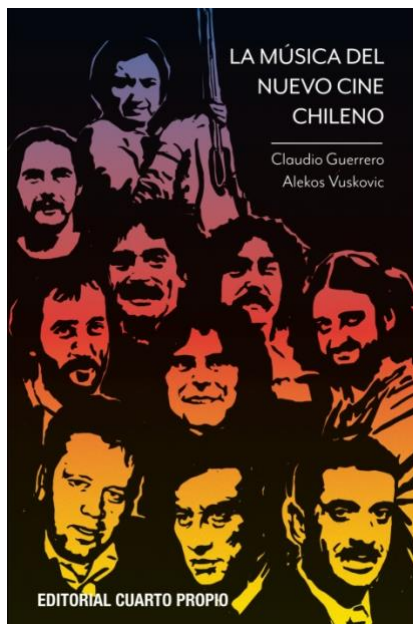




Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic. 2018. *La música del Nuevo Cine Chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 347 pp.

Pablo Maldonado Presas
Universidad Alberto Hurtado, Chile
pianola89@gmail.com



www.cuartopropio.com/libro/la-musica-del-nuevo-cine-chileno/

Estamos ante el primer libro centrado en la música del cine chileno, un logro que bordea las trescientos cincuenta páginas y en el que se analiza un conjunto de películas pertenecientes al Nuevo Cine Chileno de los años sesenta e inicios de los setenta, desde un enfoque tanto analítico como historiográfico. Este Nuevo Cine fue un movimiento que convocó a diversos directores de la época que compartían una propuesta estética y discursiva relativamente en común, aunque en el mismo libro se exponen algunas razones para cuestionar su denominación y la inclusión o exclusión de determinadas producciones dentro de su canon filmográfico.

Diez son las cintas estudiadas: siete largometrajes, dos documentales y un docudrama, de la mano de ocho directores que contaron con la composición musical de Álvaro Covacevich, Gustavo Becerra, Luis Advis, Sergio Ortega, Tomás Lefever e incluso Violeta Parra y el conjunto Los Jaivas. Tal como lo mencionan sus autores en la introducción, esta investigación pretende ser

una primera cartografía de la música de cine de entre los años 1957 y 1973. En este mapa convergen tanto el análisis musical y la historiografía, como también reseñas biográficas, conceptos, anécdotas y datos relevantes, creando un amplio panorama de la producción fílmica y musical de la época a nivel nacional pero con un especial énfasis en profundizar los vínculos existentes entre ambos mundos. La hipótesis que sostienen los autores es que la música del Nuevo Cine Chileno es una vertiente cinematográfica de la Nueva Canción Chilena debido a que, en sus propias palabras, las películas que se analizan “son la constatación de que ambos movimientos estuvieron comunicados desde un principio y de que tienen fuentes históricas y culturales análogas, así como un desarrollo similar” (32).

Pese a que los autores mencionan en varias ocasiones la falta de trabajos sobre la música de cine nacional, se pueden identificar algunas investigaciones académicas que han salido a la luz desde el año 2005, incluso algunas de ellas referidas en el mismo libro. Sin embargo, tal como se anuncia en la introducción, hasta la fecha de su publicación no se había hecho una investigación sobre la música como un componente significativo en el Nuevo Cine Chileno. Esta afirmación es en parte cierta, no obstante es posible ubicar trabajos previos sobre este fenómeno aunque no en formato de libro.

De los mismos autores podemos hallar una serie de artículos no editados que luego fueron modificados e integrados en la presente publicación¹, incluyendo el capítulo “Mimbre: Sergio Bravo y Violeta Parra” que fue incorporado en el libro antológico de Verónica Cortínez (2018) y que constituye una actualización del análisis efectuado en la presente publicación. Asimismo, está la tesis de José María Moure (2018) para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, sobre los tres casos más paradigmáticos de este movimiento: *Largo Viaje*, *Valparaíso, mi amor* y *Chacal de Nahueltoro*².

