

## La música en el documental institucional chileno: posibilidades de escucha y resignificación de un género

Por Martín Farías

### Resumen

El presente artículo explora la producción de documental institucional desarrollada en Chile durante la década de 1960, enfatizando la importancia de la música en el discurso general de las obras. En primer lugar, se entregan ciertas definiciones y tópicos con el fin de enmarcar este repertorio en el contexto cinematográfico nacional. Luego, se analiza *Energía gris* (Fernando Balmaceda, 1960) como parte de las películas producidas por CINEP, una compañía que usualmente reclutó compositores con el objeto de crear producciones más atractivas y competir así con otras empresas. La partitura de este film aparece como un caso ejemplar de cómo el uso de la música puede modificar la interpretación total del discurso audiovisual. Finalmente, el documental institucional ofrece una mirada interesante que permite abrir nuevas perspectivas en el estudio del cine de no-ficción.

**Palabras clave:** documental de encargo; música de cine; cine chileno; Fernando Balmaceda; vanguardia musical

### Abstract

This article explores the industrial and sponsored film production in Chile during the 1960s emphasising on the significance of music for the overall discourse of the films. Firstly, it provides specific definitions and topics in order to frame this repertoire in the national cinematic context. Secondly, it analyses the industrial film *Energía gris* (*Grey Energy*, Fernando Balmaceda, 1960) as part of the films produced by CINEP, a company that usually recruited composers in order to create more attractive films to be able to compete with other

companies. The score of this film appears as exemplary of how the use of music modifies the overall interpretation of the audiovisual discourse. Ultimately, the industrial and sponsored film production offers a fascinating insight to open new perspectives in the study of non-fiction films.

**Keywords:** industrial film; sponsored film; film music; Chilean cinema; Fernando Balmaceda; music avant-garde.

## **Resumo**

O presente artigo explora a produção do cinema patrocinado desenvolvida no Chile durante a década de 1960, enfatizando a importância da música no discurso geral dos filmes. Em primeiro lugar, são apresentadas certas definições e tópicos com o fim de enquadrar este repertório no contexto cinematográfico nacional. A seguir, analisa-se o documentário *Energía gris* (Fernando Balmaceda, 1960) como parte das obras produzidas pela CINEP, uma companhia que usualmente recrutou compositores com o objetivo de criar filmes mais atrativos e competir, assim, com outras companhias. A partitura aparece neste filme como um caso exemplar de como o uso da música pode modificar a interpretação total do discurso audiovisual. Finalmente, o cinema patrocinado oferece uma visão interessante para abrir novas perspectivas no estudo do cinema de não ficção.

**Palavras-chave:** cinema patrocinado; música para cinema; cinema chileno; Fernando Balmaceda; vanguarda musical.

## **Datos del autor**

Magíster en Musicología por la Universidad de Chile y candidato a Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo, Escocia. Su trabajo de investigación se centra en la música de cine, música de teatro y los vínculos entre música y política. Su tesis doctoral se enfoca en el desarrollo de la música en el cine chileno desde comienzos de la era sonora a fines de los años treinta hasta el golpe de estado de 1973, particularmente en sus

relaciones con aspectos de identidad y política.

El artículo es inédito y no ha sido presentado en ningún evento académico

**Fecha de recepción:** 30 de septiembre de 2018.

**Fecha de aprobación:** 25 de noviembre de 2018.

## **Introducción**

A pesar que el documental institucional ha sido uno de los formatos más prolíficos en la cinematografía chilena, ha sido escasamente estudiado y se encuentra hasta hoy en una posición marginal. Incluso al momento de definirlo existe dificultad puesto que se utilizan 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 se ha utilizado la categoría de cine industrial como forma de referir a los proyectos de industrialización cinematográfica que desde comienzos de los años 30 emprendieron varios países de la región inspirados en el modelo de Hollywood (Paranagúa 2003: 34). Por otro lado, Erik Barnouw (1974) y Bill Nichols (2001) utilizan en general la expresión *sponsored films* o películas patrocinadas, distinguiendo si se trata de encargos estatales o privados. En el ámbito latinoamericano, Paulo Antonio 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). En este sentido, una de las compañías chilenas dedicadas a este tipo de producción se llamó justamente CINEP, Cine Publicitario. Por otra parte, Celedón *et. al.*, se refieren a producciones realizadas por encargo empresarial o estatal (2017: 12).



