

# Música y sonidos del cine temprano en Chile

## (1907-1932)

Martín Farías \*

**Resumen:** Este artículo presenta los primeros hallazgos de una investigación cuyo propósito es analizar la actividad musical y los sonidos aplicados al cine temprano en Chile. Mediante el estudio de fuentes hemerográficas como diarios, periódicos, revistas misceláneas y especializadas, y con una comprensión interconectada del fenómeno musical-cinematográfico, se busca comprender cómo era ser músico de cine en el Chile de aquellos años. Con este objetivo, nos concentramos en algunos ejemplos significativos de Santiago y el gran Valparaíso para delinear las particularidades de ese trabajo, sus estrategias y preferencias en términos de instrumentación y estilos. Asimismo, se procura comprender cuáles eran los requerimientos por parte de los cines, qué es lo que se buscaba de la música y los músicos, y cómo esto era visto por parte de la crítica y el público.

**Palabras clave:** cine temprano, música, sonidos, orquestas, efectos sonoros.

---

### Music and Sounds of Early Cinema in Chile 1907-1932

**Abstract:** This article presents the first findings of a research whose purpose is to analyze the music and sounds applied to early cinema in Chile. Through the study of periodical sources such as newspapers, periodicals, miscellaneous and specialized magazines, and with an interconnected understanding of the musical-cinematic phenomenon, the aim is to understand what it was like to be a film musician in Chile in those years. With this aim, this paper concentrates on some significant examples from Santiago and Valparaíso to outline the particularities of this work, musicians' strategies and preferences in terms of genres, instrumentation, and styles. It also seeks to understand what the requirements of the cinemas were, what they were looking for from the music and the musicians, and how this work was viewed by critics and audiences.

**Keywords:** early cinema, music, sounds, orchestras, sound effects.

---

### Música e sons do início do cinema no Chile 1907-1932

**Resumo:** Este artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa cujo objetivo é analisar a atividade musical e os sons aplicados ao cinema silencioso no Chile. Por meio do estudo de fontes periódicas, como jornais, periódicos, revistas diversas e especializadas, e com uma compreensão interconectada do fenômeno musical-cinematográfico, o objetivo é entender como era ser um músico de cinema no Chile naqueles anos. Com esse objetivo, concentramo-nos em alguns exemplos significativos de Santiago e Valparaíso, a fim de delinear as particularidades desse trabalho, suas estratégias e preferências em termos de gêneros, instrumentação e estilos. Também procura entender quais eram as exigências dos cinemas, o que eles buscavam da música e dos músicos e como esse trabalho era visto pela crítica e pelo público.

**Palavras chave:** cinema silencioso, música, sons, orquestras, efeitos sonoros.

## Introducción<sup>1</sup>

**E**n su aclamada novela *Fatamorgana de amor con banda de música*, el escritor chileno Hernán Rivera Letelier, recientemente galardonado con el Premio Nacional de Literatura (2022), describe a la protagonista Golondrina del Rosario como una pianista de cine con tal dominio de su oficio que “hasta la película de argumento más vulgar e inane lograba calar en lo más profundo del corazón de los espectadores”.<sup>2</sup> A lo largo del relato se deja ver la importancia que tenían quienes se dedicaban a este oficio, pues la intervención musical jugaba un rol determinante en la recepción del cine exhibido. Sin embargo, más allá de los relatos ficcionales, el ámbito sonoro del cine temprano en Chile es un terreno lleno de incógnitas.

Este estudio busca revertir esta situación para poder amplificar nuestro conocimiento sobre los aspectos sonoros del cine temprano en Chile y, al mismo tiempo, dar luces sobre nuevas posibilidades teóricas y mecanismos de trabajo para desarrollar los estudios en el área. El marco temporal del presente trabajo considera como hito inicial el momento en que la exhibición cinematográfica en Chile abandona la itinerancia que caracterizó a sus primeros años y comienza a establecerse en salas hacia 1907.<sup>3</sup> Comprende las décadas de 1910 y 1920, cuando la exhibición cinematográfica vive un momento de auge en el país y concluye con la asimilación de la tecnología de sonido sincrónico, a comienzos de la década del treinta, que marca el declive del periodo silente.

En la primera parte de este artículo se ofrece una discusión sobre los principales referentes teóricos que orientan el estudio para posteriormente detallar los principales hallazgos. Se discuten las formaciones instrumentales, el perfil de

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt Postdoctorado “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1896-1933)” folio 3220025.

<sup>2</sup> RIVERA LETELIER, Hernán. *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago: Planeta, 1999, p. 54.

<sup>3</sup> ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015, p. 37.

músicos/as que trabajan en el medio chileno de la época y la presencia de intérpretes mujeres. A continuación, se revisan algunas definiciones sobre lo que sería considerada una buena música de cine por parte de la crítica y la prensa. Luego, la adquisición de nuevos instrumentos y aparatos sonoros para, finalmente, analizar la idea de la música como un atractivo central dentro de la exhibición cinematográfica.

