



PROJECT MUSE®

Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910–1930

Fernando Purcell, Juan Pablo González

Latin American Music Review, Volume 35, Number 1, Spring/Summer 2014,
pp. 88-114 (Article)

Published by University of Texas Press
DOI: [10.1353/lat.2014.0006](https://doi.org/10.1353/lat.2014.0006)



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/545220>

maría biógrafo del porvenir, en que este arte milagroso, cada vez más identificado con la música, realizaría las visiones de Beethoven y Grieg en dramas hondos y callados como los Maeterlinck. Los acordes musicales vendrían a ser el lenguaje de estos fantasmas pálidos y mudos.¹

Las palabras de Díaz Arrieta dan cuenta de un temprano anhelo: el uso de la música como lenguaje de expresión de los “fantasmas pálidos y mudos” del cine silente. A inicios de la década de 1910 la sociedad chilena ya avanzaba en la búsqueda de sincronización entre el lenguaje musical y las imágenes en movimiento, tal como ocurría en Estados Unidos y Europa, desde donde provenían los modelos que fueron desarrollados localmente. Desde muy temprano Chile se hacía parte de los engranajes del proceso global de desarrollo del cine como espectáculo.

Sin embargo, la sincronización tuvo sus contratiempos, porque había quienes, valorando la música como complemento de las películas, pugnaban por mantener la autonomía de ésta respecto de las escenas proyectadas en las salas de cine. En forma sincronizada entre Estados Unidos, que dominaba las carteleras cinematográficas, y América Latina, se vivía por esos años *silentes* una etapa de transición que sería determinante para la futura relación entre cine y música en el cine sonoro.²

Este artículo se hace cargo de la coyuntura de transición ocurrida en las décadas de 1910 y 1920, dando voz a las opiniones y debates que se dieron en la sociedad chilena respecto de la vinculación entre cine y música. En virtud de que el cine fue un fenómeno esencialmente urbano, el análisis se concentra en algunas de las principales urbes del país (Santiago, Valparaíso, Valdivia, Antofagasta y Punta Arenas), de modo de evidenciar el alcance nacional y extendido del fenómeno. En el análisis se pone de manifiesto la estrecha dependencia de lo que se vivía en Chile con lo que ocurría en Estados Unidos, lo que permite argumentar que lo experimentado en este rincón sudamericano fue parte de procesos globales en los que música y cine sirvieron como elementos articuladores de audiencias que, en un contexto de cultura de masas, reformularon sus gustos y expectativas en torno al cine, entregándole un nuevo cariz a los espectáculos cinematográficos.

Estudios como este son necesarios en la medida que los trabajos histórico-musicológicos han privilegiado el cine sonoro, dejando casi en el olvido el cine silente, al menos para el caso de América Latina, aunque con honrosas excepciones (Finkielman 2004; Jara Donoso 1993; Lopez 2000; Mouesca y Orellana 2010; Navitski 2011). Hay en el período anterior a 1927 una enorme riqueza para el estudio de la música y su funcionalidad y construcciones de sentido, siendo el período del cine silente uno de aprendizaje, ensayo y ajustes. En este proceso la música terminó por

transitar desde un carácter meramente *amenizador* a uno más complejo, en el que se planteaba el desafío de desarrollar una sincronización entre las imágenes y la música, que ahora debía dar cuenta de lo que efectivamente se proyectaba en la pantalla. Trescientos años de tradición operística y de música incidental para el teatro no pasaron en vano y estuvieron en la base de las estrategias de musicalización de la acción y los estados de ánimo del cine silente que enfrentaron los músicos premunidos de partituras, manuales de acompañamiento y su propia imaginación.

Todo esto fue incorporado al cine sonoro, pero la etapa que aquí se estudia, donde se sentaron las bases de la relación actual entre cine y música, se produjo con características peculiares y desafiantes en diversas partes del globo como fue la musicalización en vivo y la improvisación. Esto llevó a músicos y compañías cinematográficas a ensayar mecanismos y proponer alternativas para que la música cumpliera de la mejor forma posible su nueva función en el cine, la de evocar sentimientos, situaciones y estados de ánimo que dieran cuenta de lo que los “fantasmas mudos” hacían en pantalla.

Silenciando a la audiencia

Las salas de teatro donde se exhibían películas a inicios del siglo XX se convirtieron en verdaderos espacios de socialización desde los cuales se potenció la música popular urbana a través de su producción, promoción y consumo. Esto a través de espectáculos que ayudaron a formar gustos influyendo en el consumo musical (González y Rolle 2005, 292). Las salas donde se exhibía cine fueron en sus orígenes espacios destinados a múltiples espectáculos, como el vaudeville, las variedades y las revistas musicales. Primaba el carácter dúctil donde el desafío permanente de sus propietarios era el de contar con espectáculos variopintos que pudiesen satisfacer los intereses de sociedades urbanas en pleno proceso de conformación de una cultura de masas y en búsqueda de diferentes formas de entretención (Rinke 2002; Ossandón y Santa Cruz 2005).

La breve duración de las primeras vistas biográficas impedía que el cine fuera un espectáculo autónomo, debiendo integrarse a eventos mayores. De este modo, para presentar un nuevo segmento del espectáculo bastaba colgar un lienzo en el escenario y proyectar cine e incluso diapositivas para ilustrar canciones, de acuerdo a la lógica de los espectáculos de variedades. Las exhibiciones cinematográficas, entonces, podían compartir espacios con cantantes, músicos, actores y magos, mientras el público participaba activamente del espectáculo, con exclamaciones, vítores y carcajadas que había que silenciar para que el cine silente y su música pudieran ser apreciados en su real potencial.

Dichas características se hicieron evidentes en distintos contextos espaciales. En efecto, como señala Rick Altman (2004, 280), el primer público de cine estadounidense era también ruidoso, pues participaba de la tradición del vaudeville donde la audiencia cantaba, reía, hablaba, comentaba e incluso discutía. Si bien Altman se refiere al caso de Estados Unidos, el impulso de la industria del espectáculo a estandarizar formatos para abarcar un mercado de alcances nacionales e internacionales, se hace extensible también al comportamiento del público dentro de esos formatos en América Latina y Chile en particular, preocupación que fue parte de un proyecto más amplio de imperialismo cultural que tuvo en el cine a su punta de lanza (Purcell 2012). Un objetivo importante en el desarrollo de la industria del cine silente será, entonces, silenciar al público, para que se concentre en la imagen y en la música que la complementaba.

Muchas eran las personas que no tomaban en cuenta “el papel importantísimo que desempeña la música en las exhibiciones cinematográficas”, señala el artículo “La música en el biógrafo”, publicado en 1918 por la revista chilena *La Semana Cinematográfica*.³ Parte de la relevancia que se le otorgaba a la música tenía que ver con que permitía aplacar los ruidos molestos, propios de las primeras dos décadas del cine silente. Un claro ejemplo de lo anterior se puede observar en el listado de “nueve mandamientos del biógrafo” publicado en la revista *La Película* de Valparaíso en 1919, donde se daban pautas de comportamiento que los espectadores debían seguir en las salas.

Aunque de carácter jocoso, resulta notable que cuatro de los nueve mandamientos hiciesen referencia a ruidos que de algún u otro modo podían incomodar al resto de la audiencia. Es así como se prohibía roncar “porque esas pruebas de poco interés causan angustia a esos para quienes la película es muy interesante”. Se prohibía también saborearse en exceso luego de comer dulces. Además uno de los mandamientos establecía prevenciones para el caso de películas cómicas como las del “Sr. Carlos Chaplin”, señalando que cuando hubiera “deseos de expresar alegría, no olvides que los pies son para andar, y no los ocupes en destrozar las sillas, porque ahora los muebles son de gran valor y además porque todo zapateo es signo de incultura”. Por último se pedía a los asistentes estar callados “porque en silencio se puede estar a gusto en el biógrafo”.⁴ La generalización de este tipo de comportamiento a salas de América Latina y Estados Unidos a fines de la década de 1910 es una hipótesis altamente plausible dada la estandarización alcanzada por la industria del espectáculo de comienzos del siglo XX, extensible a las respuestas del público.