# Cine Documental



Como una forma de aunar 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 determinadas 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.<sup>1</sup> Existe aún muy poca información respecto del número de películas institucionales producidas en el país. Ya que muchas de éstas 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 pasó muchos años creando 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. Sin embargo, 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 (Cortínez y Engelbert, 2014). Años más tarde, 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 su trabajo 'artístico' (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 los investigadores. La estudiosa del cine chileno Jacqueline Mouesca apenas los menciona en su historia del documental en Chile (2005: 63),

Pablo Corro *et. al.*, (2007) centran su análisis en el documental universitario de las universidades, y algo parecido ocurre con la mayoría de los trabajos que abordan el periodo. Una excepción reciente es el libro *Archivos documentales* (Celedón *et.al.*, 2017) que explora el repertorio producido por Parot y Balmaceda entre 1955 y 1970. Sin embargo más allá de algunos planteamientos generales para aproximarse a este repertorio, el análisis que se ofrece es más bien escaso. Por otra parte, pese a que los autores señalan un par de excepciones, consideran que en general "la música no tiene ninguna misión significativa, salvo la festividad que suele introducir en el transcurrir" (2017: 76). En este artículo intentaré contestar a esta idea, proponiendo que, por el contrario, la música opera en varios niveles para producir significado.

En términos históricos, resulta interesante que un pequeño número de documentales institucionales fueran reseñados por la prensa durante los años 50 y 60. Las críticas destacaban ciertas características que de algún modo permitían considerar las cintas como una obra artística y no simplemente como formas utilitarias. No parece ser coincidencia que las que alcanzaron alguna repercusión fueron precisamente las que incluían música especialmente compuesta y un uso más elaborado de la música y el sonido. En cierto modo, 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.

### **Algunas definiciones**

El documental institucional pertenece en general a 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). En este sentido Nichols señala respecto al documental británico que:



# Cine Documental



Un marco institucional también impone una forma institucional de ver y hablar, la cual funciona como un grupo de límites o convenciones tanto para el cineasta como para la audiencia [...] La voz over, algunas veces poética, otras factual pero casi omnipresente, fue una sólida convención en las unidades de producción de películas patrocinadas por el gobierno lideradas por John Grierson en los años 30 en Reino Unido (2001: 23)<sup>2</sup>

Las producciones de los años 50 y 60 en Chile siguieron el influjo de Grierson, cuya visita a Santiago en 1958 fue influyente para muchos realizadores de documental en la época (Horta 2015: 8). Alessandro Cecchi, en su estudio del documental institucional italiano plantea una distinción con la publicidad, que bien puede extrapolarse fuera de dicho contexto. El autor señala que "estas películas no han sido diseñadas tanto para publicitar los productos de una compañía a los clientes sino más bien para montar complejas estrategias para promocionar la imagen corporativa, en la cual los aspectos comerciales son disfrazados en una oferta de servicio público, divulgación científica o información tecnológica" (2014: 182), una idea que resulta clave para interpretar gran parte de la producción institucional chilena en la cual muchas veces las cintas se alejan de una forma explícita de promoción. 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 latinoamericano y particularmente en el 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.<sup>3</sup> Estas medidas fueron continuadas en las siguientes administraciones con distintos matices hasta el golpe de estado de 1973. En este sentido, 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<sup>4</sup>, la película institucional comienza a vivir un momento muy productivo. Compañías como EMELCO<sup>5</sup> y CINEP, fundadas entre fines de los 40 y mediados de los 50, además de algunos cineastas independientes dieron inicio a una prolífica producción, que les permitió obtener experiencia en un contexto en donde las oportunidades de hacer películas eran bastante escasas y contribuyeron además a que realizadores y técnicos pudieran ganarse la vida en el ámbito fílmico.

