laFuga

La música del Nuevo Cine Chileno

Introducción

Por Claudio Guerrero, Alekos Vuskovic

Tags | **Cine documental | Cine político | Nuevo cine chileno | Música | Música popular | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Chile**

Claudio Guerrero (1983, cguerrerourquiza@gmail) estudió historia del arte en la Universidad de Chile y realizó un diplomado en edición en la Universidad Diego Portales. Ha dictado cursos en las universidades Arcis, De Chile, Diego Portales y Andrés Bello y ha desarrollado proyectos de investigación en artes visuales, cine y música, ámbitos en los que ha publicado diversos libros y artículos. También se desempeña como editor y curador de arte contemporáneo.

La investigación que les presentamos tiene su origen en nuestra profunda admiración por la música de la Nueva Canción Chilena: crecimos escuchando a Violeta Parra, Patricio Manns, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, así como tempranamente conocimos el enorme legado de compositores como Gustavo Becerra, Sergio Ortega y Luis Advis. Con los años volvimos en varias ocasiones sobre la Nueva Canción, para escucharla o estudiarla. A veces lo hicimos desde los lugares más impredecibles y fue así como nos encontramos de golpe con el objeto de esta investigación.

Mientras investigábamos el Nuevo Cine Chileno, nos dimos cuenta del importante rol de la música y de un conjunto particular de compositores en sus películas, a la vez que nos impresionó la inexistencia de mayores comentarios sobre esto en la literatura especializada. En casi toda la bibliografía a la que pudimos acceder, los compositores de la música del Nuevo Cine Chileno sólo estaban presentes en las fichas de los filmes. Hasta ahora, casi nadie se había referido a la música como un aspecto significativo de estas películas; si existían algunas referencias era a ciertas canciones y, en particular, a sus letras. Poco o nada se había escrito del modo en que la música otorga unidad e identidad a un filme, acelera o retarda el tiempo de una escena o identifica a ciertos personajes con una melodía o con el sonido de un instrumento. Tampoco se había estudiado la introducción en el cine de ritmos e instrumentaciones que respondían a los importantes cambios que se vivían en la escena cultural de la década de 1960 y fusionaban elementos propios de tradiciones culturales diversas.

Fue en ese momento que vislumbramos el objeto de nuestra investigación y fuimos conscientes de que nadie lo había trabajado como tal. Descubrimos que había una relación intensa e indesmentible entre dos de los movimientos culturales fundamentales del periodo. Casi todas las películas fundamentales del Nuevo Cine Chileno fueron musicalizadas por los compositores más importantes de la Nueva Canción Chilena. Esto constituía un síntoma sobre el que debíamos indagar más y que nos exigía una interpretación y contextualización más acuciosa que la atribución de una simple afinidad o sincronía.

Los antecedentes y desarrollo de la Nueva Canción Chilena han sido analizados e historiados en varias publicaciones, pero casi siempre se ha dejado fuera la productiva relación que sus compositores tuvieron con el Nuevo Cine Chileno. Se trata de dos movimientos que tuvieron orientaciones estéticas e ideológicas similares: una búsqueda que combinaba el rigor formal y la reflexividad de la academia, el afán experimental de la vanguardia y la indagación de las tradiciones populares. Estos intercambios culturales tienen como común denominador un interés por vincular mundos heterogéneos y así nutrirse de otras redes y posibilidades creativas, a la vez que la voluntad de participar activamente del acontecer social, político e histórico. En tal sentido, la mayoría de sus integrantes se identificó con los partidos de izquierda del periodo y con el programa continental de reivindicación latinoamericanista

y antiimperialista. De hecho, ambos movimientos fueron influidos al mismo tiempo que influyeron movimientos similares en otros países de América Latina, tales como los nuevos cines, los nuevos cantos, nuevas trovas y nuevos cancioneros de Cuba, Argentina y Brasil, entre otros.