¿Implicaba esto el deseo de silencio absoluto como forma apropiada para la apreciación del cine? Por el contrario, lo que se buscaba era que prevaleciera la música por sobre el ruido, pero no cualquier música, debía

ser una música adecuada y bien interpretada. Las ejecuciones musicales deficientes eran también asociadas a la idea de ruido, como era expresado en 1919 en la austral ciudad de Punta Arenas, donde se hicieron públicas ciertas reacciones contrarias a malas ejecuciones musicales: “El ruido, está ya demostrado por la experiencia, dificulta la clara visión de la pantalla. Prueba de ello es que los cines más concurridos son los que tienen mejor orquesta. Allí la película se ve mejor”.⁵ En cambio, había otros cines de “segundo o tercer orden, donde un pianista soñoliento ejecuta a mano alguna melodía dulzona y monótona, uno concluye por aburrirse y hasta por perder la ilusión de la trama cinematográfica”, especialmente porque no faltaba el que “habiendo asistido a una función de biógrafo, un día de lluvia, en una barraca de zinc, salió diciendo que no había visto nada por el ruido de la lluvia”.⁶

Es notable en estos comentarios la asociación que se establece entre *oír* bien y *ver* bien. Oír ayuda a la comprensión de lo que se ve, contribuye a hilar y dar sentido a la acción dramática silente. Esto es algo que la incipiente industria cinematográfica internacional tendrá muy claro, como se aprecia en la cantidad de esfuerzos que se realizaron para que las películas se oyeran bien, esto es, que tuvieran una música adecuada, bien interpretada y sincronizada con las imágenes, proceso impulsado desde Estados Unidos y que tuvo su rápida correspondencia en países como Chile. Además la entusiasta y asombrada audiencia tendría que autoregular sus propias manifestaciones sonoras y la apuesta era que una música adecuada a las imágenes contribuiría a hacerlo.

La condena al ruido de la audiencia, da cuenta de un importante fenómeno de cambio en los espectáculos cinematográficos. Distintos especialistas han señalado, para el caso de Estados Unidos, que hasta 1908 predominó el concepto de espacio público con la libre participación de los espectadores en el ambiente sonoro de las salas. Esto habría comenzado a cambiar a inicios de la década de 1910, cuando se empezó a dar preponderancia a la constitución de un espacio privado institucionalizado, momento en el que la espacialidad sonora de las salas comenzó a ser organizada y normada, valorándose el silencio de los espectadores (Chateauvert y Gaudreault 2001, 183–184). Esa valoración del silencio se comenzó a dar en Chile unos pocos años más tarde y coincidió, tal como en Estados Unidos, con cambios importantes que tuvieron que ver con una música que adquirió nuevos sentidos y funciones dentro de las salas de espectáculos cinematográficas.

Estos cambios obligaron a la construcción de nuevas salas, pues se hacía imprescindible la adecuación de los recintos de exhibición a las nuevas formas de articulación entre audiencia y espectáculo visual y sonoro. Esta adecuación produjo que muchas veces se les brindara un espacio privile-

giado a los músicos dentro de las nuevas construcciones. Ya en 1916 la revista *Cine Gaceta* de Santiago se contentaba del hecho de que

se han ido para siempre aquellos tiempos felices en que bastaba desocupar una bodega de frutos del país y remplazar los sacos y los fardos por bancos o sillas de doblar, para tener una espléndida sala de espectáculos a la cual sin ningún rubor su empresario bautizaba con el pomposo nombre de “teatro”.⁷

Las salas en las principales ciudades chilenas comenzaron a ser renovadas durante la década de 1910 en un proceso que se mantuvo vigente hasta la década de 1940, pero siempre cobijando a los músicos o en el mejor de los casos a las orquestas, aunque ya hubiera comenzado la era del cine sonoro. En Santiago, el Teatro Esmeralda contaba en la década de 1920 con una orquesta estable que era dirigida por Roberto Retes. Por su parte el Teatro Carrera, inaugurado en 1926, acogía grupos musicales y orquestas que amenizaban los entreactos de las funciones de cine. El mismo Teatro Baquedano de 1931, que fue construido como sala de cine sin balcones laterales, fue un “cotizado escenario para importantes tanguistas, boleristas y cantores flamencos que actuaron en Chile en las décadas de 1940 y 1950” (González y Rolle 2005, 295). Incluso el Teatro Real, construido por Paramount en 1931 para cine sonoro y calificado por el diario *El Mercurio* de Santiago como un recinto “que cuenta con los adelantos de las más modernas salas cinematográficas del mundo”,⁸ poseía “una plataforma mecánica que permitía cambiar con rapidez números de variedades, y hacer aparecer, como por arte de magia, el cuarteto de cuerdas con arpa que amenizaba los entreactos de sus funciones de cine” (González y Rolle 2005, 296). Frente a tanto despliegue musical, la audiencia debía permanecer en silencio.

Amenizando con música

Chile fue una *potencia* en materia de producción de cine silente en América Latina, con dos polos de desarrollo regional: Punta Arenas y Antofagasta, los que, junto con Santiago y Valparaíso, produjeron ochenta y dos largometrajes argumentales hasta la década de 1920. Esa producción, junto a la gran cantidad de cortos noticiosos y documentales y a la importación de películas norteamericanas y europeas, activó la relación entre música e imagen en movimiento mediante el desarrollo de lenguajes y prácticas artísticas y sociales internacionalmente informadas.

Al ser concebido como parte de los espectáculos escénicos y de variedades, el cine se ligaba naturalmente a la música. Hasta la aparición del

cine sonoro, resultaba más efectivo utilizar música en vivo que grabada en disco durante las exhibiciones, recurriéndose en muchos casos a repertorios de las propias orquestas de vaudeville que tocaban en los teatros donde eran exhibidos los cortos (Anderson 1987, 258–259).

De este modo, la preocupación de la industria por mejorar las condiciones de producción y recepción musical en los cines, influyó en que la música fuera un factor fundamental a la hora de decidir a qué cines asistir. En localidades donde había más de una sala disponible, la calidad de la orquesta y de los músicos podía inclinar la balanza de las preferencias del público, lo que explica el afán de los empresarios cinematográficos por promocionar no sólo los títulos de las películas sino que sus programas musicales asociados. En el periódico *Las Últimas Noticias* de Santiago, se señalaba en 1920 que “no es de extrañar así que buena parte del público del [Teatro] Brasil acude a esta sala por sus buenos programas cinematográficos, hay otra no despreciable proporción que la prefiere por su buena música”.⁹

La mención da cuenta de que los espectáculos musicales asociados a la exhibición de películas podían ser tan atractivos como aquellas, y que el público asistente al cine no sólo satisfacía los intereses de los cinéfilos sino también de un público variado que podía buscar entretención en espectáculos musicales concebidos como autónomos respecto de los filmes. En relación al mismo Teatro Brasil no deja de extrañar la opinión de una espectadora, quien al hacer un elogio de los cines de barrio señalaba:

Otra cosa que me encanta en mi cine es la música. Hay un espléndido trío. El maestro Salvatierra es muy amable y muchas veces me pregunta qué piezas son las que quiere que toque. ¿Qué regalía, no? Por todas estas cosas, para nosotras las chiquillas, no hay como el teatro de mi barrio, como mi monísimo Teatro Brasil.¹⁰

Así como esta espectadora seguía al maestro Salvatierra, otras personas hicieron lo propio con compositores pianistas a lo largo de Chile, un país con poco más de 3.750.000 habitantes en 1920. Si ampliamos el espectro a nivel latinoamericano se pueden destacar los nombres de figuras populares que arrastraban su propio público a los cines donde se desempeñaban como pianistas. Este fue el caso de Eliseo Grenet y Bola de Nieve en La Habana, Agustín Lara en México, Ernesto Nazareth y Ary Barroso en Río de Janeiro, Francisco de Caro en Montevideo, Osvaldo Pugliese y Horacio Salgán en Buenos Aires y José Bohr en Punta Arenas, entre otros.

En muchos de los espectáculos ofrecidos en las principales ciudades chilenas en la década de 1910, el cine era publicitado como algo complementario a la música. En 1919 se anunciaba en Punta Arenas, por ejemplo, una velada “en la cual, además de la buena y escogida música de su extenso y

variado repertorio, se pasará una hermosa cinta cinematográfica”.¹¹ Esta suerte de disociación entre las películas proyectadas y la música interpretada, explica las decisiones del público de asistir al cine no sólo por la calidad de los filmes o de las salas sino también por los programas musicales. Estos solían ser publicitados en la prensa, junto a la descripción del contenido de las películas, lo que refuerza el argumento de que en el tránsito hacia la década de 1920, la importancia de la música en el cine en Chile y seguramente en otros países latinoamericanos, tenía que ver, en gran medida, con su función amenizadora y no siempre con su funcionalidad emocional y descriptiva asociada a las escenas en proyección, en lo que en Estados Unidos se avanzaba a pasos agigantados, como veremos más adelante. Es así como durante las funciones no faltaban los diálogos entre los asistentes que manifestaban sus gustos musicales en medio de las presentaciones. En un periódico de Antofagasta, ciudad ubicada a más de tres mil kilómetros al norte de Punta Arenas y segundo polo de producción de cine silente en Chile, se señalaba en 1929:

Las palabras maliciosas se tornan procaces, aumentando el desorden y gritería cuando la orquesta ejecuta uno de los distintos tangos de moda. Parte del público de las galerías, pide a voz en cuello que se repita, otros que se toque el tango de su preferencia, otros gritan el nombre de otras piezas y cada cual insiste pidiendo lo que viene en ganas, formando una gritería intolerable. Debe saber este público que la orquesta se ciñe a un programa delineado de antemano, siendo completamente inútil, molesto e inculto insistir en que se toque lo que se pide.¹²