En este sentido, Cortínez y Engelbert han planteado que 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 EMELCO, señalando que sólo en 1961 ésta produjo 34 noticieros y muchos documentales institucionales. (*Ecran* 1630, 24 de 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, colaboraron con esta compañía marcando una gran diferencia con otras producciones que usualmente utilizaban música preexistente a la cual se le daba escasa atención y participación. En su autobiografía, Fernando Balmaceda explicaba que la creatividad era una ventaja a la hora

de competir con las demás compañías y señalaba 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.

Alessandro Cecchi, respecto al documental institucional italiano, ha sugerido la 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). Al respecto, son varias las similitudes que podemos encontrar con el contexto chileno. Por un lado, la existencia de un tipo de documental institucional más convencional, el interés de algunos realizadores por experimentar y ampliar las fronteras del género, la colaboración con músicos de vanguardia y la realización de producciones que podrían clasificarse como experimentales. Considero que gran parte de los films de CINEP encarna este subgénero experimental y el rol de la música resulta fundamental para lograr un resultado de 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 '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.<sup>6</sup>

Un caso paradigmático 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. Sin embargo, cuando se presentó nuevamente, como parte de la muestra chilena en el festival de 1967, hoy conocido como el primer festival del Nuevo Cine Latinoamericano, el jurado criticó duramente su inclusión, planteando que este tipo de trabajos por encargo no tendrían 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 and Engelbert, 2014: 106-107).

En relación 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 hasta esos años era un tópico escasamente explorado en la producción cinematográfica chilena. En este sentido, es posible encontrar distintas estrategias. Por un lado, Fernando Balmaceda en cintas como *Energía gris* (1960) y *Carbón* (1965), muestra 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. Mientras tanto, en *La metalurgia del cobre* (1960) Patricio Kaulen se enfoca mayoritariamente en aspectos de tecnología y automatización mientras los obreros son escasamente mostrados. Incluso en su cinta *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.

Vemos así, que a pesar de las limitaciones impuestas por la institución que encarga la cinta, 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 esos cambios fue el creciente rol de la clase obrera como un agente protagonista del tejido social y la posición de las distintas tendencias políticas en relación a estos cambios.

### **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, continuaba siendo 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 había jugado un rol clave en la explotación del acero en Chile. De acuerdo a los historiadores Collier y Satter, CORFO tuvo gran éxito en uno de sus objetivos que era la creación de nuevas industrias, "construyendo en Chile uno de los más ambiciosos complejos industriales, la mina de acero de la Compañía de Acero del Pacífico en Huachipato, un pueblo cercano a la ciudad de Concepción, que comenzó su producción en 1950" (2004: 269-270). Diez años después, en 1960 la producción de este metal alcanzaba las 200.000 toneladas por año (Desarrollo y expansión de Huachipato, 1962: 6).

A finales de los años cincuenta, CORFO y CAP crean el Instituto del Acero, un organismo cuyo objetivo era fomentar nuevos usos del metal en el país. De acuerdo a una reseña reciente, el instituto fue clave para promover la exportación de enlatados y programas de construcción (Castañeda 2015). Posiblemente como parte de sus iniciativas de promoción, el Instituto encargó un documental a CINEP, que creó *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 de la película. La composición 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 efectos de sonido que no habían sido utilizados anteriormente en el cine chileno. El resultado es muy inusual en comparación con otros films del periodo que utilizan 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 ello Becerra utiliza algunos instrumentos y efectos que crean una suerte de capa sonora que trabaja en diálogo con lo estrictamente musical. Una parte importante de la partitura se basa en la famosa marcha militar "Adiós al séptimo de línea" que fue compuesta en Chile en 1877 y se convirtió en una canción significativa durante la Guerra del Pacífico (1879-1883) en la cual Chile combatió contra Perú y Bolivia, y que ha sido clave para la construcción de relatos de identidad nacional. La marcha, por lo tanto, puede ser entendida como una pieza de gran connotación patriótica entre los chilenos. Becerra creó una versión de esta marcha, que es la que abre la cinta, y además produjo algunas variaciones en las cuales se utiliza la marcha como material para crear nuevas piezas en diversos estilos, pero manteniendo motivos reconocibles de la original.