### Fundamentos y estado del arte

Una consideración inicial para este trabajo es que, como algunas investigaciones sostienen, resulta problemático utilizar conceptos como “silente” o “mudo” para referir al cine de los primeros tiempos, pues aquellas prácticas cinematográficas estuvieron lejos de ser silenciosas.<sup>4</sup> Sin embargo, la definición de “silente” continúa dominando tanto en la academia anglosajona como en América Latina. Por esta razón se utilizan acá indistintamente las categorías de cine silente y cine temprano para referir a la actividad cinematográfica previa a la aparición de las tecnologías de sonido óptico que se masificarán en Chile desde comienzos de la década del treinta, sin que esto implique una mirada evolucionista o una indiferencia hacia la diversidad de elementos sonoros del cine de aquellos años, que es justamente el foco del estudio.

A nivel internacional, no es sino hasta los últimos años de la década del noventa que aparece la primera investigación en profundidad en torno a la música del cine silente. El libro *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies*, de Martin Marks, vino a llamar la atención respecto al escaso interés por la música de cine de aquel periodo, que paradójicamente definió muchas prácticas que continúan hasta el presente.<sup>5</sup> A pesar de su importante contribución, el texto de Marks resulta un tanto problemático por concentrarse en el estudio de composiciones escritas especialmente para determinadas películas como la partitura de Joseph Carl Breil para *The Birth of a*

<sup>4</sup> CUARTEROLO, Andrea. “Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia*, n. 8, 2013, p. 1; ITURRIAGA *op. cit.*, p. 21.

<sup>5</sup> MARKS, Martin. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

*Nation* (*El nacimiento de una nación*, EE.UU, David W. Griffith, 1915) o la de Erik Satie para *Entr'acte* (*Entreacto*, Francia, René Clair, 1924). Si bien son hitos en la composición musical para el cine, esta modalidad fue más bien excepcional a lo largo del periodo en comparación con la práctica habitual de compilar músicas preexistentes y adaptarlas a las necesidades de las cintas.

Algunos años más tarde, en su célebre *Silent Film Sound*, Rick Altman vino a demostrar que las prácticas musicales durante la llamada era silente fueron bastante más complejas de lo que hasta entonces se creía.<sup>6</sup> Altman sostuvo, por ejemplo, que muchos cines en los Estados Unidos sencillamente no utilizaban música, y otros la usaban solo en forma intermitente, rompiendo así con la creencia de que la música era un elemento de rigor y que cubría toda la exhibición.<sup>7</sup> Asimismo, afirmó que en los primeros años del siglo veinte ya era común en muchos cines contar no solo con un pianista sino con un trío de piano, violín y percusión.<sup>8</sup> El rol del percusionista era clave no solo en términos de dar ritmo al conjunto, sino para producir una serie de efectos sonoros en diálogo con las acciones presentadas en pantalla.

En los Estados Unidos y algunos países europeos como Inglaterra y Francia, hubo una constante utilización de sonidos en vínculo con la proyección, como intentos de sincronizar diálogos con actores en vivo, el uso de efectos operados por el mencionado percusionista u otros ejecutantes o los narradores que se encargaban de explicar a la audiencia lo que estaban viendo y resumían la trama cuando era necesario.<sup>9</sup>

El permanente foco en el cine norteamericano plantea interrogantes para la investigación sobre música en la era silente. Ya el mismo Altman advertía el riesgo de homologar lo que pasaba en un determinado contexto con otro, pues la diversidad de

<sup>6</sup> ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

<sup>7</sup> ALTMAN, *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>8</sup> ALTMAN, *op. cit.*, p. 103.

<sup>9</sup> TREZISE, Simon. "Historical Introduction". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 8-9.

prácticas y particularidades podía variar incluso dentro de una misma ciudad.<sup>10</sup> En esta línea, Julie Brown y Anette Davison en su volumen dedicado a la música y el sonido en el cine silente británico, plantean que, a pesar de ciertas similitudes con los Estados Unidos, hay aspectos distintivos a nivel local como el predominio del narrador en las películas didácticas de los cines escoceses e ingleses o el rol de la orquesta en algunos cines londinenses que no se ocupaba tanto de sincronizar la proyección sino más bien de amenizar con piezas tocadas completas.<sup>11</sup>

En el ámbito latinoamericano el estudio de la música en el cine es un área mucho más reciente y, quizás por lo mismo, el periodo silente ha sido escasamente abordado. Solo hemos podido dar con los trabajos de Danielle Crepaldi Carvalho y Eduardo Morettin que han analizado los llamados filmes cantantes en Brasil y los usos de música y sonido en cines de Río de Janeiro.<sup>12</sup> En México, el trabajo pionero de Aurelio de los Reyes trazó algunos lineamientos, pero no hemos podido ver una continuidad al respecto.<sup>13</sup>

El problema fundamental que han enfrentado quienes intentan indagar en el cine silente ha sido que, a diferencia del sonoro, hoy es prácticamente imposible visionar las cintas con la música que fueron exhibidas originalmente. Esta dificultad ha propiciado una diversidad de perspectivas de investigación que vinieron a enriquecer nuestro entendimiento sobre las prácticas músico-cinematográficas. Así, junto con intentar desentrañar los significados que la música promovía, algunos estudios se

---

<sup>10</sup> ALTMAN, *op. cit.*, p. 11.

<sup>11</sup> BROWN, Julie y Anette Davison. "Overture". En: Brown, Julie y Anette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 5-8.