Los repertorios musicales podían ser muy variados y se caracterizaban por su eclecticismo. Eran los maestros de orquesta, verdaderas celebridades de entonces, quienes determinaban las piezas que serían interpretadas. El trío Ubeda-Schloger del Garden Theatre de Santiago se vanagloriaba de contar con la maestra Schloger, quien había trabajado en el Cine Pathé de París durante varias temporadas, promocionando en 1920 un repertorio “seleccionado entre las mejores piezas clásicas, dando preferencia a las composiciones de los más célebres maestros del mundo”.¹³ En otras ocasiones se escogían piezas variadas que daban cuenta de la popularidad y del ecléctico gusto musical de la sociedad de la época. Un ejemplo de lo anterior es el siguiente programa que interpretaba la Orquesta Gliulich de Punta Arenas a comienzos de 1921: “El Sol Andaluz”, pasodoble; Fantasía de F. Schubert; Fantasía sobre *Tannhäuser* de R. Wagner; “Sábado inglés”, tango; y Fantasía sobre *Lucía de Lammermoor*, de G. Donizetti.¹⁴

Para el caso de la película *El genial entrometido*, protagonizada por Antonio Moreno, el programa musical incluía un pasodoble, un vals, dos tangos y un *one-step*, junto a otras piezas clásicas.¹⁵ “Calidad y no cantidad”

señalaba un aviso publicitario con el programa musical para la película *El vigilante millonario* que se exhibiría en el Teatro Royal de Punta Arenas, programa que incluía ocho piezas musicales.¹⁶ Ese aviso nos lleva a pensar que en otros teatros los programas podían haber sido más abultados, lo cual hace suponer que se buscaba dar en el gusto a los distintos tipos de asistentes con piezas musicales diversas.

Fue a propósito de esta mezcla entre cine y programas musicales que uno de los pioneros del cine chileno, José Bohr (1901–1994), pudo estrenar su primera composición en el Teatro Royal de Punta Arenas a propósito del “mayor estreno de la temporada” de 1919.¹⁷ Bohr fue cineasta, compositor y *crooner*, desarrollando su carrera en Punta Arenas en la década de 1910, Buenos Aires en la de 1920, México en la de 1930 y Santiago en la de 1940. En Punta Arenas formaría su propia agrupación musical, la que se encargaría de acompañar películas en distintos teatros de la ciudad.¹⁸ A mediados de 1920 el sexteto dirigido por José Bohr había preparado un programa con ocasión del estreno de *La mujer pantera*, que cumplía una clara función amenizadora, donde se interpretaron “couplets de moda” como “La peliculera”, “El relicario”, “Fado predilecto” y música clásica que incluía una romanza y una serenata del Anton Rubinstein.¹⁹

Bohr no era el único director de orquesta que preparaba funciones con amenización musical y triunfaba en el extremo sur de Chile. Narciso Rada hacía noticia en la misma ciudad gracias al éxito de una de sus funciones, “sobre todo debido a la espléndida orquesta que la amenizó”, la que incluía a “la conocida pianista Srta. Ivonne Maffat al piano, el señor Rada al armónium y varios violines y clarinetes [los que] formaban un conjunto musical que agradó sobremanera al público que se retiró complasidísimo”.²⁰ Lo que aparece aquí es el ejemplo clásico de una función musical que tenía por objetivo *amenizar*, es decir acompañar las imágenes de forma de romper el silencio de la sala —o cubrir el bullicio—, pero sin buscar una sincronización entre los contenidos de las películas y las interpretaciones musicales.

Junto con la música preparada previamente para amenizar las funciones de cine, existía otra práctica musical adscrita en mayor o menor medida a la improvisación. Aquí, los músicos, esencialmente pianistas y organistas, escogían, adaptaban o improvisaban música que intentaba estar en concordancia con el tipo de imágenes proyectadas, lo que se transformaba en un gran desafío, sobre todo si se considera que gran parte del público chileno estaba acostumbrado a programas musicales predefinidos. Además, hay que tener presente que la práctica de la improvisación había decaído bastante entre los músicos clásicos de comienzos del siglo XX, con la salvedad de los organistas, en especial aquellos que se desempeñaban en iglesias. En el caso de Estados Unidos la situación pudo ser

distinta, en especial por el desarrollo del *ragtime* y del jazz que incluían improvisación desde el comienzo. Lo mismo pudo haber sucedido en el caso de las ciudades latinoamericanas donde se desempeñaban pianistas-compositores, como hemos visto, más proclives a improvisar o componer en tiempo real. Sin embargo, la falta de oficio en la improvisación de los pianistas chilenos de cine resultaba evidente en críticas como la de la revista *La Película*:

Nada más sencillo ni más lógico que exigir de ese elemento [el pianista], un poco de estudio. Que no venga al teatro a machetear en el teclado; que no se dedique a gimnasia digital ni mucho menos a improvisar sobre motivos que su cerebro jamás descubrirá ni creará. Esto es obligación del empresario, pues ya que abona un buen sueldo, tiene perfecto derecho para exigir que por lo menos no se haga chacota del gusto musical [...] ¡Es inútil implorar! Por lo menos en Santiago y Valparaíso, constituyen una verdadera calamidad pública los pianistas de cine.²¹

Agregaba el artículo que “nos llegan constantemente notas sobre esta materia, denuncias concretas que el pianista del cine C o del A o B es un bárbaro con mayúscula. Más, nada es posible contra esa plaga, ya que el empresario nada quiere hacer y el público se concreta a observar sin entenderlas, como es de rigor, con el destructor de armonías y rompedor de cuerdas”.²²

Por otra parte, se señalaba que en los teatros de Valparaíso había “algunos pianistas que en mala hora les han llamado maestros [quienes] cometen atrocidades con la complicidad del público culto que tolera en silencio, y de parte del público que ignorando lo que es música aplauden el ruido y le entusiasman los golpes de ‘tan-tan’ y pandereta”. De alguna forma, lo que se criticaba en el artículo escrito por C. Ugarte Aguirre era que no se respetara la propia integridad de las piezas musicales interpretadas. Para él, los instrumentistas o profesores se tenían que hacer cargo de “la debida interpretación a los diferentes pasajes, haciendo resaltar cada tema y colorido, siguiendo y manteniendo el ritmo que le corresponde, dado el carácter de la pieza que se ejecuta”.²³

Es evidente que la crítica ponía el acento en la música interpretada y no en la película ni en la relación entre ambas, al mismo tiempo que no aceptaba los giros musicales, las pausas, adaptaciones e improvisaciones tan necesarias para transitar rápidamente, como lo hacían las imágenes, entre una escena y otra. Para algunos críticos se debía hacer honor al sentido de la pieza ejecutada, como si ésta tuviese que mantenerse fiel a su concepción original. Sin embargo, la música en el cine silente hizo su transición desde el acompañamiento amenizador hacia la sincronización, lo que fue

obligando a adaptar las piezas musicales y su interpretación al contenido de los filmes, como veremos a continuación, todo lo cual resultaba ser una práctica *degeneradora* de la música para el crítico citado.

Sincronizando con música

En febrero de 1895, tras la inauguración del kinetoscopio en Santiago, el periódico *El Ferrocarril* reflexionaba sobre la maravilla de las imágenes en movimiento y las posibilidades que se abrían en el caso de una potencial sincronización con los sonidos del fonógrafo: “Si en el fonógrafo se oye una pieza musical en los mismos tonos de voz y variaciones de los instrumentos, en el kinetoscopio se ve un hecho. Combinados los dos magníficos aparatos se llegaría a tener la reproducción más gráfica de la vida”.²⁴ Por más de tres décadas se mantuvo pendiente el desafío de alcanzar una sincronización perfecta entre las imágenes y el sonido, hasta la invención del cine sonoro en 1927, aunque antes hubo muchos intentos por alcanzar dicha sincronía. Los medios chilenos no dejaron de informar de algunos de esos experimentos, como en 1919, cuando se publicó una nota en la revista *La Película*:

Durante el estreno en Nueva York de la primera película del célebre tenor Caruso, una Victrola fue colocada al lado de la tela. En el momento en que Caruso apareció cantando la famosa romanza de “I Paglaicci” se oyó la voz melodiosa, en perfecto sincronismo con los movimientos faciales del actor, lo que vino a dar especial realce a la representación.²⁵

En este caso no sólo se estaba promoviendo el cine con sonido sincronizado, sino que los propios discos como objetos dignos de reproducir música clásica, un mercado que el sello Victor estaba abriendo justamente con Enrico Caruso —la voz del amo— como su principal promotor. El problema de la sincronización era ampliamente debatido en los medios chilenos, lo que supone una sensibilidad especial por el tema, que ciertamente tuvo impacto en las salas mismas. Respecto de este tipo de debate, resulta muy iluminador la traducción de un artículo que fue publicado en *Cinema Social* de Antofagasta, en donde se reconocía el debate de la “adaptación musical” como algo internacional. Es decir los problemas de debate local eran problemas que atañían a la industria del cine silente en general:

Desde que el cinematógrafo es la producción mundial más popular del día, el problema se hace internacional i ha sido puesto de actualidad bajo diferentes aspectos. En jeneral [*sic*], la idea de proveer con música especial a la cinematografía, ha preocupado especialmente a todos los países i se han producido motivos orquestales propios para deter-

minadas películas. El problema no ha sido satisfactoriamente resuelto; pero se han hecho esfuerzos en el sentido de encontrar la “adaptación” de composiciones musicales conocidas, a numerosas escenas proyectadas en la pantalla. En este sentido, la composición musical entera del mundo, es posible que sea adaptable; pero las cualidades de propiedad i selección dependen únicamente de la habilidad i del gusto del “director” que hace adaptación. “*Motivando una película*” es la expresión que usan los entendidos en tales casos.²⁶

Del mismo modo que en las salas chilenas, como las de cualquier otro lugar, se popularizaron programas musicales que poco o nada tenían que ver con el contenido de las películas, lo cierto es que surgieron esfuerzos por establecer una mayor sintonía entre imágenes y la musicalización, como parte de un proceso histórico global. Esto es evidente en el caso de Punta Arenas, donde se comenzó a hacer la distinción entre la música que amenizaba el cine y la que formaba parte de los espectáculos cinematográficos. Un buen ejemplo de lo anterior se puede encontrar en el anuncio del 21 de marzo de 1919 de *Chile Austral*, donde se señalaba lo siguiente:

Esta noche, esta sala de espectáculos [Teatro Royal] nos reserva una de sus tantas sorpresas. En combinación con la orquesta de esa sala, que dirige el conocido profesor Sr. Coroliano González, se estrenará la grandiosa película “Norte América entra a la guerra y pone mano a la obra”.²⁷

Lo notable es la expresión “en combinación”, lo que supone un esfuerzo por una musicalización acorde a las imágenes proyectadas y no sólo una interpretación musical paralela, como ocurría a menudo. El mismo criterio se utilizó en el anuncio publicitario para la película *Safho* que *El Magallanes* promocionó afirmando, “Se estrena esta noche en combinación con la orquesta González”.²⁸

También comenzó a aparecer por esos años la expresión “música adaptada”, reservada para los grandes estrenos como el de *Nobleza de cowboys*, catalogado como “el estreno más grande exhibido hasta hoy día en Punta Arenas”, lo que explica la presencia de una orquesta de trece músicos en el Teatro Royal, el doble de músicos respecto de lo habitual.²⁹ La “música adaptada” permitía la diferenciación con las funciones musicales que perseguían el simple deleite del público a través de la amenización del espectáculo. Eso puede explicar que este tipo de musicalizaciones estuviesen reservadas para ocasiones especiales, porque a diferencia de lo que ocurría con los programas musicales en los que se interpretaban piezas que muchos de los músicos conocían, la “música adaptada” les obligaba a aprender piezas que habían sido compuestas o arregladas especialmente para

esas películas y que estaban en sincronía con la acción y los estados de ánimo presentados por las imágenes.

Por esos años se buscaba alcanzar una correspondencia lo más vívida posible entre las imágenes y los sonidos que las acompañaban y la industria cinematográfica chilena se hizo parte de ese esfuerzo sin tardanza. Hubo quienes se opusieron a la idea, como un crítico que señalaba que “el mayor error ha sido combinar el cine con el fonógrafo. Aquel maldito fonógrafo, estridente, de voz metálica, no llegará a traducir las expresiones de los personajes, porque en el silencio es que llegamos a comprender la relación entre la psicología y la física”.³⁰ Sin embargo, las críticas no aplacaron el afán por la búsqueda de sincronización, cuestión en la que en Chile se vivió un proceso paralelo respecto de lo que ocurría en otras partes del mundo.

Prueba de ello es que a fines de la década de 1910 se informaba en la revista *La Semana Cinematográfica* de Santiago que pronto iba a quedar instalado “un nuevo atractivo” que haría único al Teatro Brasil: “Nos referimos al hermoso órgano-orquesta que su empresa ha adquirido en la no despreciable suma de 25 mil pesos”. La descripción del órgano-orquesta es notable:

Este aparato, que en Estados Unidos se considera indispensable en toda sala que se precie de ser de primer orden, no solamente sirve para amenizar con buena música las exhibiciones, sino que también les da vida con su numerosa colección de instrumentos imitativos. Hay en él campanas de incendio, timbres, balazos, carreras de caballo, bocinas de autos, cascabeles, pitos, canto de pájaros, timbre de voz, etc.³¹

Continuaba el artículo poniendo en evidencia que no bastaba sólo con el instrumento, sino que era necesario contar con “un músico capaz de manejarlo”, lo que se resolvió gracias a la contratación del maestro Pablo Salvatierra, “cuyo talento y entusiasmo ha podido apreciar el público del [Teatro] Brasil, [con lo que] ha quedado el asunto solucionado sin encargar un músico a Estados Unidos, como había pensado la empresa”.³²

La adquisición de este órgano-orquesta refleja que hacia fines de la década de 1910 parte del público cinematográfico chileno había conformado un nuevo horizonte de expectativas. No bastaban sólo las imágenes silentes y la amenización musical ya no era del todo satisfactoria. Se hacía necesaria la imitación de sonidos que reforzara el “efecto de realidad” de las películas, lo que se sumaba a la necesidad de ofrecer musicalizaciones que dieran cuenta de la nueva relación entre música e imagen en movimiento (Polet 2001, 192–193). Como diría el influyente músico Erno Rapée (1924, iii) en Estados Unidos, se necesitaba “establecer el puente entre la panta-

lla y la audiencia”. Lo interesante es que tanto en Estados Unidos como en Chile y otras partes del mundo, no sólo se avanzó en la búsqueda de la “imitación” de sonidos, sino en un proceso de asociación entre formas y procedimientos musicales con acciones, estados de ánimo y atmósferas cinematográficas.

Para lograr todo esto, la industria norteamericana, así como los músicos de distintas partes del mundo desarrollaron distintas estrategias desde fines de la primera década del siglo XX. Hubo compañías que optaron por distribuir música especial para ciertos filmes, práctica asociada por muchos años a la producción de películas que tenían un tratamiento de *marketing* privilegiado. Sin embargo, la tendencia a distribuir películas con música específica no duró demasiado en Estados Unidos, pues los programas cambiaban hasta tres veces a la semana y los pianistas no alcanzaban a aprenderse la música ni tenían siempre la capacidad de leerlas a primera vista de manera adecuada (Altman 2004, 256–257). De este modo, la industria desarrolló una nueva estrategia, publicando manuales que ofrecían piezas originales, del repertorio o arregladas para piano, órgano u orquesta para acompañar escenas de cine silente, ordenadas por estados de ánimo y situaciones dramáticas diversas, las que circularon y fueron adaptadas en distintas partes del mundo. Esto le permitía a los músicos hacerse de un repertorio que podían repetir, adaptar y combinar libremente en distintas películas, práctica que se estableció también en Chile.

Estas publicaciones, distribuidas a lo largo y ancho del mundo, respondían a la necesidad de sistematizar y profesionalizar la actividad de acompañamiento en vivo del cine silente, en especial debido a que no todos los músicos tenían la capacidad de improvisar, como hemos visto, o de encontrar y seleccionar la música que se adecuara mejor a las necesidades de la película. La crítica de la época, incluyendo a Chile, recogía esa inquietud, manifestando la molestia del público cuando el clima expresivo de una música no correspondía a lo que se estaba viendo en la pantalla. Ya no bastaba con amenizar, el público pedía sincronizar.

El desafío para los músicos no fue menor, debido a que comenzaron a modificarse los modos de interpretación dentro de las salas. Todo un cambio cultural. Se instaló la necesidad de musicalizar con rapidez los distintos cortos, documentales, noticieros y películas de ficción que ofrecía el cine. Para facilitar esta tarea la industria desarrolló una tercera estrategia, distribuyendo *cue sheets* u hojas-guía de referencias musicales junto a las películas, que facilitaban la selección de piezas adecuadas a los requerimientos de la cinta. La compañía Edison Pictures había comenzado a hacer esto desde 1909, práctica que se generalizó en la década de 1910. Estas hojas contenían el listado de las escenas e intertítulos de la película con las referencias cronometradas a composiciones musicales y sus ediciones

para cada una de ellas. Las hojas-guía dependían en gran medida de esas publicaciones y a su vez las fomentaban. Se mezclaba repertorio folklórico, popular y clásico, que apelaba a una audiencia masiva y heterogénea.