La primera escena, luego de los créditos, muestra un antiguo tren a vapor acompañado de la marcha en su forma original (ejemplo 1). El narrador señala que hace muchos años, cuando era un niño, vio un enorme puente construido durante el gobierno del presidente Balmaceda.<sup>7</sup> La música crea una sensación épica enfatizando la imagen del pequeño niño que observa el colosal puente (figura 1). El narrador señala que luego de ver esta construcción decidió hacerse ingeniero para poder construir algo tan grande como aquel puente. Entonces aparece por primera

# Cine Documental

vez una variación de la marcha (ejemplo 2). Becerra toma el motivo del segundo y tercer compás para crear una especie de *loop* que repite esta pequeña melodía, mientras el acompañamiento armónico y los arreglos van cambiando de acuerdo a 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.



Ejemplo 1: Marcha Adiós al séptimo de línea



Ejemplo 2: Variación de la marcha Adiós al séptimo de línea

Más adelante, el niño se convierte en un adulto y la música continúa creando una imagen positiva y entusiasta del personaje (figura 2). 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 creando un pulso que produce una sensación de esfuerzo y heroísmo mientras vemos al hombre trabajando (02:45 - 03:32). Esta es una de las pocas escenas 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 señalando 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.



Figura 1: El niño observa el colosal puente



Figura 2: Ya adulto, construye una máquina

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 aparece 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. En este sentido, la música juega un rol crucial en la creación de estos ambientes y emociones con el fin de generar una empatía entre el espectador y los personajes y discursos de la obra.

Más adelante, la música funciona como un refuerzo del 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. Una de las técnicas habituales en la música de cine es el uso del llamado *stinger*, generalmente un acorde o un sonido solo, que funciona como acento y que tiene como objetivo llamar la atención sobre una acción que está ocurriendo en la pantalla (Buhler, Neumeyer y Deemer, 2010: 137). En una de las escenas, enfocada en la extracción de carbón, como parte del proceso de producción del acero, uno de estos acentos entra sobre la imagen de dos mineros que taladran el muro en primer plano (figura 3). Esta técnica funciona como parte de una serie de refuerzos de las acciones de los trabajadores que, como se señala anteriormente, era uno de los focos de Balmaceda.



Figura 3: Mineros taladrando

Posteriormente, hay una secuencia de casi dos minutos sin voz en off donde únicamente escuchamos la música de Becerra operando en tres niveles: por un lado, acentuando acciones específicas como un minero que mueve unas palancas, por otra parte, la variación de la marcha que da ritmo a la escena y finalmente efectos que emulan los sonidos de las maquinas (09:00 - 10:44). Este último nivel aparece prominentemente un poco más adelante, en la cual la cámara muestra el funcionamiento de la maquinaria que procesa el acero en una sucesión de primeros

# Cine Documental

planos (11:06 - 11:58). Los instrumentos producen una superposición de ritmos que conectan con lo que vemos en la pantalla. Una caja china emula con su sonido de madera el movimiento de grandes cilindros que parecen martillar de arriba a abajo, mientras una melodía cromática en la flauta imita el movimiento horizontal de una pieza de la máquina (figuras 4 y 5). La música es altamente disonante lo cual crea 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, creando una suerte de clima triunfal. Sin embargo, el estilo de la música parece contradecir este clima. Con dos trompetas, Becerra introduce una técnica del batimiento, que consiste en tocar dos notas casi idénticas, pero con una pequeña diferencia en la afinación produciendo una especie de chirrido muy disonante. El sonido conecta con la imagen de una barra de acero que raspa un metal (figura 6).



