



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE MÚSICA

BANDAS SONORAS ORIGINALES EN EL CINE CHILENO

Alumnos: Trinidad Catalina Rodas Capetillo

Miguel Eduardo Sepúlveda Méndez

Profesor guía: Marcelo Garrido

Tesis para optar al Título de Productor Musical

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música

Santiago, 2015

ÍNDICE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	4
1.1 Antecedentes del problema	6
1.1.1 Relación Música-Cine	6
1.2-Justificación del Problema	9
1.3-Pregunta de investigación	13
1.4-Objetivo General	13
1.5-Objetivos Específicos	13
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	14
2.1-Estado Actual de las Investigaciones	14
2.2- Condiciones para el desarrollo de la música en el cine	15
2.3- Relación Música-Cine	20
CAPÍTULO III: DISEÑO METODOLÓGICO	25
3.1-Enfoque de investigación	25
3.2-Tipo de Muestreo	27
3.3-Técnicas de Recolección	28
3.3.1-Documentación	28
3.3.2 Ficha Filmográfica	29
3.3.3-Entrevistas	31
3.4-Técnicas de Análisis	33

CAPÍTULO IV: DESARROLLO	34
4.1 Cine y música: Unión de lenguajes artísticos	34
4.2 El mercado cinematográfico chileno subestima el poder narrativo de la música	48
4.3 La formación, formal o informal, es clave para el desarrollo del artista	56
4.4 La relación entre cineasta y músico es fundamental para el desarrollo artístico	76
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES	91
CAPÍTULO VI: FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	96
CAPÍTULO VII: ANEXOS	99

Capítulo I: Introducción

Es entendido que la música cumple un rol dentro de la obra cinematográfica, que a través del tiempo ha ido mutando y transformándose, pasando de un uso funcional a estético/artístico y a comercial.

Con el avance tecnológico, la imagen ha ido prevaleciendo sobre la música y por ende, ésta ha quedado atrás en su desarrollo, tanto artístico como práctico (el avance en la calidad del sonido sólo se dio a partir de la década de los '80). Aún así, teóricos del mundo, a través de los años, han tratado de hacer reflotar el uso de la música, que en sus inicios se dio como una parte importante dentro del desarrollo cinematográfico.

Por otro lado, se hace necesario dilucidar el uso de la música original a nivel nacional. Cómo el mercado determina las necesidades artísticas de la película y cómo la formación en el ámbito musical y cinematográfico, repercute en el proceso de creación.

Además, existen pocos estudios que investiguen acerca de la realidad de la creación de bandas sonoras originales en Chile, por lo que es preciso revelar el escenario en el que se ha desenvuelto la música en los últimos 15 años de cine.

Esto, con la finalidad de que futuros profesionales de la música y el cine puedan tener a mano un documento que les ayude a entender el panorama actual del vínculo de

ambos campos y de esta forma, poder aplicar a sus propios proyectos, formas de convivencia entre estos dos lenguajes.

De igual forma, entregarle a las entidades de educación superior una herramienta que pueda ser utilizada en, por una parte, la reestructuración o apertura de carreras relacionadas con la composición de bandas sonoras y la reestructuración de las carreras de cine existentes, con el fin de que puedan integrar la música como parte de la formación del cineasta y hacer de éste un profesional más completo. Y por otro lado, como material didáctico en las bibliotecas de dichas instituciones.

A través de entrevistas a directores y compositores del mercado cinematográfico chileno, entrevistas en video a compositores extranjeros reconocidos, indagación en universidades e institutos sobre las carreras de cine y música, obras de teóricos extranjeros expertos en cine, y el análisis de dos películas nacionales, permitirán plasmar y comparar la evolución del uso de la música original en el cine chileno.

1.1 Antecedentes del problema

1.1.1 Relación Música-Cine

En la contemporaneidad audiovisual, una película sin música resulta prácticamente imposible, pues el sonido es capaz de sugerir –incluso describir– acción, romance, humor, tristeza, desolación. (Robert Kraft, compositor música Avatar, Titanic, entre otras, 2010).

Tal como indica la frase anterior, la música dota a la secuencia cinematográfica no solo de un “ambiente”, sino de un lenguaje estético-artístico que se suma al mensaje o idea que el director quiere proyectar en el espectador. Pero para lograr un buen desarrollo de la banda sonora original, se hace necesario considerar a la música dentro del inicio del proceso pues como indican Adorno y Eisler (1976):

El empleo inteligente de la música en el cine presupone un verdadero trabajo en equipo. Solamente se puede obtener una forma de cine inteligentemente organizada si el compositor coopera plenamente desde el principio de la fase de planificación, si formula sus propias ideas y se defiende contra toda pretensión extravagante o banal en vez de limitar sus funciones a las de la pura ejecución.

(p. 173)

Si bien a nivel internacional la música es considerada como parte importante del desarrollo del proyecto cinematográfico, no siempre es ésta una música que se constituya como un elemento narrativo, sino mas bien como un elemento expositivo o ilustrador, que se emplea con el fin de intensificar en el espectador algún efecto que la película ya ha tratado desde el guión y finalmente con expectativas comerciales.

En Chile, la música intenta parecerse a la música utilizada en otras regiones del mundo, su uso está condicionado a lo que el mercado chileno determina como un buen producto o lo que podría comercializarse bien.

En los inicios del cine y hasta los años '60, las temáticas abordadas estuvieron ligadas a hechos populares e historias románticas, y desde siempre estuvieron acompañadas de la música.

Las imágenes que iluminaban las pantallas en los primeros años del cine chileno nunca fueron totalmente silenciosas. Si bien el cine sonoro nacional recién comienza con la cinta **Norte y Sur** (1934) de Jorge Délano, las antiguas películas también contaban con un fondo musical interpretado por músicos en vivo...Los filmes tenían claramente una inspiración popular y la música que las acompañaba reflejaba tal condición, proponiendo bandas sonoras plagadas de canciones de fácil recuerdo, con la esperanza de que su éxito lograra salir de las salas de cine.

(http://www.emol.com/especiales/musica_películas/cine_chileno.htm)

Entonces dentro de la historia del cine chileno, existen bandas sonoras originales que acompañaron durante décadas las historias que los directores querían representar. Entre varios compositores, algunos destacados entre las décadas '40 – '90: Luis Aguirre Pinto, Donato Román Heitman, Próspero Bisquert, Vicente Bianchi, Jorge Peña, Acario Cotapos, Álvaro Covacevich en colaboración con Nano Vicencio, Gustavo Becerra, Jorge Arriagada, Jaime de Aguirre, Tobar & Miranda, Carlos Cabezas, Luis Advis.

Cabe destacar que prácticamente no existen estudios formales vinculados a dilucidar la relación entre música y cine en Chile. Además, los textos que hacen relación al cine sonoro, abordan precisamente la llegada del sonido al cine chileno y del impacto sociocultural que éste provoca, pero no sobre la música en sí.

Durante los últimos 15 años, el mercado cinematográfico ha ido creciendo sostenidamente (solo algunas excepciones que se mantuvieron lineales) en cantidad de producciones, en cantidad de espectadores y por supuesto, en calidad; mejorando año a año la imagen y el sonido. Pero este crecimiento en el mercado, no se ha reflejado en la música para cine, es decir, no ha mejorado los presupuestos para la utilización de bandas sonoras originales ni la inclusión oportuna en el proceso cinematográfico. Dejándola, finalmente, como un recurso a veces menor y poco importante en el desarrollo de la película.

1.2-Justificación del Problema

Dada la poca información y difusión de las Bandas Sonoras Originales del Cine Chileno, es que se hace necesario estudiar este ámbito y dilucidar una realidad que es tan ajena.

En esta búsqueda de información, queda esclarecido que no hay mayores estudios acerca de la creación musical para cine en Chile y tampoco libros que dediquen apartados a esta temática. Por ende, es fundamental para el desarrollo de este arte, que exista una posibilidad de encontrar información literaria que apoye el avance educacional y muestre la realidad de esta materia, tan poco explorada.

Por otro lado, el avance tecnológico que se ha dado desde el 2000 a la fecha, ha incidido claramente en el costo total de una película, lo que lleva al cuestionamiento de si por esta causa se ha aumentado o disminuido la cantidad de obras originales musicales para el cine chileno.

La falta de bandas sonoras reconocibles y el posible camino que con ello se puede abrir a través de propuestas de investigación profunda, motivan el estudio de estas formas de expresión tan comunes pero a la vez, tan complejas.

Siempre es importante tener en claro la realidad de las diferentes áreas artísticas dentro de un territorio en específico. En el caso de esta investigación, la composición de Bandas Sonoras Originales en el Cine Chileno.

Los beneficiarios de este estudio serán aquellas personas que quieran acercarse al área de producción de películas en Chile, más específicamente en el área de Composición Musical, abriendo con ello un mayor campo ocupacional. También se favorecerán Productores Musicales que quieran encargarse del área de organización de la musicalización de una película, preocupándose de contactar al director y compositor y luego a los músicos, sonidistas, personas encargadas de mezcla y masterización. Aquellas personas tendrán una visión de los pros y los contras que conlleva la elaboración y producción de música original para cine y la evolución que ha tenido ésta en los últimos años en el medio nacional.

Otro de los beneficiados serán las Universidades, Institutos y Entidades Educativas, que podrán ver en esta área artística un posible vacío respecto a la formación de profesionales que estén capacitados para poder contribuir a la creación y apoyo musical en la realización de una película. Con ello abrir carreras, crear menciones, realizar postgrados, o incluir ramos relacionados a la composición de bandas sonoras para medios audiovisuales en Chile.

Además, es posible que sean beneficiadas las Entidades Educativas que impartan carreras de cine, que podrán plantearse incluir ramos acerca de la musicalización de

una película, dentro de sus mallas. A través de esto, fortalecer su currículo, favoreciendo un profesional más íntegro y completo.

Otro de los beneficiados de este estudio, son los profesionales que actualmente realizan labores tanto en dirección, composición musical y producción de proyectos cinematográficas. Los cuales, insertos en las labores de trabajo productivo, no son capaces de realizar una introspección y visualización del medio en el cual trabajan a diario, dejando de lado un aspecto que puede incidir en sus próximos trabajos, la autocrítica, tanto personal como en la relación que tienen con sus pares.

El estudio estará enfocado solamente en películas hechas y filmadas en Chile, con compositores y directores nacionales. No se enfocará en hacer estudios sobre el espectador y su recepción y percepción respecto de la música en el cine.

Dentro de las implicaciones prácticas se podrá dilucidar cuál es la importancia que se le da a la música en las producciones cinematográficas chilenas, saber cuáles son las posibilidades reales de la inclusión de música original y con ello contratar a alguien que se encargue de esta tarea.

Finalmente, para mejorar y ampliar el mercado cinematográfico y el musical, es necesario plantearse y replantearse la realidad y conocerla, para así ir tomando

elementos que sirvan, arreglando los que no, agregando nuevos elementos y sacando los que estén demás. Con esto, el mercado evoluciona, se hace mejor y más grande.

1.3-Pregunta de investigación

¿Cuáles son las condiciones para la creación y el uso de la música original en el cine chileno?

1.4-Objetivo General

Definir cuáles son las condiciones para la creación y uso de la música original en el cine chileno

1.5-Objetivos Específicos

- Caracterizar la música usada en el cine chileno poniendo énfasis en la originalidad de la misma.
- Determinar la existencia de condiciones para la creación en términos de apoyo financiero y de formación en el ámbito de la composición y producción de música para cine.
- Vincular la existencia de condiciones para la creación de la música con la posibilidad de componer y producir de modo original.

Capítulo II: MARCO TEÓRICO

2.1-Estado Actual de las Investigaciones

Para entender y evaluar el estado de la música en el cine chileno, es necesario tener una mirada general de la música y el uso que ella tiene dentro del cine internacional.

Si bien en el ámbito cinematográfico occidental la música está casi siempre presente en las películas de prácticamente todos los estilos, el uso que le entregan está subordinado a los parámetros que el mercado define.

Con respecto a esto, algunos teóricos expertos en cine y de distintas nacionalidades, han escrito y analizado la situación, con el fin de hacer reflotar la música y darle un espacio que permita un desarrollo consciente de ella. Utilizando todos los recursos que ella tiene y no dejándola a merced de los efectos que se pretenden implantar en el espectador.

En Chile, no existen estudios profundos y profesionales ligados al uso de la música en el cine chileno.

2.2- Condiciones para el desarrollo de la música en el cine

Para efectos de esta tesis se entenderán como condiciones los siguientes parámetros:

Presupuesto destinado al financiamiento del departamento de música dentro de la película, tiempo (días, semanas o meses) designado para la creación y producción de la banda sonora original, libertad creativa entregada al compositor.

Para entender cómo funcionan y se fusionan los lenguajes artísticos dentro del cine, es importante entender cómo se mueve éste hoy en día.

Para esto, hay que partir de la base de que el cine hoy día se podría dividir en dos grandes corrientes: el cine comercial y el cine artístico, esto con el afán de entender desde donde pasan las decisiones que tienen que ver con la forma de abordar los lenguajes artísticos que confluirán en la película. No tiene que ver con si es bueno o malo o si el cine comercial o los títulos asociados a él dejan de ser cine de autor o viceversa, pues una discusión desde este punto de vista daría pie para otra investigación.

Cine comercial

Primero, es esencial definir a grandes rasgos qué es lo que se entiende hoy en día como Cine comercial: ya en los primeros años de vida del cine, se transformó en un producto de entretenimiento para el público, así como lo sería el teatro y la música poco

tiempo antes. El cine era proyectado en ferias de variedades y recibido por la gente como casi un efecto de magia. Entre 1903 y 1905, la evolución técnica y los descubrimientos en los usos de la cámara y el montaje, derivaron en que el cine lograra convertirse en un soporte narrativo, que era capaz de contar historias. Hacia 1910, Hollywood comienza a crecer y se establece como el nido por antonomasia de la creación de películas, nacimiento de actores estrella y evolución de una nueva industria de la entretención. Nace entonces el cine comercial, sistema en el que el poder de decisión pasaba únicamente por los productores, pues los directores eran meros trabajadores. Lo relevante era hacer del cine un negocio solvente. Las grandes cadenas de estudios cinematográficos ejercían sobre sus trabajadores (directores, actores y equipo técnico) tal poder, que incluso llegaban a penalizarlos si incumplían ciertas cláusulas de sus contratos, los que incluían incluso los kilogramos que debían pesar. Cousins (2005) comenta a este respecto que:

Estos detalles tan absurdos ilustran muy bien el control que los estudios ejercían sobre cada detalle de su trabajo, intentando así realizar sus películas como si se tratara de un conjunto de productos escogidos y de eficacia probada, siguiendo el modelo de producción de la Ford. (p.64)

Este modelo de producción cinematográfica, en donde el productor es el dueño de la película, se ha heredado hasta el día de hoy. Si bien hoy los contratos quizás ya no son tan leoninos como en los inicios del cine y hasta los años 50, si en el modelo

hegemónico, las productoras siguen siendo los dueños de las películas que llevan su sello y muchas veces los directores no tienen mucho que decir con respecto a las decisiones que se toman en los procesos de filmación y post producción. Esto también determina el uso de la música, pues en muchos casos su utilización está determinada por los efectos que se quiere generar en el espectador, la facilidad con que éste la recordará y por ende ser atraído a ver la película.