<sup>12</sup> MORETTIN, Eduardo. "Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música", *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, n. 31, 2009, pp. 149-163.; CREPALDI CARVALHO, Danielle. "O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)", *Galáxia*, n. 34, 2017, pp. 85-97.; CREPALDI CARVALHO, Danielle. "Reflexões sobre o acompanhamento sonoro do primeiro cinema: O caso do carioca Cinema Chantecler (1911)", *Aniki*, vol. 1, n. 9, 2022, pp. 168-201.

<sup>13</sup> DE LOS REYES, Aurelio. "La música en el cine mudo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 13, n. 51, 1983, 99-124.

han interesado en su desarrollo tecnológico,<sup>14</sup> otros en la selección y preferencias por ciertos repertorios.<sup>15</sup> Algunos estudios se han concentrado en la diversidad de sonidos utilizados durante las exhibiciones,<sup>16</sup> el uso e interpretación de canciones,<sup>17</sup> la dimensión laboral de la práctica musical para cine,<sup>18</sup> y las problemáticas de género entre varios otros temas.<sup>19</sup>

Como ha propuesto Altman, en el estudio de la música del cine silente hay cuatro supuestos que resulta necesario poner en tensión: el primero es una tendencia a entender el silente como una unidad homogénea en lugar de pensarlo como una etapa compleja en la que se produjeron cambios radicales tanto a nivel contextual como en las prácticas musicales mismas. El segundo, es que los años veinte han servido como modelo para explicar las prácticas musicales del cine silente cuando en

<sup>14</sup> BUHLER, James, David Neumeyer, y Rob Deemer. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

<sup>15</sup> CHRISTIE, Ian. "Suitable Music: Accompaniment Practice in Early London Screen Exhibition from R. W. Paul to the Picture Palaces". En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 95-110.; LEONARD, Kendra. "Cue Sheets, Musical Suggestions, and Performance Practices for Hollywood Films, 1908-1927". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 45-60.

<sup>16</sup> RAYNAULD, Isabelle. "Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said". En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 69-78.; NASTA, Dominique. "Setting the Pace of a Heartbeat: The Use of Sound Elements in European Melodramas before 1915". En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 95-109.

<sup>17</sup> SCOTT, Derek. "Song Performance in the Early Sound Shorts of British Pathé". En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 183-199.; COOK, Malcolm. "Sing Them Again: Audience Singing in Silent Film". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 61-76.

<sup>18</sup> DAVISON, Annette. Workers' Rights and Performing Rights: Cinema Music and Musicians Prior to Synchronized Sound. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 243-262.

<sup>19</sup> CONDON, Denis. "Players Must Be of a Good Class: Women and Concert Musicians in Irish Picture Houses, 1910-1920". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 79-92.; PORTER, Laraine. "Music, Gender, and the Feminisation of British Silent Cinema, 1909-1929". En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 93-108.

realidad en esa década se establecieron muchas cuestiones que antes no eran habituales o ni siquiera existían. Un tercer supuesto asume que la música del cine temprano fue simplemente una adaptación de prácticas provenientes del teatro y otros espectáculos escénicos sin reconocer la complejidad de los diálogos e intercambios entre disciplinas, así como las técnicas específicas que cada una promovió. Finalmente, y quizás el más importante aspecto a cuestionar, es la idea de que la música del cine silente es universal, es decir, que se pueden extrapolar ideas y hallazgos desde un lugar a otro asumiendo que, en todos los países y regiones, las prácticas fueron similares.<sup>20</sup>

Sobre la base de estos cuatro puntos, el presente trabajo busca interrogar la música en el cine silente en Chile, incorporando además una línea que ha venido desarrollándose en los últimos años en los estudios sobre música que es la perspectiva del trabajo.<sup>21</sup> Siguiendo este enfoque, entendemos a los músicos no solo como artistas, sino como trabajadores que hicieron parte de una industria que demandaba de ellos una serie de características y habilidades. Estos músicos desarrollaron un oficio particular, se organizaron para mejorar sus condiciones laborales y para defender sus empleos ante la llegada del cine sonoro.<sup>22</sup> Por lo tanto, considerarlos únicamente en su faceta artística resultaría limitante y contribuiría a reproducir una visión idealizada de su trabajo.

### **En la intersección entre música y cine en Chile**

Durante las últimas décadas, ha habido un desarrollo marcado de los estudios sobre cine en Chile reuniendo a personas de diferentes disciplinas que se han concentrado en una variedad de fenómenos, principalmente en torno a la producción, pero también desde los últimos años a la distribución y exhibición. A pesar de este florecimiento, el

<sup>20</sup> ALTMAN, *op. cit.*, pp. 8-11.

<sup>21</sup> WILLIAMSON, John y Martin Cloonan. *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press, 2016, p. 8.

<sup>22</sup> KARMY, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago: Ariadna, 2021, pp. 121-135.

estudio de lo sonoro y lo musical en particular ha sido apenas abordado. De igual modo, desde el ámbito de la musicología y los estudios sobre música en su conjunto, ha habido un escaso interés por abordar la música que hace parte de proyectos mayores como pueden ser el cine o el teatro. Se produce así lo que podríamos describir como una abandonada frontera disciplinar, en la que ni los estudios del cine logran acercarse a lo musical ni los estudios sobre música se aproximan al mundo del cine.