Figura 4: Cilindros martillan



Figura 5: Una pieza de la máquina se mueve horizontalmente

La densidad sonora en este punto crea una atmósfera bastante 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 tomas de una fábrica de cocinas y de mujeres trabajando en una fábrica de productos enlatados. La música de la obra en general, y particularmente en estas escenas recuerda el estilo de una película de terror o ciencia ficción, lo cual es muy llamativo considerando que el objetivo de las películas institucionales es comunicar contenidos y persuadir a las audiencias acerca de una determinada posición o idea. El hecho de que la música produzca una atmósfera sombría y amenazante sobre imágenes que debieran ser entregadas en un tono positivo desestabiliza el objetivo de la cinta planteando preguntas en torno a las razones de este hecho, que difícilmente puede haber sido una coincidencia, pues Becerra era un conocedor de los usos y significados de la música en el cine.





Figura 6: la barra raspa el metal

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? <sup>8</sup> 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. El compositor, 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 señalando que, de ser así, la empresa que encargó la cinta hubiera exigido modificar la banda sonora. Sin embargo, el problema que plantea la música en el cine es precisamente una cierta ambivalencia en la cual los 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 que proponen las imágenes y el narrador. Sin embargo, tenemos una sumatoria de técnicas musicales que crean fricción con este discurso. Los batimientos,

la insistencia en las disonancias, la creciente densidad sonora, 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 similitud 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.

Siguiendo esta línea de interpretación, la partitura de *Energía gris* parece hacerse eco de algunas de estas preocupaciones acerca del desarrollo tecnológico y el progreso. La música realizaría una crítica hacia estos discursos modernizadores mediante algunas de las convenciones de la música de cine 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 dentro del cuestionamiento que intelectuales marxistas como Lukács y Adorno realizaron respecto al desarrollo del capitalismo y su control sobre todas las esferas de la vida humana.

Mirando la obra como un todo, pese al hecho de que toda la partitura pertenece a un estilo experimental, es posible distinguir un aumento en la densidad sonora que llega un punto cúlmine en la escena en que 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 en el ser humano. A través de la cinta, 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. De hecho, si bien al inicio la música atonal se circunscribe principalmente a las escenas de la maquinaria, luego ésta comienza a invadir la esfera humana. Algo que se aprecia particularmente en una escena posterior, cuando la superposición de ritmos y melodías que había servido para mostrar la maquinaria en primer plano, es ahora utilizada para mostrar a los trabajadores. Primero, un grupo de obreros instalando un sistema de cañerías, y luego, otro grupo trabajando en una fábrica de bicicletas (16:53 - 17:56). Aunque se podría decir que la reutilización de un tema responde a decisiones prácticas en términos de ahorrar trabajo usando una música ya compuesta, vale considerar que la partitura tiene muchísimas variantes y por tanto el hecho de repetir justamente esa pieza no parece casual. De este modo, la repetición en este nuevo contexto resulta altamente simbólica creando una idea de deshumanización, que contrasta con las primeras imágenes en las que el ingeniero trabajaba en la gran máquina acompañado de una música heroica y positiva (figuras 7 y 8).



Figura 7: Obreros instalando un sistema de cañerías



Figura 8: Trabajadores en una fábrica de bicicletas

Luego del estreno de *Energía gris*, una reseña valoró el uso de la música señalando que "hay secuencias como la de la laminación del acero, en la cual el ritmo parece estar dirigido por un coreógrafo. La música de Gustavo Becerra acentúa las imágenes y a veces logra una alianza entre la imaginativa música y los ruidos reales" (*Ercilla* 18 de mayo 1960). Aquí la expresión 'a veces' debe ser leída 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, como hemos señalado, era bastante inusual en el medio local. Aunque el compositor había escrito ya una partitura en estilo experimental para el documental *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1959), enmarcada en el trabajo del Centro Experimental que pasaría luego a formar parte de la Universidad de Chile,<sup>9</sup> 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. Aun así, cabe señalar que la partitura de *Día de Organillos* no resultaba tan disonante y disruptiva como la de *Energía gris*.

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 de 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.