Lo cierto es que el Nuevo Cine y la Nueva Canción tuvieron también un desarrollo similar. Un periodo formativo durante los años cincuenta, con investigaciones y creaciones que emergen en un contexto progresivamente más politizado y caracterizado por la exploración de nuevas definiciones de lo nacional y lo popular. Este momento culmina con la colaboración musical de Violeta Parra para el cine de Sergio Bravo [1] , dos figuras precursoras de ambos movimientos. Hacia mediados de la década del sesenta se integran nuevos actores y se desarrolla una escena cultural articulada por los contactos entre el campo político, el universitario y el popular, en la cual tienden a asociarse artistas de la plástica, el cine, el teatro y la música a partir de las campañas electorales de la izquierda. De esta época datan las composiciones de Gustavo Becerra para Bravo, Joris Ivens, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Helvio Soto y Luis Cornejo [2] ; las de Sergio Ortega para Bravo [3] ; la de Patricio Manns para Miguel Littin [4] . Todos los ejemplos nombrados sucedieron en el marco del Cine Experimental de la Universidad de Chile, entidad clave en el desarrollo del Nuevo Cine.

Posteriormente, nos encontramos con una época de apogeo, marcada por la celebración de los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar de 1967 y 1969 y el de la Nueva Canción Chilena en Santiago en 1969, la activación de importantes redes internacionales y la composición de las obras mayores del Nuevo Cine y la Nueva Canción. Ambos movimientos se involucraron intensamente con el contexto político y social durante el gobierno de la Unidad Popular y para ambos el golpe de Estado significó una abrupta ruptura, con el consiguiente exilio de muchos de sus integrantes. De esta época datan las colaboraciones de Gustavo Becerra para Aldo Francia [5] ; de Sergio Ortega para Littin y Charles Elsesser [6] ; de Luis Advis para Littin [7] ; de Ángel Parra para Chaskel, Ríos y Guillermo Cahn [8] ; la colaboración de Osvaldo Rodríguez para Francia, entre otros. De esta época datan también algunas importantes composiciones musicales para cine de Tomás Lefever [9] y Los Jaivas [10] , compositores que no todos consideran dentro de la Nueva Canción Chilena, pero que tienen innegables relaciones con su escena y sus principios creativos. Ellos colaboraron, por lo demás, con filmes que poseen diferentes grados de relación con el Nuevo Cine, lo que nos llevó a incluirlos en la investigación.

Cabe destacar la importancia de las conexiones políticas entre los diversos actores estudiados del periodo. Los creadores en ambos movimientos (Nuevo Cine y Nueva Canción) fueron muchos de ellos comunistas –simpatizantes o militantes– y en tal condición participaron en las campañas presidenciales de Allende (1954, 1958, 1964, 1970), grabaron con el sello Dicap de las Juventudes Comunistas (JJCC) o se integraron en diversas instancias y actos de "solidaridad" (con Cuba, Vietnam, etc.). Hacia la Unidad Popular el espectro político de los artistas se vuelve más complejo y entre las preferencias cobran importancia el Partido Socialista y el MIR, en particular. De todas maneras, el hecho de encontrarse cercanos en el área política los nutrió de conexiones, redes y conceptos que potenciaron ambos movimientos, independiente de las diferencias individuales y divisiones partidistas.

El desarrollo estrechamente relacionado que constatamos entre la música y el cine del periodo vuelve aún más notoria la omisión de la música de cine tanto en la crítica desarrollada en prensa como en la literatura especializada. Comenzamos la investigación con la certeza de que esa omisión era generalizada, pero no sospechábamos la transversalidad casi sin excepciones con que la música resultaba inaudible o irrelevante para quienes han comentado e investigado las mismas películas que hemos trabajado, como lo hemos evidenciado en cada capítulo.