En lo que concierne específicamente a la pesquisa sobre la era silente, las referencias a aspectos musicales resultan someras. Los principales trabajos se han concentrado en la producción nacional y regional,<sup>23</sup> la recepción del cine hollywoodense,<sup>24</sup> las publicaciones especializadas,<sup>25</sup> la circulación, exhibición y distribución.<sup>26</sup> En algunos de estos textos hay menciones o breves discusiones sobre el rol de la música en exhibiciones puntuales, cuestión que sin duda abre espacios para continuar indagando, pero por lo dispersos que se encuentran estos elementos se requiere una sistematización para poder profundizar en ellos.

Algo bastante similar ocurre en la historiografía musical en la que las relaciones con el cine apenas se vislumbran,<sup>27</sup> e incluso, el trabajo de compositores en este ámbito es

---

<sup>23</sup> JARA, Eliana. *El cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994; MÜLCHI, Hans. “El cine: re-develador de la memoria fragmentada (la Aventura antofagastina de los ’20)”. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, 1996.; VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017; TOMPKINS, Cynthia. “Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018, pp. 88-115.

<sup>24</sup> PURCELL, Fernando. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”, *Historia Crítica*, n. 38, 2009, pp. 46-69.; GATICA, Camila. “Al sur de la frontera: historias de cowboys en Chile. Recepción y apropiación del cine Western Hollywood en los locos años 20”, *Revista de Humanidades*, n. 23, 2011, pp. 91-118.

<sup>25</sup> BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara eds. *Archivos iletrados. Escritos sobre cine en Chile. 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

<sup>26</sup> ITURRIAGA, *op. cit.*

<sup>27</sup> SALAS VIU, Vicente. *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile: Editorial Universitaria, 1952; CLARO, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.



visto con franco desdén.<sup>28</sup> Una de las pocas excepciones es la *Historia Social de la Música Popular en Chile* que repasa brevemente algunos aspectos sobre la música en los cines de las décadas de 1910 y 1920 y ofrece informaciones puntuales sobre algunos músicos que allí trabajaron.<sup>29</sup>

El único estudio con mayor profundidad publicado hasta ahora es un artículo de Fernando Purcell y Juan Pablo González quienes, basándose principalmente en el análisis de prensa, discuten algunas definiciones y trayectorias de lo musical en el marco temporal 1910-1930.<sup>30</sup> Sin embargo, sus hallazgos son, a nuestro juicio, muy parciales y se observa una marcada tendencia a homologar prácticas que ocurrían en los Estados Unidos con lo que sucedía en Chile que ameritan una discusión mayor.

### Principales hallazgos

Aunque parezca un dato secundario, uno de los primeros hallazgos de esta pesquisa fue que la cantidad de información que hemos podido encontrar revisando las fuentes es bastante más profusa de lo esperado. Esa aparente aura de misterio en torno a la práctica musical aplicada al cine de la época en la práctica no es tal. En las páginas de diarios y revistas podemos encontrar, en forma regular, menciones a los músicos que trabajaban en las salas de cine, la contratación de nuevos intérpretes o directores de orquesta, la compra de instrumentos musicales y aparatos sonoros e incluso detallados repertorios de lo que las orquestas interpretaron durante la exhibición de una determinada película. Esto viene a revelar que el escaso conocimiento que tenemos hasta hoy sobre la música del cine temprano en Chile no

---

<sup>28</sup> ESCOBAR, Roberto. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1971.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2005.

<sup>30</sup> PURCELL, Fernando, y Juan Pablo González. "Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile, 1910-1930", *Latin American Music Review/Revista de música latinoamericana*, vol. 35, n.1, 2014, pp. 88-114.

se explicaría por una escasez de fuentes, sino más bien porque no ha sido objeto de estudio entre quienes han investigado el cine del periodo.

### **Instrumentación y formatos**

Otro aspecto a destacar tiene relación con las formaciones instrumentales. A pesar de que algunos estudios afirman que el instrumento más habitual en la música de cine en Chile era el piano,<sup>31</sup> esto debiera ser matizado, pues si revisamos las fuentes nos encontramos con variadas formaciones como dúos de piano y violín, conjuntos folklóricos, pequeñas orquestas e incluso bandas de bronce.<sup>32</sup> La conformación de pequeñas orquestas para interpretar la música de las exhibiciones se volvió la norma durante la década del diez. El número de intérpretes de cada agrupación era variable, pero podía fluctuar entre 8 a 20 integrantes en las salas más grandes y con mayor presupuesto. Ahora bien, cabe destacar que hasta las salas más pequeñas contaban con conjuntos de tres o cuatro intérpretes. Respecto a la instrumentación, las variantes son múltiples, pero en los grupos pequeños se tiende hacia un formato de piano y cuerdas frotadas, que en algunos casos se aumentaba incorporando algún instrumento de viento como la flauta o el clarinete para ejecutar las melodías. Los conjuntos más numerosos tendían a replicar el formato sinfónico, pero a menor escala con cuerdas frotadas, maderas y bronce además de instrumentos de teclado como el piano, el armonio o el órgano. A modo de ejemplo, podemos ver esta detallada descripción a propósito de la inauguración del teatro Imperio en la ciudad de Valparaíso en 1922:

La orquesta del Imperio contará con los siguientes instrumentos: 3 violines primeros, 4 violines segundos, viola, cello, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, corno, pistón, batería, timbal y órgano xilofónico. Del rico piano Steinway de cola, instalado sobre la caja armónica se hará uso únicamente en los acompañamientos de solos.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> ITURRIAGA, *op. cit.*, p. 28; GONZÁLEZ Y ROLLE, *op. cit.*, pp. 232-233.