La ausencia de sonido diegético contribuye a desarrollar una atmósfera más poética y subjetiva a través de la música que no solamente apoya los contenidos visuales, sino que expande sus posibilidades de interpretación. El uso de la marcha "Adiós al séptimo de línea" aparece también como un recurso interesante en términos intertextuales, trayendo una carga de significado al relato desde el plano sonoro. En su estudio de la intertextualidad en música el musicólogo Omar Corrado ha señalado que 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). En este respecto, la marcha establece un universo de significación que contribuye a generar una identificación emocional conectada a lo nacional. El discurso de la importancia del acero se convierte en un tema de interés nacional a través de la música, llamando a la audiencia a recibir esta información con especial atención. Sin embargo, Becerra transforma la marcha en variaciones que pueden ser interpretadas como comentarios irónicos sobre el discurso de la obra. 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 cinta.<sup>10</sup>

## **Conclusiones**

La música de Becerra parece resistirse a ser un simple acompañamiento. Mientras en algunas escenas contribuye a crear un clima épico reforzando las ideas de industria y progreso, luego utiliza una serie de técnicas rupturistas que parecen

advertir al espectador sobre el potencial negativo de estos discursos en la sociedad. Donde el narrador y las imágenes ven desarrollo, Becerra y su música parecieran sugerir un peligro. *Energía gris* representa sin duda un caso inusual en donde la música funciona en forma relativamente independiente de los discursos de la obra. Es importante considerar que la música de la mayoría de las películas institucionales del periodo en Chile funciona como un apoyo a los discursos de cada cinta.

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

Tal como se sugiere al inicio de este artículo, las películas institucionales son un aspecto escasamente abordado en los estudios sobre no-ficción en Chile. Su estudio permite expandir las posibilidades de interpretación para entender una serie de procesos en el ámbito cinematográfico local. El estudio de este corpus no sólo entrega una mirada a un aspecto casi desconocido de la cinematografía chilena, sino que también expande las posibilidades para entender los procesos creativos de los realizadores de no-ficción. En este sentido, el rol que la música cumple tanto en el discurso fílmico como en términos de legitimación en el medio cinematográfico es fundamental. Considero que el caso analizado, pese a su especificidad, da cuenta 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 y aunque esta idea puede resultar casi de sentido común, sigue siendo dominante en el estudio del cine chileno y por lo tanto requiere ser discutida.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor; Eisler, Hanns (2007). *Composing for the films*. Continuum, London.

Balmaceda, Fernando (2002). *De Zorros, amores y palomas*. El Mercurio-Aguilar, Santiago.

Barnouw, Erik (1974). *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford University Press, New York.

Brecht, Bertolt (1964). "A Short Organum for the Theatre". En John Willett (ed.) *Brecht on Theatre, the Development of an Aesthetic*, 179-205. Methuen, London.

Buhler, James; David Neumeyer; Deemer, Rob. (2010). *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University Press, Oxford - New York.

Castañeda, Jaime. 2015. "Instituto Chileno del Acero cambia su estructura". Disponible en [http://www.asimet.cl/Icha\\_cambia\\_estructura.htm](http://www.asimet.cl/Icha_cambia_estructura.htm) Última visita: 29/08/2018.

Cecchi, Alessandro (2013). "Topoi of Technology in Italian Experimental Industrial Film (1959-1973)". En Nearchos Panos et. al. (eds) *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics*, 394-403. University of Edinburgh, 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* Volumen 8/2: 179-194.

Celedón, Gustavo; Doll, Edgar; Donoso, Alina; Carvallo, Javiera (2017). *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot*. Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso.

Collier, Simon; Sater, William (2004). *A History of Chile, 1808-2002*. Cambridge University Press, Cambridge.

Corrado, Omar (1992). "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical" En Raquel Kreichman, Omar Corrado y Jorge

Malachevsky, *Migraciones de Sentidos: Tres Enfoques sobre lo Intertextual*, 33-51. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Corro, Pablo, Maite Alberdi, Carolina Larraín, and Camila Van Diest. 2007. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Pontificia Universidad Católica, Santiago.

Cortínez, Verónica; Engelbert, Manfred (2014). *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Cuarto Propio, Santiago.

Davison, Annette (2017). "Listening to Prestige British Industrial Films". En Miguel Mera, Ronald Sadoff y Ben Winters (eds.) *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, 213-227. Routledge, New York.

