



MÚSICA Y COMUNICACIÓN POLÍTICA EN EL DOCUMENTAL DURANTE LA UNIDAD POPULAR

Music and politic communication in the documentary during Chile's Popular Unity

Martín Farías¹ 

¹University of Edinburgh, Scotland, United Kingdom.  mefz1936@gmail.com

RESUMEN

En este artículo, analizo la música de tres documentales producidos en el marco de los procesos de transformación social durante la Unidad Popular. Planteo que una serie de factores contribuyeron a un giro en el uso de la música en el documental desde una música de vanguardia especialmente compuesta, al uso de grabaciones preexistentes. Me interesa particularmente cómo el uso de estas músicas buscó generar en el público una identificación compartida. Si bien a primera oída el repertorio parece circunscrito mayoritariamente a la Nueva Canción Chilena, un análisis en mayor profundidad revela un escenario más complejo en que un amplio rango de géneros y estilos fueron utilizados para promover discursos asociados a la noción de lucha de clases y de identidad política.

PALABRAS CLAVE: música de cine; Unidad Popular; documental político; Nueva Canción Chilena; música y política.

ABSTRACT

In this article, I analyse the music of three documentary films produced during the Popular Unity. I argue that a series of factors produced a shift in the use of music in documentary films from specially composed avant-garde music to pre-existent recordings. I am particularly concerned with how these recordings were pivotal in producing shared identification among the audience. At first glance, the use of music seems to be limited exclusively to the Chilean New Song repertoire, but on further inspection, a more complex scenario is revealed in which a broader range of genres and styles is used to channel discourses of class struggle and political identity.

KEYWORDS: film music; Popular Unity; political documentary; Chilean New Song; music and politics.

Fecha de Recepción

2020-07-24

Fecha de Evaluación

2020-10-29

Fecha de Aceptación

2020-12-01

INTRODUCCIÓN

Hacia fines de los años sesenta se vivía en Chile un momento de alta politización que tiene como hito la elección de Salvador Allende en septiembre de 1970. A 11 años de la Revolución Cubana y en plena Guerra Fría, el triunfo de Allende fue clave para la izquierda a nivel internacional (Perry, 2020, p. 99). El nuevo gobierno chileno era visto como una alternativa tanto a la guerra de guerrillas como al régimen soviético. Mientras la izquierda de distintos lugares del mundo comenzaba a mirar con entusiasmo el proceso conocido como la Vía Chilena al Socialismo, la oligarquía nacional junto a los Estados Unidos materializaba el boicot al gobierno que llevaría en última instancia al golpe de Estado en 1973 (Harmer, 2014, pp. 193-194).

Desde fines de la década del sesenta, el documental chileno experimentaba una transformación en términos temáticos, estéticos y también musicales. Diferentes factores contribuyeron a estos cambios: el desarrollo de las ideas del cine de autor, las nuevas leyes de exención de impuestos promulgadas en 1967 que favorecieron la producción filmica, la creciente radicalización de posturas en el medio artístico en el contexto previo a las elecciones, la influencia de los cineastas que presentaron sus trabajos en los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano de 1967 y 1969, y la emergencia del movimiento conocido como la Nueva Canción Chilena que tuvo su bautizo oficial en el Festival realizado en julio de 1969 (Schmiedecke, 2014a, p. 24).

La producción de ficción durante el gobierno de la Unidad Popular fue baja en comparación con el documental. De acuerdo con la base de datos de CineChile.cl, más de setenta documentales fueron producidos entre 1970 y 1973, mientras solo se produjo una veintena de ficciones, de las cuales varias no se estrenaron en Chile en la época. Del Valle (2014, p. 343) plantea que “no fueron solo limitaciones técnicas lo que llevó a que no se hicieran ficciones, fue ante todo la vorágine diaria de un país que experimentaba cambios históricos a marchas forzadas”. En esta línea es posible entender que hay un interés por retratar este momento pues existía conciencia de que se vivía un momento político muy particular. Sin embargo, en términos pragmáticos el documental es más fácil y barato de producir pues no requiere actores ni grandes equipos.

También resulta necesario contemplar las limitaciones a nivel técnico que contribuyeron a moldear la producción filmica del periodo. No parece casual que la gran mayoría de los documentales fueron cortometrajes de tres a treinta minutos de duración. Esto puede explicarse, por un lado, por la necesidad de producir obras en forma urgente, respondiendo a hechos determinados. Pero también, lo podemos explicar como resultado de la escasez de cinta que había

en Chile, especialmente luego de que Estados Unidos implementara un bloqueo contra el gobierno socialista.¹ De hecho, uno de los más emblemáticos capítulos en la historia del cine chileno cuenta cómo el documentalista Patricio Guzmán tuvo que pedir cinta al realizador francés Chris Marker para poder producir su célebre *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979).²

A mediados de los sesenta, el gobierno de Eduardo Frei reactivó los estudios de Chile Films para producir noticieros y películas institucionales que dieran a conocer sus medidas. La compañía siguió funcionando en una lógica similar bajo el gobierno de Allende y produjo algunos de los escasos largometrajes documentales del periodo, probablemente porque contaban con más recursos y equipamiento que otras compañías como el Centro Experimental o realizadores independientes. Junto con la duración de las películas, también era muy notoria la diferencia en cuanto a equipamiento de sonido. Los documentales *Compañero Presidente* (Miguel Littín, 1971) y *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972), que duran 70 y 45 minutos respectivamente, fueron filmados con sonido directo, una tecnología inaccesible para la mayoría de los documentalistas de la época, que utilizaban un sonido muy rudimentario y elaborado generalmente en la postproducción.

Muchos de los documentales producidos en estos años circularon en espacios no convencionales como al aire libre en barrios populares, salas de sindicatos, escuelas y otros (Salinas y Stange, 2008, pp. 181-187; Flores, 1972). Estas muestras funcionaban como un modo de dar a conocer las acciones del gobierno y como actividades de propaganda para motivar a los trabajadores a seguir apoyando a la Unidad Popular. Hay que recordar que la administración de Allende no controlaba los medios de comunicación masiva, intentando mantener la institucionalidad democrática. De hecho, los medios pertenecían en su mayoría a los sectores conservadores que producían propaganda contra el gobierno. La Unidad Popular enfrentaba una oposición del 80% de las estaciones radiales, el principal canal de televisión y el grueso de la prensa escrita (Del Valle, 2014, p. 365). En este contexto, los cineastas que apoyaban al gobierno comenzaron a crear películas para contrarrestar la propaganda de la derecha.³

¹ Los detalles de esta intervención en Chile pueden ser consultados en el documento *Covert action in Chile 1963-1973* (1975) producido por el gobierno estadounidense: <https://cutt.ly/eTtTAWs>

² Amaral de Aguiar (2016) estudia las conexiones entre Marker y Guzmán en la producción de *La batalla de Chile*.