Cine artístico

Como respuesta a la oligarquía ejercida por Hollywood, nacen en distintos lugares del mundo, corrientes cinematográficas que encuentran en él, una forma de expresión de pensamientos ideológicos, filosóficos, etc. Ya en 1915, Griffith se había acercado a un uso del cine como medio expresivo en *"The Birth of a Nation"* y en 1925, Eisenstein utiliza el cine como medio de panfleto ideológico con "El acorazado Potemkin". De esta forma, varios directores, algunos norteamericanos pero por sobre todo europeos, ven en el cine una herramienta artística por sobre lo comercial. Así nacen corrientes como el expresionismo alemán, el surrealismo, el neorrealismo italiano, la nouvelle vague francesa y hasta hoy, distintas corrientes que se unen como un todo: El cine de autor. Finalmente, lo trascendental de este cine es el contenido y la estética. En muchos casos, las películas cuentan con bajos presupuestos y quien es dueño de la película finalmente es el director, pues generalmente es de quién nace la idea. Entonces las decisiones sobre la inclusión de música, pasan por él.

Entonces, las condiciones para la creación de música original en el cine están directamente relacionadas con el tipo de cine que se está haciendo. Es decir, cuando se habla de cine comercial se refiere a un cine que es de absoluta propiedad del productor, por ende es éste quien decide como se verá el producto final, esto incluye el montaje, el guión, los actores y por supuesto, la utilización de la música. Además de lo anterior, el productor no solo es el 'dueño' de la película si no el que tiene que velar por la optimización de los recursos y de los tiempos de producción de la misma, es decir, debe asegurarse de que la película esté lista en las fechas estipuladas y con los presupuestos acordados previamente. Esto logra determinar la forma de trabajo del compositor, los tiempos que éste tenga para crear, ajustándose a este presupuesto.

"La situación es distinta en la producción independiente, en donde, si bien el compositor dispone de unos medios más limitados, cuenta con más libertad". (Adorno y Eisler 1976, p.115)

Pues como se ha definido anteriormente, en el cine artístico el dueño generalmente es el director, por ende las decisiones están determinadas de acuerdo a un fin artístico y no a un fin netamente comercial, generalmente en este tipo de cine (al menos a nivel mundial) el compositor es convocado en los inicios de la producción, logrando vincularse más profundamente con el guión y con el filme, a diferencia del cine comercial donde el compositor solo es llamado cuando la película está montada, limitando las posibilidades para un desarrollo artístico más completo.

Para definir el segundo punto del objetivo general que tiene relación con el uso de la música, se debe exponer la relación que existe actualmente entre música y cine, los parámetros que se utilizan para la creación y la evolución de la música en el cine. Este capítulo está diseñado luego de lo expuesto anteriormente, precisamente porque es el tipo de cine que se hace, el que define el uso que se le entregará a la música y la relación que habrá entre ambos.

2.3- Relación Música-Cine

A través de la historia, el sonido ha ido tomando relevancia acorde la tecnología ha ido avanzando, e incluso antes de que el sonido pudiese registrarse en máquinas, ya existía la inquietud de que las películas fueran acompañadas por música, por lo que se acudía a pequeñas bandas o bien pianistas, para que ejecutaran partituras compuestas para la película o también utilizaran la improvisación durante la exhibición.

La primera película sonora data del año 1927 (“El cantante de jazz”, dirigida por Alan Crosland) y desde ahí que el cine ha ido transformándose en un arte cada vez más complejo. Aunque algunos grandes directores, como Chaplin, renegaron en un principio del uso del sonido dentro de sus películas e incluso en algunas de las industrias más avanzadas tecnológicamente hablando, como la japonesa, no invirtieron en equipos de sonido sino hasta la segunda mitad de la década de los 30. Aún así, poco a poco comenzaron a entender el uso estético que podría entregársele.

En el año 1929 se estrenó la película “Applause”, dirigida por Rouben Mamoulian, la que podría definirse como la primera película en la que el sonido forma parte importante de la obra artística, como “concepto sonoro”, pues a diferencia del resto de las películas de la época, ésta contó con mayores recursos y libertades creativas, que le entregaron al director las herramientas para exigir a sus técnicos formas de

grabación que no se habían utilizado antes, como por ejemplo, la grabación de los diálogos en 2 micrófonos (1 para cada personaje) en una escena donde uno de los personajes canta mientras la otra habla, uniendo ambas pistas luego en el proceso de montaje, que hasta entonces no había sido posible. Esto abrió las puertas a muchos directores, para dejar volar la creatividad y usar el sonido como un recurso no solo de relleno, sino estético, creando conceptos como “el ruido de fondo” y “el paisaje sonoro”, que poco a poco comenzaron a aparecer en la escritura del guión y diseño de montaje y producción. Mamoulian podría considerarse un pionero en el uso del recurso sonoro, en la película “Love me tonight” (1932) grabó el número musical antes del inicio del rodaje, algo que nunca se había visto en el mundo del cine, permitiendo así, que el actor pudiera adaptar sus movimientos a la música que se escuchaba entonces durante el rodaje de la escena. Esto le entregó a las escenas mayor ritmo y gracia visual, pero no sólo eso, sino también le entregó un propósito más bien satírico. (Cousins, 2005, p. 118-122)

Al respecto, Einsestein y Pudovkin (1928) en una declaración de principios comentan:

Tan sólo el uso del sonido como contrapunto abrirá un horizonte de nuevas posibilidades para el desarrollo y el perfeccionamiento del montaje [...] No puede sino constituirse en un nuevo y poderosísimo medio de expresión capaz de resolver los problemas más complejos. (En Cousins, 2005, p.122)

Entonces, por un lado, algunos directores vieron en la música y el sonido posibilidades narrativas que, en algunos casos, lograron explotar. Pero por otro lado, el creciente mercado hollywoodense, la rapidez en la producción y las necesidades de acercar a la gente al cine, derivaron en que la música fuera utilizada más como un adorno que como la posibilidad narrativa que tiene.

A este respecto, es necesario determinar el uso común que se le entrega a la música en el mercado hegemónico y entender ciertos conceptos que, en base a lo que Adorno et al. (1976) postulan, son utilizados con mayor frecuencia:

a) Leitmotiv:

Proviene del leitmotiv Wagneriano, y se refiere al uso de ciertos motivos musicales breves, utilizados generalmente para caracterizar algún personaje o bien para definir escenas similares. Michel Chion (1995) lo define de la siguiente manera:

Independientemente del hecho de que pueda representar un sentido preciso y fijo, identificable por un nombre, encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de la imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro. (p.220)

Por ejemplo, el motivo de Darth Vader en “Star Wars”, que siempre que el personaje está cerca o aparece en la escena, suena un motivo peculiar y al que el espectador ya está acostumbrado y que precisamente por eso, lo anticipa.

Por otra parte, Adorno et al. (1976) comentan que *“mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar, donde en otros casos, debería inventar”*. (p.18)

a) Música subordinada:

Es usual que la música –a pesar de que si tiene sentido que exista en función del relato– pase desapercibida y sea concebida como una especie de telón sonoro, que esté ahí pero que no se “escuche”. Adorno et al. (1976) comenta que *“La ideología de este prejuicio es la creencia más o menos vaga de que el film como unidad organizada otorga a la música una función modificada, a saber, solamente la de servicio”*. (p.23)

b) Ilustración:

Uno de los usos más frecuentes de la música, es la de ilustrar la imagen. Es decir, que la música suene de acuerdo a lo que se ve en la imagen; por ejemplo, si la escena está situada en un embotellamiento en la ciudad, la música está sonando e “imitando” los bocinazos de los autos, los ruidos de la calle, los gritos, etc. Entonces, su función se reduce a repetir lo que la imagen ya está diciendo.

c) Cliché:

Refiere al uso estandarizado de, en este caso, la música para producir ciertas emociones en el espectador. Es decir, la música se torna triste si la acción dramática es triste o alegre si la escena es alegre, utilizando los recursos musicales como las tonalidades menores en el primer caso o las mayores en el segundo. O bien para caracterizar personajes e insertarlos en su espacio social, por ejemplo, cuando a un personaje rico se le adorna con música clásica o un personaje pobre con música popular.

Si bien es cierto, lo anteriormente señalado muestra un paisaje de la actual función de la música con cierto cariz crítico de ello, esto es con la finalidad de emprender un estudio que permita hacer un uso consciente de la música, así como lo tiene la fotografía, la actuación y el guión cinematográficos.

Pues la música, *“se convierte en una fuerza activa y generadora. La música parece imponerse como fuente imaginaria del movimiento de las imágenes, cuya fuente real es una proyección mecánica”* (Chion, 1995, p. 222). Y bajo esta perspectiva, es fundamental para la evolución del proceso cinematográfico que exista, de vez en cuando, una mirada crítica del proceso actual.

Capítulo III: Diseño Metodológico

3.1-Enfoque de investigación

Esta investigación se basa en un enfoque cualitativo de investigación, ya que la forma de afrontar las preguntas de investigación, los objetivos y las posibles hipótesis, lo hacen un procedimiento más flexible y que trata de comprender el comportamiento de las situaciones desde una visión más subjetiva y se enfoca en el comportamiento humano, que a su vez conlleva una complejidad única. Según Pérez Serrano (1990), *“No existe una única realidad, sino múltiples realidades interrelacionadas”* (p.12). Dando un atisbo de lo complejo que pueda llegar a ser el estudio de una situación a través de este enfoque, en seres humanos. Por eso el uso de un estudio más acotado en número de personas, pero no menos falto de múltiples descripciones y expresiones, crea una visión más enriquecedora y fructífera para una recolección de información, además en una investigación de carácter estético y subjetivo, como es el caso del presente trabajo.

Sampieri, Hernández (2003), reflexionan acerca de las palabras del Filósofo y Sociólogo, Max Weber (1864-1920), *“... además de la descripción y medición de variables sociales deben considerarse los significados subjetivos y el entendimiento del*

contexto donde ocurre un fenómeno”, concluyendo con, “... *donde los estudios no sean únicamente de variables macrosociales, sino de instancias individuales”* (p.9). Dando a entender que la visión de cada individuo, en un contexto de tiempo y lugar, es un aporte importante y único dentro de una investigación, y que, a diferencia del enfoque cuantitativo, no busca resultados del comportamiento humano a través de números, conteos y estadísticas.

Entonces, se hace necesario utilizar un enfoque de tipo cualitativo, ya que busca entender el comportamiento humano en un contexto y tiempo específico. El modo inductivo del enfoque, que *“exploran y describen, y luego generan perspectivas teóricas”*, (Sampieri et. al, 2003, p. 15), llevó a no realizar una hipótesis, si no, se utilizó la recolección de información a través de libros, catastros realizados de forma preliminar, búsqueda de material a través de internet y de forma personalizada, para así ir creando un universo, el cual se fue acotando a medida que la investigación fue avanzando y las preguntas de investigación y los objetivos fueran aclarándose.

De esta manera el enfoque dado resulta de tal forma que, *“Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal y como la observan los actores de un sistema social previamente definido”* (Sampieri et. al, 2003, p. 10).

3.2-Tipo de Muestreo

Intencional no probabilístico basado en criterios teóricos de acuerdo a las siguientes etapas:

1-Selección de obras cinematográficas a través de los siguientes criterios

a-Banda sonora original

b-Número de Espectadores (Alta o baja afluencia)

c-Lenguaje ficcional

	Alta Afluencia	Baja Afluencia
Ficción	1	1
n=2		

2-Selección de informantes clave a través de los siguientes criterios

a- Participación Proceso Producción

b- Participación Proceso Posproducción

c-Cargo dentro del proyecto cinematográfico (Director o Compositor)

	Producción y Posproducción
Director	1
Compositor	1
N=2	

3.3-Técnicas de Recolección

3.3.1-Documentación

La documentación de tipo audiovisual, fue una parte clave, ya que se revisaron Making Off de compositores de cine internacionales, que daban su visión desde la concepción de su trabajo hasta la relación con el cineasta, entregando detalles reales de gente experta en el área.

También fue parte importante de la búsqueda, la recolección de información acerca del estado actual de la educación superior en Chile, en relación a carreras de composición musical (relacionadas al cine), como a carreras de cine. Para así dilucidar cuan conectadas estaban entre sí, dentro de las mallas, estos dos lenguajes artísticos.

Por último, la recolección de información acerca del aporte financiero que el Estado de Chile proporciona a proyectos audiovisuales, a través de fondos concursables. Las averiguaciones fueron hechas de forma personalizada y a través de la Web.

La recuperación de dos películas nacionales, *Taxi para Tres* (2001) y *Las Analfabetas* (2013), fueron un material importante para desarrollar la tarea de indagar en profundidad aspectos técnicos de carácter musical, que estaban insertos en la unión de todos los lenguajes artísticos. Para ello se construyeron fichas, las cuales establecen ciertos parámetros para el análisis concreto y accesible de datos de la relación música e imágenes dentro de la película.

3.3.2 Ficha Filmográfica

La creación de fichas filmográficas relacionadas al análisis de las películas *Taxi para Tres* y *Las Analfabetas*, dieron un horizonte diferente en la recolección de datos. En esta técnica, se abarcó el lado más musical de los motivos dentro de la secuencia, dándole importancia a la tonalidad, tempo, cifra musical y estilo. Esto aportó un ingrediente más palpable dentro de la música para cine, haciendo diferencia de la subjetividad de la 'correcta' inclusión, dentro de un film. A continuación se muestra la ficha que se utilizó para encasillar los distintos ítems del film:

Ficha Filmográfica

NOMBRE FILM											
DIRECTOR											
COMPOSITOR BANDA SONORA											
AÑO ESTRENO											
NUM ESPECTADORES											
GÉNERO											
PREMIOS											
DURACIÓN PELÍCULA											
CANCIÓN POPULAR COMO GANCHO COMERCIAL											
ESTILO BANDA SONORA (CLÁSICA-POPULAR)											
CANTIDAD DE MOTIVOS											
MOTIVOS PARA PERSONAJES											
MOTIVOS PARA ESCENAS	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th style="width: 20%;">NOMBRE ESCENA</th> <th style="width: 20%;">TONALIDAD</th> <th style="width: 20%;">CIFRA COMPÁS</th> <th style="width: 20%;">ESTILO MUSICAL</th> <th style="width: 20%;">MINUTO DE APARICIÓN</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="height: 30px;"></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	NOMBRE ESCENA	TONALIDAD	CIFRA COMPÁS	ESTILO MUSICAL	MINUTO DE APARICIÓN					
NOMBRE ESCENA	TONALIDAD	CIFRA COMPÁS	ESTILO MUSICAL	MINUTO DE APARICIÓN							
DURACIÓN BANDA SONORA EN LA PELÍCULA											

3.3.3-Entrevistas

Se realizaron 4 entrevistas, de las cuales 2 eran directores chilenos y sus 2 compositores, uno chileno y el otro argentino, definidos por la elección de dos obras cinematográficas chilenas, con el fin de comprobar qué tan decisivo es para ellos la música original dentro de sus proyectos, cuál es la importancia que ellos les dan y cuán accesible es poder realizarlo.