Esta omisión impresiona aún más por lo protagónico que resulta la música en la mayoría de las producciones que analizamos. ¿Es posible analizar filmes como *Largo viaje* o *Valparaíso, mi amor* sin referirse a la función estructural de la música? Nos resulta difícil concebirlo. Impresiona también esta omisión porque los compositores involucrados son algunos de los más importantes del siglo XX en Chile. Un caso paradigmático es *El chacal de Nahueltoro*, una de las películas más comentadas en la historia del cine chileno, con ambiciosos estudios monográficos dedicados a ella y cientos de comentarios críticos. En la enorme mayoría de ellos, la única referencia a la música del filme y a su compositor, Sergio Ortega, es en la ficha técnica, cuando se incluye.

Cuesta comprender que un investigador se haya dedicado a analizar el filme de Littin y su contexto sin saber que Ortega es una de las figuras claves de la Nueva Canción Chilena y de la música chilena del siglo XX. Que no supiera, además, que compuso *El pueblo unido jamás será vencido*, una de las canciones de protesta más conocidas que se han escrito, y que lo hizo poco después que la música de *El Chacal*. Y si este investigador sabe todo esto y además escuchó la larga obertura con que se abre la película y en la que se nos presentan los motivos de su estructura operática, ¿cómo explicarnos que no tenga ningún comentario sobre la música y su compositor?

Variadas razones explican la ausencia de la música en los estudios de cine y, en general, la escasez de estudios sobre la música de cine. En principio, se trata de un problema universal, propio de un objeto de estudio bastante específico y complejo. Paradójicamente, la creciente especialización de los investigadores en diversos campos del conocimiento vuelve más difícil su abordaje, pues para un especialista resulta difícil enfrentarse a expresiones artísticas en que se combinan soportes, disciplinas y tradiciones, lo que por definición realiza un arte audiovisual como el cine. Por ello es que muchos críticos e investigadores dedicados a la historia y análisis del cine no suelen desarrollar el interés, la sensibilidad, las competencias o el vocabulario necesario para fijarse en la dimensión musical de los filmes y referirse a ella, tal como lo hacen con el guión, la fotografía y las actuaciones. En este punto, los estudios interdisciplinarios pueden resultar claves para responder a este tipo de objetos y eso es lo que hemos intentado en nuestro caso, al trabajar en un equipo integrado por un investigador formado en historia del arte con un compositor especializado en música de cine.

Es cierto que la música en el cine posee una necesaria condición inaudible, que posibilita a la banda sonora actuar de un modo casi subconsciente sobre el espectador, mientras este dirige su atención a la imagen, la acción y los diálogos. Es más, el cine constituye una experiencia audiovisual que necesariamente se nos entrega integrada en sus diversos elementos. Sin embargo, un primer momento necesario para todo análisis consiste en distinguir los efectos particulares de cada elemento que participa de esta experiencia. Y para apreciar el rol particular de la música en una película se han desarrollado ya varias metodologías, como verla sin música o con otra música, tal como nos sugiere Michel Chion en *La audiovisión*.

Lo cierto es que esta omisión del rol de la música no la encontramos sólo en los investigadores especializados, sino en toda la cadena del cine. Aldo Francia, por ejemplo, realiza un detallado relato de la realización de *Valparaíso, mi amor* en su libro *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Sin embargo, dedica sólo cuatro líneas a la música compuesta por Gustavo Becerra, con quien seguro debió trabajar bastante en su concepto e invertir bastante tiempo y recursos en su grabación. En el otro extremo de la cadena, Joaquín Olalla, a quien algunos consideran el crítico de cine más sofisticado del periodo que trabajamos, prácticamente no nombra la música en los rigurosos análisis que publicaba en la revista *PEC*.

Si bien esta omisión es generalizada y se proyecta hacia la actualidad, nos encontramos con algunas excepciones que vale la pena destacar. En el fundamental estudio realizado por Alicia Vega y sus ayudantes, *Re-visión del cine chileno*, se comenta un conjunto de películas a través de una tabla de análisis que incluye a la música y el sonido, lo que los obliga a detenerse en estos aspectos prácticamente en cada filme. Se trata de una preocupación que resulta inédita en el campo local de estudios de cine.