En lo concerniente a su contenido, el libro cuenta con una breve pero necesaria sección de agradecimientos en la que se destaca la colaboración mediante entrevistas al cineasta Miguel Littín, al músico Guillermo Riffo y al musicólogo Luis Merino³, donde se recogen algunas memorias e impresiones sobre el fenómeno estudiado. A esta sección le sigue un prólogo redactado por Marisol García, periodista especializada en la música popular chilena y de intensa actividad en los últimos años, en el que se elogian las virtudes de este libro como, por ejemplo, la de ser un aporte fundamental en el estudio del cine y la música en el contexto local, al poner en circulación algunos datos relevantes e incluso inéditos sobre músicos, cineastas y sus obras.

El grueso del libro está conformado por una introducción, nueve capítulos de estudios de caso y un epílogo de conclusiones generales. Al final se ubican la bibliografía y el índice onomástico, precedidos por un índice de términos musicales como complemento para el análisis de cada película. Además se incluyen otros elementos para enriquecer dicho análisis, como los denominados “cuadros de música”, en los que se indican los minutos de inicio y final de cada pieza o sección musical y también su duración⁴, las transcripciones musicales y los fotogramas que capturan momentos específicos de la trama.

¹ Disponibles en el perfil de academia.edu de cada autor.

² Este último trabajo incluso fue terminado meses antes del lanzamiento del libro de Guerrero y Vuskovic, aunque entre sus referentes bibliográficos se encuentran los artículos no editados de dichos autores.

³ Aunque de este último no se obtienen detalles en la bibliografía.

⁴ En el capítulo cinco este cuadro es ampliado, añadiendo una columna para el estilo musical de cada pieza, ya que es un aspecto fundamental en su análisis.

Aun así, para comprender mejor el análisis de algunos capítulos, se requiere de conocimientos avanzados de teoría musical. Por ejemplo, no se incluyen definiciones de algunos conceptos, ni nociones de armonía, intervalos melódicos, notación o lectura de partituras. Si bien en la introducción los autores se refieren a la dificultad que experimenta el investigador al abordar un fenómeno interdisciplinario como es el cine, no se pronuncian sobre las posibles dificultades del lector común en este aspecto. Por otro lado, como en cualquier trabajo de análisis musical con referencias a escenas cinematográficas, los capítulos que lo conforman pueden llegar a ser más comprensibles si el lector visualiza previamente o de forma paralela los referentes filmicos en cuestión, definiendo su propia metodología de lectura y teniendo a disposición los ejemplos estudiados.

En la introducción se exponen aspectos metodológicos: fundamentación, antecedentes bibliográficos, enfoque, objetivos, delimitación del objeto de estudio e hipótesis, además de incluir una breve reseña de las cintas escogidas y su criterio de selección. Una de las fundamentaciones de esta publicación es la escasez de antecedentes bibliográficos que hay sobre la música del cine chileno, en medio de la cual los autores ponen de relieve la falta de estudios sobre la música del Nuevo Cine Chileno, teniendo en cuenta la abundancia de investigaciones que existen sobre este movimiento cinematográfico. Las causas de esta carencia son explicadas inmediatamente después: un estudio de tipo interdisciplinario requiere de competencias específicas para profundizar en los elementos visuales, estéticos y musicales de forma simultánea. Por esto es significativa la autoría de este libro, coescrito por un compositor de música de cine –Vuskovic– y un teórico e historiador especialista en artes visuales, cine y música –Guerrero–.