Las entrevistas fueron hechas de manera individual, semi-estructuradas, dando así la posibilidad de que el entrevistador pudiese interactuar de una manera más flexible con el entrevistado.

Las películas seleccionadas fueron Taxi para tres (2001) y Las analfabetas (2013), las dos desarrolladas en un lenguaje ficcional. En el caso de la primera, la recaudación al finalizar un año de estreno, fue alrededor de los 300.000 espectadores, un éxito tanto en el ámbito nacional como internacional, desde luego aclamada por la crítica. En el segundo caso, la película recaudó alrededor de 10.000 espectadores, a pesar de la poca convocatoria, también fue galardonada en distintos festivales de renombre.

La explicación a este estudio de caso, es que se pudo obtener múltiples visiones de artistas que estuvieron en el proceso creativo de producciones que lograron distintos resultados, que comentan el uso de la música dentro del film, la relación con el equipo de trabajo, el estado actual de la industria cinematográfica en Chile, entre otros temas.

A continuación se expone la lista de preguntas que se realizaron en las entrevistas anteriormente descritas, tanto a directores como a compositores:

ENTREVISTA COMPOSITORES:

1. Qué importancia crees tú que tiene la música dentro de una película? Fundamenta.
2. ¿Qué tipo de formación obtuviste (universitaria, técnica, media o independiente)? ¿Tú crees que cualquier músico podría ser compositor de bandas sonoras o existe algún requisito de formación básico?
3. A tu juicio ¿qué debe tener una buena banda sonora? Ahondar en original vs reversión.
4. ¿Cómo es la comunicación con el director del filme con respecto a las composiciones que has hecho? Explique
5. ¿Cómo es tu proceso creativo? ¿Trabajas sobre el guion o sobre el montaje final?
6. En tus composiciones de bandas sonoras ¿Tratas de dejar un sello o estilo personal que te distinga del resto? No ¿Por qué?, Si ¿De qué manera conjugas elementos musicales tales como melodías, ritmos, acordes, progresiones, superposición de capas musicales, colores o timbres que te diferencien?
7. Considerando que el avance tecnológico de los últimos 15 años ha influido directamente en los costos de producción de las películas ¿Cuál es tu visión personal sobre la inclusión de música original y no original en estos últimos años en el cine chileno?

ENTREVISTA DIRECTORES

1. ¿Qué importancia crees tú que tiene la música dentro de una película? Fundamenta.
2. ¿Qué tipo de formación obtuviste (universitaria, técnica, media o independiente)? ¿De qué manera esto influye en la importancia que tú le entregas a la banda sonora en tus películas?
3. ¿Qué tipo de conocimientos específicos sobre música crees que debería tener un director de cine?
4. ¿Cuál es el uso que tu le das a la música, podría ser quizás con fines de marketing o mas bien con fines estéticos? ¿Por qué?
5. A tu juicio ¿qué debe tener una buena banda sonora? ¿Prefieres el uso de banda sonora original o canciones del repertorio popular? ¿Por qué?
6. ¿Cómo es tu proceso creativo y toma de decisiones para la inclusión de música, y cómo decides quien (músico) se haría cargo de dicha banda sonora?

7. Cuando te contactas con el músico, ¿Tienes ya una idea preconcebida de lo que quieres escuchar o dejas que el músico te presente propuestas que luego irán modificando? Explique.

8. Considerando que el avance tecnológico de los últimos 15 años ha influido directamente en los costos de producción de las películas ¿Cuál es tu visión personal sobre la inclusión de música original y no original en estos últimos años en el cine chileno?

3.4-Técnicas de Análisis

El método ocupado para el análisis de las entrevistas fue: Métodos de análisis críticos del discurso, de Wodak y Meyer (2003, p.145). Este sirvió para realizar un análisis profundo y acucioso de las respuestas, lo cual proporcionó una serie de UMS (Unidades macro estructurales semánticas), que proporcionaron finalmente tendencias en ciertos temas, lo que definió los temas más relevantes a desarrollar en el capítulo 4 de la investigación.

Capítulo IV: DESARROLLO

En este capítulo, se abordarán cuatro ejes temáticos que develan el desarrollo del cine chileno de los últimos 15 años y por consiguiente, de la música.

4.1 Cine y música: Unión de lenguajes artísticos

Arte: "Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros" (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua)

El cine, como bien es sabido, es un lenguaje artístico que involucra y reúne diversas manifestaciones artísticas. Algunas de ellas derivadas de una anterior, como la pintura que deriva o entrega herramientas para la fotografía, y la literatura que hace lo suyo con la dramaturgia y el guión. En consecuencia, el cine toma para sí y hace suyas estas expresiones artísticas, mezclándolas para crear un formato único de difusión artística, estética, filosófica, y en fin, pensante.

Es entonces, el llamado séptimo arte, una unión de lenguajes artísticos que aportan en belleza, sentido, emoción, intelectualidad. Como Orlando Lübbert (2015)¹, director de

¹ Orlando Lübbert, director de cine y guionista chileno, nacido el 1 de diciembre de 1945. Dirigió la aclamada película "Taxi para tres".

la película "Taxi para tres" dice *"el cine es un sándwich de lenguajes que se aúnan en uno solo"*. (So.E.2.4.1) Está constituido de imágenes, de actuación, de arquitectura, de música y sacarle alguna herramienta puede devenir en no lograr el resultado que se espera. Es decir, si se toma el cine como herramienta de expresión, podría esta expresión verse disminuida cuando el uso de los lenguajes no es consciente y alguno de ellos es relegado a un último plano.

Desde esta perspectiva y considerando que la génesis del cine es la unión de lenguajes artísticos, en sus orígenes entonces, la música ha sido parte importante dentro desarrollo de éste.

Adorno et al. (1976) encontró en las palabras de London lo siguiente:

(Kurt London hace una observación instructiva): esta [la música de cine] nació, no como resultado de un imperativo artístico, sino de la simple necesidad de algo que ahogase el ruido que hacía el aparato de proyección. Porque en aquella época no había aún tabiques aislantes entre la máquina proyectora y el auditorio. Este molesto ruido estorbaba en gran medida el placer visual. Instintivamente los propietarios de las salas de cine recurrieron a la música y esa era la solución correcta, usar un sonido agradable para neutralizar otro menos agradable (London, op. Cit., p. 27 y ss.).

Con respecto a lo mismo, Cristóbal Carvajal (2015)² reflexiona:

El cine al principio era imagen y música, no existía el sonido, entonces los hueones, proyectaban, al principio proyectaban la cosa, entonces era tan raro para la gente ver éstas imágenes, era tan freak, que los gallos tuvieron que poner música para integrar esta cosa como irreal que era ésta pantalla con éstas imágenes, que la gente salía arrancando, tú sabí, y como para integrarlo a la realidad le empezaron a colocar música, además que ésta cuestión era mudo, entonces era muy raro, ¿cachai?, para la gente eran como robots, esa era la sensación, la gente no sentía que era como la realidad, la gente sentía que eran como fantasmas, además era una cuestión así como freak, entonces, al tiro le colocaron música, inmediatamente empezaron a colocarle música, porque era muy raro, entonces la música ayudaba a narrar lo que pasaba, como no había sonido, la música ayudaba a narrar, se empezó a desarrollar muy rápido la cuestión de la música de cine, siempre había música para cine, en las películas tenían música antes de tener sonido, después empezaron a tener sonido, pero la música siguió evolucionando... (So.E.1.12.0)

En resumen, la inclusión de música se utilizó en un principio como neutralizador de esos ruidos incómodos para la atención del espectador. Luego, la utilización de artistas locales ayudaron a musicalizar la película, para acercarla a públicos de distintos

² Cristóbal Carvajal, compositor chileno experto en composición de música para medios audiovisuales. Uno de sus trabajos más recientes es la banda sonora de la película “Las Analfabetas”

lugares y que entendieran la historia a través del lenguaje musical, es decir, acercando la película a las identidades de cada pueblo donde fuera proyectada. Teniendo en cuenta que el cine muestra realidades, cuenta historias de supuestas personas o sociedades que tienen cabida en el consciente colectivo, la música cumple este papel de acercamiento de estas figuras ilustradas en la pantalla, a la visión de éstas como seres conocidos y familiares. O bien, enseña y acerca a culturas distintas lo que otras son, es decir, ayuda a mostrar, por ejemplo, la idiosincrasia occidental al mundo oriental y viceversa.

En palabras de Toru Takemitsu (1994), compositor de importantes bandas sonoras de películas:

Cuando viajo al extranjero, aunque no entienda el idioma, suelo ir al cine. Mis amigos siempre me dicen ¿Por qué viajas tan lejos para ver películas? Pero, viendo películas, percibo algo de la gente de ahí...usted lo ha dicho muy bien hablando sobre los sueños. En las películas, puedo ver sus vidas reales y percibir sus vidas interiores. Así cuando miro las imágenes en la pantalla incluso sin lenguaje, siento que puedo entenderlos. Una manera musical de comprensión. (En Celedón, 2013, p.94)

Por otro lado, tal como Carvajal señalaba, la idea de que las imágenes proyectadas pareciesen fantasmas obligó a los dueños de los cines y a los mismos autores a plantearse la inclusión de música como una forma de absorber el miedo de la gente

que iba a ver estas funciones. Pues, como Adorno et al. (1976) observara en su texto 'El Cine y la Música', en principio las imágenes, en blanco y negro, se asemejaban a fantasmas y por ende asustaban al espectador; la música entonces, venía a *"apaciguar el miedo y absorber el shock"* (p.97) que provocaban estas imágenes.

La música puede no solo aumentar ciertas emociones o sensaciones. Pues cuando se habla de la música para cine hoy en día, se tiende a banalizar el uso de ésta y confinarla a usos básicamente redundantes de lo que la imagen está relatando, es decir, trata de explicar lo que ya está instaurado y claro en el relato, como si el espectador no entendiese lo que está viendo. Moisés Sepúlveda (2015)³, comenta al respecto *"[...] En el fondo hablarle al espectador con muchos lenguajes, decirle lo mismo, como para que no quede ninguna duda y puedo tratarlo como tonto al espectador, para simplificarle el mensaje de lo que uno está haciendo"*. (So.E.3.2.6)

Entonces se pierde, de alguna manera, la capacidad narrativa de la música, la capacidad de entregar sentido a los caracteres. Normalmente la música cinematográfica deja de crear y termina 'copiando' o 'citando' a otras obras musicales de importancia, o quizás otras músicas cinematográficas que dieron el resultado esperado, y finalmente se reduce su papel, como es anteriormente señalado, a tapar hoyos que la imagen o el guion no logran llenar. Cuando la música como herramienta narrativa podría crear espacios en aquellos momentos en que la intensidad decae de alguna manera o la acción se torne expositiva. Esto quizás desde la llegada y evolución del cine a color, donde la imagen –cada vez más clara, nítida y colorida- pasa

³ Moisés Sepúlveda, joven director de cine y guionista chileno. Dirigió su opera prima "Las analfabetas", estrenada el año 2013

a un primer plano, a predominar sobre el resto de los lenguajes artísticos y por supuesto, sobre la música.

Sepúlveda (2015) se refiere al uso de la música:

Es narrativo para mí principalmente, la música te cuenta algo, transforma algo que la escena está contando, puede o no ser estético, entendiendo lo estético como lo bello, el querer ser bello o no, puede hacer una búsqueda formal o no, pero para mí en principio lo más importante es lo que la escena está contando, yo sé que hay distintos autores que van a decir distintas cosas: “lo más importante es lo que tú estás sintiendo, y no lo que estás contando”, como si eso fuese una cosa muy distinta. Otros te van a decir: “lo más importante es lo que tú estás comunicando”. Hay distintas formas de ver el cine, para mí, lo narrativo es lo principal. (So.E.3.7.0)

Entonces, la música podría efectivamente usarse con fines no netamente estéticos ni expositivos, sino como herramienta para apoyar la acción dramática o el relato. Aporta en alargar emociones que se reflejan en la imagen y que por si solas serían solo un efímero momento, subraya diálogos, aporta efectos al montaje, anima o lentifica movimientos, da fuerza a los momentos que se necesita reforzar la escena, etc.

Lübbert (2015) comenta:

Entonces, creo que hay una totalidad en eso que tiene que ver con un aspecto relevante de la película, que tiene que ver con la identidad de la película, la atmósfera que yo quiero manejar y crear, con sistemas internos dentro de la misma película, de identificación de elementos. Por ejemplo, yo puedo tener una música para ciertas cosas, que es el viejo sistema, yo marco una escena con un tipo de música y marco otra escena con otra música, es decir, estoy dibujando con la música dentro de la película, estoy diseñando algo dentro de la película que está subordinado naturalmente a la acción dramática, pero que si la tiene que apoyar, tiene mucho sentido de esa manera. (So.E.2.2.3)

La música entonces, podría crearse desde la objetividad, tomando la esencia de los personajes, de la historia y conformarse como una música que no sólo intensifique la emoción primaria del relato, ni que esté supeditada al efecto que “debería” provocar en el espectador sino que, desde la perspectiva de Adorno et al. (1976), pudiera *“establecer entre ambos [música y cine] una fecunda tensión cuya medida fuese el contenido dramático, el desarrollo de una significación que contenga en si misma la imagen, la palabra y la música como elementos netamente contrastados, y precisamente por eso, íntimamente relacionados entre si”* (p.172).

Pues debería ser el relato lo que desprenda las necesidades de la obra, es decir, que la propia acción dramática desprendiera su necesidad de música; en qué momentos fuera utilizada y bajo qué parámetros y no caer en los caprichos del director o productor de la

película, que a veces, y como está planteado anteriormente, pretenden ejercer sobre la audiencia cierto “efecto” que pudiera constituirse como un gancho comercial, pensando que con éste podrían atraer mayor cantidad de audiencia. Sino que, definitivamente, estuviera intrínsecamente relacionada con un fin mayor, que tiene que ver con la intencionalidad de la película.

Por otra parte, no hay dejar de lado que el cine es además, una muestra patente de la idiosincrasia de muchos de los lugares del mundo donde se filman o se crean las películas. Por ende, la música también contribuye a plasmarle identidad al relato y acercarla a su propia sociedad, para luego darla a conocer al resto del mundo, Lübbert (2015) dice *“Yo trato que mis películas integren arte, que no me da lo mismo filmar mi película en cualquier parte, que me interesa integrar la película con lo urbano, lo nuestro, las calles nuestras, etc. Es parte de la narración, parte de un elemento importante que es la identidad de las películas, el arte es lo mismo, la música por supuesto”*. (So.E.2.2.16)

Desde esta perspectiva, la música vuelve a ponerse sobre el tapete como un elemento que sirve para dar otras miradas a la narración, a la película. Entrega símbolos reconocibles, significados comunes, que el espectador puede recibir como familiares y asimismo acercarse a la realidad del relato y no sentirse ajeno a él.