Las canciones populares se sugerían principalmente en comedias, mientras que la música clásica en dramas (Altman 2004, 267). Consecuentemente, vastas series de música en partitura —cronometrada y clasificada por estado de ánimo y tempo— fueron publicadas en Estados Unidos y Europa para satisfacer las necesidades de los músicos acompañantes. Además, los manuales de acompañamiento ofrecían compilaciones de estas piezas, generándose un círculo virtuoso con las hojas-guía (Cooke 2002; Anderson 1987, 283). Al circular mundialmente este tipo de guías, la sincronización ya tenía todos sus elementos necesarios para realizarse en forma extendida en los cines del mundo. Sólo faltaba desarrollar la práctica apropiada en los músicos para lograrlo.

Sin embargo, debido a que la música de acompañamiento requería de entradas precisas realizadas en vivo y un manejo flexible del tempo para lograr una sincronización perfecta con la imagen proyectada, el acompañamiento no podía ser aprendido solamente por referencia a la partitura (Altman 2004, 272 y 283). De este modo, las propias editoriales, teatros, fabricantes de instrumentos y prensa especializada realizaban demostraciones y capacitaciones y daban indicaciones de cómo usar el diverso material de acompañamiento que estaba siendo distribuido. Esto también permitía estandarizar la música en el cine, algo que según Altman ya se habría logrado en 1913, lo que facilitaba el accionar de todos los agentes involucrados en el nuevo medio. La injerencia directa de la industria en las prácticas musicales es un fenómeno que podemos rastrear sino desde los comienzos de la imprenta musical en 1501, al menos desde su uso generalizado en el siglo XVII. Chile no estuvo ajeno a estos cambios globales en las prácticas musicales asociadas al cine silente y los medios de la época daban cuenta de numerosos debates al respecto. A fines de la década de 1910 había quienes reconocían que “a poco que se medite esto, se ve que la mitad por lo menos del poder emocional de una película deriva de la música que la acompaña”, lo que resultaba un modo de destacar una funcionalidad musical asociada a la sincronización con las imágenes y no su mera función amenizadora que había ayudado a aplacar la preeminencia de los ruidos.³³ Por esto es que se defendía la idea de que la música era el “alma del cinematógrafo” debido a su poder emocional sugestivo y superior a la palabra misma destacando que “si una música apropiada acompaña el desarrollo de una cinta, la palabra resulta absolutamente innecesaria”.³⁴

Empresarios cinematográficos chilenos se informaban a través de sus viajes de lo que se hacía en Europa y Estados Unidos en materia de cine. Aurelio Valenzuela Basterrica, por ejemplo, uno de los más importantes entre las décadas de 1910 y 1920, viajó a Nueva York “a impregnarse de los

enormes progresos alcanzados por los yankees en materia de espectáculos, a fin de implantarlos en las salas que explota la empresa por él organizada”.³⁵ Además, las propias compañías hollywoodenses y europeas tenían oficinas en Sudamérica dedicadas a promover sus producciones, lo que usualmente las llevaba a impulsar la imitación de las innovaciones que tenían como epicentro a Estados Unidos y Europa. Del mismo modo, los numerosos consulados de Estados Unidos en distintas ciudades chilenas jugaron un papel muy relevante en la penetración de la industria cultural cinematográfica norteamericana (Purcell 2012).

Este fenómeno se dio en la coyuntura de un período histórico en el que la sociedad chilena comenzaba a sofisticar sus apreciaciones y gustos respecto del cine, los que llevaron a que el cinematógrafo abrazara progresivamente a la música en la búsqueda de la mayor sintonía posible con los contenidos de las películas. Esto implicó un verdadero proceso de educación musical y de imposición de ciertos sonidos y cánones musicales que el público terminó asociando a situaciones y estados de ánimo específicos. A través de este proceso, la industria cinematográfica también participó del boyante negocio de la venta de partituras de una hoja, a cargo de editoriales y casas de música que cubrían casi todo el mundo a comienzos del siglo XX. De este modo se fueron consensuando rasgos armónicos, modales, melódicos y rítmicos para representar musicalmente ciertas acciones, estados de ánimo o atmósferas particulares, recogiendo, en parte, usos y costumbres desarrollados por la música clásica y la ópera desde el siglo XVIII.

Significando con música

Para acompañar cine silente en Chile se usaban partituras de música clásica europea importadas desde comienzos del siglo XIX con la apertura al comercio internacional lograda con la independencia de la nación (1810) y con el auge de la navegación por el Pacífico Sur hasta la apertura del Canal de Panamá en 1914. El continuo flujo de inmigrantes centroeuropeos iniciado en 1848 con la colonización alemana del sur del país fue otra fuente de llegada de partituras, instrumentos y personas con inclinaciones por la música clásica. También se usaban partituras editadas en Chile desde la década de 1840, con abundantes ejemplos de música y bailes de salón y de música de inspiración folklórica. A esto se suma el proceso de norteamericanización cultural de la sociedad chilena de inicios del siglo XX (Rinke 2009), que colaboró en el proceso de circulación de música, discos y partituras de Estados Unidos, todo lo cual serviría para la sincronización de las películas producidas y exhibidas en el país.

De hecho, los diez volúmenes de la colección *La mejor música del mundo*, editado en español en Nueva York por la University Society Inc.,

entre 1918 y 1922, eran ampliamente conocidos y utilizados en América Latina. En cualquier casa chilena que tuviera piano hacia 1920 —y las había muchas— se podían encontrar tomos de esa edición sino la colección completa. Cada tomo, de unas trescientas páginas, estaba finamente encuadrado en tela, con letras en dorado e incluía láminas y grabados de los compositores antologizados y de escenas de ópera. Esta colección incluía un repertorio de “grandes compositores” del siglo XIX, similar en títulos, autores y lenguaje al utilizado en manuales de acompañamiento de cine silente, como el editado por Erno Rapée en Nueva York en 1924: *Motion Picture Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*.

Si bien no hemos encontrado ejemplares de dicho manual en Chile, la mayor parte de la música que incluye *Motion Picture Moods* era conocida en el país en ediciones como *La mejor música del mundo* y en otras. De este modo, una revisión de esta voluminosa fuente para la musicalización de cine silente nos puede decir algo sobre el modo en que se estaba disciplinando la audiencia para que escuchara la música, prestara atención a las imágenes en movimiento y construyera significados en base a la relación entre imagen y sonido.

El manual de Rapée fue producto de una tradición de más de una década en la publicación de manuales de acompañamiento para cine silente. Uno de los primeros fue *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures* (Lafayette, Indiana, 1909), editado por el pianista de cine y teatro Gregg A. Frelinger. Contiene cincuenta y una piezas originales para piano de fácil ejecución. Algunas de ellas parafrasean canciones populares, cuyas letras podían ser significativas para la audiencia en relación a lo que estaban viendo. Estas canciones eran coreadas por el público, según la tradición del vaudeville, algo que los editores y productores al poco tiempo quisieron evitar suprimiéndolas con el ánimo de lograr una audiencia silenciosa y enfocada en la imagen y el sonido, como hemos visto. De este modo los espectadores se vieron progresivamente silenciados por los mismos teatros; lo que ganaron en acceso audiovisual, lo perdieron en oportunidades de discurso (Altman 2004, 283). Si bien el manual de Frelinger es un prototipo para los que vinieron después, refleja una tradición ya establecida, tanto editorial como de uso social.

El proceso de publicación de compilaciones musicales para cine silente cristalizó en 1924 con la edición del manual del compositor, pianista y director norteamericano de origen húngaro Erno Rapée (1891–1945), *Motion Picture Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*. Le damos preponderancia en este estudio porque se trata justamente de un manual que sintetizó las prácticas musicales en el cine de la última década. Es entonces una rica ventana de observación de los cambios en la

musicalización del cine, lo que explica la opción metodológica de focalizar el análisis en esta obra fundamental. Se trata de un volumen que contiene más de trescientas piezas para piano u órgano del repertorio clásico junto a composiciones originales para cine, ordenadas según cincuenta y dos estados de ánimo y situaciones diferentes. El manual es de referencia rápida, por lo que en los márgenes de cada página están listados alfabéticamente los cincuenta y dos estados de ánimo y situaciones con el número de la página donde se ubican las partituras correspondientes. Los músicos aprovechaban la pausa que provocaban los intertítulos para buscar la siguiente pieza y tenerla lista al reanudarse la acción.

Para utilizar manuales como el de Rapée, era necesario confeccionar *cue sheets* u hojas-guía para cada película, cronometrando sus distintas situaciones y estados de ánimo. A cada situación se le adscribía una pieza musical o un fragmento de ella. Como no siempre la duración de las piezas coincidía con la de las situaciones a musicalizar, era necesario acortarlas o alargarlas, respetando en lo posible su coherencia musical interna. Además, para que las piezas se escucharan de manera fluida, debían tener soluciones de continuidad entre ellas, dadas principalmente por la búsqueda de sus relaciones tonales.

