aplicación del principio de "inaudibilidad" en la música de cine no habrá provocado que de la integración eficaz del audiovisual se pase a una injusta desatención de todo lo que suena más allá de las voces. Si el afán es doble –complementar el conocimiento de la Nueva Canción y volver audibles los filmes del Nuevo Cine– un tercer elemento se adiciona, esta vez como una verdadera hipótesis consistente en que "la música del Nuevo Cine constituye una vertiente cinematográfica de la Nueva Canción Chilena" (33). Pero además el libro desarrolla una idea aun más potente y es que ambos movimientos se conectan, se desarrollan y forman una sola unidad histórica.

La doble procedencia disciplinar de los autores –historia del arte y composición para cine, respectivamente– posibilita un abordaje profundo que combina análisis musical y documentación histórica, interpretación de significados audiovisuales y de procesos sociopolíticos. La investigación escudriña en fuentes diversas que completan lo que los solos filmes denotan; estas fuentes incluyen principalmente revistas culturales de época, entrevistas con algunos de los creadores y bibliografía académica. El resultado es un texto especializado que interpela a lectores de distintos bagajes, con una rica escritura, decenas de ejemplos de transcripción musical, fotos y cuadros sinópticos que sintetizan los eventos de la banda de sonido. Salvo unas pocas faltas de tipeo, la edición es impecable.

Los nueve capítulos presentan estudios de caso. Estos se exponen en una secuencia cronológica según los años de las producciones que abordan, de manera que el libro traza una breve historia de la relación entre músicos y cineastas (con numerosas alusiones a artistas de otras disciplinas)

considerando antecedentes en los años cincuenta, una mirada profunda a los convulsionados sesenta y la inclusión de un par de casos forjados a comienzos de los setentas pero culminados luego del término de la dictadura cívico-militar. Al final un epílogo vislumbra algunas proyecciones al cine del presente.

Cada capítulo se centra en colaboraciones específicas, pero estas se abordan haciendo énfasis en algún elemento contextual relevante. Esto permite que más que un puro análisis de objetos singulares, el estudio de casos posibilite la elaboración de un relato atento al desarrollo completo de la escena artística en el contexto del auge de las izquierdas latinoamericanas y más particularmente del proyecto de la Unidad Popular en Chile. Al mismo tiempo, cada capítulo encuentra una excusa para proveer de informaciones que, si bien aparecen como digresiones, consiguen configurar un mapa robusto de las prácticas musicales y cinematográficas del periodo.

El corpus estudiado se constituyó, según declaran los autores, tomando en cuenta la calidad de las obras y su potencialidad para ejemplificar la confluencia creativa entre músicos y cineastas. El resultado es una selección de documentales y ficciones que consigue incluir a muchos de los nombres más destacados de la época: *Mimbre* (Bravo, 1957) con música de Violeta Parra; *A Valparaíso* (Ivens, 1964) y *Aborto* (Chaskel, 1965) musicalizados por Gustavo Becerra; *Morir un poco* (Covacevich 1966) con músicas propias y de la nueva ola; *Largo viaje* (Kaulen 1967) y *Tres tristes tigres* (Ruiz, 1968) ambas con composiciones de Tomás Lefever; *El Chacal de Nahueltoro* (Littin, 1970) con música de Sergio Ortega; *Valparaíso, mi amor* (Francia, 1969), musicalizada por Becerra; *Palomita blanca* (Ruiz, 1973) con música de los Jaivas; y *La tierra prometida* (Littin, 1973), compuesta por Luis Advis e interpretada por Inti-Illimani, Ángel Parra y otros.

Acerca de las bandas sonoras

Hay que reconocer que la investigación de Guerrero y Vuskovic es inédita en cuanto a la seriedad con que se trata la composición musical y su rol dentro de la banda sonora en realizaciones nacionales. Ese solo aspecto ya amerita celebración. Luego, el tratamiento panorámico de estas bandas sonoras permite hallar características transversales al uso de la música en el cine.