Sin embargo, y quizás lamentablemente, en el transcurso de esta investigación, los compositores y directores antes citados, observan que en Chile el cine pareciera aún estar en su etapa inicial de desarrollo en cuanto al uso de la música, pues se muestra

como una música que en general carece de sentido narrativo, no está concebida desde el inicio del proceso sino todo lo contrario, se acude al compositor cuando la película está en la etapa final del proceso de montaje, entonces el músico debe adecuarse a ese proceso de trabajo sin profundizar en el relato o el guión. No se le entrega un espacio en el que pueda desenvolverse y desarrollarse libremente en pos de hacer crecer la obra como pieza de arte, sino que se ve limitada a seguir muchas veces los gustos personales del director o productor, o a referenciar bandas sonoras y estilos de composición de otros mercados que funcionan con fórmulas y efectos comprobados, pero que no necesariamente sirven para contar lo que se quiere contar y obviamente, se alejan de la idiosincrasia del país.

Carvajal (2015) al respecto reflexiona:

[...]Porque aquí piensan al revés, hacen el montaje primero y tienes que como acomodar la música a las imágenes, entonces como que no fluye, porque estás como: “oh! Viene el cambio de escena” y no tiene como una estructura, no tiene un tempo. Entonces como tienes que adecuarte a la imagen, es súper difícil hacer calzar una estructura musical, porque cachai que una estructura musical tiene un desarrollo, o sea, la cuestión empieza, se desarrolla, se plantea un motivo, la parte B, la cuestión y no puedes como: “¡Ah! ¡No! Hasta la mitad” entonces tienes que hacer las frases cortas para que cambie, y como que entonces todo mal. Es súper difícil lograr una emoción con los motivos musicales cuando el montaje ya está hecho. Entonces lo que se hace mucho es una

música más fome, más ambiental, más como que vaya acompañando y que funciona también, pero por eso tu no escuchas una banda sonora chilena que emocione. Porque no hay espacio para desarrollar motivos musicales, frases o composiciones. (So.E.1.26.2)

Dentro de las bandas sonoras originales del cine chileno, dos películas –producidas con 12 años de distancia- citadas anteriormente, han sido analizadas desde la perspectiva musical para dilucidar con mayor precisión cómo los directores y compositores han abordado la música.

Ambas películas – “Taxi para tres (2001) y “Las Analfabetas (2013)” - han encargado sus bandas sonoras a compositores que se dedican a la composición de música para cine, televisión, teatro o danza. Por otro lado, los directores Orlando Lübbert y Moisés Sepúlveda, tenían 56 y 29 años de edad respectivamente en el estreno de sus películas; en el caso del primero su segundo estreno largometraje como director (anteriormente había estrenado un documental) y en el caso del segundo, estrena su ópera prima.

En términos musicales, en “Taxi para tres” la banda sonora es encargada al argentino Eduardo Zvetelman, y propone una música que si bien en algunos momentos de la película se acerca a lo que podría oírse en una banda sonora extranjera –más bien hollywoodense- es en la generalidad una muestra de lo que la raíz latina es. No con trozos musicales folclóricos, sino con las formas latinas de interpretar y apropiarse de

estilos que no son nativos de la región. Por otro lado, el uso que el director decide darle a la música también determina el carácter que la música tomará en el transcurso de la narración y cómo podrá ir dándole forma al relato. Por ejemplo, en una escena de asalto a una señora, la música trae a la memoria los sonidos del western, con una guitarra con delay que se asemeja a un banjo y rítmica de cuerdas rápidas y concisas. Pero a diferencia de la grandilocuencia que la industria cinematográfica hollywoodense imprime en las películas de acción o de suspenso, donde la música mas bien ilustra lo que se está contando (por ejemplo, la escena del robo al banco en la película “Point Break” de 1991, cuenta con una secuencia rítmica que va sonando tan rápido como la acción de la escena, apoya la acción imprimiéndole más acción), en “Taxi para tres” la música entrega a la escena el sentido contrario, agranda el patetismo de los personajes – Un par de ladroncillos destartalados que ven como gran hazaña asaltar a una señora que no tiene más que su cartera – los achica y los hace quedar como un par de inútiles, como diría el personaje principal *“cogoteros rascas, ordinarios, que le andan robando a su propia gente”* (Taxi para tres, 2001). En el fondo, una música que no tiene que envidiar a músicas de afuera (en términos compositivos y de riqueza instrumental) es utilizada al revés de lo que quizás podría esperarse, dotando a la escena, en este caso, de una significación opuesta y aminorando a los personajes principales del relato en vez de ensalzarlos y agrandarlos.

Otras de las funcionalidades que el director le entrega a la música es la de empatizar con el espectador, hacerlo parte del relato y sentirse identificado con lo que está viendo – no necesariamente con haber sido asaltado sino con elementos del cotidiano común-

En palabras del director (So.E.2.2.15) *“vi la necesidad de incorporar elementos que conectaran la película un poco con un público, un momento actual, quitarle a la música que estaba al servicio de la acción en ese momento en la película y conectarla un poco hacia fuera”* (Lübbert, 2015). Por esta razón, decide incorporar a otro compositor, esta vez chileno, que hiciera la música de los créditos iniciales y finales y del que utilizaría una secuencia cumbia para la escena de escape luego del asalto a la señora antes mencionado. Una vez más, la música se aleja de los cánones usuales del uso de la música, en vez de ser una música de acción que raye con lo rockero, o bien muy rápida, con trémolos que aumenten la tensión, es una cumbia que lleva al espectador a un lugar común, a lo cotidiano, a lo que se escucha en la radio, y además carga a la escena con un leve tono de comedia.

Por otro lado, en la película “Las analfabetas” (2013), como sólo tiene dos personajes, la música es también un poco más austera y sólo acompaña. Toma un rol mas bien de apoyo al carácter de uno de los personajes; una mujer solitaria, amargada, que no sabe leer y que se resiste a cambiar su condición de vida. Y la música, lejos de estereotipar el personaje, se acomoda a ella y avanza de la misma forma, lenta y distante. Su estilo, mezcla elementos del jazz de los años ‘50 con formas de la música ambiente, creando cierta atmósfera viciada, ahumada con el cigarro del personaje. Los bronce ahogados que parecen lamentarse, tal como el grito no gritado de ambos personajes.

En definitiva, las dos películas analizadas abordan la música con distintos enfoques, claramente porque ambas tratan temas distintos, pero mas allá de eso, se refleja en ellas las posibilidades que la música tiene en términos narrativos. En el caso de la

primera, la música acerca el relato al espectador, proponiendo secuencias que se acerquen al común, a lo cotidiano. Pero también alejándose de la grandiosidad y del final feliz, sino dotando a la película de cierto patetismo social, de lo que nadie está ajeno y cualquiera pudiese caer.

En el caso de la segunda, la música tampoco es parte del cancionero popular chileno, ni se acerca en ningún caso al folclor, sino es mas bien una música que define a los personajes principales, a su soledad y a lo que no dicen. En ambas películas, pareciera que la música está usada para narrar y apoyar al relato desde la originalidad; pero en las que cada una de las bandas denota el carácter del director en el primer caso, y del compositor en el segundo. Es decir, en “Taxi para tres”, la música demuestra que está puesta ahí por consensos del director con el compositor pero con claras decisiones del director. En el caso de “Las Analfabetas” si bien, la decisión generalmente es del director, la música plasma mucho más la visión del compositor y su pericia que la capacidad del director de aunar ambos lenguajes.

Aun así, ambas películas demuestran que el uso de la música puede perfectamente estar vinculado a la acción dramática y aún mejor cuando la música es compuesta expresamente para esa película.

Y no por querer hacer del cine una obra de arte, pierde éste su condición de entretenimiento pues (So.E.1.24.5) *“...hay muchas películas fomes, que son buenas intelectualmente pero que son fomes. A estas alturas una película buena, tiene que ser buena intelectualmente pero también tiene que ser entretenida, te tiene que agarrar”* (Carvajal, 2015); es decir, con esto no se pretende juzgar el uso y finalidad del cine,

sino mas bien entender la unión de estos lenguajes y los resultados que se logran en el proceso y desarrollo cinematográfico. Y finalmente, coincidir en que la música puede aportar y no solo decorar la imagen. Pues como indica Lübbert (2015) *“Existe una tendencia que yo lo veo con los alumnos en relación a la música, como que no tienen una noción del uso narrativo de la música o dramática de la música, ellos tienen un sistema ilustrativo de la música, es decir, ellos la utilizan donde hay que pintar algo, alivianar algo de repente, tapar algún hoyo”*. (So.E.2.2.4) Y es que muchas de las películas que se han hecho en los últimos 15 años, pretenden acercarse a un mercado distinto del nuestro; hollywoodense, en el caso de las películas de corte comedia/romántica, y europeo en el caso de algunas películas dramáticas. Lo que por un lado, encauza la forma de narrar desde el guión pero por otro también encauza la forma de componer la música que acompañará esa película, alejándose de la originalidad del uso y cayendo en clichés musicales que abundan en otros mercados. En el siguiente capítulo se detallará cómo, en muchos casos, es el mercado el que define la forma en que se utilizará la música y porqué.

4.2 El mercado cinematográfico chileno subestima el poder narrativo de la música

Claramente, y como todo avance en la historia de la humanidad, el cine ha ido tomando otros ribetes y satisfaciendo otras necesidades: la entretención y emocionalidad que el espectador espera recibir. Y con el advenimiento en los años '20 del cine de industria, el cine se ha dividido en quizás 2 grandes corrientes: El cine comercial, que pretende básicamente entretener al público y generar grandes ganancias. Y el cine artístico, que en su origen busca contar una historia que entregue al espectador un sentido, una visión (generalmente) crítica del mundo, de la sociedad y de la política.

Chile, desde esta perspectiva, no se queda atrás. Desde la llegada del cine sonoro y hasta 1960, *“el cine chileno trataba básicamente sobre comedias populares, renegando de las problemáticas sociales y políticas del país”*. (Fernando Véliz, 2006) Desde la década del '60 y sobre todo durante la Unidad Popular (1969-1973) y hasta el golpe militar, el cine chileno estuvo influenciado por corrientes documentalistas latinoamericanos, generándose en el país un cine revelador de las injusticias sociales. Durante la dictadura militar, el cine sufrió fuertes represiones, lo que provocó que muchos cineastas y colaboradores fueran exiliados; el cine fue censurado. Con la llegada de la democracia, el cine reflató nuevamente, pero la conciencia colectiva que se venía dando durante la década de los '60 se había perdido y en vez de eso, la gente esperaba del cine más que nada entretención, comedia y temas que hablaran desde la individualidad, de los problemas y situaciones puntuales del ser chileno y de la

vida cotidiana, más que de críticas al sistema político y social, que eran los recurrentes temas durante los '60.

Hasta hoy, el cine ha ido variando sus formas para adaptarse a los cambios sociales, culturales e intelectuales del país y de su gente. Por un lado, tratando temas del cotidiano de la gente en películas como "Taxi para tres" y "El chacotero sentimental" de una forma mucho más ligada a la comedia, a inicios del nuevo siglo. Y por otro lado, un "nuevo cine chileno" que se ha venido forjando durante la última década, y que precisamente aborda temas que tienen que ver con el individuo y sus relaciones sociales, familiares y amorosas, pero siempre desde la perspectiva del minimalismo; pocos actores, pocas locaciones, mucho diálogo. Entonces el cine ha tenido que amoldarse de alguna forma a lo que el público espera recibir de él y a lo que se acostumbró a ver durante los años en que el cine, prácticamente, no existía en Chile.

Durante la dictadura se *"desarticuló la producción (nacional) y así se elevó el consumo de cine extranjero en un 100%"* (Véliz, 2006, pag.154) y con el retorno de la democracia, la gente ya no quería hablar de temas y problemáticas sociales o políticos, el temor y la represión ya habían cambiado las visiones de la gente; los temas a abordar entonces, eran los tabúes que habían existido durante los primeros años del cine: el sexo, la homosexualidad, los vicios, etc. Y ojalá que los mismos fueran abordados de forma entretenida, permitiéndole a la gente olvidarse por un par de horas de sus propios problemas y así pudiera reírse de todo y de todos.

Así, el cine comienza a acercarse de a poco a un cine comercial y con ello, la elección de temas, la forma de abordarlos y por supuesto la música. Entonces, se vuelve un

“cine artístico-comercial” (Véliz, 2006). Por un lado, las comedias y comedias-románticas muy a la usanza del cine de Hollywood y por otro lado, este ‘Nuevo Cine Chileno’, silencioso y profundo.

La música también se va formando y reformando junto con la evolución de este cine que vuelve a nacer luego de, prácticamente, 20 años de sueño. Y en el caso de las películas de corte comedia, a lo que se podría llamar el ‘Cine Comercial Chileno’, la música pasa a ser una herramienta que se utiliza como adorno, en donde no hay, probablemente, una reflexión (quizás porque el estilo de la película tampoco lo requiere) y entonces, sigue patrones muy marcados del mercado hegemónico; utilizándola, básicamente, como un acentuador de emociones y tensiones. Y entonces, parecer ser que el mercado cinematográfico chileno subestima el rol de la música como medio narrativo, relegándola a un último plano. Al respecto, Carvajal (2015) comenta:

Esa lógica tiene que ver con la optimización de que la cuestión tiene que ser súper rentable, súper eficiente y súper rápida, [...] como que la música empieza a ser como casi una cuestión casi a último momento que se hace, al final con el último concho de presupuesto. Pero eso es por un problema de lógica, de que no saben cómo se hacen las cosas bien. Hay como una ignorancia, hay como una nebulosa, tienen tantos problemas de que ocuparse en una película, que no se les ocurre pensar antes, como que van dejándolo para el final. (So.E.1.10.3)

Pero a diferencia de su influencia directa –la industria Hollywoodense– el mercado chileno, como indica Carvajal, no sólo subestima el poder narrativo de la música sino que además, le entrega mínimos presupuestos. Es decir, el músico debe adaptarse a los presupuestos que ‘quedan’ y tratar de trabajar de la mejor manera posible con eso, perdiéndose la posibilidad de crear y armar bandas sonoras de mayor calibre y con la libertad de poder explayarse en la creación.

A raíz de esto, Eduardo Zvetelman (2015)⁴, compositor de bandas sonoras, reflexiona:

En otros países obviamente no es así. La música está presupuestada como debe ser y tiene valores importantes, donde uno puede producir de buen modo. Si debes grabar con orquesta, se graba con orquesta, si quieres contratar un equipo de gente lo contratas. Pero bueno estamos hablando de otros mundos, no de nuestros mundos reales latinoamericanos. (So.E.4.18.8)

Entonces, la calidad de la música compuesta para determinada película puede estar directamente relacionada con el presupuesto. Es decir, el músico probablemente no va a componer mejor si tiene más presupuesto, pero si tendrá opciones a las que echar mano si es necesario; por ejemplo, la contratación de determinados instrumentistas, orquestas o bandas, uso de determinados ingenieros para la grabación, mezcla y masterización de la banda sonora, etc. Y como se señalaba anteriormente, la gran diferencia con el mercado hollywoodense, es que éste si le entrega a la música, un

⁴ Eduardo Zvetelman, experimentado compositor argentino que trabajó en la película “Taxi para tres”

lugar importante dentro del desarrollo y producción cinematográficos. Tanto en tiempo como en presupuestos, pues (So.E.1.24.4) *“en Hollywood la música es fundamental, tu veí cualquier película de Hollywood y toda la música es a toda raja, con presupuestos súper grandes para la música”* (Carvajal, 2015). En muchos casos, la música es trabajada desde el inicio del proceso, junto con el desarrollo del guión o el rodaje, para darle un ritmo a las escenas y la actuación. Obviamente, esto no siempre tiene que ver con el ‘uso’ de la música, es decir, si ésta se transforma en un mero adorno o no; pero al menos se considera como una parte importante.