<sup>32</sup> *El diario Ilustrado*, 25 de septiembre de 1911; *Arlequín*, n. 2, 21 de junio de 1922.

<sup>33</sup> *La Unión*, 10 de septiembre de 1922, p. 15.

Todo esto revela que el panorama en cuanto a la instrumentación era bastante más complejo que la generalizada idea del pianista solitario de cine. Al mismo tiempo, el hecho de que incluso los teatros pequeños contaran con tríos o cuartetos musicales revela que el interés por este aspecto era bastante más marcado de como hasta ahora se ha pensado. Como veremos más adelante, los teatros también promovieron la inclusión de nuevas sonoridades para enriquecer la experiencia de ir al cine.

### **¿Quiénes se dedicaban a la música de cine?**

Al intentar establecer un perfil de quienes se dedicaban a este trabajo, podemos distinguir de inmediato dos puntos relevantes. El primero es que, revisando los nombres de los músicos, nos encontramos no solamente con intérpretes anónimos, sino también con algunos personajes de cierta notoriedad en la historiografía musical. Tal es el caso del violinista y director de orquesta Armando Carvajal, célebre en el mundo de la música clásica chilena por ser el director del Conservatorio Nacional luego de la reforma de 1928 y un impulsor de la formación de la Orquesta Sinfónica de Chile.<sup>34</sup> Sin embargo, hasta ahora era absolutamente desconocido el hecho de que Carvajal alcanzó bastante notoriedad dirigiendo orquestas de cine durante los años veinte. Se destacó como director y violinista en la orquesta del Teatro Imperio en 1923 y posteriormente fue contratado por el Cine Splendid, que publicó su debut con grandes anuncios y fotografías del músico.<sup>35</sup> Es probable que las tareas de un director de orquesta de cine no hayan parecido suficientemente decorosas para quienes han escrito las páginas de la historiografía musical chilena. Carvajal ganó popularidad no solo interpretando repertorio clásico sino también “shimmys y tangos”.<sup>36</sup> Como ha constatado la musicóloga Eileen Karmy, estas facetas de los músicos que tienen que ver con el trabajo, con la música popular y con una

<sup>34</sup> CLARO y Urrutia, *op. cit.*, p.124.

<sup>35</sup> *La Nación*, Santiago, 9 de agosto de 1925, p.15.

<sup>36</sup> *La Nación*, Santiago, 17 de agosto de 1925, p.7.

mirada más desprejuiciada de la actividad musical, muchas veces entraron en contradicción con las narrativas hegemónicas de la historiografía y, por tanto, se ocultaban aspectos biográficos que podían resultar poco decorosos.<sup>37</sup>



Debut de Armando Carvajal como director de la orquesta del Splendid. *La Nación*, 8 de septiembre de 1925, p. 15.

### Género y trabajo en la música de cine

No sería una sorpresa afirmar que en esta época las personas dedicadas al trabajo musical en los cines eran mayoritariamente hombres. Sin embargo, constatamos también una presencia significativa de mujeres en estas tareas. En 1908, la revista *Sucesos* destacaba “la buena música que ejecuta al piano la profesora, Srta. Sarah Robledo” que trabajaba en el cine Edén de Valparaíso.<sup>38</sup> Algunos años más tarde encontramos más nombres de mujeres interpretando distintos instrumentos en los conjuntos de los principales cines. Destaca el nombre de Emma Spuhr, violinista de

<sup>37</sup> KARMY, *op. cit.*, p. 216.

<sup>38</sup> *Sucesos*, n. 313, 3 de septiembre de 1908. Desafortunadamente, a la fecha no hemos podido dar con mayores detalles sobre Robledo.

gran notoriedad en las salas de cine de Valparaíso. La prensa destacó, por ejemplo, su debut en el teatro Valparaíso a mediados de 1913 como parte de los habituales Concierto-Cinema que ofrecía la sala.<sup>39</sup> En 1920, Spuhr figuraba como primer violín de la orquesta del teatro Alhambra de Valparaíso y, un par de años más tarde, integraba la orquesta del Cinema Star ejecutando algunos solos durante las exhibiciones.<sup>40</sup>



Reinaldina Kühn de Kennedy retratada en el diario *La Unión*, 16 de abril de 1922, p. 5.

Otra intérprete de gran notoriedad fue Reinaldina Kühn de Kennedy, violinista que estudió en los Estados Unidos y luego regresó a Chile para establecerse en Valparaíso. En 1922 se anunció su incorporación a la “orquesta de 15 profesores” dirigida por Paul Salvatierra en el teatro Setiembre.<sup>41</sup> Tal como en el caso de Spuhr, se promovían con particular énfasis sus solos de violín

durante las exhibiciones. La inclusión de interpretaciones en solitario de los instrumentistas más virtuosos era una práctica habitual tanto en Santiago como en Valparaíso para deleitar a la audiencia. No obstante, es probable que tuvieran también

<sup>39</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, 1 de julio de 1913, p. 2.