³ Como revela el documento *Covert action in Chile 1963-1973*, la CIA financió una amplia gama de actividades de propaganda, incluyendo revistas, libros, estudios, así como materiales para incluir en periódicos, radios y televisión (1975, p. 29). El uso del documental como contrainformación tenía un antecedente similar en Cuba con el Noticiero creado por el ICAIC a comienzos de los sesenta como un medio para contrarrestar la propaganda contraria a la Revolución Cubana (García Borrero 2003, p. 159). Como veremos, las producciones del noticiero ICAIC fueron un referente importante para los cineastas chilenos.

Un reporte publicado en octubre de 1972 señalaba que el Centro Experimental junto a la Cineteca de la Universidad de Chile organizaron 337 muestras para aproximadamente 200.000 personas solo entre enero y agosto de ese año (Flores, 1972). Las películas exhibidas eran mayoritariamente producciones del Centro Experimental como *Venceremos* (Chaskel y Ríos, 1970) y *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971) junto con largometrajes internacionales como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969) del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, la cinta cubana *Manuela* (Solás, 1966) y *Salt of the Earth* (Biberman, 1954). Al respecto, el documentalista Carlos Flores relata que a menudo presentaban las películas de Santiago Álvarez en poblaciones “y tenían un éxito brutal” (citado en Salinas y Stange, 2008, p. 139) y en otras fuentes menciona la exhibición de la mencionada *Venceremos*, *Casa o mierda* (Cahn, 1969) y su *Nutuayin Mapu* (1969) (Flores, 2015, p. 14; Flores, 2017).

Esta distribución alternativa responde a varios objetivos: primero, la idea de llevar la cultura al pueblo, sobre todo a quienes no tenían los recursos para pagar una entrada al cine, algo que será implementado no solo en el medio cinematográfico sino en las distintas ramas del arte.⁴ Segundo, como una forma de empoderar a la clase obrera y motivar a los trabajadores a continuar apoyando las medidas del gobierno socialista. Tercero, como un modo de paliar la falta de distribución de las cintas en salas convencionales, que eran a menudo propiedades de grupos conservadores. Y, por último, en respuesta a la propaganda producida por los medios de derecha. Con una fuerte noción de urgencia, el documental se volvió un medio de denuncia, información y transformación política.

Como fruto de una asamblea realizada en septiembre de 1971, a un año de la elección de Allende, el Partido Comunista chileno produjo un documento en relación con los problemas de la cultura que reunía reportes de sus agentes en los distintos campos culturales. En relación con el cine, el delegado anónimo se lamentaba de la hegemonía de Hollywood y llamaba a los cineastas a cooperar en “la labor educativa, propagandística y concientizadora” para producir cintas que promuevan la industrialización y nacionalización de los recursos básicos (Partido Comunista de Chile, 1971, pp. 78-79). El delegado hace también un llamado a “la responsabilidad estética de hacer obras valiosas que ayuden a la marcha del proceso [revolucionario] pero a nivel de arte”, añadiendo que son válidos “los distintos estilos, corrientes y búsquedas cinematográficas que no se desvinculen de la línea vertebral del proceso prioritario que significa la transformación política y socio-

⁴ Como ocurrió con el llamado Tren de la Cultura organizado por el Departamento de Cultura de la presidencia, que fue “una caravana compuesta por artistas, poetas y folkloristas que recorrió más de mil quinientos kilómetros del país presentando sus creaciones a numerosos poblados que no tenían acceso a estas formas de expresión” (Albornoz, 2005, p. 152).

económica de nuestra sociedad” (Partido Comunista de Chile, 1971, pp. 79-80). Como el documento muestra, una de las principales preocupaciones de los agentes culturales del Partido Comunista era la necesidad de producir cintas que informaran y promovieran las iniciativas gubernamentales mientras los aspectos estéticos eran considerados secundarios si es que no interferían en el foco principal que era, por supuesto, el político.⁵

ESCUCHANDO EL DOCUMENTAL POLÍTICO

Si bien la producción fílmica chilena de fines de los sesenta y comienzos del setenta ha sido estudiada desde diversos puntos de vista, los aspectos de música y sonido continúan siendo prácticamente ignorados. La paradigmática película *Venceremos*, por ejemplo, ha sido valorada por su montaje y sus sugerentes imágenes (Trumper, 2010; Salinas y Stange, 2011), mientras la música se menciona como un elemento secundario que refuerza cuestiones que ya aparecen en la esfera visual. Lo mismo puede decirse de otros estudios sobre documental esos años. Ante esto, sostengo que un análisis que excluye el sonido y la música pasa por alto una proporción significativa del potencial de significado de la película. Como señala Rogers, en relación con la música en el cine documental, “opciones como el estilo musical, la instrumentación, la estructura, la textura, el modo, la historia y el género, la familiaridad, el texto y su sincronía o disonancia con lo visual pueden modificar fundamentalmente la recepción de las imágenes” (Rogers, 2014, p. 9). Esto sin duda puede decirse de cualquier cinta con música, pero en este caso se vuelve especialmente relevante debido al uso prominente de lo musical en estas cintas, que demanda un análisis en profundidad.

El documental comenzó a sufrir un notorio cambio desde la música de vanguardia compuesta especialmente para los films, que había caracterizado a las producciones del Centro Experimental y otros realizadores desde fines de los años cincuenta, en favor del uso de grabaciones preexistentes de música popular hacia fines de los sesenta. El cambio respondió a varios factores. Por una parte, el sentido de urgencia que movilizó a los realizadores a producir películas en respuesta a la contingencia implicaba la necesidad de producir más rápidamente. La música preexistente se convierte en un medio rápido para crear una banda sonora y comunicar determinadas ideas desde lo sonoro sin depender de un compositor que escribiera la música y luego reuniera a los músicos para grabarla.

⁵ En este sentido, sigo la idea de Del Valle (2014), quien sugiere que dada la ausencia de una política cinematográfica definida no sería pertinente hablar de un cine de la UP sino más bien del cine producido durante la UP (Del Valle, 2014, p. 342). El título del presente artículo responde también a esta premisa.