Como se mencionó en un párrafo anterior, cada capítulo se centra en una película y, en conjunto, están distribuidos en orden cronológico siguiendo la fecha de estreno, con la excepción del cuarto que versa sobre dos películas de distintos directores, y del sexto y séptimo que son sobre filmes estrenados en los años 1970 y 1969, respectivamente. Lo primero es explicado en la introducción del libro y al inicio del mismo capítulo: obedece a que la inclusión de ambas producciones en la categoría de Nuevo Cine Chileno ha sido un tema ampliamente debatido por la crítica especializada. En estas páginas se reactiva el debate pero incluyendo a la música en la ecuación, con el fin de entender de qué manera esta constituye un componente esencial para definir la naturaleza estética y discursiva de la producción. En cambio, el criterio para el segundo caso no es explicitado en ningún momento del libro.

Los capítulos se dividen en distintos apartados, lo que facilita la lectura al disponer esquemáticamente los distintos aspectos de cada producción: contexto histórico, asuntos estético-visuales, reseña biográfica del director y/o compositor, análisis musical, asuntos de recepción, conclusiones y posible proyección de los problemas tratados. Sin embargo, no poseen un esquema preestablecido en común en cuanto al modo de concebir los antecedentes, el nexo hacia lo musical, el análisis, las conclusiones y, en ocasiones, la inclusión de una síntesis final. El orden puede ser común entre determinados casos, pero cada capítulo desarrolla y une cada componente según distintos criterios de redacción. En este sentido, cada cual funciona como un ensayo en sí mismo aunque con ciertos nexos entre sí, como por ejemplo, algunos elementos o referentes estéticos, visuales, musicales, históricos y biográficos.

En lo que se refiere a lo específicamente musical cabría esperar que, para cada muestra cinematográfica, los autores recurrieran a un mismo método de análisis. No obstante –y esto me

parece una virtud—, todos trabajan desde diversos enfoques, lo cual influye no solo en su contenido sino que también en su estilo y en la redacción general del libro, otorgándole variedad al conjunto y, al mismo tiempo, distintos modos de abordar el objeto de estudio.

Los capítulos primero, segundo y tercero abordan los documentales *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo, con música de Violeta Parra; *A Valparaíso* (1963), de Joris Ivens⁶, y *Aborto* (1965), de Pedro Chaskel; estos últimos dos musicalizados por Gustavo Becerra. El análisis musical del primero se enfoca en la concepción compositiva de la obra y en elementos interpretativos de su autora; y el segundo en las ideas de collage musical, desarrollo motivico y variaciones. Mientras tanto, el tercer capítulo es un análisis descriptivo y semiótico que se nutre de algunas ideas pertenecientes al método analítico de Michel Chion, particularmente desde el paradigma de la audiovisión, pese a que no desarrolla un diálogo exhaustivo con su teoría.

El cuarto capítulo se enfoca en los largometrajes *Morir un poco* (1966), de Álvaro Covacevich —quien también trabajó como compositor—, y *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, con música de Tomás Lefever. Sin entrar en los detalles del método de análisis, lo más relevante en este capítulo es que los autores reabren el debate sobre la categoría de Nuevo Cine Chileno, pero centrándose en el tratamiento musical de la primera cinta, que incluye un repertorio no vinculado a la Nueva Canción Chilena ni a las vanguardias académicas⁷. Por ello es crucial el contraste que se genera entre este filme y el segundo en lo concerniente a su banda sonora: ambos fueron bastantes innovadores en materia de imagen en movimiento, pero solo la música del segundo se ajusta a los requisitos formales y temáticos que logran reconocerse en el resto de las producciones de esta corriente cinematográfica.

Por su lado, *Tres Tristes Tigres* (1968), de Raúl Ruiz, analizada en el quinto capítulo, queda exenta de esta polémica, a pesar de que se asemeja al filme de Covacevich en lo referente a su aproximación a una estética y a un repertorio más bien ajenos al canon del Nuevo Cine Chileno, en este caso con el bolero como estilo que atraviesa todo su tratamiento musical. Tanto los críticos de la época como los estudiosos del tema no ponen en duda su adscripción a dicho canon, debido a que se trata de una cinta de Ruiz cuya música fue compuesta por Lefever, es decir, estamos hablando de dos referentes indiscutibles dentro de los criterios fílmicos y musicales del movimiento, respectivamente.