La música diegética se utiliza principalmente para identificar espacios, caracterizando una época, una nación, un grupo humano. Ejemplo de esto es el uso extensivo de formas populares como el bolero, el vals, la cueca, el rock & roll y otras en películas como *Morir un poco* (1966) y *Valparaíso, mi amor* (1969). En ellas estos diversos géneros juegan a veces con la ironía –bolero en *Tres tristes tigres* (Ruiz, 1969) y swing en *Palomita blanca* (Ruiz, 1973)–, funcionando no solamente como índices sino que también como articuladores del sentido narrativo.

Por otro lado, un uso tradicional de la música extradiegética consiste en la representación de aspectos dramáticos que corresponden al mundo interior de los personajes, como se ve en el *Chacal de Nahueltoro* (Littin, 1970). Allí se observa cómo las distintas instrumentaciones e idiomas armónicos sirven a comunicar emociones según las convenciones que la ópera y el cine han cultivado, desde Richard Wagner a los compositores germanos de la época de oro hollywoodense. Varios análisis del libro ilustran eficazmente la influencia de este lenguaje sobre los compositores de formación docta en Chile. Otro uso de la composición se relaciona con la estructura de la obra cinematográfica y el manejo de los tiempos de la narración, lo que se ejemplifica con el rol estructurante que cumple *La joya del Pacífico* en *Valparaíso, mi amor* (Francia, 1969).

A pesar de la centralidad en el análisis de composiciones, los autores toman espacio para comentar la voz *off*. Podría esperarse que los autores no se hubieran detenido a distinguir entre varias funciones de voz *off*, entendiendo como primera distinción importante aquella entre como una voz *over* típica de narrador (voz-yo para Chion, 1982; voz-de-amo para Bonitzer, 1976). Sin embargo, ya su recurrente fijación en las voces de narradores constituye un gesto interesante, pues señala un rasgo común a varios filmes del periodo y amplía el espectro de escucha, dejando entre paréntesis la primacía de la música, para ocuparse a ratos de la banda sonora en su heterogeneidad. Asimismo, aunque escasas, se incluyen también alusiones a elementos tecnológicos de la grabación (como la reverberación y el eco) y a cualidades de la ejecución musical (como las inflexiones vocales y toquíos), pero los análisis musicales se concentran vastamente en la composición.

Integración, intertextualidad y recurrencias de lo popular

Una de las conclusiones a la que los autores parecen llegar, aunque no lo declaren explícitamente, es que no fue el latinoamericanismo la única cualidad nítida de la Nueva Canción Chilena compartida con el Nuevo Cine; tan clara como aquella fue la búsqueda de proyectos integradores, de obras magnas y de cruces de frontera. En el caso de la música, no por nada se ha subrayado el carácter "transvanguardista" (Herrera, 2018) de las colaboraciones entre músicos formados en la academia y otros autodidactas, pues no se trató sencillamente de juntar lo docto con lo popular sino que de idear formas artísticas de gran envergadura en la que pudieran converger distintos saberes y experiencias.

No es casualidad que el libro culmine con dos capítulos en que las poéticas musicales y cinematográficas convergen de modo integrador. Por un lado, en *Palomita blanca* se muestra cómo la importancia dada a la improvisación conecta estéticamente el *modus operandi* de Raúl Ruiz y la contrapropuesta musical de Los Jaivas, calificados como expresiones de "vanguardia" (271). Coincidirían ellos también en una relación crítica con el proyecto de la Unidad Popular, ya sea desde una autocrítica de Ruiz como militante socialista, ya sea desde el posicionamiento ambiguo que se desprende del hipismo de los músicos. Por otra parte, en *La tierra prometida*, los autores encuentran la ejecución de una especie de obra de arte total wagneriana, algo que bautizan como película-cantata y que lograría sintetizar el lenguaje musical que venía fraguando la Luis Advis y la Nueva Canción con sus obras de gran formato desde fines de los sesenta e integrando la participación protagónica de la voz *off* ya explorada por Miguel Litio en *El Chacal de Nahueltoro*. El resultado es una obra épica, que tematiza el heroísmo y la redención, con un lenguaje refinado y que al mismo tiempo encarna el programa político de concientizar y reflexionar (321).