No nos volvemos a encontrar con un interés importante por la música en el análisis fílmico hasta el estudio de Cortínez y Engelbert, *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, al que en múltiples oportunidades hemos acudimos en estas páginas. La inclusión de la música, sin embargo, no es sistemática. Generalmente se refieren a los compositores en alguna nota al pie y los comentarios acerca de la música se reservan para efectos que se identifican en escenas aisladas y no para el concepto musical de cada filme. Un aspecto de la música en que sí suelen fijar su atención de manera permanente es en las canciones, entendiendo estas como música con letra cantada, generalmente con estructuras convencionales en la combinación alternada de versos y estribillos. En estricto rigor, centran sus análisis en las letras de las canciones, que normalmente reproducen en sus libros, lo que constituye otro gesto inédito en el campo local de estudios de cine. Sin embargo, apenas hacen referencia a toda aquella música que no constituye una canción, en un enfoque que deja fuera de su alcance a la gran mayoría de la música de cine, netamente instrumental.

Mientras finalizábamos la escritura de este libro apareció *Suban el volumen, 13 ensayos sobre cine y rock*, compilado por Ximena Vergara, Iván Pinto y Álvaro García. Constituye otro importante acercamiento a la dimensión musical del cine en el contexto local. Sin embargo, el objeto de la mayoría de los ensayos no es tanto la música de cine como el rock, entendido como una corriente cultural que el cine ha registrado o tematizado.

En el campo de la musicología la omisión de la música de cine también es generalizada. El propio carácter de estas composiciones –tal como las realizadas para teatro o danza– contribuye a su invisibilidad, pues casi siempre es concebida para formar parte de una percepción audiovisual integral y no para advertirse por sí misma. Esta es una de las razones por las cuales muchos, lo declaren o no, consideran a la música de cine como una música complementaria, utilitaria o adjetiva, en comparación con la música sustantiva, aquella que ha sido concebida para ejecutarse y disfrutarse por sí misma. No obstante, el enorme valor estético e histórico de la música del Nuevo Cine le otorga ribetes particulares a su omisión en la literatura crítica, como veremos.

Los compositores involucrados constituyen valores indiscutidos de la escena musical chilena y por lo general, unos más otros menos, han sido objeto de diversos estudios. Sin embargo, ninguno se ha detenido en sus composiciones para cine. En los catálogos de sus obras suelen aparecer listadas las películas en las que colaboraron, pero no suele hacerse ninguna otra referencia ni menos algún análisis de estos trabajos.

La amplia bibliografía sobre la Nueva Canción Chilena tampoco recoge ni parece otorgar valor a estas composiciones. Advis se refiere muy brevemente al asunto, pero la sola referencia es excepcional, cuando incluye la música de cine desarrollada por él y por Ortega dentro de las producciones de tendencia docta de este movimiento, en las cuales se reflejaría "marcadamente la injerencia de la estilística de la Nueva Canción en su pleno desarrollo" (Advis 38).

En los estudios musicales más recientes sí nos encontramos con un par de excepciones en lo que se refiere al tratamiento de la música de cine. Es el caso de Juan Pablo González, Oscar Olhsen y Claudio Rolle, quienes en su *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* dedican un capítulo a la industria musical y en él reseñan la música de algunos filmes chilenos del periodo que hemos estudiado. José Manuel Izquierdo, por su parte, es el autor del único estudio monográfico que hemos encontrado sobre la música de cine en Chile, en el que además se refiere a varias de las películas que analizamos en este libro: *Introducción al problema de la música en el cine chileno 1930-1990*.

Un caso aparte es el interesantísimo *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*, de Martín Farías. Si bien su objeto de estudio es la música para teatro, se refiere a la mayoría de los compositores que nosotros estudiamos y lo hace desde una posición similar a la nuestra, pues se trata de casi las mismas figuras claves de la música chilena de las que apenas se había estudiado su producción en este ámbito.