Distinto es el caso del cine chileno: En el cine comercial chileno, si bien la música es considerada como un elemento que tiene que estar en la película, los presupuestos siguen siendo bajos, en comparación con otros ítems de la producción, y además el uso de ella está supeditado a las nociones extranjeras del funcionamiento de la música. Es decir, y una vez más, bajo los parámetros establecidos para una banda sonora: ilustración de la escena, clichés, acompañamiento que pasa desapercibido, etc. Pues lo que persigue finalmente el cine comercial, y como ya está expuesto anteriormente, es lograr cimentar una industria dentro del país, acercarse de alguna manera al nivel de producción extranjera y para eso, debe partir por el tipo o estilo de películas que se hacen, los temas a tratar y la música utilizada. Pues existen casos, en donde la música elegida pasa a ser una herramienta de marketing publicitario, que hace que la gente parta por interesarse en la película porque la canción principal es una canción que está sonando en la radio y es de consumo popular. Así, la música entonces, pasa a tener otro uso, que no tiene que ver ni con lo estético ni con lo narrativo, sino con lo

publicitario. Al respecto Zvetelman (2015) comenta que *“cuando escucho la música de una película que usa algo conocido, me parece que hay algo de pereza, que por otro lado hay un negocio por encima de una decisión artística”*. (So.E.4.10.4)

Por otro lado, este “nuevo cine chileno”, un cine que tiene mucho más que ver con el desarrollo del guion y con la película como obra de arte, es una corriente que poco a poco se ha ido tomando las pantallas nacionales e internacionales y que en su esencia, es un cine mucho más silencioso, en el que la música no tiene mucha cabida y si la tiene, prácticamente pasa desapercibida. Lübbert (2015) comenta:

En el caso nuestro, del cine chileno, es raro encontrar una película donde tu digas: ‘aquí hay una escritura musical’. Aquí no hay un interés de narrar también con la música, de asociar la música al relato, es raro, trato de pensar en alguna película que me suene, es raro. (So.E.2.2.13)

Y Carvajal (2015) reflexiona sobre el nuevo cine chileno:

Así como un cine mas como de “autor”, tienen conciencia de la necesidad de usar música original pero no todos lo trabajan bien [...] como que el cine chileno ahora es muy como intelectual, como de una pareja que se va a la playa, a conversar. Como que las películas chilenas últimamente se tratan como de 3 personas que se van a la playa a conversar, hay como 10 películas que se tratan de eso. Entonces esa cuestión de querer ser como medio intelectual de repente

también ha hecho que se piense que como que la música no es tan importante, como que la música no aporta tanto. (So.E.1.24.3)

En definitiva, en estos dos grandes ámbitos del cine chileno (cine comercial y cine de autor) la música original casi siempre está presente, pero el uso que se le da a ésta está supeditada, por un lado, a lo que el mercado estima como conveniente para surtir el efecto deseado en el público y por otro, a una necesidad de que esté ahí pero que en ningún caso tome un rol protagónico dentro del relato. En ambos casos, dejándola siempre como último recurso y asignándole un pequeño presupuesto.

Ahora bien, cuando el presupuesto para la película es grande y por consiguiente el presupuesto que dejan para la música es mayor que lo que se estila, la música original nuevamente queda relegada y la compra de derechos de músicas extranjeras o de canciones del repertorio popular termina siendo la decisión final del director o el (los) productor (es), pensando que con eso la obra tendrá un mejor desarrollo, que a lo mejor con esa música podría internacionalizarse más eficazmente la película y subestimando, de alguna manera, las capacidades de los compositores nacionales.

Carvajal (2015) indica

[...] Entonces, es como una conciencia también social, o sea, si vamos a gastar 15 millones de pesos en música, entonces démosle la oportunidad a un compositor que haga una música la raja po' ¿cachai? Para que vamos a comprar música de no sé quién. Ahí ya es como una cuestión de criterio o no

sé cómo llamarlo, como de compromiso con una industria en la que estás trabajando y en la que estas tratando, se supone, de mejorar. (So.E.1.24.1)

Finalmente, dentro de los concursos públicos para fondos audiovisuales, no existen ítems que entreguen fondos para la creación, producción y posproducción de música para cine, sino fondos de música en los que se puede postular con un proyecto de banda sonora pero que son mínimamente utilizados con esos fines. De hecho, en el último reporte estadístico del fondo de la música en 2012, solo un 5% de los proyectos postulantes tenía relación con medios de comunicación masiva, en lo que se podría suponer que tuviera alguna coincidencia con el audiovisual, y solo un 2% de los postulantes eligió el ámbito industria. De hecho en el último concurso público, no existen proyectos ganadores relacionados a la creación de bandas sonoras para cine en el fondo de la música ni en el fondo audiovisual, lo que indica que la música no es un proceso que se incluya dentro del desarrollo de proyectos audiovisuales (resultados fondos concursables 2015) y por ende, sea un campo del cine que aún está poco explorado y utilizado de una forma poco eficaz.

Pero ¿es solamente el mercado lo que define la utilización de la música en el medio cinematográfico? ¿O la formación de los cineastas y compositores influye también en este tema? En el próximo capítulo se abordarán estas preguntas para poder entregar un mapa más acabado de esta realidad.

4.3 La formación, formal o informal, es clave para el desarrollo del artista

Dentro de toda investigación, se hace necesaria la búsqueda de algunos conceptos que definan de forma más profunda ciertas áreas de estudio, las cuales pueden llegar a ser difusas en primera instancia. En este subcapítulo, se hablará sobre procesos educativos, tanto en educación básica y media, hasta educación superior, todo ello enfocado desde la formación artística. También la mirada de profesionales que ejercen tanto en el área de educación como en labores artísticas, éstos irán dando información esencial y de gran utilidad para saber cuán importante es la educación artística para un individuo en tiempos actuales.

El proceso educativo se materializa en una serie de habilidades y valores, que producen cambios intelectuales, emocionales y sociales en el individuo. De acuerdo al grado de concienciación alcanzado, estos valores pueden durar toda la vida o sólo un cierto periodo de tiempo. (<http://www.definición.de/educacion/>)

En todo ámbito de la vida del ser humano, la parte educativa es fundamental y esencial para el desarrollo óptimo del individuo. El correcto desarrollo de un aprendizaje significativo y consciente, da pie para que el estudiante pueda desenvolverse en el área a estudiar. Y no sólo debe hacerse durante los primeros años de vida, si no, durante toda la existencia del mismo:

Por otra parte, cabe destacar que la sociedad moderna otorga particular importancia al concepto de educación permanente o continua, que establece que el proceso educativo no se limita a la niñez y juventud, si no que el ser humano debe adquirir conocimiento a lo largo de toda su vida. (<http://www.definición.de/educacion/>)

A partir de los primeros años de vida se establece una educación preescolar, dada a partir de un establecimiento o en el hogar. Luego comienza la educación formal (primaria, básica, elemental) como primera instancia de aprendizaje, que es imprescindible para que el individuo comience su desarrollo intelectual y social. La siguiente etapa es la educación secundaria, que insta a que el individuo desarrolle más en profundidad otras áreas que le servirán para desenvolverse en la sociedad. Es así como el pedagogo Imídeo Nérici (1990) dice: *“La educación es un proceso que tiende a capacitar al individuo para actuar conscientemente frente a nuevas situaciones de la vida, aprovechando la experiencia anterior y teniendo en cuenta la integración, la continuidad y el progreso social”*. (INCAFI, p.12)

Posterior a eso la educación superior posibilita al individuo especializarse en un área de estudio, lo que conlleva la profesionalización en una labor específica de trabajo.

De acuerdo a la Conferencia Mundial sobre la Educación Superior, realizada por la UNESCO el 9 de octubre de 1998, se infiere lo siguiente

En los albores del nuevo siglo, se observan una demanda de educación superior sin precedentes, acompañada de una gran diversificación de la misma, y una mayor toma de conciencia de la importancia fundamental que este tipo de educación reviste para el desarrollo sociocultural y económico y para la construcción del futuro, de cara al cual las nuevas generaciones deberán estar preparadas con nuevas competencias y nuevos conocimientos e ideales.

(http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration_spa.htm)

La importancia de una educación completa, que contenga la mayor cantidad de disciplinas posibles, para el desarrollo a cabalidad del ser humano, se hace fundamental para cada familia, país, sociedad, en cualquier lugar del mundo. En términos de una sociedad que busca tener un mayor desarrollo, es imprescindible que sus ciudadanos tengan una formación aún mayor de la que aspiraban sus generaciones pasadas. En la actualidad, la profesionalización es algo que se busca en cada hogar, para aspirar a tener mayores posibilidades de trabajo y con ello un mejor estándar de vida, estabilidad y seguridad a la hora de independizarse y formar una vida fuera del núcleo familiar.

Una de las áreas que ahora está tomando importancia y relevancia, es la educación artística. Se sabe que el progreso de industrialización y de mercantilización de la vida en sí misma, conlleva a que los lugares más sensibles del ser humano sean dejados a

un lado. Es aquí donde entran los actores sociales (profesores, filósofos, artistas, etc.) que buscan sensibilizar al humano, dejando de lado las tendencias a materializar las relaciones, intentando profundizar en nuevas reformas educacionales que den a las nuevas generaciones mayores posibilidades de acercarse al arte y a desarrollarse con él. A través de una educación artística más profunda, el estudiante irá desarrollando mayores aptitudes que le permitirá desenvolverse mejor en la vida adulta, tanto en lo social como en lo personal. Estas herramientas que le son entregadas durante el período de aprendizaje aportan un ingrediente único con el cual el individuo pueda tener un mayor conocimiento de sí mismo y de su entorno.

Respecto a la educación de un estudiante en su etapa escolar, García M. (2012) reflexiona:

El objetivo primordial de la escuela es el de capacitar a los niños para que puedan re-pensar y cambiar el mundo que se les ha enseñado, enseñándoles a discriminar lo bueno de lo nocivo, a través de un pensamiento crítico; enseñarles a elegir conscientemente sus valores y concepciones del mundo y de sus vidas, entendiendo los valores y significados que tiene cada sociedad, comunidad, cultura, etc. (<http://asri.eumed.net/1/cgm.html>)

A partir de esta base el estudiante podrá ir tomando decisiones respecto a su futuro, en algunos casos el estudio de las artes le dará directrices de hacia dónde ir cuando termine sus estudios de educación secundaria. Teniendo en su poder herramientas

para poder discernir de mejor manera el camino que debe tomar según los objetivos que desea alcanzar.

Tomando en cuenta las palabras de personas relacionados al mundo artístico, se deducen los caminos que han tomado y cuanto ha afectado la educación en cada uno de ellos. Es así como Carvajal (2015) comenta:

Yo primero estudié Ingeniería en sonido, al mismo tiempo estuve estudiando en el conservatorio, estudiando contrabajo en la Universidad de Chile, después de eso estudié teatro, y después de eso seguí una formación, me fui a vivir a Francia y seguí mi formación en el conservatorio en contrabajo, en música y ahí también hice unos cursos de sonido ya más aplicados a lo que podría ser hoy en día lo que se entiende como producción musical, o sea, como trabajo de estudio, con artistas. Por un lado como en sonido, por el otro lado la música, y otro lado el teatro, que yo creo que fue el teatro lo que me hizo entender un poco mejor el tema de cómo aplicar la música a la película, todo el tema de la narración, en el fondo de meterse a los guiones, de empezar a trabajar con los personajes. A mí en realidad no me interesaba estudiar teatro como para ser actor, me interesaba más como quizás más enfocado como en la dirección, en la escritura, entonces ahí como cachando las estructuras dramáticas, las tensiones, los conflictos, las fuerzas como dramáticas, todo eso a mí me sirvió mucho como para entender cómo aplicar la música en el cine. (So.E.1.4)

Es importante ir buscando caminos diferentes, educarse en las áreas que tengan relación con lo que se quiere alcanzar como meta. El desarrollo de sectores de interés, de enriquecerse tanto en lo intelectual como en lo personal, de decidir en pro de una educación íntegra, en donde el perfeccionamiento y el desarrollo de habilidades para poder desempeñarse de mejor manera sea más importante que las distinciones obtenidas, la aprobación del círculo familiar, el mero status social que se puede obtener, o la comparación con los pares.

A través del avance educacional que se ha ido desarrollando en las últimas décadas en el mundo, sobre todo en sectores con menos recursos económicos de la sociedad, se han ido abriendo nuevas posibilidades para que estudiantes que deseen obtener educación completa, puedan tener más acceso a ella. En el caso de Latinoamérica, las instituciones de educación superior han ido avanzando en abrir nuevas academias, donde los jóvenes puedan adentrarse en el mundo artístico, educarse con éste y que la formación artística deje de ser un privilegio. En el caso de la educación Argentina, dentro de los avances educacionales en el ámbito del arte, ha habido un progreso en la especificación de las funciones de esta área, dando a conocer en el ámbito de la educación superior lo siguiente:

[127.] Se entiende por Formación Artístico Profesional al conjunto de trayectos educativos de Nivel Superior específicamente centrados en los lenguajes

artísticos. Su objetivo central es la formación social y laboral de artistas capaces de desempeñarse en el ámbito de su especificidad, de acuerdo al grado de formación.

[130.] En este sentido, y recuperando lo ya expresado en el presente documento en torno a la necesidad de acordar criterios de alcance nacional, la Formación Artístico Profesional por su importancia estratégica, deberá atender al desarrollo particular que en términos de corredores productivos e industrias culturales, diferencia y otorga identidad a las regiones que conforman la Nación. Las propuestas curriculares que reúnan estas condiciones alcanzarán titulaciones y/o certificaciones de alcance nacional. (“La educación artística en el sistema educativo nacional”; Consejo Federal De Educación, 2010, p. 27)

Los programas de gobierno, los acuerdos, las especificaciones, los recursos y todo tipo de aporte a la educación, crea la instancia para que la enseñanza formal se acerque más a los distintos estratos sociales de un país en vías de desarrollo. El aporte que entrega el arte a la sociedad es inmenso e incalculable, dotando, como bien dice el texto, de identidad única a la localidad que practique tal relación simbiótica.

En la experiencia de personas relacionadas al arte y que han vivido el proceso de desarrollo educacional, en el cual se han ido abriendo nuevas oportunidades para las nuevas generaciones, Zvetelman (2015) comenta:

En la época en que me decidí a estudiar música había solamente un, como se llamaba acá, un conservatorio nacional que era estudio de música clásica nada más. Yo estaba más volcado a la música popular, al jazz, otras tendencias de la música popular. No había todavía en ese momento acá, de manera institucional, una oferta educativa que a mí me sirviera. Y si quería estudiar lo que yo quería estudiar, me tenía que ir a otro país y yo no contaba con los medios para hacerlo, para irme a Berklee o a Juilliard o ese tipo de universidad que realmente ofrecen una formación muy fuerte y muy interesante, muy completa.