<sup>40</sup> *Música* 4, abril 1920, p. 9; *La Unión*, 11 de mayo de 1922, p. 3.

<sup>41</sup> *La Unión*, 19 de mayo de 1922, p. 3.

una función práctica pues, el hecho de que una sola persona tocara, permitía al conjunto un momento de pausa y una pieza menos que preparar y ejecutar en grupo.

La presencia de mujeres en los conjuntos parece estar mediada, en algunos casos, por su parentesco con otros músicos. Es probable que estos vínculos facilitaran su entrada en las agrupaciones. Tal es el caso de Julia Penjean, violoncellista que había estudiado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y que provenía de una familia de músicos. Penjean alcanzó gran notoriedad en conjuntos de diversos cines de Santiago y llegó incluso a dirigir las orquestas del teatro Colón de Valparaíso y el Teatro Victoria en Santiago.<sup>42</sup>

El ingreso de mujeres a este espacio laboral en otros contextos estuvo mediado por circunstancias bastante especiales. Como han establecido estudios en torno al cine del periodo en los Estados Unidos y Reino Unido, el impacto de la Primera Guerra Mundial provocó que los integrantes de las orquestas debieran unirse al ejército generando una enorme vacante que fue cubierta en gran medida por intérpretes mujeres.<sup>43</sup>

En el Reino Unido, como ha analizado Laraine Porter, las mujeres que buscaban desarrollar sus carreras en el ámbito musical durante la década de 1910 eran foco de críticas y discriminación, pero el cine parecía estar un poco más libre de ese escrutinio.<sup>44</sup> Es posible pensar en una situación similar para el caso de Chile, aunque la entrada de mujeres al medio fue bastante más gradual pues no hubo un hecho que restara a los músicos hombres de su trabajo durante el periodo.

Si bien es difícil rastrear detalles más específicos al respecto para el contexto chileno, una pista interesante se encuentra en una recopilación de correspondencia de la pampa salitrera. Allí encontramos algunas referencias a la actividad musical entre las

<sup>42</sup> *La Unión*, 20 de julio de 1927, p. 11; *La Nación*, 08 de enero de 1926, p. 10.

<sup>43</sup> LEONARD, *op. cit.*, p. 47; PORTER, *op. cit.*, pp. 102-103

<sup>44</sup> PORTER, *op. cit.*, p. 95.

que destaca un intercambio entre dos amigas, una de ellas pianista, fechado en enero de 1925. Luego de algunos comentarios sobre otros temas, una le pregunta a la otra: “Y cuando se casa usted? Mejor será que no se case piense en aprender el piano bien para que se gane la vida sola mas bien es mucho mejor que casarce (sic)”.<sup>45</sup> El elocuente comentario nos da algunas luces de cómo estas mujeres veían el trabajo en los cines como un espacio que les podría dar autonomía. Si bien la música en el cine fue un territorio de predominio masculino, la presencia de estas y otras intérpretes plantea interrogantes respecto a la posibilidad de las mujeres de desarrollarse musical y laboralmente en este medio.

### Una buena música de cine

Entre los diversos comentarios de la prensa chilena se distinguen ideas bastante claras de lo que debiera ser una buena música para cine. Sin embargo, esas expectativas no siempre se cumplían y las quejas no se hacían esperar. Como han documentado Purcell y González, la calidad de la interpretación de la música en algunos cines fue duramente cuestionada.<sup>46</sup> Así lo hizo saber una nota publicada en la revista *Cine Gaceta*, cuestionando la calidad de muchas orquestas de aquellos años:

Hay orquestas que despiertan cólera, hay otras que inspiran lástima y hay otras que ponen enfermo. Muchos números bonitos de música pierden todo su colorido especial y adquieren una tonalidad indefinible al ser ejecutados por músicos malos. Un conjunto de instrumentos que, generalmente no tienen de tales sino la forma, a cargo de músicos que son percebes de la semifusa, es como una confabulación execrable que atenta criminalmente contra los oídos del espectador. [...]Un piano bien afinado y en manos de un artista de verdad, supera por mucho a las orquestas que generalmente soportamos en nuestros cines.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Citado en GONZÁLEZ, Sergio (ed.) *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, Santiago: DIBAM, 2006, p. 225.

<sup>46</sup> PURCELL y González, *op. cit.*, p. 92.

<sup>47</sup> *Cine Gaceta*, n. 1, octubre 1915, p. 16.

Además del ácido comentario, llama la atención la preferencia por un pianista solo en lugar de una orquesta en un momento en que este tipo de conjuntos se volvía la norma. Junto con lo anterior, muchas veces las promocionadas orquestas tocaban solamente en momentos puntuales mientras que el grueso de la cinta era acompañado solamente con piano o incluso podía quedar sin música. Una exhibición con algunos de estos problemas ocurrió en el Teatro Olimpo de Viña del mar en 1914, pues parte de la orquesta se retiró antes de que la cinta finalizara causando la molestia del público asistente.