Siguiendo con el segundo bloque fílmico, los capítulos seis y siete redirigen el análisis hacia aspectos más formales de la banda sonora, en razón de su vínculo con los procedimientos compositivos de la música docta. Para *El Chacal de Nahueltoro* (1970), de Littín, musicalizado por Sergio Ortega, se extraen, describen e interrelacionan los diferentes temas de la obertura inicial; mientras que para *Valparaíso, mi amor* (1969), de Aldo Francia, con música de Becerra, el análisis se asemeja al efectuado en el capítulo sobre *Aborto* al asumir un enfoque tanto semiótico como descriptivo.

A manera de contraste, el análisis del octavo capítulo sobre *Palomita blanca* (1973), de Ruiz, se orienta a describir y explicar el procedimiento a través del cual Los Jaivas, compositores e intérpretes de su música, llegaron a su resultado creativo-musical. Asimismo, se reflexiona sobre la dicotomía entre el rock y la Nueva Canción Chilena en base a la dificultad de encasillar musicalmente a este conjunto, y se culmina con una propuesta para dicho problema y una síntesis

⁶ Único cineasta extranjero incluido en el libro, hecho que se debe a su importante labor en el medio nacional de la época.

⁷ Ya que en lo cinematográfico la discusión se ha originado, entre otras cosas, por temas de vínculo institucional e ideológico de sus realizadores y el discurso social subyacente en sus obras.

de los aspectos más relevantes del largometraje. Esto obliga a que el análisis trascienda la especificidad cinematográfica y expanda su reflexión crítica hacia temas más amplios, lo que constituye un rasgo que atraviesa todo el libro.

El noveno y último capítulo sobre *La tierra prometida* (1973), de Littín, cuya banda sonora fue compuesta por Luis Advis e interpretada por Ángel Parra y el conjunto Inti-Illimani, nos adentra en la cantata popular como un género social y políticamente comprometido. Los autores no solo se detienen a desglosar las funciones narrativas y estético-expresivas de cada una de sus secciones, sino que también efectúan un análisis intertextual sobre la reutilización que hizo de ellas Inti-Illimani para determinadas canciones compuestas en el exilio. A propósito de la función social que adquiere la cantata popular como género musical, los autores realizan un llamado a reactivar la memoria sobre la integración cultural y artística que hubo entre músicos y cineastas durante este período del cine y el país.

Por último, el epílogo cuenta con tres secciones fácilmente identificables. En la primera se efectúa una síntesis del contexto histórico y artístico del período estudiado, la que sirve de eslabón para explicitar uno de los objetivos que fundamentan la investigación: “realizar un acto de memoria y de reivindicación histórica” (325). En la segunda sección se evalúa el panorama actual del arte, el cine y la música en el medio nacional, para finalmente reafirmar, en la tercera, el objetivo anteriormente mencionado en vistas del contexto cinematográfico y musical contemporáneo.

En conclusión, nos hallamos ante un trabajo de investigación de perspectiva interdisciplinaria pero con una especial atención en el tratamiento musical de las películas, en frecuente vínculo con la narratividad y las imágenes cinematográficas. Dentro de ese marco se conciben las funciones fundamentales que posee la música en el cine, como por ejemplo la de otorgar unidad, modificar la percepción de las secuencias e identificar una melodía o instrumento con un personaje o situación en concreto, además de asumir la importancia del contexto histórico, político y social en que se desarrollaron los músicos y cineastas.

Referencias

- Cortínez, Verónica. 2018. *Fértil provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno*. Santiago: Cuarto Propio.
- Moure, José María. 2018. “Músicas fragmentadas: Colaboraciones musicales para el Nuevo Cine Chileno de los años sesenta”. Magíster en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado, Santiago.