Afortunadamente para las generaciones que siguieron detrás de mí, ahora si hay muchas más opciones, algunas estatales y otras privadas que son muy interesantes, y los chicos tienen muchas posibilidades, si lo que quieren es formarse más completamente. (So.E.4.4.0)

El desarrollo de la educación artística en un país, a través de leyes, fondos del estado o cualquier aporte que puedan realizar los encargados de velar por el progreso de una sociedad, sirven para ampliar el abanico de posibilidades de llegada a niños, jóvenes y adultos. En este sentido, en Chile se ha progresado en la entrega de fondos del estado, para que la población postule y tanto, artistas de diversa índole como distintos grupos de personas (estudiantes, docentes, académicos, civiles), puedan acceder a la obtención de recursos para mejorar proyectos educacionales. Dentro de los distintos programas que se han creado están: Acciona, Núcleo y Fomento al arte en educación.

Aún así, Chile sigue siendo un país en vías de desarrollo y falta mucho para que la educación artística tome un papel relevante en la educación.

Durante la inauguración III semana de la educación artística 2015, el Rector Ennio Vivaldi afirmó: *“Hay individuos en nuestro país a los que debemos darles la oportunidad de desarrollar sus talentos, y eso en Chile hoy no lo estamos cumpliendo. En la medida que esos individuos desarrollen sus talentos, seremos una sociedad mejor”*. (Escobar y Palma, 2015)

La autocrítica es fundamental para el correcto avance de un modelo a desarrollar, sobre todo en autoridades que tienen un rol importante en el sistema educativo de un país. Complementando lo que decía Ennio Vivaldi en esta inauguración, y ahondando aún más en el tema actual de la educación en Chile, Pablo Rojas, Jefe de Educación Artística, Consejo de la Cultura y las Artes (CNCA) 2015, manifestó:

Cuando el tiempo del arte es copado por otros programas como la preparación del SIMCE, el reforzamiento de las mal entendidas asignaturas mayores, o cuando las escasas horas de educación artística son asumidas por docentes sin una formación artística adecuada, sin una especialidad, como sucede con el 75 por ciento de los docentes de la educación básica de la Región Metropolitana, estamos incumpliendo la promesa que le hacemos a los niños y niñas de nuestro país, los estamos engañando, tenemos escuelas con un curriculum ideológicamente falso.

Profundizando en el ámbito de Educación Superior Artística, hasta el año 2007 había, según el Informe Diagnóstico de la Oferta Académica de Carreras Artísticas en la educación superior chilena 2007, 216 carreras vinculadas a las artes en el Sistema Universitario Chileno (p.36). En base a este mismo informe, se obtuvieron los siguientes resultados:

De acuerdo a los resultados del diagnóstico, la oferta académica presente en el ámbito artístico en la Educación Superior chilena es ampliamente diversa, tanto en las temáticas, como en las denominaciones de las carreras, aunque sus mallas curriculares sean muy similares. Esta característica lo convierte en un sector bastante heterogéneo y atrayente por las amplias posibilidades que ofrece a simple vista para cada vez más alumnos. Sin embargo, se puede observar que esta condición de diversidad académica, muchas veces solo está dada a través de los nombres asignados a las carreras, tanto para las de pre y postgrado. Es más claro identificar cuando se observan las mallas curriculares y los perfiles de egreso declarados por las carreras respectivas. Se nombran de forma diferente a las mismas carreras, creando más confusión que diversificación de la oferta académica en el campo laboral. (p. 36)

De acuerdo a este informe, se logró cierto crecimiento en la oferta de carreras artísticas en la educación superior, aunque ésta misma a veces se tornó difusa. Respecto a la

tendencia que tenían los estudiantes de la época por matricularse en ciertas carreras, se obtuvo lo siguiente:

Si bien esta oferta está orientada a los lenguajes artísticos tales como: musicales, visuales, teatrales, literarias, audiovisuales y danzarias, mencionadas en orden decreciente, se evidencia una clara tendencia por las artes musicales y visuales, y un menor desarrollo en la oferta de los otros lenguajes artísticos. (p. 36)

Tomando en cuenta que las artes musicales es una de las ramas que más atrae estudiantes, y que el aporte del avance tecnológico disminuye costos para la facilitación de ejecución de carreras que tienen relación directa con medios audiovisuales, el año 2015 indica que la relación que tienen las carreras de Medios Audiovisuales y Artes Musicales ha ido desarrollándose y nos muestra la siguiente realidad:

Cuadro N°1

Instituciones de Educación Superior que imparten carreras Audiovisuales en Chile

Nombre Institución	Carreras de pregrado, Carreras Profesionales (CP) o Carreras Técnicas (T)	Postgrado, Magíster o Diplomado.	Inclusión ramo música
Universidad Mayor	1.-Realizador Cinematográfico 2.-Realizador en Cine-Animación		1.-No 2.-No
Universidad de Chile	1.-Realizador en Cine y Televisión	2.-Magíster Cine Documental	1.- No 2.-No
Universidad de Valparaíso	1.-Cineasta		1.-No
Universidad del Desarrollo	1.-Cineasta		1.-No
Universidad Arcis	1.-Licenciado en Cine con mención en Dirección Cinematográfica		1.- 1 ramo Música y Cine
Universidad de Viña del Mar	1.-Cine y Comunicación Audiovisual		1.- 1 ramo Música y concepción sonora-III Sem.
Pontificia Universidad Católica de Chile	1.-Dirección Audiovisual	2.-Diplomado en Producción Ejecutiva Audiovisual 3.- Diplomado en Guión con mención Series de Ficción para TV	1.-No 2.-No 3.-No

Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones UNIACC	1.-Comunicador Audiovisual. Cine 2.-Comunicador Audiovisual. Guiones 3.-Comunicador Audiovisual. Televisión		1.- 1 ramo Sonido y musicalización. VII Sem. 2.- No 3.- 1ramo Musicalización VII Sem.
Universidad Academia de Humanismo Cristiano		1.-Postgrado. Licenciatura en Cine. Mención Cine Documental	1.- No
Instituto Profesional Escuela de Cine de Chile	1.-Realizador cinematográfico mención Post-producción y Sonido (CP)	2.- Diplomado Dirección Cinematográfica 3.-Diplomado Cine Documental 4.-Diplomado Dirección de arte 5.-Diplomado Estética de Cine 6.-Diplomado Guión de Cine Contemporáneo 7.- Diplomado Música para Cine	1.-Ramo de composición V Sem. 2.-No 3.-No 4.-No 5.-No 6.-No 7.-Análisis y teoría musical asociada al Cine
Instituto Profesional Santo Tomás	1.-Comunicación Digital Audiovisual (CP) 2.-Técnico en Comunicación Audiovisual Digital (T)		1.-No 2.-No
Instituto Profesional Duoc UC	1.-Comunicación Audiovisual (CP) 2.-Técnico Audiovisual (T)		1.-No 2.-No
Instituto Profesional de Arte y Comunicación Arcos	1.-Cineasta (CP) 2.-Comunicación Audiovisual (CP) 3.-Técnico Audiovisual en Cámara de Video y TV (T) 4.-Técnico Audiovisual en Producción (T)		1.-No 2.-No 3.-No 4.-No

Fuente: Elaboración propia, 2015. Todas las carreras están reconocidas por el Ministerio de Educación.

*La Universidad Arcis hizo cese de sus labores educativas el año 2014.

El cuadro expuesto anteriormente demuestra la realidad de las carreras de medios audiovisuales en Chile, repartidas en menciones para cine, televisión, post-producción, en carreras de pregrado, carreras profesionales y carreras técnicas, además de postgrados, diplomados y magíster. Todo ello impartido por universidades e institutos profesionales reconocidos por el Ministerio de Educación, lo que da cuenta que el estado de Chile está consciente del tipo de mallas que están impartiendo estas instituciones. La relación de carreras de medios audiovisuales con algún tipo de formación musical, da directrices para visualizar la efectiva relación que puedan tener estos dos lenguajes artísticos.

Así se puede inferir que de las 13 instituciones que dan formación académica en el ámbito de medios audiovisuales en Chile, 9 son universidades y 4 son institutos profesionales.

En base a esto, las universidades tienen la mayor cantidad de carreras relacionadas al cine, las cuales forman profesionales a través de un pensamiento crítico, a diferencia de las carreras en institutos que forman, en cierto punto, a profesionales o técnicos encargados de la parte de ejecución de tareas, más que de plantearse un problema para luego darle una solución. Otro punto a inferir, siendo éste no menor, es el hecho

de que la mayoría de las instituciones residen en la Región Metropolitana, centralizando la opción de acceder a este tipo de carreras.

En cuanto a las carreras, postgrados, diplomados o magíster, que son en total 30, existen 11 carreras de pregrado de las cuales aparecen en sus mallas 4 ramos relacionados a la musicalización de imágenes. De las cinco carreras profesionales en institutos, 1 carrera tiene un ramo de música en su malla. De las cuatro carreras técnicas, ninguna tiene algún ramo que contenga las artes musicales.

Al igual que el párrafo anterior, las universidades tienen dentro de sus mallas un mayor acercamiento, o intento, del área musical respecto al cine. Los institutos dan casi nulas herramientas para que el estudiante se acerque, siquiera a comprender, la musicalización de imágenes. Con ello se corrobora que las universidades, al menos, han intentado acercar cine y música, desde sus mallas. Ahora, el enfoque que les dan y la manera de abordarlas, puede quedar en tela de juicio.

En el área de postgrados, existe un total de 10 carreras. Hay una carrera de postgrado, la cual no tiene ramos de acercamiento al área de música. De los 8 diplomados, solo uno contiene un ramo que entrega formación teórica y analítica de la música. Y en el área de magíster, solo existe uno, el cual no tiene ramos de música.

Ya que, solo existe un diplomado que incluye un ramo de música en su malla, se deduce que en los postgrados no hay interés en acercar estos dos lenguajes, ni de forma práctica ni tampoco como un área a investigar.

Tomando la realidad de carreras de música en Chile que por definición tienen integradas la relación con medios audiovisuales, se ha encontrado lo siguiente:

Cuadro N°2

Instituciones de Educación Superior que imparten carreras de Composición Musical con mención en medios Audiovisuales en Chile

Nombre de la institución	Carrera de Pregrado o Carrera Técnica (T)	Magíster o Diplomado.
Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones UNIACC	Músico y Compositor con Mención Canción, Medios o Producción Musical	
Instituto Profesional Projazz	Composición Musical con mención Música para Cines y Medios Audiovisuales	
Instituto Profesional de Arte y Comunicación Arcos		Diplomado en Composición de Bandas Sonoras y Música para Medios Audiovisuales

Fuente: Elaboración propia, 2015.

Las Universidades e Institutos profesionales están reconocidas por el Ministerio de Educación.

Existen 3 instituciones de educación superior en Chile que imparten carreras de composición musical relacionadas directamente al mundo audiovisual.

En el plano de las universidades, sólo la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones UNIACC imparte este tipo de formación. Y de los institutos profesionales, sólo dos entregan formación musical con mención en medios, de los cuales el Instituto Profesional Projazz imparte carrera profesional, mientras que Instituto Profesional de Arte y Comunicación Arcos entrega un diplomado.

Con esta información, se deduce que es muy difícil crear una buena relación entre cineasta y compositor, si teniendo como primicia, que desde la educación superior no se están dando las herramientas necesarias para que, al momento de enfrentar un proyecto, puedan desenvolverse de manera fructífera en sus labores como profesionales, como el caso del compositor al momento de realizar la tarea designada, como en la relación de estos dos profesionales. Exigir un buen desempeño, siendo que no se están dando las herramientas básicas ni los ensayos necesarios, es algo casi imposible, tanto como pedir que el cine y la música en el cine chileno, se entrelace de forma natural y se logren resultados sobresalientes.

El proceso de unión que se ha realizado entre estos dos lenguajes artísticos a partir de la educación superior en Chile, se ha ido desarrollando muy paulatinamente, pero mientras ésta avanza, va dejando baches en la formación de estudiantes egresados

que cursaron estas mallas de estudio, es así como Carvajal (2015), aporta desde su experiencia lo siguiente:

Un director tiene que saber cómo relacionarse con un compositor, tiene que tener alguna herramienta para poder comunicarse y poder comunicar lo que él quiere, ahí hay una problemática doble, que los músicos no son formados, pero los de cine tampoco son formados, entonces queda como una vacío la cuestión, y ahí hay que formarse sólo, la experiencia hace haciendo, aprendiendo a través de la experiencia. (So.E.1.8.5)

Respecto a esta misma situación Carvajal (2015) enfatiza:

Un director tiene que saber perfectamente cómo se trabaja en un estudio o cómo compone el músico, cómo son los procesos de producción de una banda sonora, ¿cachai?, para poder integrarlo bien a la dinámica de la producción de la película. (So.E.1.10.0)

Se infiere de estas dos afirmaciones, que la entrega de herramientas musicales para un director de cine es algo que va a tener directa repercusión en el proceso de realización de un proyecto audiovisual.

Respecto a esto, Sepúlveda (2015) reflexiona:

Las Escuelas de Cine deberían quizás ahondar, métodos de trabajo, quizás no de composición, en métodos de trabajo de autores con sus músicos, con sus compositores musicales, cuando uno conoce uno, dos o tres métodos de trabajo acerca de la composición, a uno se le abre un poco la cabeza, usar éste método o ocupar el mío propio, porque igual son cuestiones distintas, pero igual te van a plantear ciertos nortes que después tú vas a aplicar. (So.E.3.5.2)

Haciendo hincapié en lo que dice Carvajal, respecto al 'aprender a través de la experiencia', el experimentado Director de Cine Orlando Lubbert (2015) afirma, *"Uno siempre aprende con cada película, la escuela ésta está hecha de hacer, no está hecha de que alguien te lo diga"*. (So.E.2.2.20)

Complementando el tema de la experiencia en el quehacer del trabajo a diario, Zvetelman (2015) concluye:

Yo la formación la tuve que hacer, o con maestros particulares o en gran medida también de forma autodidacta y me enseñó mucho el trabajo. Esa es una buena forma de aprender, tal vez, la más poderosa eh...un médico no es médico porque se recibe de médico, cuando se recibe de médico y empieza a trabajar, ahí recién empieza a estudiar medicina. Porque una cosa es la teoría y la otra es lo práctico y concreto. Así que bueno, mi formación fue ir buscando y buscando,

de acuerdo a como era hace 35 años o 40 años y las posibilidades que había acá. (So.E.4.4.2)

Tomando las palabras de estos artistas que trabajan en el mundo cinematográfico, se devela que hay distintos vacíos que han ido quedando a medida que la educación artística y más específicamente, la 'Educación Superior Artística', se ha ido desarrollando gradualmente, en relación al aumento de estudiantes interesados en complementar gustos, intereses y conocimientos, a la evolución y reducción de costos en áreas que antes eran tremendamente costosas y que ahora son más accesibles para la media del público, y que las mismas instituciones se vayan reinventando para complacer la demanda de educación efectiva y de calidad que una sociedad en progreso necesita.

De acuerdo a esto, ¿El aprendizaje tiene una fortaleza mayor en la práctica más que en la sola teoría? O ¿Los procesos creativos pueden teorizarse para apoyar los procesos de trabajo? ¿Las escuelas de cine deben entregar métodos de trabajos respecto a las relaciones humanas? Y finalmente, ¿El trabajo entre cineasta y músico es fructífero mediante una previa formación académica?