Por otro lado, la influencia de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano que venían utilizando músicas preexistentes es también relevante para entender el giro. Las películas del cubano Santiago Álvarez, por ejemplo, fueron clave en los cambios y definiciones en relación al rol de los cineastas en la sociedad. El grueso de su producción está ligado a su actividad como director del noticiero ICAIC, que se producía semanalmente. Esto viene a difuminar las distinciones entre documental y otras formas de la no-ficción, un hecho relevante para entender la producción en Chile a comienzos de los setenta.

Carlos Flores, uno de los cineastas jóvenes del Centro Experimental de la Universidad de Chile, plantea que la influencia del cine cubano que vio en los festivales del Nuevo Cine fue crucial para el desarrollo de una estética alternativa que se apartaba de las tendencias europeas que habían dominado hasta entonces (citado en Salinas y Stange, 2008, p. 139). A la vez, señala que las películas de Álvarez demostraban que era posible conjugar la experimentación artística y el discurso revolucionario en el cine (Salinas y Stange, 2008). Esta idea formaba parte de las discusiones y definiciones de los realizadores latinoamericanos comprometidos con los cambios sociopolíticos impulsados por la izquierda.

Por otra parte, más allá del cine de corte político, hay una tendencia internacional a utilizar música popular en lugar de las composiciones para orquesta sinfónica que caracterizaron la llamada época de oro de Hollywood. Como describe Smith, desde mediados de los años cincuenta la llamada “banda sonora pop” apareció con fuerza como una alternativa a la orquesta clásica (Smith, 1998, p. 3).

A su vez, estos cambios a nivel cinematográfico coinciden con la emergencia del movimiento de Nueva Canción Chilena (NCCh). Muchos documentales utilizaron ese repertorio por su cercanía temática y política. La NCCh, que combinaba tradiciones folklóricas latinoamericanas con letras que a menudo reivindicaban luchas sociales y políticas de la época, se volvió muy prominente en las bandas sonoras precisamente por esa afinidad ideológica con el proyecto filmico asociado a la Unidad Popular.⁶

Del mismo modo que los cineastas, muchos músicos de la NCCh pertenecían a los partidos de izquierda, sobre todo al Partido Comunista, que tradicionalmente ha tenido una importante

⁶ El surgimiento de los sellos discográficos DICAP y Peña de los Parra hacia fines de los sesenta contribuyó a la visibilidad de la Nueva Canción a través de sus discos. Sin embargo, es importante tener en cuenta que sus músicos grabaron también para los grandes sellos de la época como RCA Victor y EMI Odeon (Schmiedecke, 2014b, p. 206). A la vez, la música utilizada en los documentales durante la Unidad Popular estuvo lejos de circunscribirse solamente a los nuevos sellos.

presencia de artistas y agentes culturales. Muchos de estos músicos estuvieron involucrados en la campaña presidencial de Allende y luego participaron activamente en el gobierno socialista.

La consecuencia principal que tendrá este giro en lo musical tiene que ver con el poder de este tipo de grabaciones para producir asociaciones externas. Como señala Kassabian, el uso de música preexistente en el cine es crucial en el proceso de identificación y en la creación de asociaciones y significados que trascienden el contenido de las imágenes (Kassabian, 2001, p. 3). Así, los documentalistas del periodo sacarán provecho a repertorios que rápidamente evocan significados determinados, dialogando con sonoridades en boga y aprovechando convenciones y estereotipos para comunicar con la música en una forma mucho más directa que con música original.

NUEVA CANCIÓN: USOS Y ABUSOS

Una de las principales características de la NCCh fue la reinterpretación del folklore chileno. En lugar del huaso y la vida rural del valle central que había sido central para el movimiento de Música Típica desde fines de los años veinte y que con algunos matices continuó el llamado Neofolklore, estos músicos desarrollaron una estética alternativa, integrando instrumentos de la región andina como charangos, quenás y zampoñas, se interesaron por incorporar diversos géneros de la música folklórica latinoamericana y añadieron temáticas de justicia social y discursos de los movimientos de izquierda que buscaron representar las voces de los grupos subalternos de la sociedad (Mularski, 2014, p. xiii). Si bien es cierto tanto la instrumentación como las temáticas de las canciones fueron mucho más heterogéneas al interior del movimiento, el imaginario en torno a la NCCh estuvo marcado por esas ideas y sonoridades.

La música de la NCCh se convirtió en un símbolo sonoro del proyecto político de la Unidad Popular a través de una permanente asociación en la radio, la televisión y el cine.⁷ Esto provocó algunas críticas por un supuesto uso excesivo de esta música en películas. Algunos realizadores se quejaban de lo que consideraban un estilo hegemónico en la música de cine de las películas comprometidas. En una entrevista de la época con el equipo realizador del filme

⁷ Una de las músicas más icónicas asociadas al gobierno socialista es la cortina televisiva del canal 7 entre 1971 y 1973 en que aparecía el perro Tevito acompañado con "Charagua", un instrumental de autoría de Víctor Jara. Asimismo, el instrumental "La partida" del mismo Jara fue compuesta originalmente para una presentación en televisión de la compañía de mimos de Noisvander en 1968 (Contreras, 1978, p. 83). Incluso en las últimas horas del gobierno de Allende, Radio Magallanes emitió a modo de cierre de transmisiones la canción "No nos moverán" de Tiempnuevo, conjunto ligado a la NCCh (Spener, 2015, p. 56)

Descomedidos y chascones (Carlos Flores, 1973), el sonidista Francisco Mazo plantea una serie de ideas que resultan relevantes para entender el uso de la música en el documental de esos años:

En el cine chileno se ha abusado de la música panfletaria, consignista. El punto de vista de la calidad no se ha discutido. Se ha creído que sólo se puede hacer un cine crítico que plantea posiciones revolucionarias usando música folklórica en la banda de sonidos. Nosotros hemos querido evitar esta y cuestionarla, utilizando todo tipo de música y efectos. No limitarnos. Al contrario, usar música de todos lados, pero integrándola a la imagen, obligando a sonidos y efectos a apoyar y prolongar los planteamientos de la película. (Flores, 1973, pp. 10-11)

Esta insistencia en el uso de “música folklórica”, en una clara alusión a la NCCh, es la que lleva a algunos cineastas a buscar alternativas a nivel musical. En la misma línea, el director Carlos Flores señaló que en lugar del folklore querían “construir una banda de sonidos rica, excitante, atractiva” que pudiera conectar con la juventud (Flores, 1973, pp. 10-11). Dado que el foco de la película era el retrato de la juventud durante la Unidad Popular, la inclusión de música que pudiera convocar a un amplio espectro de jóvenes resulta muy pertinente y plantea un debate respecto a la escasa representatividad de la NCCh entre la juventud (Mularski 2016, p. 75).