Ante este panorama, decidimos que nuestra investigación debía funcionar como una primera cartografía de la música del Nuevo Cine Chileno, por medio de la presentación de un conjunto representativo de casos, en la medida que abarcara todo el espectro temporal en que se centran las colaboraciones que hemos detectado (1957-1973) y que incluyera ejemplos de las principales líneas creativas que pudimos detectar. Esto implicaba escuchar y analizar estos casos, estudiar los juicios críticos con que han sido recepcionados y también descubrir si existían características estilísticas que nos permitieran establecer consideraciones generales respecto a ellos o introducirlos como un conjunto en algún esquema histórico. En particular, nos interesaba conocer si la referida conexión con la Nueva Canción Chilena era sólo un grupo de colaboraciones individuales y limitadas o se trataba de una relación integral entre los principales movimientos del campo fílmico y del campo musical del periodo. Este último aspecto nos obligó a llevar nuestra investigación hacia el contexto, hacia la escena cultural que posibilitó los cruces y colaboraciones de este conjunto de músicos y cineastas que entonces se consideraban a la vanguardia en lo artístico y lo político.

No fue fácil definir los contornos de nuestro objeto de estudio cuando no existe un acuerdo transversal al momento de definir el Nuevo Cine Chileno. De hecho, se trata de una categoría que a lo largo de su historia ha sido conceptualizada de varias maneras y que durante las últimas dos décadas ha sido cuestionada (su existencia y su pertinencia), en la misma medida que lo ha sido el concepto

de Nuevo Cine Latinoamericano [11] .

Fue necesario que tomáramos una postura al respecto y así poder determinar qué filmes forman parte del Nuevo Cine Chileno y qué bandas sonoras estarían consideradas en nuestro estudio. Como nuestro objeto era un aspecto específico de este movimiento, el de la música de cine, tomamos la determinación de no ingresar en el debate en torno al Nuevo Cine, sino generar un concepto operativo sustentado en la literatura existente.

La categoría de Nuevo Cine Chileno surgió en los sesenta y se popularizó en los setenta a través de diversas formulaciones. Unos la utilizaron sencillamente para designar un conjunto limitado de películas y realizadores. Otros, en cambio, se refieren con ella a un movimiento fílmico con una poética relativamente explícita y compartida por sus integrantes.

Nosotros nos hemos guiado por una definición operativa de este movimiento que combina dos estrategias, una de ampliación del objeto y otra que lo reduce a ciertos casos particulares. Por lo general, hemos tomado las definiciones más amplias que se han dado del Nuevo Cine Chileno. Esto significa que nuestro estudio trabaja con filmes realizados entre 1957 y 1973, abarca documental y ficción y trabaja con un espectro político y estético amplio, en la medida que incluye filmes que algunos autores dejan fuera del Nuevo Cine mientras otros los consideran o relacionan estrechamente. A su vez, hemos reducido los filmes que analizaremos en profundidad de acuerdo a dos criterios. Nos centramos en aquellas películas en que lo cinematográfico y musical se sintetizó en obras de gran valor histórico y artístico y también en aquellas que identificamos como representativas del fenómeno que hemos estudiado, de acuerdo a sus límites y sus posibilidades. Por cierto, trabajamos sólo con filmes para los cuáles se había compuesto música original y descartamos aquellos que no ocupaban música o que sólo utilizaban música preexistente. Estas decisiones nos permitieron pasar de un amplio listado de filmes a un conjunto de diez títulos que resultan claves en la historia del Nuevo Cine, que incluyen también propuestas muy relevantes en lo musical debido a su particularidad, maestría, significado histórico y ambición.