Muchas de las piezas publicadas por Rapée y otros manuales están divididas en segmentos breves que ofrecen alternativas de repetición, continuidad o cierre, adaptándose a las necesidades de las imágenes en movimiento. Generalmente estos segmentos terminaban con la indicación “repetir hasta aparición del inter-título y luego pasar suavemente a la próxima pieza”. Este procedimiento le permitía a los músicos de acompañamiento genérico lograr una sincronización general sin que existiera una correspondencia escrupulosa, nota por nota en relación a la imagen. Los intertítulos eran usados como una forma de evitar que el sistema quedara descoordinado, pues el músico podía detener su ejecución en el momento en que el público leía el texto intercalado, buscando la siguiente pieza o realizando una transición hacia ella y restableciendo así la sincronización una vez que retornaban las imágenes en movimiento.

La obra de Rapée (1924, iii), así como tantos esfuerzos focalizados en años anteriores, apuntaba a “resolver la desordenada colección de música y sus usos para sincronizar las películas” y estaba dirigida a pianistas y organistas que trabajaban en teatros de escala reducida que no contaban con orquestas, que eran la mayoría tanto en países grandes como pequeños. De hecho en los cines chilenos primaban los pianos por sobre las orquestas, aunque también las había en las salas principales. Tal como señalaba Rapée (1924, iii), “resultaba muy difícil para un músico que toca en solitario, ya sea en órgano o en piano, interpretar música que es seleccionada al azar y para lo cual se le avisa sin anticipación, el lograr un buen acompañamiento musical de las películas”. Ya hemos visto las críticas publicadas

en Chile a fines de los años diez sobre el mal desempeño de estos músicos, por lo que una vez más observamos que en la industria del cine silente los casos particulares se vinculan con situaciones más generalizadas de carácter global.

Las piezas compiladas por Rapée pertenecen a ciento once compositores, la mayor parte nacidos en la segunda mitad del siglo XIX en Europa y Estados Unidos.³⁶ Tres son los compositores que aportan la mayor cantidad de piezas: Edvard Grieg, con veintidós; Félix Mendelssohn, con once; y el cellista, director y arreglador alemán radicado en Nueva York Otto Langey, con diez. Continúan Ludwig van Beethoven y Georges Bizet con seis piezas cada uno; Johann Strauss con cinco; y con cuatro piezas cada uno, Franz Schubert, Robert Schumann, el cellista, director y compositor de cine francés Gaston Borch, y el pianista y compositor norteamericano de origen checo de operetas y música de cine Rudolf Friml.³⁷ La nómina de compositores europeos es muy similar a la que podemos encontrar en colecciones como *La mejor música del mundo*, de amplia presencia en Chile, como hemos visto.

La mayoría de los compositores de este manual son franceses, le siguen los alemanes y luego los checos y norteamericanos. Este universo es muy representativo del mundo musical de Nueva York en las primeras décadas del siglo XX. Entre 1892 y 1895 el checo Antonin Dvorak había sido director del Conservatorio de Nueva York, alcanzando gran fama, además fue el profesor de Zamecnik, quien influyó en Rapée, por lo que parece normal observar una secuela de compositores checos en *Motion Picture Moods*. Por otro lado, el vínculo de los compositores franceses con la ópera, la opereta y la música de baile y el hecho de provenir de la cuna del cine, puede explicar su alta presencia en este manual. Finalmente, aparecen cuatro compositoras en esta lista, tres norteamericanas y una francesa, presencia poco habitual en una actividad dominada por hombres como es la creación musical. Quizás el hecho de tratarse de música de acompañamiento para el cine, considerada de menor importancia por el canon artístico dominante, justificaría su inclusión, aunque estamos en una época de clara incorporación de la mujer a la vida pública norteamericana.

La antología propuesta por Rapée se puede dividir en cuatro grandes grupos: estados de ánimo, o *moods*; situaciones dramáticas; danzas de época; y aires nacionales. Los quince estados de ánimo ilustrados ofrecen una mayor cantidad de ejemplos para tristeza con catorce y amor con ocho, los dos elementos básicos para hacer cine de ficción. Luego sigue el terror, lo grotesco, y lo siniestro, con siete ejemplos en total. El mismo número de piezas tiene un estado llamado *neutral*, utilizado cuando “no hay acción, no hay atmósfera, o no hay elementos del temperamento humano que estén presentes de manera notoria”, como afirmaba Rapée (1924, iii). A pesar de que no hay nada que describir o resaltar, la sincronización mu-

sical debe seguir, puesto que la audiencia debe permanecer en silencio y atenta a los sucesos proyectados en la pantalla. Luego aparece el humor; y la quietud y pureza, con cinco ejemplos cada uno; el misterio con cuatro; la pasión con tres; y la impaciencia y la felicidad, con sólo dos ejemplos cada uno.

Entre las veintisiete situaciones ilustradas musicalmente, las militares llevan la delantera, con siete marchas, cinco toques de corneta, tres piezas para batalla y una de banda. Luego siguen once piezas para fiestas y siete para situaciones infantiles, a la que se suman cuatro canciones de cuna, tres piezas de cajita de música y dos de muñecas, también referidas al mundo infantil. Continúan seis piezas para eventos académicos —graduaciones y vida universitaria en general—; cinco ejemplos de música de bomberos y de incendio; y cinco situaciones más con cuatro piezas cada una: cacería; carreras y persecuciones; mar, tormenta y canciones de marineros; Navidad; y escenas religiosas. Siguen otras cinco situaciones con tres piezas cada una: festival, *western*, pastoral, boda, y funeral —también recomendadas para escenas de prisión y de alta intensidad dramática—. Finalmente, hay tres piezas para pájaros, dos para momentos de conversación, dos para escenas de orgías, dos para aeroplanos, y una para ferrocarril. Los ejemplos de bomberos e incendios también son recomendados para escenas de disturbios, tumultos, situaciones intensas, peleas y duelos, mientras que los ejemplos de *western* sirven para cualquier cosa relacionada con películas del oeste: *cowboys*, bares, campamentos, minas y estampidas.

El manual de Rapée no incluye bailes de su tiempo, como el foxtrot o el *one-step*, pues los bailes pasan de moda con rapidez y además existe una abundante oferta en partitura de ellos, señala Rapée. De hecho, al menos desde 1905 se editaban en Chile con generosidad partituras de bailes estadounidenses como *cakewalk*, *one-step*, *shimmy* y foxtrot, algo posible de generalizar a otros países latinoamericanos. Se sumaban los bailes propios editados en la región desde fines del siglo XIX, con abundantes ejemplos de tango, *maxixe*, son cubano y zamacueca. De este modo, los pianistas y organistas latinoamericanos de cine silente, contaban con abundantes ejemplos de danzas propias e importadas, urbanas y rurales para ilustrar las escenas que las requirieran. También contaban con danzas de salón, extensamente editadas en la región durante la segunda mitad del siglo XIX y aún vigentes hasta la segunda década del siglo XX, junto con haber servido de base para la mayoría de las danzas folklóricas latinoamericanas.

Rapée, en cambio, incluye algunas danzas de época en su manual, que ya no estaban vigentes en la década de 1920, con un par de ejemplos de gavota, minueto y mazurka, junto a vals, polka y tango. Si bien la gavota y el minueto son danzas del siglo XVIII, habían sido revividas a fines del siglo XIX, de modo que su condición de históricas no las dejaba del todo

obsoletas de la atención contemporánea. Asimismo, la mazurka, el vals y la polka eran danzas en boga durante el siglo XIX que mantenían su vigencia en los albores del XX. Finalmente, la presencia del tango constituye un guiño al interés por América Latina ya presente en Hollywood con las películas de Rodolfo Valentino de comienzos de los años veinte. Rapée incluye dos ejemplos de tango, uno argentino, “Y... ¿cómo le va?” del compositor español de música escénica Joaquín “Quinito” Valverde (1875–1918) y otro brasileño, “Dengozo” del pianista y compositor carioca Ernesto Nazareth (1863–1934).³⁸

Debido a la necesidad de acompañar noticieros y documentales de distintos lugares del mundo, que formaban parte obligada del espectáculo que ofrecían las salas de cine, el manual de Rapée incluye una larga selección de himnos y aires nacionales y canciones patrióticas. Están representados los países de toda América y Europa, más Australia, y China y Japón —que comparten la misma música—. También se incluyen aires de naciones como Serbia, Gales, Escocia e Irlanda. Estados Unidos tiene veintidós ejemplos diferentes, más doce que figuran también como música para actos académicos y para Navidad, comenzando a crearse un patrón sonoro internacional para representar este tipo de eventos, definido desde el propio país del norte. Además el manual incluye etnias y localidades geográficas, como gitano, hawaiano, indio y oriental, estas dos últimas con cinco ejemplos cada una.