El cineasta Raúl Ruiz hacía una crítica similar en una entrevista en la cual cuestionaba la hegemonía de la cultura promovida por el gobierno, describiéndola irónicamente como la “Cultura Quilapayún” en alusión al icónico conjunto que efectivamente se había convertido en una suerte de modelo musical (Salinas et al., 1972, p. 9). En este sentido, cuando Ruiz realizó el documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) por encargo de Chile Films, evitó el uso de grabaciones de la NCCh en favor de música mapuche interpretada por las personas retratadas en la cinta.

Pese a las críticas, la asociación entre la NCCh, el proyecto socialista y las luchas de la clase trabajadora se volvieron características. Es importante considerar que las grabaciones más frecuentemente utilizadas en los documentales del periodo pertenecen a los músicos más conocidos del movimiento como Quilapayún, Víctor Jara, Inti Illimani y Ángel Parra. Esta selección nos da luces de que dentro del heterogéneo movimiento se privilegia una cierta estética ligada por un lado a la canción militante y por otro a la música instrumental asociada con el mundo andino. A su vez, se saca partido a la relativa popularidad de estos músicos en contraste con figuras menos conocidas del movimiento.

Así, pese a las limitaciones del medio cinematográfico, los cineastas fueron agentes activos en la creación de un imaginario sonoro de la izquierda basado en la NCCh que ha continuado en el tiempo.

Si bien en muchas de las películas no podemos hablar de una colaboración directa pues se utilizaron grabaciones muchas veces sin siquiera el conocimiento por parte de los músicos, resulta pertinente la lectura de Schmiedecke (2019), quien plantea que lejos de unir a la sociedad chilena, la NCCCh contribuyó a su polarización. Como veremos en el análisis de las cintas en la siguiente sección, dichas grabaciones fueron utilizadas justamente como un modo de representar a la clase trabajadora y sus demandas, en oposición a los sectores acomodados de la sociedad.

MÚSICA PARA EL TIEMPO LIBRE

Entre las 40 principales medidas propuestas en el programa de la Unidad Popular, la número 29 señalaba que los trabajadores tendrían derecho al descanso y al tiempo libre (Corvalán, 2003). Luego del ascenso de Allende al poder, el nuevo gobierno comenzó la construcción de los llamados Balnearios Populares, una serie de recintos en las zonas costeras destinados al descanso de los trabajadores y sus familias. El plan fue ejecutado en los primeros meses de 1971, como una acción conjunta entre el Ministerio de Vivienda, la Corporación del Mejoramiento Urbano CORMU, y la Central Única de Trabajadores CUT (Garcés, 2005, pp. 68-69).

El Ministerio de Vivienda inició la construcción de diecisiete balnearios populares, y algunos de ellos abrieron sus puertas ya en febrero de 1971. Se implementaron también algunas medidas complementarias como la construcción de una piscina pública en el cerro San Cristóbal, en el centro de Santiago y la iniciativa conocida como el Tren del Turismo Popular, que proveería transporte para las personas y organizaciones comunitarias hacia la zona costera de Valparaíso y Viña del Mar (Garcés, 2005). De acuerdo con el arquitecto Miguel Lawner, director de CORMU en esos años, cada uno de estos centros albergaba a 500 personas. Los visitantes llegaban cada quince días durante los meses de verano y los Balnearios los recibían con un programa cultural y de entretenimiento dirigidos por un equipo que incluía trabajadores sociales, animadores culturales y profesores de educación física (Lawner, 2008, p. 294).

Esta fue una de las medidas más tangibles del gobierno, pues benefició a la clase trabajadora subsanando uno de los problemas concretos que prácticamente no había sido considerado por las administraciones anteriores: el derecho al descanso. Como destaca Lawner, la iniciativa permitió a miles de familias de escasos recursos ejercer este derecho, muchas de ellas por primera vez (Lawner, 2008).

Uno de los principales desafíos para las organizaciones involucradas en este proyecto era poder informar a la ciudadanía acerca de esta medida. La gran escala de esta iniciativa y la participación de diferentes instituciones en su implementación llevó a la producción de tres cortometrajes documentales para promover los Balnearios.

La Oficina de Información y Radiodifusión del gobierno produjo *El derecho al descanso* (Silva, 1971), que podemos interpretar como una cinta oficial realizada desde el gobierno mismo.⁸ En contraste, el Departamento de Cine y Televisión de la CUT realizó *Un verano feliz* (Segovia, 1972), la cual opera como un medio de información para los miembros de la CUT, que eran los principales beneficiarios de este programa. Finalmente, *Balnearios populares* (Hernández et al., 1972) representa un caso diferente, pues no fue encargada por ninguna institución, sino producida por un grupo de aficionados que querían ayudar a promover esta medida del gobierno. Por ser tres cintas dedicadas a un mismo tema y producidas entre 1971 y 1972, en un marco temporal muy específico, representan algunas de las discusiones estéticas y políticas del momento, y son útiles para un análisis comparado.

EL DERECHO AL DESCANSO

Este documental de 13 minutos tiene un tono informativo y una voz *over* que explica los principales aspectos de la política vacacional. La cinta incluye varias canciones y, como era habitual, hace uso de la asociación entre clase trabajadora y NCCCh. El huayno instrumental “Gringa” de Quilapayún, que incluye quena, charango y guitarra, retrata las vacaciones de la clase trabajadora, mientras el sonido moderno de “Sabor” de Carlos Santana, con guitarra eléctrica y órgano Hammond, representa los lujos de la burguesía. La estrategia es clara: las dos clases sociales antagónicas tienen una música específica. Este contraste lleva la idea de la lucha de clases al plano de lo sonoro.

Sin embargo, hacia el final de la cinta, se produce una transformación. Luego de la implementación de los Balnearios, el instrumental “Soul Sacrifice” de Santana aparece mientras vemos a las familias trabajadoras disfrutando de sus vacaciones. La música que antes simbolizó descanso, tiempo libre y actividades de recreación de la clase alta, se transfiere ahora a la clase trabajadora. La cinta comunica mediante la música que, gracias al esfuerzo del gobierno, los

⁸ CineChile.cl y la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile fechan *El derecho al descanso* en 1970 pero varios elementos de la película revelan que fue realizada en los primeros meses de 1971. Se muestran los primeros Balnearios que abrieron al público en febrero de 1971 y en el minuto 06:07 se ve un cartel anunciando un evento que tiene lugar el sábado 7 de febrero, que de acuerdo al calendario solo puede haber sido en 1971.

trabajadores y sus familias pueden acceder al mismo goce antes reservado solo para las familias adineradas.