La selección comienza con *Mimbre* (1957), realizada por Bravo y musicalizada por Parra, que representa la etapa formativa del Nuevo Cine Chileno y de la Nueva Canción a fines de los cincuenta. Continuamos con *A Valparaíso* (1964), de Ivens, entonces un mito viviente del cine documental y políticamente comprometido, realizada junto al equipo del Cine Experimental y musicalizada por Becerra. La selección sigue con el docudrama educativo *Aborto* (1965), dirigido por Chaskel y también musicalizado por Becerra. Este caso y el anterior corresponden a un momento caracterizado por la estrecha relación artística, institucional y política entre músicos, realizadores y técnicos ligados a la Universidad de Chile.

Incluimos también *Morir un poco* (1966) y *Largo viaje* (1967), realizadas por Álvaro Covacevich y Patricio Kaulen, respectivamente. Las dos películas marcan el inicio de un auge de producción fílmica en Chile y se ha debatido su relación con el Nuevo Cine, pero indudablemente poseen bandas sonoras relevantes, sea por su popularidad o cualidad experimental. Las estudiamos precisamente para evaluar la manera en que su música constituye un valor que nos permite comprender la mayor o menor relación que poseen con este movimiento fílmico.

El recorrido continúa con una tríada de películas que la bibliografía suele citar como las más importantes del Nuevo Cine Chileno: *Tres tristes tigres* (1968), *Valparaíso, mi amor* (1969) y *El Chacal de Nahueltoro* (1970), realizadas por Ruiz, Francia y Littin, respectivamente. Cada una posee un concepto musical original que apenas ha sido analizado y que en cada caso estuvo a cargo de un compositor que provenía de la tradición de la música "culta" pero que al mismo tiempo estaba ampliando su registro hacia la música incidental, la electroacústica o la música popular comprometida, entre otras posibilidades: Lefever, Becerra y Ortega.

La selección culmina con dos de los más ambiciosos rodajes de ficción realizados en el marco de la Unidad Popular, ninguno de los cuales alcanzó a estrenarse en Chile antes del golpe de 1973. En primer lugar, *Palomita blanca*, realizado por Ruiz con música de Los Jaivas, un filme que durante su rodaje constituyó un verdadero fenómeno de masas, para luego permanecer oculto durante dos décadas y convertirse en un mito del cine chileno y en un hito en la carrera del realizador y de la banda. *La tierra prometida*, por su parte, fue realizada por Littin y musicalizada por Advis con la

colaboración de Inti-Illimani. Como veremos, constituye una versión cinematográfica del formato "cantata popular", que el propio Advis había contribuido a formar y divulgar.

En cada caso procedimos de un modo similar. Respecto al análisis musical, una primera tarea fue separar la música del filme de la banda sonora general y realizar un cuadro de músicas indicando los tiempos de cada intervención sonora, posibilitando una visión panorámica, y atribuyendo un título (cuando no existiera) que nos permite individualizarla. Si el análisis buscó primero restituir cierta autonomía a estas composiciones musicales, en una siguiente fase se analizaron en relación a la imagen en movimiento y a su contexto de producción y recepción. Durante ambas fases se discutieron y precisaron el estilo, la instrumentación y las estrategias melódicas y armónicas, a la vez que se examinó la función dramática y narrativa de la música, su uso en modo diegético o no-diegético, los recursos de grabación y la postura estética del compositor.

En paralelo, realizamos una indagación histórica en torno al contexto y recepción de estas composiciones, la que implicó revisar la fortuna crítica de cada filme en la bibliografía y la prensa, compilar todo el material posible que encontramos sobre el realizador y el compositor involucrado e indagar en torno a las tramas culturales y políticas que posibilitaron las colaboraciones de músicos y cineastas. Cada capítulo se construyó así como un diálogo en el que la música nos permitía comprender la imagen y el contexto histórico, y viceversa. Este devenir constante entre las músicas, las películas y sus contextos fue también una estrategia deliberada para poder llegar a lectores que no necesariamente fueran iniciados en la historia del cine o la música en Chile. Por ello es que nos detenemos largamente en algunos detalles que en principio pueden parecer accesorios respecto a nuestro objeto, la música de cine, pero lo hacemos porque creemos que resultan necesarios para entender el sentido y valor de las piezas musicales que comentamos. Por ello este libro constituye tanto un conjunto de estudios de casos como una narración del curso histórico en que se cruzan o traslapan el Nuevo Cine y la Nueva Canción.