El trabajo de Rapée vino a resumir tendencias ya establecidas en la década de 1910, las que fueron sistematizadas, por lo que más allá del impacto mundial que puede haber tenido la compilación de Rapée, su publicación da cuenta de un fenómeno global del que Chile se había hecho parte. De hecho, hay evidencia de que en este país ya se seguían algunos de los cánones musicales señalados por Rapée. Un ejemplo de lo anterior es el de los himnos nacionales que eran interpretados en caso de exhibición de vistas o noticieros relativos a países. En la función de cine del 14 de noviembre de 1918 en el Teatro Colón de Valparaíso en la que se exhibió una selección de *Sucesos mundiales* distribuidos por Universal Film relacionados con la Primera Guerra Mundial, la prensa informaba que “se anotaba en el programa musical la ejecución de todos los himnos nacionales de los países aliados”.³⁹

El manual de Rapée se caracteriza por incluir una gran variedad de obras, tanto clásicas como populares y tanto del pasado como contemporáneas. Sin embargo, algunas de ellas aparecen con mayor frecuencia. Se trata de obras con varias partes o movimientos y de colecciones de piezas sueltas, que resultaban más apropiadas para ser adaptadas a las distintas escenas de la película, como hemos visto. La más utilizada es *L'arlésienne* (1872) de Georges Bizet, música incidental para la obra de teatro del mismo nombre de Alphonse Daudet, formada por veintisiete piezas, mu-

chas de ellas de inspiración y origen folklórico. Rapée usa algunas de estas piezas para ilustrar escenas pastorales, y de quietud y pureza, pero también para orgías y escenas orientales. Similar uso tienen siete de las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, que corresponden a ocho ciclos de seis piezas para piano cada una que se hicieron muy populares a mediados del siglo XIX. Son utilizadas por Rapée para impaciencia y pasión, y también para quietud y pureza y situaciones de conversación.

Algunos movimientos de cuatro sonatas de Beethoven son usados por Rapée en su manual. Se trata de las sonatas Op. 10 N° 2; Op. 13, *Patética*; Op. 27 N° 2 y *Sonata quasi una Fantasia*, utilizadas principalmente para batallas y situaciones de tristeza. Dos de los veinticuatro preludios de Chopin (Op. 28 N° 4 y N° 20) también son usados para situaciones de tristeza, mientras los dos primeros de los seis *Momentos musicales* de Schubert se usan para situaciones neutrales. Finalmente, de la *Suite de Peer Gynt* de Edvard Grieg, Rapée extrae música para escenas de terror; de la ópera *Carmen* de Bizet saca música para bomberos y en *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach encuentra una barcarola que le sirve para representar a Italia. Todo este repertorio, compositores y/o lenguajes son posibles de encontrar en colecciones como *La mejor música del mundo*, atesoradas en las casas chilenas desde fines de la década de 1910.

Las relaciones de significado que establece el manual de Rapée y otros manuales de la época entre música e imagen en movimiento son al menos de dos tipos: arbitrarias o definidas por convención y estructurales o causales. Entre aquellas definidas por convención, la modalidad y tonalidad en la que está escrita la pieza son los indicadores más evidentes. En efecto, obras de gran influencia en la historia de la música han *cargado* sus tonalidades con caracteres específicos, como heroico, pastoral o religioso, por ejemplo. Esto también alcanza a la división modal mayor/menor, con asociaciones de género y estados de ánimo.

De esta forma y como mandan las convenciones aún imperantes a comienzos del siglo XX, trece de los catorce ejemplos de tristeza están en modo menor. Además, once de los diecinueve ejemplos de música no Occidental están en modo menor, que es un modo más cercano a las escalas orientales, amerindias y gitanas. Luego siguen situaciones críticas, como los incendios, con cuatro de cinco ejemplos en menor y el misterio, con sus cuatro ejemplos en modo menor. A ellos se agregan tres de los cinco ejemplos de grotesco en menor, los tres ejemplos de funeral y los tres de batalla, dos de los tres de pasión y de impaciencia, y los únicos ejemplos de terror y de siniestro.

Durante el barroco, Re mayor era considerada la tonalidad de la gloria, con muchos conciertos para trompeta barroca —el instrumento real por excelencia— escritos en esa tonalidad, junto a ejemplos como “The Trumpet Shall Sound” y “Aleluya” del *Mesías* de Handel.⁴⁰ Esta tendencia

continuó en el siglo XIX, y algunos finales triunfales de sinfonías, como los de la 9ª de Beethoven y *El Titán* de Mahler, están escritos en esta tonalidad. En el manual de Rapée, Re mayor está presente en escenas de amor, fiestas, orgías, festivales, marchas, ceremonias académicas, carreras e himnos nacionales. De este modo, la tonalidad de la gloria, es usada por Rapée en situaciones brillantes y alegres del siglo XX temprano.

Por otra parte, Sol menor era una tonalidad considerada por Mozart como la más adecuada para expresar tristeza y tragedia,⁴¹ como ocurre en el Adagio de Albinoni, la Sonata 1 para violín de Bach —especialmente el segundo movimiento— y el *Requiem* de Verdi. Sol menor es usada por Rapée principalmente para acompañar escenas de tristeza y tragedia, tal como lo sugería Mozart, apareciendo en piezas para batallas, incendios, misterio, terror y tristeza.

La tonalidad también posee significados de tipo causal, pues si bien una misma pieza puede ser transportada a diferentes tonalidades sin que cambie aparentemente su sentido, existe una relación básica entre su tonalidad original y los medios instrumentales para los que fue concebida. La guitarra, el violín o los instrumentos de viento se desempeñan mejor en determinadas tonalidades, ya sea por que resuenan mejor o porque las digitaciones resultan más sencillas u orgánicas al instrumento. De este modo, impregnan de su carácter a dichas tonalidades. Fa mayor, Si bemol mayor y Mi bemol mayor resultan más cómodas para los instrumentos de viento y de banda modernos, que están contruidos en esas tonalidades. De este modo, muchos himnos, marchas y aires nacionales están escritos en tonalidades con bemoles, tendencia que recoge el manual de Rapée: catorce ejemplos en Fa mayor y casi todos los de Si bemol mayor y los de Mi bemol mayor corresponden a himnos nacionales y canciones patrióticas, más algunos ejemplos de toque de corneta y cacería y fanfarrias para actos académicos.

Entre las relaciones de significado de tipo estructural o causal que están presentes en el manual de Rapée, resultan evidentes las producidas en los dos ejemplos para sincronizar escenas de mar y de tormenta. Ambas son piezas de Edvard Grieg que no poseen elementos modales ni métricos comunes, pues uno está en Fa sostenido mayor y en 6/8 y el otro en Si menor y en 4/4. Sin embargo, en ambos casos encontramos la relación isomórfica entre el balanceo constante de las figuras de la mano izquierda con el de las olas del mar. En el caso de *Stormy Evening on the Coast* de su 2ª Suite de Peer Gynt, se trata de un constante balanceo de semicorcheas en 6/8 que es reforzado por un balanceo en corcheas de la mano derecha en el registro central. La monotonía del balanceo constante, reforzada al mantener el acorde de Fa sostenido menor —tónica— por los ocho primeros compases y su similar de Re menor —relativa menor— por los ocho

siguientes, genera una tensa calma, pues, a diferencia de una barcarola, no aparece una melodía gentil y sinuosa en la mano derecha ni cambios armónicos que provoquen interés. La monotonía es interrumpida con un *forte* súbito y un repentino ataque en la zona aguda de corcheas entrecortadas, *stacatto* y acentuadas, que resultan icónicas o isomórficas de gritos de alarma.

Con ejemplos como este, no cabe duda que el acompañamiento musical sincronizado reforzaba y también completaba el sentido de lo que se proyectaba en la pantalla, otorgándole continuidad a una sucesión de imágenes que podían resultarle incoherentes a un público que no estaba acostumbrado al nuevo lenguaje del montaje cinematográfico. La música preparaba y reafirmaba el estado de ánimo de cada escena, contribuía a la transición entre estados de ánimo diversos y aportaba una dimensión sonora de significado con relaciones convencionales y estructurales, como sucedía con la tradición melodramática del siglo XIX. Para que todo esto funcionara, la audiencia debía permanecer en silencio, pues si escuchaba la música, vería mejor la película.

Palabras finales

Muchos de los temas y recursos contenidos en fuentes como las de Rapée, se transformaron en clichés musicales mantenidos en el tiempo, como los acordes de séptima disminuida tremolados en el registro grave del piano que anuncian la llegada del villano, o la marcha nupcial de *Lohengrin* de Richard Wagner para las escenas de boda. Estaba naciendo así un lenguaje musical para el cine, donde se consolidaban convenciones que tendrán larga duración en el medio cinematográfico mundial y que también conquistarán a músicos de la tradición clásica. Durante largo tiempo, estos compositores escribirán música para filmes, aceptando los formalismos y convenciones del Séptimo Arte y llevándolos a la música de concierto, contribuyendo a instalarlos en el imaginario sonoro del público del siglo XX.