Considerando que Carlos Santana fue un músico tremendamente exitoso en Chile en esos años, podemos plantear que el uso de su música en la cinta responde en parte a su popularidad, que la volvía fácilmente reconocible para la audiencia.⁹ Su figura es un tanto ambivalente pues por un lado se le asocia a una idea de lo latino, pero por otra, sobre todo para cierta parte de la izquierda, el rock y las guitarras eléctricas eran vistas con sospecha por ser consideradas parte del imperialismo cultural promovido por los Estados Unidos (Farías, 2014, pp. 139-62). Por lo tanto, en un primer momento la asociación entre Santana y las clases acomodadas parece responder a este juicio de valor, retratando a estos sectores con una música considerada enajenante y banal. Sin embargo, cuando se la utiliza para retratar a la clase trabajadora, se apela más bien a la asociación con la fiesta y el goce.

UN VERANO FELIZ

Este documental de 23 minutos fue producido por la Central Única de Trabajadores CUT y, a diferencia del anterior, no se enfoca en las contradicciones de clase sino en el goce de la clase trabajadora como fruto de esta iniciativa gubernamental. La cinta utiliza elementos de ficción para recrear la vida de un trabajador que pertenece a la CUT y su viaje a los Balnearios junto a su familia. Otra diferencia la encontramos a nivel del tono y estilo: mientras *El derecho al descanso* mantiene un tono informativo, en este caso se busca reflejar el impacto de la medida en la vida de una persona y su familia. La voz *over* la realiza el mismo personaje, quien cuenta en primera persona su experiencia y explica el funcionamiento de los Balnearios desde la perspectiva de un beneficiario.

La película se estrenó en la Universidad Católica de Valparaíso y luego en Santiago, como parte de una colaboración entre la CUT y Chile Films. El Departamento produjo varias cintas para distribución en sindicatos y organizaciones de trabajadores. Según Carlos Fénero, su director, tenían exhibiciones cada semana en sindicatos (citado en Montalva, 2015).

Un verano feliz incluye canciones y piezas instrumentales de artistas de la NCCh como Víctor Jara, Charo Cofré e Inti Illimani, tres temas de la banda de rock-fusión Los Blops y un tema instrumental estilo *easy listening*. La música funciona como un modo de categorizar las actividades que se presentan en pantalla. Cuando vemos a la gente disfrutar de la playa o en juegos, escuchamos

⁹ Cuatro de sus singles y sus LPs *Santana* (1969) y *Abraxas* (1970) estaban entre los discos más vendidos en Chile durante 1971 (*Ramona* 9, 24 diciembre 1971, p. 14).

música pop-rock, mientras que cuando se presentan cuestiones de trabajo o información relativa a las políticas gubernamentales, escuchamos NCCh. La puntuación es muy precisa, lo que evidencia su intención. Por ejemplo, cuando el narrador comenta: “fuimos a la playa” entra “Atlántico” de Los Blops, que produce un clima de relax y disfrute (Figura 1). Esta es una pieza instrumental donde la flauta toca una melodía acompañada por una guitarra acústica de 12 cuerdas, piano, bajo y batería.¹⁰

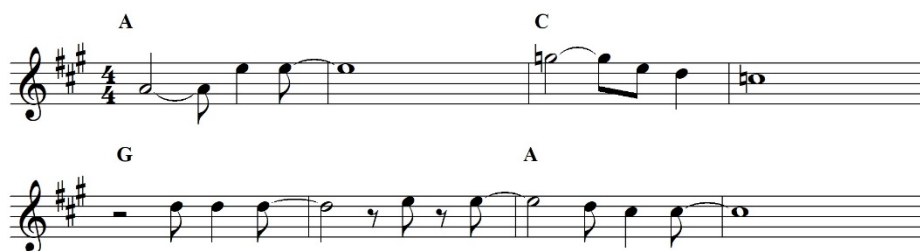


FIGURA 1: Fragmento de “Atlántico” de Los Blops (*Un verano feliz*, 1972) (Fuente: elaboración propia).

La progresión de acordes principal, I-bIII-bVII-I, es sugerente porque evita el acorde dominante creando una secuencia armónica sin grandes tensiones. A su vez, la melodía incluye varias notas largas y un ritmo que evita los tiempos fuertes del compás evocando nuevamente la idea de relax y disfrute.¹¹ Luego de algunos planos en que vemos la playa, personas nadando, niños jugando con arena y otros elevando un volantín, comienza una escena en la cocina del Balneario. Vemos cocineros preparando y sirviendo comida a los visitantes mientras oímos el comienzo de “Tatati”, una pieza instrumental de Inti Illimani, en que el tiple colombiano toca una melodía, acompañado por charango, guitarra y bombo legüero. La armonía de la pieza, que abre con un acorde dominante séptima (B7) que resuelve a la tónica (Em), crea un sentido de estabilidad en diálogo con la imagen de los comensales atendidos por los cocineros. Sumado a esto, la percusión de ritmo constante que evita acentuar el tiempo fuerte del compás hace eco de las convenciones de música marcial o de héroes en el cine (Kalinak, 1992, p. 193). Se produce así un sentido de esfuerzo y heroísmo que refuerza el retrato de los cocineros, destacando este aspecto de los Balnearios que es proveer de buena alimentación a sus visitantes (Figura 2).

¹⁰ Este tema apareció en el álbum *Los Blops* (1970), y su título sugiere una asociación con el océano atlántico, lo cual puede ser una razón adicional para incluirla en este retrato de las vacaciones en el mar.

¹¹ Tagg y Clarida (2003) sitúan la progresión I-bIII-bVII en un grupo de patrones armónicos utilizados en el rock que evitan el “paradigma clásico del círculo de quintas” (pp. 661-662).

FIGURA 2: El comienzo de “Tatati” de Inti Illimani (*Un verano feliz*, 1972) (Fuente: elaboración propia).