Los movimientos culturales de las izquierdas latinoamericanas desarrollaron hacia los sesenta mecanismos de sublimación de lo popular con disímiles aproximaciones a la fuente "auténtica". Lo cierto es que se reivindicaron tradiciones habitualmente descuidadas por la intelectualidad, al tiempo que se ensayaron modos de representar y llegar a los "pueblos". Hay en las obras y experiencias estudiadas por Guerrero y Vuskovic una recurrencia de lo popular que se expresa, por ejemplo, en la circulación de materiales musicales atravesando los bordes de las obras. Así se encuentran canciones que con la ocurrencia del film se vuelven más populares: *La joya del Pacífico* o *Dónde estabas tú*; o voces que se vuelven icónicas al pasar por la pantalla grande: Jorge Farías; o composiciones que remedan melodías ajenas ya populares: *Qué dirá el Santo Padre* colada en la partitura de Advis; o versiones de temas originalmente cinematográficos: las canciones *José galopa en el viento* e *Himno y regreso de los héroes* de *La tierra prometida* recicladas como *contrafacta* en discos de exilio de Inti-Illimani. Todos estos ejemplos dan cuenta de articulaciones propias de lo popular, de los usos que subvierten autorías y de recepciones que se autonomizan de las obras.

Lo que queda: movimientos "Nuevos" y escena cultural

El libro se da espacio para poner en tensión las definiciones mismas de lo que se entiende por Nueva Canción y por Nuevo Cine, incluyendo entre los músicos a Tomás Lefever (compositor de música docta) y a Los Jaivas (a menudo relegados de la definición por su ambiguo posicionamiento político), y entre las películas algunas cuya pertenencia al movimiento sigue debatiéndose. Entre los numerosos asuntos interesantes que la investigación explora destaca el peso de distintas instituciones en el despliegue de las relaciones interdisciplinares, donde aparece con clara relevancia el Partido Comunista con sus militantes, el despliegue de políticas estatales de fomento durante los distintos gobiernos; mientras que el Cine Experimental de la Universidad de Chile y el canal Televisión Nacional se recalcan como espacios de conexión entre artistas. Lo que la identificación de estas instancias virtuales y concretas posibilita es la visualización de un circuito, que viene a albergar el desarrollo de los movimientos artísticos al mismo tiempo que se constituye mediante sus eventos y trayectos. Entendiendo una *escena cultural* ya sea como colectividad, como espacio de encuentro, lugar de trabajo y de transformación, como mundo ético, espacio transversal de aceleración y de desaceleración, o como espacio de mediación (Straw, 2015), las múltiples aristas y cruces revelados en este estudio contribuyen a comprender la historia de la Nueva Canción y del Nuevo Cine mucho más allá de sus fronteras disciplinares.

En suma, este libro consigue no solamente abordar la temática con profundidad e inteligencia, sino que también ofrece una perspectiva integradora que hace eco de la estética de los casos sobre los que

reflexiona. Su lectura contribuye sustantivamente a una comprensión holística de la Nueva Canción y del Nuevo Cine y, sobre todo, de la rica escena político-cultural en la que ambos movimientos se fundan y entretejen.

Referencias

Bonitzer, P. (1976). Les silences de la voix. En *La voix et le regard : essais sur le cinéma*. Union générale d'éditions. [1] .

Chion, M. (1982). *La voix au cinéma.* Éditions de l'étoile. París, Francia.

Farías, M. (2011). Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile, 1988-2011. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile.

Herrera, S. (2018). Entre la Nueva Canción Chilena y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta. En S. Palominos & I. Ramos (Eds.) Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena (pp.133-162). LOM Ediciones. Santiago, Chile.

McSherry, J. P.(2017) La nueva canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973. LOM Ediciones. Santiago, Chile.

Palominos, S. & Ramos, I. (eds.) (2018) Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. LOM Ediciones. Santiago, Chile.

Straw, W. (2015). Some things a scene might be, *Cultural Studies*, 29(3), 476-485.

Notas

1

París, Francia

Como citar: Jordán González, L. (2019). La música del Nuevo Cine Chileno., *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2025-08-11] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-musica-del-nuevo-cine-chileno/946