Estas preguntas se irán respondiendo a medida que se vayan exponiendo las experiencias de los entrevistados, sus puntos de vistas y críticas acerca de la realidad actual del cine nacional e internacional.

4.4 La relación entre cineasta y músico es fundamental para el desarrollo artístico

En este capítulo se develará cuál es la realidad de las relaciones artísticas, y más en profundidad, la relación entre cineasta y compositor, durante el proceso creativo de un proyecto cinematográfico. Se caracterizará relaciones de trabajo reconocidas a través de la historia del cine, hasta mostrar opiniones de artistas que trabajan en el medio nacional.

Se conoce como relaciones laborales al vínculo que se establece entre dos o más personas en el ámbito laboral o del trabajo. Las relaciones laborales son aquellas que se generan entre aquel que ofrece su fuerza de trabajo (ya sea física o mental) y aquel que ofrece el capital o los medios de producción para que la primer persona realice la tarea (un ejemplo de esto sería el empleado de una oficina y el dueño o jefe que le otorga el espacio laboral más todos los recursos necesarios para llevar a cabo la tarea). (<http://www.definicionabc.com/social/relaciones-laborales.php>).

De acuerdo a este concepto de relación laboral, el principio básico de ésta, es que cada parte tenga una responsabilidad con el otro, siendo esto imprescindible para un correcto funcionamiento en pos de un objetivo en común. Los acuerdos para que el

trabajo realizado y el pago por el servicio se realicen de forma efectiva, deberán ser conversados, expuestos, analizados y acordados previamente al inicio de las labores.

El monto del salario puede estar impuesto universalmente (por ejemplo, para una actividad específica se sabe que el mínimo acordado debe ser de tanto dinero) o puede variar dependiendo de circunstancias específicas (si el trabajador es autónomo, si el trabajo es temporal, si es por horas, si se pagan horas extra, etc.).
(<http://www.definicionabc.com/social/relaciones-laborales.php>).

En el ámbito legal, el cumplimiento de los compromisos adquiridos por ambas partes es una pieza fundamental dentro de la relación de trabajo.

El contrato es el documento en el cual figuran las condiciones del trabajo, el tipo de tarea a desarrollar, el tipo de pago y otro tipo de arreglos agregados que se puedan hacer (por ejemplo, ajustar el salario en caso de períodos de inflación o por aumento de tareas). El contrato es la parte legal más importante de las relaciones laborales y debe ser respetada por ambas partes.
(<http://www.definicionabc.com/social/relaciones-laborales.php>).

En el área de las relaciones de trabajo artísticas, el tema de llegar a acuerdos de trabajos, consensos, compromisos, labores de ambas partes, va a ser una parte fundamental dentro del proceso de trabajo. Respecto a la relación de trabajo entre

cineasta y compositor, ésta tiene componentes que la diferencian de una relación de trabajo más común. Claramente el arte, la estética, la percepción, las sensibilidades, la filosofía, y otros ingredientes, dotan a este tipo de trabajo, de elementos únicos y distintivos.

Respecto a los acuerdos que tengan el director y el compositor respecto a la forma de trabajo, Adorno et al. (1976), proponen:

Planificar libremente significaría planificar conjuntamente la música y el film y a menudo concebir el film en función de la música, justamente lo contrario de lo que se viene haciendo. Claro está que una cosa así exigiría un auténtico esfuerzo colectivo por parte de la producción. Eisenstein parece trabajar en este sentido. (p. 129)

Además de plantear una forma de trabajo absolutamente poco probable para la época, los autores de este libro trataron de plantear sus ideas en base a su experiencia en el mundo del cine. Asimismo, proponen principios básicos para el ideal funcionamiento de un trabajo en equipo, que las decisiones sean pertinentes de acuerdo a contribuir para que el objetivo final se cumpla. También, hacen alusión a uno de los cineastas más importantes de la historia del cine, el cual, acompañado de su coterráneo Sergei Prokoviev, realizaron durante las primeras décadas del siglo XX, un trabajo minucioso en cuanto a la correcta complementación de la imagen con la música.

Acudiendo a las palabras de T. Adorno et al., la importancia práctica de lo que ha sido tema discutido durante décadas, de la correcta cohesión entre imágenes y música, se

facilitaría con la subordinación, en ocasiones, de las imágenes frente a la música. Es así como el compositor de la banda sonora de E.T. estrenada en el año 1982, John Williams (2002), comenta:

Recuerdo perfectamente a Steven saliendo del podio y diciendo: “Voy a quitar la película de la pantalla para que puedas tocar con la orquesta de manera natural, con sus flujos y reflujos propios y luego adaptaré la película a la mejor versión que salga”. Algo insólito. (DVD)

Esta toma de decisiones radicales, que cambian el curso común de este tipo de labores, son las que transforman la película en algo que viaja más allá de las propias concepciones de un artista, y que convierten un proyecto en algo estéticamente sublime.

De acuerdo a las decisiones tomadas en el momento de realización de una película, cabe mencionar la importancia del despojo de pretensiones propias del artista, que pudiesen ir en contra de tomar decisiones sensatas y, que también llegasen a afectar el proceso creativo y de relación con sus pares.

Carmona rememora palabras del Cineasta italiano Federico Fellini, a través de su libro Música y Cine (2012), lo siguiente:

Rota está muy próximo a mis historias. No le sugiero los temas musicales, porque no soy músico. Sin embargo, como tengo una idea bastante clara de la película que estoy haciendo, el trabajo con Rota se efectúa exactamente igual

que la elaboración del guión. Me pongo cerca del piano en el que se instala Nino y le digo exactamente lo que quiero. Naturalmente, no le dicto los temas, solo puedo guiarle y decirle justamente lo que deseo. De todos los músicos que trabajan para el cine, él es el más humilde, pues hace una música sumamente funcional. No es como los músicos presuntuosos que solo quieren hacer oír su propia música. Él sabe que la música de una película es un elemento marginal, secundario, que solo puede ocupar el primer puesto en muy escasos momentos y que, en general, debe contentarse con sostener el resto. (p. 263)

Desde la mirada de esta pareja aclamada por sus trabajos en conjunto, se rescata la sumisión de sus egos en pos de un proceso creativo que sea fructífero para las aspiraciones de la obra, dándole a ésta un lugar superior.

La buena relación de trabajo, se debe en gran parte por gustos parecidos y percepciones similares. Carmona cita en su libro *Música y Cine* (2012), al Compositor Danny Elfman hablando sobre su relación con el director Tim Burton lo siguiente:

Tim y yo tenemos una visión similar. Cuando él me ofrece sus imágenes, es sencillo para mí encontrar música que cuadren en esos fotogramas. Nuestras sensibilidades son similares, y allá donde a veces es complicado para un compositor capturar lo que quiere el director, en nuestro caso parece una cosa natural. No hablamos sobre ello, no lo analizamos. Es mucho más simple: él viene con algo y, de inmediato, yo sé lo que debo hacer. (p. 101)

Este tipo de relación, se contrasta absolutamente con la imposición de ideas y egos, actitudes reflejadas, por ejemplo, entre el cineasta Alfred Hitchcock y el compositor Bernard Herrmann, quien en 1960 realizó una música caracterizada por violines estridentes, para la famosa escena de la ducha en Psicosis. Este trabajo no fue encargado por el director, ya que él tenía la concepción de una escena sin música. La discusión enardecida por el atrevimiento del músico, hizo que el cineasta no se lo perdonara jamás (aunque tiempo después reconoció la correcta inclusión de la música para la escena), dejando posteriormente fuera de una de sus películas, la banda sonora que había compuesto Herrmann, cortando así, el vínculo profesional de la aclamada pareja.

La seguridad en la concepción de una idea y personalidad de un artista, pueden llevar a un artista a obtener un estilo propio. En base a esto, el exitoso compositor italiano Ennio Morricone (2002) expone:

No me gustan los directores que quieren imponerme sus ideas. Los despiden inmediatamente. Es ofensivo que te digan lo que tienes que hacer. Yo escribo música, ellos me explican qué quieren y yo lo hago. Yo soy quien explica al director lo que creo. (DVD)

[...] Con los directores tengo una relación amistosa, de gran confianza. Si no hay confianza entre director y compositor, mejor dejarlo. He dejado a algunos de mala gana porque eran buenos directores. Pero si no existe este “feeling”, es imposible trabajar. Se me ocurren buenas ideas cuando siento que el director me

necesita y está entusiasmado con el hecho de haberme llamado. Esto me estimula mucho y me salen ideas rápidamente. En cambio, cuando el director parece deprimido y lo oyes decir: “Me gustaría algo tipo Tchaikovsky”, le respondo que yo escribo música. Y que, por eso, la voy a escribir yo. (DVD)

Ennio Morricone expone que la confianza que tiene en su trabajo y las convicciones de sus procesos creativos, lo vitalizan para poder tomar decisiones que, a veces, van en contra de sus proyecciones con algún proyecto. De igual manera, la confianza en si mismo y en sus propias aptitudes, dotan al músico de un carácter y fuerza interna que debiese tener para afrontar trabajos exigentes.

Las conversaciones, las ideas en común, los temas a tratar durante el proceso creativo, no siempre son la música. El compositor de la banda sonora Gladiador estrenada el año 2000, Hans Zimmer (2000) comenta:

Jamás usamos el lenguaje de la música. Él (Ridley Scott) nunca dice: “¿Podemos hacer esto, podemos hacer eso?”. Hablábamos de la escena, de los personajes, de la luz. Hablábamos de lo que tratábamos de lograr. Lo que decíamos era: “Si hago esto aquí, ¿cómo afectará algo 20 minutos después?, ¿cómo podemos determinar el tono?”. Estamos hablando de estética. Estamos hablando de libros que leímos. Estamos hablando de las películas de otra gente. Lo que sea para no hablar sobre lo específico de la música. Sería inútil. (DVD).

La utilización de otros lenguajes artísticos, dotan al proceso creativo de una riqueza multidisciplinaria única. Los conceptos, las fuentes históricas, las anécdotas, las citas históricas, hacen de la película una fuente de estética incalculable.

En el ámbito nacional, Carvajal (2015), afirma:

Yo creo que una de las grandes debilidades que hay acá, que hay muy poco roce con el mundo del cine, entonces hay algo que pasa mucho más en el cine que en la música, que yo lo encuentro más interesante, que hay como un dialogo más como profundo, cuando tú haces música no más, los músicos están preocupados, no se po', que suene bien, esa es como siempre la preocupación, tiene que sonar bien, ¿cachai?, aquí es como mucho más profundo el tipo de diálogo que uno viene trabajando, con un director, con un guionista, porque terminai hablando de temas como mucho más estéticos, filosóficos, más ligado con la literatura quizás, entonces hay una cuestión más rica en ese sentido y yo creo que ese lado es que hay que cultivar más para ser músico de cine, yo creo que hay que aprender, hay que leer, hay que ver películas, hay que conversar sobre estética, conversar sobre, no se po', dramaturgias, sobre guiones, sobre, yo siento que es como más profundo ese mundo más literario cinematográfico y esa es la parte que hay que aprender. (So.E.1.8.0)

Tal como Carvajal asevera, la importancia de desligar el tema musical como objeto principal, es fundamental para incorporar otros asuntos, que en primera instancia son más relevantes y que posteriormente darán un mayor valor a la realización del trabajo

musical dentro de la película. Además, es fundamental que el músico de cine, a diferencia del compositor popular, obtenga otras competencias, que no van solo de la mano con la utilización de un buen sonido, si no, del conocimiento de áreas ligadas a la estética y a la filosofía.

Haciendo hincapié en las palabras de Carvajal respecto a la realidad de los compositores de cine que existen en Chile, en el lado de los cineastas, Sepúlveda (2015), expone:

Esas carencias existen en las carreras de cine, ya que hago clases en dos universidades, que yo sepa no existen ramos vinculados a esa área, yo no sé si debe ser la columna vertebral de una carrera, como les decía a mi gusto la música es una herramienta más, súper útil, con exponentes increíbles, narrativamente con posibilidades infinitas, pero es una cuestión más, es como cuando tú poni el énfasis en una de estas herramientas y se puede pervertir un poco el resultado, “siempre tiene que haber música”, no, puede haber o puede no haber, pero cuando hay, existe esta carencia. (So.E.3.4.4)

El cineasta relata la realidad que de las instituciones de educación superior en Chile que imparten carreras de cine, las cuales carecen, en su mayoría, de ramos que acerquen al estudiante con la música. Entonces, las herramientas que entregan las instituciones educativas para crear un vínculo entre el director con el músico, y viceversa, son escasas. Y el resultado de esta realidad tiene directa relevancia en las labores profesionales actuales, así, Carvajal (2015), asevera:

Los directores o productores de cine o de audiovisual no saben o no tienen idea de trabajar con los músicos, entonces, pasa mucho que la película está montada y hay que poner la música a una película que ya está montada o no saben, no tienen lenguaje para explicarte lo que quieren lograr, hay algunos que son más cultos, o que saben más de música que les cuesta menos. (So.E.1.8.3)

Dentro de estas carencias existen, ya sea por formación incompleta (falta de un mejor currículo en instituciones educativas), como también por limitantes personales, Sepúlveda (2015) comenta, *“Yo trataba a la música como un personaje más, muchas veces inconsciente del resultado que pudiese tener en la escena”* (So.E.3.15.2), y en la relación con el músico relata:

Yo le daba una imagen y él trataba de construir esa imagen musicalmente, y ahí la poníamos y veíamos que tal. Yo sentía que eso, de alguna manera, dialogaba de alguna manera con lo que estaba pasando en la escena, la canción que tiene que ver no sé po', con la gloria de estar lleno, entonces ese fue el método que yo encontré para trabajar con él, con imágenes. (So.E.3.15.2)

Acerca del tratamiento musical que es utilizado para complementar las imágenes y de los métodos que son utilizados para relacionar estos lenguajes, Lübbert (2015) devala:

En general yo le doy harta libertad al músico, aunque al principio lo tapo de sensaciones, con cosas. Como soy guionista, desde el guión empiezo a darle los elementos que hay detrás de la historia, le digo: “la sensación dominante es ésta, ha pasado tal cosa, a mi me gustaría acentuar la sensación de espacio...”.