Anoche se ejecutaron varias de las piezas anunciadas pero las demás fueron cambiadas o no se tocaron. El maestro Stoffers [director de la orquesta] se retiró de la sala en la mitad de la segunda parte y siguiendo su ejemplo las demás personas de la orquesta, hicieron igual cosa. El público que paga su entrada para oír música durante toda la función protesta con razón de esta falta de formalidad.<sup>48</sup>

Para enmendar esta situación, algunos cines comenzaron a promocionar a sus orquestas indicando específicamente que tocarían durante toda la exhibición y que sus pausas serían mínimas. Ejemplo de ello es el anuncio del Teatro Setiembre de Valparaíso, que llegó a precisar que durante sus exhibiciones tendrían “únicamente 1 o 2 minutos de piano solo”, como una forma de mantener la música mientras la orquesta se preparaba para la pieza siguiente.<sup>49</sup> En Santiago fueron aún más allá y el Teatro Splendid anunció a su nueva orquesta afirmando que esta tocaría de principio a fin y que suprimirían los intervalos de piano solo.<sup>50</sup> Este punto devela también que muchas veces estos grandilocuentes anuncios de numerosas orquestas eran un tanto engañosos en la medida que la participación del conjunto podía ser muy breve. Asimismo, pone en evidencia la importancia que tenía para el público la participación de la orquesta no solo en momentos específicos sino durante toda la película.

<sup>48</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de diciembre de 1914, p. 3.

<sup>49</sup> *La Unión*, 9 de septiembre de 1922, p. 9

<sup>50</sup> *La Nación*, 1 de abril de 1923, p. 15.



La principal preocupación, en lo que respecta a la parte musical, parece haber sido la sincronización y la empatía, es decir, que la música sincronizara con las acciones que ocurrían en la pantalla y que tanto el estilo como el estado de ánimo de las piezas fuera concordante con lo que planteaba la trama.<sup>51</sup> Así, veremos numerosos comentarios críticos aludiendo a la nula relación entre lo que se veía en la pantalla y lo que se escuchaba. Un temprano ejemplo de esto ocurrió en 1907, luego de la exhibición de una cinta de carácter religioso en Santiago:

En la parte correspondiente a la vida de Jesús y a su trágica pasión, el pianista tuvo la malhadada idea de tocar la “Maxiche”. Cada vez que aparecía la noble y pálida figura del Redentor, brotaban de la oscuridad las irreverentes notas del baile americano: “taratataran... tarin! ...tan-tan”. Y la emoción se perdía en risas y en disgustos. Fue desastroso!<sup>52</sup>

Lo que revela este comentario es que ya en 1907, cuando el cine recién comenzaba a establecerse en salas, había una clara idea de que la música debía adecuarse en términos de ritmo y estado de ánimo a la acción. Resulta lógico si pensamos que esas convenciones ya estaban establecidas por los espectáculos escénicos como la ópera, la zarzuela y el teatro, pero su asimilación por parte del cine fue, al parecer, más lenta de lo esperado. Esto coincide con las afirmaciones de Rick Altman que, como hemos visto, sostiene que no hay una homologación directa de las prácticas musicales entre los distintos tipos de espectáculos.<sup>53</sup>

Otro aspecto importante relacionado con la sincronización es la regular inclusión de efectos sonoros que pudieran sincronizarse con las acciones de la película. Como veremos a continuación, las salas adquirieron aparatos para enriquecer ese ámbito de lo sonoro, reforzando precisamente la sincronización entre imagen y sonido.