A medida que avanzamos con nuestra investigación, cada vez resultó más claro que la música incidental para teatro y cine parece haber sido una verdadera escuela de música popular para los compositores formados en la tradición culta (Becerra, Advis, Ortega, Lefever, entre otros), pues las necesidades de las diversas producciones con que colaboraron les obligaron a investigar y trabajar en un amplio abanico de estilos musicales que no necesariamente eran de su *expertise*. Este fenómeno parece ser esencial en los orígenes de la Nueva Canción (especialmente en Ortega) y para su posterior desarrollo, entendiendo este movimiento como una fusión entre el universo musical académico, por un lado, y la música popular y folclórica (chilena y latinoamericana), por el otro. A su vez, el teatro fue también un espacio donde estos y otros músicos desarrollaron conceptos que luego facilitaron el acercamiento a la composición para el cine. Entre ellos, la necesaria y sutil condición de invisibilidad de la música al servicio de la narrativa, en contraste con la música que algunos llaman sustantiva, es decir, compuesta para su interpretación y apreciación autónoma.

Son los diversos modos en que se conectan el Nuevo Cine y la Nueva Canción los que nos llevaron a la hipótesis de que la música del Nuevo Cine constituye una vertiente cinematográfica de la Nueva Canción Chilena. Las películas que analizamos 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. Esperamos mostrar a los lectores que la música que les presentamos forma una unidad histórica que merece ser considerada como tal y que su estudio nos permite vislumbrar nuevas claves para interpretar lo que fue el Nuevo Cine y la Nueva Canción. Más aún, un estudio como este debería mostrarnos cuánto aún nos queda por saber, interpretar y cuestionar de nuestra historia reciente y, especialmente, de la década del sesenta y el vertiginoso sentido de urgencia política, cultural y estética que se imprimió sobre buena parte de la producción artística de esta época.

Notas

1

Mimbre (1957), *Trilla* (1959) y *Casamiento de negros* (1959).

2

Sergio Bravo: *Día de organillos* (1959), *Láminas de Almahue* (1962) y *Parkinsonismo y cirugía* (1962). Joris Ivens: *A Valparaíso* (1964). Pedro Chaskel y Héctor Ríos: *Aquí vivieron* (1964). Chaskel: *Aborto* (1965). Helvio Soto: *Yo tenía un camarada* (1964). Luis Cornejo: *Angelito* (1965).

3

Las banderas del pueblo (1964).

4

Por la tierra ajena (1965).

5

Valparaíso, mi amor (1969).

6

Miguel Littin: *El Chacal de Nahueltoro* (1970). Charles Elsesser: *Los Testigos* (1971).

7

La tierra prometida (1973).

8

Pedro Chaskel y Héctor Ríos: *Venceremos* (1970). Ríos: *Entre ponerle y no ponerle* (1971). Guillermo Cahn: *No nos trancarán el paso* (1972).

9

Patricio Kaulen: *Largo viaje* (1967). Raúl Ruiz: *Tres tristes tigres* (1968).

10

Raúl Ruiz, Saul Landau y Nina Serrano: *¿Qué hacer?* (1970). Ruiz: *Palomita blanca* (1973-1992).

11

Para interiorizarse en los términos generales de estos cuestionamientos y en algunas respuestas a los mismos, pueden consultarse los textos de Cavallo y Díaz (2007), Mouesca (2010), Guerrero (2012), Cortínez y Engelbert (2014) y Del Valle (2014).

Como citar: Guerrero, C., Vuskovic, A. (2018). La música del Nuevo Cine Chileno, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-musica-del-nuevo-cine-chileno/916