De modo similar, en una secuencia en que niños juegan en la playa, escuchamos otra pieza de Los Blops. En este caso es “La muerte del rey”, una alegre melodía en guitarra que se va repitiendo con pequeños cambios en la instrumentación. Pero volvemos a oír “Tatati” cuando vemos a un niño llorando. Al comienzo no parece haber una conexión clara entre la música y la imagen, pero pronto vemos al personal médico que se hace cargo del niño mientras el narrador explica que los Balnearios tienen un centro médico en donde las personas pueden ser tratadas en caso de una emergencia. Nuevamente la música de la NCCCh contribuye a resaltar el trabajo de los médicos y la preocupación de quienes implementan los Balnearios por cubrir todas las necesidades de sus visitantes. La música trabaja para recordar a la audiencia que el plan del gobierno está muy bien diseñado.

Si bien la cinta no retrata el enfrentamiento de clases explícitamente como *El derecho al descanso*, sí distingue entre dos tipos de música, una que simboliza el ocio y el goce y otra que representa el trabajo y las medidas del gobierno socialista. La misma estrategia aparece luego en una escena en que vemos al protagonista y su esposa paseando de la mano por la playa mientras se escucha “Los momentos” de Los Blops. De pronto hay un corte y vemos varios buses en los que los visitantes se disponen a volver a sus hogares. El instrumental “La Partida” de Víctor Jara entra recordando que el transporte es también parte del plan de descanso implementado por el gobierno.

La categorización de actividades con géneros musicales específicos aparece nuevamente en una secuencia en que oímos el *easy-listening*. Es de noche y vemos un gran comedor. Las personas están cenando. Algunas de ellas ríen a la cámara cuando notan que están siendo filmadas. Luego de la cena, comienza una fiesta y la cámara nos muestra algunos números artísticos que se presentan al público: una mujer que canta, un niño recita un poema, una banda de rock tocando y una obra teatral. La secuencia finaliza con una serie de planos de la gente bailando como la expresión más clara y significativa del disfrute en los Balnearios. La música *easy-listening* sirve para retratar la recreación de forma similar a las músicas de los Blops usadas anteriormente, pero con un carácter más vivo yailable.

BALNEARIOS POPULARES

La producción de la cinta *Balnearios populares* tiene un origen particular. Sus realizadores eran un grupo de estudiantes cuyo primer proyecto fue esta película para contribuir en la difusión de esta medida del gobierno.¹² Luigi Hernández (2018), uno de los directores, recuerda que para llevar a cabo el proyecto recibieron apoyo logístico de la CORMU y financiero y técnico del Centro Experimental, que incluyó cinta, cámaras y postproducción.

Balnearios populares propone un estilo muy similar a *El derecho al descanso*: un tono informativo, la voz *over* que explica el funcionamiento de los Balnearios y los esfuerzos del gobierno para implementar el plan. A su vez, recurre a la misma estrategia narrativa de la oposición entre la burguesía que disfruta de sus vacaciones y la clase trabajadora que no puede costearse un descanso digno. Sin embargo, en términos de música y sonido, *Balnearios populares* tiene dos elementos distintivos: entrevistas en audio a los visitantes de los Balnearios, quienes ofrecen su opinión y experiencias respecto a la política gubernamental y la ausencia de música asociada con la NCCh.

Las entrevistas contribuyen a crear un sentido de autenticidad, pues a diferencia de las otras cintas, aquí se presenta no solo información ni recreaciones sino las voces de los beneficiarios. Los entrevistados no aparecen en pantalla, pero los escuchamos en voz en off. De este modo la cinta provee evidencia del éxito de los Balnearios desde la esfera sonora. Como plantea Mary Ann Doane en su fundacional escrito sobre la voz en el cine:

“Voz-off” refiere a instancias en que escuchamos la voz de un personaje que no es visible dentro del plano. Sin embargo, la película establece, por medio de planos previos u otras determinantes contextuales, la “presencia” del personaje en el espacio de la escena, en la diégesis. Él/Ella está “justo ahí”, “más allá del plano” en un espacio que “existe” pero que la cámara eligió no mostrar. (1980, p. 37, trad. del autor)

Balnearios populares no entrega pistas precisas sobre la identidad de estas personas entrevistadas pero el contexto indica que son algunas de las que aparecen en pantalla disfrutando de los Balnearios o “más allá del plano”, como sugiere Doane (1980). Si bien la razón más probable para utilizar solo el audio de las entrevistas es que sus realizadores no contaban con equipos de sonido sincrónico, esta dificultad se convierte en una característica narrativa pues las voces dan acceso al testimonio de las personas retratadas disfrutando los Balnearios desde la esfera sonora. Incluso, siguiendo a Chion (1999), podemos suponer que, si los entrevistados aparecieran en

¹² El grupo usó el nombre de Frente de Cineastas Revolucionarios FCR, un acrónimo que recuerda las organizaciones de trabajadores que promovía el MIR. De hecho, un grupo de cineastas del MIR fundó por esos años el Frente de Trabajadores Revolucionarios del Cine (Molina, 2014). Sin embargo, el FCR no estaba ligado al MIR y su nombre parece responder más bien al entusiasmo político del momento.

pantalla, el efecto no sería tan poderoso, pues sus voces estarían inexorablemente ligadas a la persona que habla, mientras la voz sola adquiere una fuerza especial que viene a simbolizar algo más grande.

En cuanto al uso de la música, la cinta sigue la estrategia de las otras películas en cuanto al uso del rock y el pop para representar el tiempo libre y el goce. Al preguntar a Luigi Hernández (2018) por la selección musical señaló que intentaron usar “música sin afán político” para “cambiar el modelo”. En otras palabras, evitar la recurrencia del repertorio con claras connotaciones políticas como la NCCh. Asimismo, agrega que la intención era “dar una cuota de alegría y energía” con la música. Estas ideas resuenan con las críticas antes mencionadas respecto a la preponderancia de la NCCh en el documental político de aquellos años.

Al igual que *Un verano feliz*, *Balnearios populares* utiliza también un *easy-listening*, en este caso una versión instrumental de la balada “It hurts to say goodbye” compuesta por Arnold Goland en 1966. Este arreglo incluye trompeta, guitarra eléctrica, bajo, batería, teclado y cuerdas frotadas (Figura 3).¹³ El tema aparece en varias ocasiones mientras vemos personas nadando, otras jugando fútbol y voleibol, planos de las cabañas, grupos de personas cenando y finalmente en el show de variedades ofrecido a los visitantes tal como vimos en *Un verano feliz*. Con una melodía que se mueve sobre todo por grados conjuntos, sin grandes intervalos ni alteraciones, sumado a una armonía que va abriendo breves modulaciones que resuelven al tono de origen, la música crea un clima de tranquilidad y alegría que realza el disfrute de los veraneantes.