"Desarrollo y expansión de Huachipato" Santiago: CAP and Litografía Stanley, 1962. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9931.html> Última visita: 29/08/2018.

Grierson, John (1979). "First principles of documentary". En Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on Documentary*, 35-46. Faber, London.

Hatten, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington.

Hayward, Philip (2004). Sci-Fidelity. Music, Sound and Genre History. En Philip Hayward (ed.) *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, 1-29. John Libbey, London.

Hediger, Vinzenz; Patrick Vonderau (2009). "Introduction". En Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.) *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, 35-49. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Horak, Jan Christopher (2008). "A neglected genre: James Sibley Watson's avant-garde industrial films" *Film History* Volumen 20: 35-48.

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. Disponible en



<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863> Última visita: 29/08/2018.

Lerner, Neil (2010). "Listening to Fear/Listening with Fear". En Neil Lerner (ed.) *Music in the Horror Film*, viii-xi. Routledge, New York.

Leydon, Rebecca (2004) "Forbidden Planet. Effects and Affects in the Electro Avant-Garde" En Philip Hayward (ed.) *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, 61-76. John Libbey, London.

Mouesca, Jacqueline (2005). *El documental chileno*. LOM, Santiago.  
Nichols, Bill. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed., 2003), *Cine documental en América Latina*, Cátedra-Festival de Málaga, Madrid.

Peirano, María Paz; Gobantes, Catalina (ed.) (2015). *Chilefilms el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Cuarto Propio, Santiago.

Peterson, Jennifer (2005). "Industrial Films" En Abel, Richard (ed.) *Encyclopedia of Early Cinema*, 448. Taylor & Francis, Abingdon.

Ríos, Héctor; Román, José (2012). *Hablando de cine*. Ocho libros, Santiago.

## Notas

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> Todas las traducciones son de mi autoría.

<sup>3</sup> Me refiero a los presidentes Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), Juan Antonio Ríos (1941-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952).

<sup>4</sup> Chile Films, la compañía fundada en 1942, fue el intento estatal de crear un estudio siguiendo el modelo de Hollywood y el de otros países latinoamericanos como Argentina y México. Para una historia de esta compañía ver Peirano y Gobantes (2015).

<sup>5</sup> En 1946 los empresarios Federico y Kurt Löwe fundaron EMELCO chilena, como una filial de la empresa argentina que ya producía en dicho país noticieros y

---

documentales de encargo. Según señalan 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 y de encargo, luego de una ardua competencia entre ambas compañías (2014: 82).

<sup>6</sup> *Energía Gris* (Fernando Balmaceda, 1960) recibió el premio del Círculo de Críticos de Arte en Chile, mientras *Manos Creadoras* (Fernando Balmaceda, 1961) recibió una mención honrosa en el festival Karlovy Vary en Checoslovaquia. Ambas obras cuentan con música especialmente compuesta por Gustavo Becerra y Leni Alexander respectivamente.

<sup>7</sup> El presidente Balmaceda gobernó desde 1886 a 1891, dos años después del término de la Guerra del Pacífico. El puente fue inaugurado en 1890.

<sup>8</sup> 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 theremin y otros sonidos electrónicos fueron utilizados para significar otredad y/o amenaza (2004: 9). Por su parte, Leydon (2004) analiza la música de la paradigmática *Forbidden Planet* (Fred Wilcox, 1956) y ofrece una serie de ejemplos similares respecto al uso de sonidos electrónicos y atonalidad como representantes de "lo misterioso y lo desconocido" (64).

<sup>9</sup> Para una historia del Centro Experimental y la producción de sus primeros documentales ver Horta (2015)

<sup>10</sup> El uso de la música corresponde con las ideas de Bertolt Brecht respecto a la independencia de la música y su capacidad de trascender el mero acompañamiento para operar como un comentario de lo visual (Brecht, 1964: 203) En este sentido, Adorno y Eisler (2007) en su estudio sobre la música en el cine dan continuidad a este enfoque.