La intuición y haber visto mucho cine también te ayudan, pero yo le doy libertad creativa. (So.E.2.14.5)

Asimismo, Lübbert (2015) recuerda su experiencia con el músico de la película *Taxi para Tres*, y declara, *“Lo que me gusta de él es una cierta capacidad lúdica de meterse en la película y sentirla, eso es bien importante en nuestro encuentro Director-Compositor”*. (So.E.2.2.14)

Respecto a esta opinión que tiene Lübbert sobre su relación con el músico que compuso la música incidental de la cinta, es el mismo Zvetelman (2015), quien responde lo siguiente:

Con Orlando fue muy agradable, podíamos tener momentos de charla profunda y ahondando en los personajes, en la psicología de los personajes, ahondar en las escenas y en su significado y en lo que se estaba buscando, en las distintas formas para llegar a un mismo lugar, a una misma escena le pueden quedar bien muchas músicas distintas, no hay una sola música para una escena hay muchas que pueden quedarle bien y hacerle bien. Seguramente la va a llevar hacia un lado o hacia otro, o a cambiar un poco el carácter o el color, pero no hay una sola, entonces el intercambio de ideas y la posibilidad de probar y todo eso está muy abierto entre nosotros, así que fue bárbaro. (So.E.4.12.2)

Otro punto importante tocado anteriormente en este capítulo, es acerca de los intereses propios, y de la idea que la obra es lo más importante. El propio Zvetelman (2015), declara:

Y otra cosa que es muy importante, es despojarse del ego porque uno tiene que estar prestando mucha atención a la necesidad del otro cuando hace música ya sea para cine o para teatro ¿no? Uno tiene que escuchar mucho la necesidad del otro y no pensar en la necesidad propia. Por ahí tiene que tomar el camino que es el quiere el otro y que el otro considera que es correcto, por más que uno imagina otro tipo de camino o a uno le gusta otro tipo de camino. Entonces hay que poder despojarse del mirarse el ombligo y es mirar al otro. Como tratar de tener la posibilidad de empatía, de ponerse en el lugar del otro para poder brindarle lo que el otro está necesitando, el otro es la obra. (So.E.4.6.4)

Apoyando lo que su colega afirma acerca del ego, Carvajal (2015), afirma:

Cuando tú haces música para una película es como mucho más condicionado de apoyar una cosa mucho más grande y como meterte adentro de una estructura mucho más grande, de una máquina mucho más grande, como un engranaje, una parte, no es todo la música, entonces, es como ponerse al servicio de lo que se quiere contar, de lo que la escena quiere resaltar, de los personajes, que se yo, es como más humilde quizás desde cierto punto de vista, hay como que ponerse al servicio. (So.E.1.6.2)

Se da una constante entre las buenas relaciones entre cineasta y compositor, la búsqueda constante de dar soluciones a ciertos problemas a través de distintos métodos y la actitud que tienen éstos de tener empatía con el otro, entenderlo y exigir al máximo sus capacidades.

En el ámbito de la producción de películas chilenas, el avance tecnológico que ha habido a nivel internacional, ha influido también en el costo de producciones nacionales, la reducción de ítems que antes eran monetariamente imposibles de alcanzar y la autogestión que ahora impera en las producciones artísticas relacionadas en algún momento con la tecnología, hacen que el escenario para afrontar estos proyectos y las nuevas formas de relacionarse, hayan cambiado durante los últimos quince años. De esta manera, Sepúlveda (2015), comenta:

Y la música original, creo que igual se ha facilitado, la producción, o sea, las condiciones de registro sonoro se han mejorado, han tenido las películas chilenas mejoró brutalmente los últimos quince años, y eso también influyó en el trabajo de producción musical, o sea, las maquetas que van y vienen, que son procesos súper importantes para hacer la música. Hoy día es una cuestión que se puede hacer en la casa con pocos recursos. (So.E.3.13.2)

Tomando esta realidad actual del 'Mercado Nacional Cinematográfico', Carvajal (2015), comenta:

Yo creo que para la realidad chilena, el compositor es un poco el productor, pero un poco por necesidad, porque justamente ahora hay menos presupuesto, cada uno tiene como su estudio, entonces los oficios como que se van sintetizando en una sola persona. (So.E.1.30.1)

Ahondando en el uso de esta tecnología, que ha ido evolucionando rápidamente, Zvetelman (2015), afirma:

La tecnología puede ser liberadora o puede ser encarceladora. Es una herramienta, no es más que eso, cuando uno lo puedo usar como herramienta sirve, es una ayuda muy útil, hace las cosas más fáciles y permite trabajar a mayor velocidad.

Para mí lo más importante es la obra, si no hay obra todo lo que sigue no aparece, si no hay obra no hay músicos, no hay instrumentistas, no hay directores, no hay grabaciones. (So.E.4.18.0)

Enfatiza en un principio básico del uso correcto de las tecnologías, del uso en las labores creativas, la relación con ellas y en la reiteración de la importancia de la obra por sobre todo.

Estos procesos creativos, se ven afectados por muchas variantes, la organización y la correcta planificación son tareas que deben tomarse en cuenta. En la realidad del medio nacional, y de la relación entre los participantes de la realización de música para películas, Carvajal (2015), concluye:

Yo creo que lo que más hace falta en el cine chileno, es que los directores y productores de las películas sepan y aprendan más de producción musical, pero no de cómo hacer la música, sino de cómo diseñar y gestionar el proceso de producir la música. Eso es lo que falta, yo creo que más que de parte del músico y de que él necesite de un productor musical para gestionar su música, yo creo que lo que se necesita es que los directores y productores, aprendan cómo se trabaja la música, para que puedan diseñar un buen proceso, con un

presupuesto acorde a la producción, porque eso es lo que no pasa.

(So.E.1.30.2)

Dada las relaciones entre cineasta y compositor que han dado resultado tanto a nivel internacional como a nivel nacional, es importante recalcar que existen una serie de factores que influyen en que la obra cinematográfica tenga buenos resultados tanto artísticamente como comercialmente.

El grupo de trabajo, incluyendo a todos lo que lo conforman, deben tener si o si, un grado de empatía con el otro, realizar una autocrítica, para poder re plantearse la forma en que se llevan a cabo las labores, de esa manera, darle un giro al estilo en que se viene trabajando en la actualidad, tratando de llevar el mercado cinematográfico nacional a un nivel mayor del que está actualmente.

La formación completa, que incluya estética, unión de lenguajes artísticos dentro de la obra, ética profesional, métodos de relaciones interpersonales, harán de un profesional que trabaja dentro de un proyecto cinematográfico, un ser más completo, íntegro, que es capaz de relacionarse, desarrollarse y llevar sus capacidades al máximo, teniendo como objetivo principal: la obra cinematográfica.

Capítulo V: Conclusiones

De acuerdo al objetivo general planteado en esta tesis, las condiciones que a través de la investigación se han ido develando, indican que actualmente la música es abordada de manera poco eficiente y con bajos presupuestos, en comparación con el resto de las áreas que componen el proyecto cinematográfico. Esto incide directamente en que en el cine chileno no se encuentren bandas sonoras originales que la gente pueda tener patente, que recuerde con claridad; lo que resulta en bandas sonoras poco desarrolladas.

Desde fines de los '80 y como herencia directa de la dictadura, la intervención del modelo estadounidense y europeo ha incidido de una manera importante en Chile, en el consumo, estilo de vida, lenguajes utilizados, forma de relacionarse y, sobre todo, en la visión que se ha impuesto respecto a idealizar modelos extranjeros, dejando de lado la cultura propia. Entonces, las exigencias a nivel país de avanzar, de ser un país desarrollado y de cumplir con estándares impuestos por el sistema de vida extranjero, ha generado que se olviden ciertas características naturales del ser chileno y pertenecer a éste país; el olvido de algunas costumbres, el renegar de las culturas ancestrales, la necesidad de que todo sea optimizado y sacarle el mayor provecho, en términos de mercado. Esta herencia consigue que, entonces, los modelos de creación sean replicados aquí en términos cinematográficos; Es decir, que se tienda a imitar

ciertas formas de reproducir la vida en la pantalla grande. Durante el regreso de la democracia y hasta diez años después, hubo muy pocas producciones cinematográficas en Chile que destacaran, pues el medio nacional estaba aún mirando los hechos acontecidos años atrás, reestructurándose en sus ideologías e intentando mirar hacia el futuro.

Por otro lado, y con respecto al uso de la música en el cine y al primer objetivo secundario de esta investigación, que tiene que ver con cómo es abordada la música original en el cine chileno, en la actualidad, al igual que en el resto del mundo, en Chile se dan dos corrientes: el cine de mercado y el cine de autor. En donde el primero es llevado básicamente por los jóvenes cineastas, que ven en el 'Cine Comercial Hollywoodense', como el modelo a seguir y que van dejando atrás los temas que quizás mucha gente está cansada de ver, olvidando el pasado del país y recreando historias que tienen que ver con lo jovial, con el desenvolvimiento común de los adolescentes y con temas poco profundos. Por otro lado, siguen su camino los cineastas que buscan realizar un aporte a la sociedad, al reconocimiento de hechos ocurridos en la dictadura, a la visión de la sociedad en la actualidad, y de temas que identifican, y en parte, interesan a un sector del público que busca encontrar en el cine algo más que solo entretenimiento. Resultando en que sea éste un cine menos consumido. Entonces la música, va definiendo su uso de acuerdo al tipo de cine que se está creando. En general, el cine comercial chileno exige un uso de la música con fórmulas probadas que provocan efectos precisos en el espectador. Por ende, es una música que

prácticamente se va reutilizando y con esto, creando clichés espectaculares que predisponen al espectador. Por otro lado el cine artístico chileno, que por definición es un cine que pretende precisamente ser desarrollado como una obra de arte más que como un bien de consumo, muchas veces cae en prejuiciar la música como medio narrativo (probablemente por rechazo al cine comercial y a los patrones generados por éste) y por ende, limitan su uso, haciendo de éste entonces, un cine silencioso y finalmente –en muchos casos– poco atractivo para el espectador. Sucede entonces, que no existe una media en el uso de la música entre ambos cines, porque no hay un uso conciente de ella.

Así, el segundo objetivo secundario, que tiene que ver con determinar la existencia de condiciones para la creación en términos de apoyo financiero y de formación en el ámbito de la composición y producción de música para cine, está directamente relacionado con lo anteriormente expuesto, pues el interés porque los niños/as sean formados/as como ingenieros o técnicos en alguna disciplina, ha terminado por expulsar o disminuir al máximo de las mallas educacionales, asignaturas como Arte y Música. Olvidando que éstas son parte importante en el desarrollo del ser humano como un individuo completo, al que el arte le aportará no solo una visión estética de las cosas sino también en disciplina, en tolerancia a la frustración y en una mirada crítica del mundo y la sociedad. Entonces, los jóvenes que deciden dedicarse al arte, entran siempre con deficiencias de conocimiento, teniendo que batirse con sus propios medios. Así, en el cine, esta deficiencia se ve aún más marcada pues es un arte que

reúne otros lenguajes artísticos. Y en el caso de la música para cine, a menos que el cineasta tenga conocimientos previos de ella, siempre es un medio poco estudiado pues en las mallas curriculares de las carreras de cine, prácticamente no existe una formación que logre que ambos lenguajes puedan estar aún más complementados. Lo que se resume en películas que, o bien toman modelos de uso extranjero en donde el mercado delimita el papel de ella, o bien rehúyen de ella y la utilizan con miedo a que exceda a la acción dramática.

Además, y con respecto a fondos concursables que apoyen el desarrollo de bandas sonoras originales, se ha determinado en el transcurso de esta investigación, que no existen tales fondos de manera específica. Es decir, se podría optar a fondos dedicados a la música como forma general (creación y producción de discos) o al fondo audiovisual que tiene el apartado de post producción y en el que se podría incluir la composición de bandas sonoras pero no existe en ninguno de estos casos, un fondo dedicado a la composición de música para medios.

Con esto, queda en claro entonces, que la música cinematográfica es aún un área no explorada, tanto por cineastas como por entidades formativas. Resta decir, que es importante, para el mejor desarrollo del cine, tener en cuenta esta herramienta como medio no sólo de expresión, que es sumamente válido si se considera que lo primero que la música entrega son emociones, sino también de narración pues ésta claramente y como se ha expuesto anteriormente, puede dotar de sentido a la imagen y al relato; por esto mismo, es que no está demás considerar que la música cinematográfica

puede ser un campo perfectamente abordable desde la perspectiva formativa, es decir, en generar carreras o postgrados dedicados a formar más y mejores compositores de bandas sonoras, pues hay que reconocer que el cine es una industria, y como tal, está en pleno crecimiento y la música aporta perfectamente a este crecimiento.

Esta investigación es entonces un primer acercamiento a una realidad poco explorada pero con potencial de crecimiento constante, pues cada año se producen más películas y el interés por estudiar esta área artística crece también. Es por esto que se hace relevante abrir nuevas investigaciones en el área, tomando en cuenta los testimonios de actores principales, como profesores y directores de escuela de universidades que impartan la carrera, conociendo cómo y por qué se enseña el Cine como se hace hoy en día. Lo mismo en términos musicales, abordando a las carreras de música y evaluando por qué la falta de interés por formar profesionales dedicados a la composición de bandas sonoras para Cine.

En definitiva, lo más importante es que la obra cinematográfica sea el objetivo primordial y por eso, que todos los lenguajes artísticos que confluyan en ella puedan ser desarrollados en las mejores condiciones.

Capítulo VI: Fuentes Bibliográficas

Libros:

- Adorno, Theodor W., Eisler Hanns, El Cine y la Música, Editorial Fundamentos, Barcelona, 1976.
- Carmona, Luis M., Música y Cine, las grandes colaboraciones entre Director y Compositor, Editorial T&B Editores, Madrid, 2012.
- Celedón, Gustavo. Primer Coloquio de Cine y Filosofía. Revista El Resplandor, Valparaíso, Diciembre 2013.
- Chion, Michel, La música en el cine, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
- Cousins, Mark, La historia del Cine, Editorial Blume, Barcelona ,2005.
- Hernández Sampieri, Roberto; Fernández-Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar. Metodología de la Investigación. McGraw-Hill Tercera Edición 2003.
- Hernández Sampieri, Roberto; Fernández-Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar. Metodología de la Investigación. McGraw-Hill Cuarta Edición 2006.
- Millar Aspe, Carolina. Informe Diagnóstico de la Oferta Académica de Carreras Artísticas en la Educación Superior Chilena. Ministerio de Educación, Santiago, 2007
- Pérez Serrano, Gabriela. “Investigaciones cualitativas, retos e interrogantes” 1990.

- Véliz, Fernando, Cine chileno e industria...El desafío que falta, Revista Signo y Pensamiento, 25 (48), 149-169, Enero-junio 2006.
- Wodak Ruth, Meyer Michael. Métodos de análisis crítico del discurso. Gedisa editorial. Primera edición, Barcelona, 2003.
- Zwerin, Charlotte, Music for the movies, USA, 1994

Registros Audiovisuales:

- Morricone, Ennio. Arena Concerto, Microsolco, directed by Giovanni Morricone, 2002, DVD.
- Original E.T. Behind The Scenes. Williams, John. Executive in charge, Colleen A. Benn. Universal Studios Home Video, 2002, DVD.
- Zimmer, Hans scoring Gladiator, Producer and written by Michael Meadows, Film clips courtesy DreamWorks Pictures L.L.C. and Universal Studios, 2000, DVD.

Páginas Web:

- <http://www.asri.eumed.net/1/cgm.html>
- <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/estudiodecaracterizaciondeescuelasartisticas.htm>
- <http://www.definicionabc.com/social/relaciones-laborales.php>
- <http://www.definición.de/educacion/>

- http://www.emol.com/especiales/musica_películas
- <http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/TextosOnline/EnciclopediaOIT/tomo1/21.pdf>
- <http://www.rae.es>
- <http://www.uchile.cl/noticias/111584/educacion-artistica-el-desafio-pendiente-del-modelo-chileno>
- http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration_spa.htm

Capítulo VII: Anexos

Se adjuntan entrevistas transcritas con codificación correspondiente, fichas filmográficas de películas analizadas y registros audiovisuales (Making Off) en DVD.