FIGURA 3: Primeros compases de “It hurts to say goodbye” (*Balnearios populares*, 1972) (Fuente: elaboración propia).

La cinta evita el uso de música asociada con la NCCh, pero toma grabaciones de otras músicas de raíz folklórica: una tonada instrumental y una cueca. Estos géneros han sido

¹³ “It hurts to say goodbye” fue grabada en 1966 por la cantante Margaret Whiting como una balada. En los años siguientes se realizaron varias grabaciones de esta canción, entre las que destaco la del director de orquesta francés Claude Vasori conocido con el seudónimo Caravelli. Esta versión instrumental, mucho más rítmica que la balada de 1966, es la que más se asemeja a la utilizada en *Balnearios populares*. Sin embargo, no he podido encontrar información precisa sobre qué versión es la que se utiliza en la cinta.

comúnmente asociados con sentimientos nacionalistas e identitarios en el cine chileno.¹⁴ De este modo, se opta por un sentido de identidad nacional en lugar de la identidad de izquierda que podría sugerir la NCCh. Podríamos plantear que los realizadores buscaron representar a un sector más amplio de la sociedad, no necesariamente conectado con la cultura de izquierda. Aun así, es importante destacar que la letra de la cueca incluida al final de la cinta explicita su apoyo al gobierno de la Unidad Popular.¹⁵

Tal como en *Un verano feliz*, la fiesta posterior a la cena en los Balnearios es presentada como el clímax del disfrute de sus visitantes. Aquí, sin embargo, no se utiliza el *easy-listening* sino la cueca, que aparece cuando el narrador menciona que “el folklore está siempre presente” en las actividades de los Balnearios. La cámara muestra parejas bailando, dos hombres tocando guitarras y otras personas aplaudiendo. La letra dice “Que viva el año 70, con el triunfo Popular”. Vemos algunos planos más del baile y el disfrute antes de los créditos finales y la cueca continúa hasta el fin de la cinta.

En términos generales, la cinta conecta con las ideas de la Unidad Popular, celebrando la iniciativa de los Balnearios, pero su música se aparta de las narrativas más convencionales del documental político de la época. El uso de géneros como la cueca y la tonada no es común en las películas asociadas con la izquierda, precisamente porque sus realizadores eran críticos del sentimiento nacionalista y las nociones identitarias asociadas a estos géneros. La ausencia de música de la NCCh ubica a esta cinta entre un pequeño grupo de producciones comprometidas con la Unidad Popular que evitaron este repertorio en búsqueda de otras asociaciones a nivel musical.

NO HAY REVOLUCIÓN SIN CANCIONES

La música jugó un rol crucial en los discursos propuestos por los documentales ligados al proyecto de la Unidad Popular sugiriendo interpretaciones que trascienden el contenido visual y proponiendo ideas y asociaciones a la audiencia. La oposición de géneros musicales para crear distinciones de clase y posicionamiento político aparece como una técnica clave en el periodo. Pop/folklore foráneo/local, burgueses/trabajadores fueron algunas de las dicotomías que orientaron estos discursos.

El giro desde música especialmente compuesta hacia grabaciones preexistentes respondió a una serie de cambios en los lenguajes cinematográficos de la época, así como a cuestiones

¹⁴ Para un análisis del uso de estos géneros en los comienzos del cine sonoro chileno ver Fariás (2018).

¹⁵ Según señala Hernández (2018) esta cueca titulada “Que viva el año 70” fue interpretada por un conjunto folklórico de la ciudad de San Fernando.

contextuales. Por un lado, la urgencia de la contingencia que exigía un ritmo más acelerado de producción y por otro las transformaciones a nivel continental que los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano ya habían emprendido y que influyeron a los realizadores locales. Finalmente, el giro más amplio que las cinematografías hegemónicas ya venían experimentando en términos de buscar alternativas a la orquesta sinfónica y las partituras compuestas expresamente para las cintas.

El poder simbólico de la música preexistente se convirtió en un medio ideal para comunicar ideas a la audiencia en un contexto en que la politización de la práctica cinematográfica requería esfuerzos por promover mensajes de forma eficiente, a públicos diversos no necesariamente familiarizados con las sutilezas del lenguaje audiovisual y en espacios no convencionales.

Es importante notar que la historiografía y los estudios del cine chileno han privilegiado el estudio de cintas que reúnan ciertos criterios artísticos de vanguardia, mientras películas más sencillas y funcionales como las aquí estudiadas, suelen ser pasadas por alto. Sin embargo, considerando los trabajos del cubano Santiago Álvarez y su importancia para el Nuevo Cine Latinoamericano, cabe destacar que el cine político del subcontinente está inexorablemente ligado a estos *otros* modos de producción como noticieros, películas de encargo, cintas informativas o educativas. Enmarcadas en estos modos, las tres películas analizadas aquí ofrecen perspectivas novedosas e interesantes para el estudio del documental durante la Unidad Popular y a la vez son representativas del grueso de la producción.

La importante alianza entre documental político y NCCh conectó dos procesos que corrían en carriles paralelos, permitiendo un refuerzo mutuo a nivel discursivo. Sensibilidades y preocupaciones similares entre músicos y cineastas contribuyeron a establecer esta conexión entre estos dos campos artísticos. Si bien la NCCh estuvo lejos de ser masiva y ostentar una gran popularidad, la afinidad estético-política del movimiento con los cineastas que apoyaban al gobierno socialista se tradujo en una permanente asociación entre dicha música, la izquierda, la clase trabajadora y el proyecto político de la Unidad Popular. Estas cintas representan el comienzo de una asociación que continuó en el tiempo y se profundizó durante los años de exilio de músicos y cineastas.

Sin embargo, la utilización de música preexistente no estuvo limitada a la NCCh y como hemos visto, géneros como el rock, el pop, el *easy-listening* fueron utilizados también como modos de crear determinadas asociaciones y discursos sociopolíticos. Si bien la NCCh tenía ya una

asociación más explícita con las ideas de la izquierda, otros géneros fueron usados estratégicamente por los realizadores para simbolizar otras ideas y valores. Como el análisis de las cintas demuestra, el rock y el pop fueron símbolos del ocio y el disfrute mientras la NCCh mantenía su asociación con el gobierno socialista y el trabajo. Estas definiciones respondieron también a la mirada que parte de la izquierda tenía de estos géneros foráneos considerados como parte del imperialismo cultural.