En todo caso, los factores más relevantes de las cientos de composiciones y arreglos de los primeros años del cine silente, no radican tanto en sus características formales sino que en los valores comunicativos que adquirieron en una educación audiovisual cuidadosamente dirigida hacia la audiencia. No es del todo posible comprender los cambios más significativos en el acompañamiento musical de este cine durante la década de 1910 sin reconocer la transformación que venía experimentando el comportamiento del público por injerencia de la industria (Altman 2004, 264).

Esta era una audiencia heterogénea, sentada codo a codo y a oscuras en una platea que había dejado atrás los exclusivos palcos dieciochescos plenamente vigentes a comienzos del siglo XX. Ahora los asientos más caros

serán aquellos cercanos al escenario, no al palco del príncipe (Altman 2004, 277). La platea era socialmente diversa, acabándose con las configuraciones anteriores, que permitían una actividad conversacional continua entre espectadores socialmente privilegiados y claramente diferenciados. Debido a que el espectáculo ofrecido era silencioso e incluía códigos de edición que resultaban nuevos, había que *disciplinar* a una audiencia diversa: unos tenían que dejar de conversar y otros tenían que dejar de cantar, haciendo que todos permanecieran en silencio por igual. Sólo las risas y el aplauso, regulado en determinados momentos, serán permitidos.

En definitiva, lo que se dio durante las décadas de 1910 y 1920 hasta la aparición del cine sonoro, fue un interesante debate respecto de la relación entre música, cine y sus formas de producción y recepción. Se puede concluir que no hubo un consenso respecto de la función que la música debía jugar en los espectáculos de cine silente. Es por esto que en esta etapa de transición hacia el cine sonoro, se hayan traslapado visiones y usos, generándose un interesante debate entre quienes defendían la música como elemento amenizador y quienes pugnaban por avanzar, al ritmo de lo que acontecía en Europa y Estados Unidos, hacia una mayor sincronización entre las imágenes en movimiento y la musicalización.

En ésta línea se puede argumentar sobre el carácter transnacional del cine, donde se dieron fenómenos de interpenetración de fuerzas históricas de las que la sociedad chilena se hizo parte. No por nada, el gran esfuerzo de Erno Rapée en 1924 de estandarizar las formas de musicalizar acciones, estados de ánimo y atmósferas, da cuenta de un fenómeno que se gestó en la década de 1910 y del que la sociedad chilena también se hizo parte, tensionando las concepciones sobre la funcionalidad de la música y cambiando el horizonte de expectativas relativo al papel de la música en el cine, tendiendo hacia mayores grados de sincronización bajo el convencimiento de que sólo la música “apropiada” podía hacer resaltar las emociones impresas por los directores de cine en sus realizaciones.

Notas

1. *Pacífico Magazine*, Santiago, 6 de junio de 1913.
2. Este artículo es el resultado del proyecto “Motion Picture Moods: Música y cine mudo en Chile” de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradecemos a Camila Gatica, Sofía Honeyman, Marcela Lillo, Daniela Maltrain y Valentina Salinas por su colaboración.
3. *La Semana Cinematográfica*, Santiago, 1 de agosto 1918.
4. *La Película*, Valparaíso, 28 de junio 1919.
5. *Chile Austral*, Punta Arenas, 27 de octubre de 1919.
6. *Ibid.*

7. *Cine Gaceta*, Santiago, 15 de febrero de 1916.
8. *El Mercurio*, Santiago, 7 de septiembre de 1931.
9. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 19 de marzo de 1920.
10. *La Semana Cinematográfica*, Santiago, 29 de junio 1919.
11. *Chile Austral*, Punta Arenas, 13 de enero de 1919.
12. *El Mercurio de Antofagasta*, Antofagasta, 19 de mayo de 1929 (en Mülchi 1996, 144).
13. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 13 de marzo de 1920. En un número posterior el apellido es deletreado como Schleue, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 15 de marzo de 1920.
14. *El Magallanes*, Punta Arenas, 17 de marzo de 1921.
15. *El Magallanes*, Punta Arenas, 9 de abril de 1921.
16. *El Magallanes*, Punta Arenas, 23 de abril de 1921.
17. *Chile Austral*, Punta Arenas, 20 de enero de 1919.
18. *El Magallanes*, Punta Arenas, 20 y 27 de abril de 1920.
19. *El Magallanes*, Punta Arenas, 8 de junio de 1920.
20. *Chile Austral*, Punta Arenas, 4 de abril de 1919.
21. *La Película*, Valparaíso, 14 de enero de 1920.
22. *La Película*, Valparaíso, 7 de agosto de 1920.
23. *La Película*, Valparaíso, 14 de enero de 1920.
24. *El Ferrocarril*, Santiago, 20 de febrero de 1895 (en Jara Donoso 1993, 15).
25. *La Película*, Valparaíso, segunda quincena de enero de 1919.
26. *Cinema Social*, Antofagasta, 5 de junio de 1919.
27. *Chile Austral*, Punta Arenas, 21 de marzo de 1919.
28. *El Magallanes*, Punta Arenas, 8 de enero de 1920.
29. *Chile Austral*, Punta Arenas, 7 de julio de 1919.
30. *El Film*, Santiago, 27 de noviembre de 1918.
31. *La Semana Cinematográfica*, Santiago, 7 de agosto 1919.
32. *Ibid.*
33. *La Semana Cinematográfica*, Santiago, 1 agosto 1918.
34. *Ibid.*
35. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 21 de febrero de 1920.
36. Ochenta y ocho piezas no indican autoría, ya sea por ser de tradición oral o por haber sido seleccionadas en una época con menos control sobre los derechos de autor.
37. Le siguen varios autores con menos de tres piezas, entre los que están los únicos latinoamericanos presentes en este manual: el cubano Ignacio Cervantes y el brasileño Ernesto Nazareth.
38. “Y... ¿cómo le va?” había sido editado en Nueva York como rollo de autopiano por Angelus Melodant Artistyle con copyright de 1911, de modo que ya circulaba entre el público neoyorquino cuando lo publicó Rapée en 1924.
39. *La Película*, Valparaíso, 25 de noviembre de 1918.
40. “The key of triumph, of Hallelujahs, of war-cries, of victory-rejoicing” (Steblin 1996, 124).
41. Ver introducción de Hellmut Federhofer a la edición Urtext Bärenreiter del Cuarteto con piano en Sol menor de Mozart.

Referencias

- Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Anderson, Gillian B. 1987. "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia". *Journal of Musicology* 5 (2): 258–259.
- Chateauvert, Jean, y André Gaudreault. 2001. "The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle". En *The Sounds of Early Cinema*, editado por R. Altman y R. Abel, 183–191. Bloomington: Indiana University Press.
- Cooke, Mervin. 2002. "Music for Silent Films". En *The New Grove Dictionary of Music Online*, editado por L. Macy. <http://www.grovemusic.com>.
- Finkielman, Jorge. 2004. *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. Jefferson, NC: McFarland.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890–1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- Jara Donoso, Eliana. 1993. *Cine mudo chileno*. Santiago: Fondart.
- Lopez, Ana. 2000. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40 (1): 48–78.
- Mouesca, Jacqueline, y Carlos Orellana. 2010. *Breve historia del cine chileno: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM.
- Mülchi, Hans. 1996. "El cine: Re-develador de la memoria fragmentada (la aventura antofagastina de los '20)". Tesis para optar al grado de licenciado en historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Navitski, Rielle. 2011. "The Tango on Broadway: Carlos Gardel's International Stardom and the Transition to Sound in Argentina". *Cinema Journal* 51 (1): 26–49.
- Ossandón, Carlos, y Eduardo Santa Cruz. 2005. *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago: LOM/ARCIS.
- Polet, Jacques. 2001. "Early Cinematographic Spectacles: The Role of Sound Accompaniment in the Reception of Moving Images". En *The Sounds of Early Cinema*, editado por R. Altman y R. Abel, 192–197. Bloomington: Indiana University Press.
- Purcell, Fernando. 2012. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910–1950*. Santiago: Taurus.
- Rapée, Erno. 1924. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*. New York: G. Schirmer.
- Rinke, Stefan. 2002. *Cultura de masas: Reforma y nacionalismo en Chile 1910–1931*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana, Universidad Católica de Valparaíso, Katholische Universität Eichstätt.
- . 2009. "Las torres de Babel del siglo XX: Cambio urbano, cultura de masas y norteamericanización en Chile, 1918–1931". En *Ampliando miradas: Chile y su historia en un tiempo global*, editado por Fernando Purcell y Alfredo Riquelme. Santiago: Ril Editores y Instituto de Historia UC.
- Steblin, Rita. 1996. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester, NY: University of Rochester Press.