Llama la atención el uso de piezas instrumentales de músicos de la NCCh como “Gringa” de Quilapayún, “Tatati” de Inti Illimani y “La partida” de Víctor Jara, pues deja de manifiesto que las asociaciones de este repertorio con el proyecto socialista trascienden con creces el mero contenido de las letras. Los elementos tímbricos, la instrumentación y el carácter de las piezas son en sí mismas productoras de sentido y permiten a la audiencia establecer una conexión con las ideas de la izquierda, aunque no existan palabras de por medio. De hecho, es probable que las piezas instrumentales hayan sido más útiles en términos cinematográficos pues la letra de las canciones ancla las imágenes al significado específico de las letras, mientras las instrumentales dejan la interpretación más abierta, pero traen este imaginario sonoro de la Unidad Popular y continúan, por tanto, siendo profundamente políticas.

REFERENCIAS

- Albornoz, César (2005). La Cultura en la Unidad Popular. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. En Pinto, Julio (Ed.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* (pp. 147-176). LOM.
- Amaral de Aguiar, Carolina (2016). Chris Marker y la SLON en La batalla de Chile. En Villarroel, Mónica (Ed.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (pp. 49-57). LOM.
- Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*. Columbia University Press.
- Contreras, Roberto (Comp.) (1978). *Habla y canta Víctor Jara*. Casa de las Américas.
- Corvalán, Luis (2003). *El gobierno de Salvador Allende*. LOM.
- Del Valle, Ignacio (2014). *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un Proyecto cinematográfico subcontinental*. Cuarto Propio.

- Doane, Mary Ann (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies*, 60, 33-50.
- Farías, Martín (2014). Cueca Beat, Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. En Karmy, Eileen y Farías, Martín (Eds.), *Palimpsestos Sonoros, reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 139-161). Ceibo.
- Farías, Martín (2018). La música en los albores del cine sonoro chileno. *Resonancias*, 43(22), 43-66.
- Flores, Carlos (1972). 16 mm: la pantalla nómada. *La quinta rueda*, 1, octubre, 18-19.
- Flores, Carlos (1973). Descomedidos y chascones. *La quinta Rueda*, 6, mayo, 10-11.
- Flores, Carlos (2015). El misterio de ver. En Traverso, Antonio y Crowder-Taraborrrelli, Tomás (Eds.), *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil* (pp. 13-15). LOM.
- Flores, Carlos (2017). Entrevista realizada por el autor [inédita].
- Garcés, Mario (2005). Construyendo las poblaciones. El movimiento de pobladores durante la Unidad Popular. En Pinto, Julio (Ed.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* (pp. 57-79). LOM.
- García Borrero, Juan Antonio (2003). Santiago Álvarez. En Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 156-163). Cátedra.
- Harmer, Tanya (2014). Chile y la Guerra Fría interamericana, 1970-1973. En Harmer, Tania y Riquelme, Alfredo (Eds.), *Chile y la guerra fría global* (pp. 194-223). RIL.
- Hernández, Luigi (2018). Entrevista realizada por el autor [inédita].
- Kalinak, Kathryn. (1992). *Settling the Score Music and the Classical Hollywood Film*. University of Wisconsin Press.
- Kassabian, Anahid (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.
- Lawner, Miguel (2008). Viviendas dignas para hombres dignos. En Lawner, Miguel, Soto, Hernán y Schatan, Jacobo (Eds.), *Salvador Allende, Presencia en la ausencia* (pp. 281-306). LOM/CENDA.

- Molina, Carlos (2014). Imágenes desaparecidas, imágenes re-encontradas: Un acercamiento al Frente de Trabajadores Revolucionarios del Cine. *Séptimo Arte*, 7, 26-37.
- Montalva, Felipe (2015). Un verano feliz. Balnearios populares durante la UP. *Punto Final*, 823. <https://cutt.ly/kTtU3ov>
- Mularski, Jedrek (2014). *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*. Cambria Press.
- Mularski, Jedrek (2016). Todos juntos: Hippies, rock music, and the Popular Unity era. *Journal of Iberian and Latin-American Studies*, 22(2), 75-93.
- Partido Comunista de Chile (1971). *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Sociedad Impresora Horizonte.
- Perry, Mariana (2020). *Exilio y Renovación. Transferencia política del socialismo chileno en Europa Occidental, 1973-1988*. Ariadna Ediciones.
- Rogers, Holly (2014). Introduction. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. En Rogers, Holly (Ed.), *Music and Sound in Documentary Film* (pp. 1-19). Routledge.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Uqbar.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans (2011). Políticas en imágenes: una revisión del documental Venceremos. En Dettleff, James, Cañizález, Andrés y Olivera, Luis (Eds.), *Política y comunicación. Democracia y elecciones en América Latina* (pp. 319-338). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salinas, S., Acuña, R., Martínez, F., Said, J. A. y Soto, H. (1972). Entrevista a Raúl Ruiz. “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”. *Primer Plano*, 1(4), 3-21.
- Schmiedecke, Natália (2014a). Os Primeiros Festivais Da Nova Canção Chilena E a invenção De Um Movimento Musical. *Artcultura*, 16(28), 23-37.
- Schmiedecke, Natália (2019). O panfleto político na Nova Canção Chilena durante a Unidade Popular: entre o “amor ao proceso” e o “terrorismo musical”. *História Unisinos*, 23(1), 84-95.

- Schmiedecke, Natália. (2014b). La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. En Karmy, Eileen y Farías, Martín (Eds.), *Palimpsestos Sonoros, reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 201-218). Ceibo.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music. Film and Culture*. Columbia University Press.
- Spener, David (2015). Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX. *Historia Crítica*, 57, 55-74.
- Tagg, Philip y Clarida, Robert (2003). *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*. Mass Media Music Scholars' Press.
- Trumper, Camilo (2010). Social violence, Political Conflict and Latin American Film. The politics of Place in the Cinema of Allende. *Radical History Review*, 106, 109-136.

Filmografía

- Hernández, Luigi, Caro, Oscar, Valdéz, Leopoldo y Flores, Héctor (1972). *Balnearios populares*. <https://cutt.ly/tTtOFgV>
- Segovia, Alejandro (1972). *Un verano feliz*. <https://youtu.be/j5NB7O3PnAo>
- Silva, Adolfo (1971). *El derecho al descanso*. <https://cutt.ly/vTxHPoV>