---

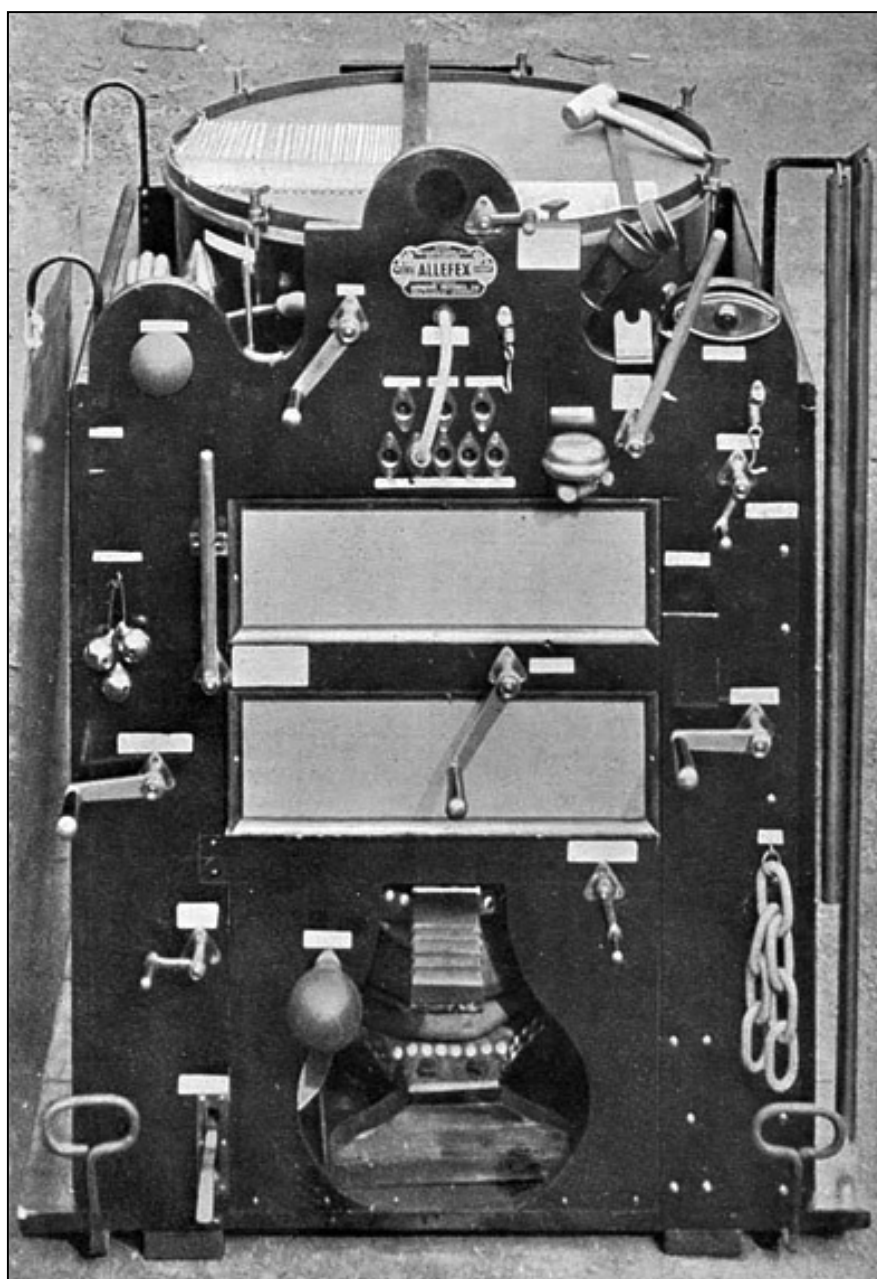
<sup>51</sup> Tomando como referencia la noción de música empática desarrollada en CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 19.

<sup>52</sup> *El Mercurio*, 2 de junio de 1907, p. 5.

<sup>53</sup> ALTMAN, *op. cit.*, pp. 8-11.

### Instrumentación y recursos sonoros

Uno de los elementos que contribuía a llamar la atención de la audiencia era la inclusión de nuevos instrumentos y sonidos para enriquecer la experiencia sonora durante la exhibición. Así, fueron anunciados armonios y marimbas, bandoneones que comenzaron a llegar con la masificación del tango en Chile, o baterías y saxofones asociados al jazz, que también hacía su arribo al país.



Fotografía del Allefex. Reproducida en TALBOT, Frederick. *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1914, p. 141.

Además de los instrumentos más convencionales, aparecieron otros aparatos fabricados especialmente para la exhibición cinematográfica que reforzaban la sincronización entre sonido e imagen. Así ocurrió en los teatros Colón de Valparaíso y La Comedia de Santiago a principios de 1917 con el Allefex.<sup>54</sup> Este aparato producía cerca de 50 sonidos diferentes que buscaban imitar aquellos que posiblemente ocurrieran en pantalla como tormentas, cataratas, ladridos de perros, canto de pájaros y otros.

En una crónica sobre la realización cinematográfica estadounidense publicada en 1914, Frederick Talbot afirmaba que, desde los primeros años de la década del diez, la idea de acompañar los movimientos con efectos sonoros había adquirido notoriedad en los Estados Unidos y que el Allefex se perfilaba como uno de los más interesantes aparatos para llevar esto a cabo.<sup>55</sup> Parece ser que esa tendencia comenzó a ser replicada en otros lugares como ocurrió en Chile solo tres años más tarde. El Allefex había sido patentado en abril de 1909 por el británico A. H. Moorhouse y su precio en Reino Unido rondaba las £30.<sup>56</sup> A esto habría que sumar los costos de envío. Podemos suponer que para los teatros en Chile esta fue una inversión bastante importante, lo que demuestra el interés por estos aparatos. Tiempo después, el teatro Colón estrenó la cinta chilena *Todo por la patria* (Chile, Arturo Mario y María Padín, 1918) utilizando el Allefex. Entonces la prensa consignó que contribuyeron “al éxito de la obra las imitaciones que se introducen mediante el concurso del kinófono Allefex que imita los ruidos de acciones de artillería y fusilería”.<sup>57</sup>

Un fenómeno similar tuvo lugar un par de años después cuando la empresa a cargo de los teatros Brasil y Setiembre de Santiago adquirió el Fotoplayer, un órgano con multiplicidad de timbres al que se le añadió una gran batería de accesorios y percusiones accionados con botones y manivelas.<sup>58</sup> Este comenzó a ser fabricado

<sup>54</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de enero de 1917, p. 3; *El Mercurio*, 13 de enero de 1917, p. 4.

<sup>55</sup> TALBOT, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>56</sup> BOTTOMORE, Stephen. “An International Survey of Sound Effects in Early Cinema”. *Film History*, vol. 11, n° 4, 1999, p. 493.

<sup>57</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, 4 de mayo de 1918, p. 7.

<sup>58</sup> *Ibid.*

alrededor de 1912 en Estados Unidos como parte de las búsquedas de la industria por desarrollar instrumentos adecuados para la exhibición cinematográfica.<sup>59</sup> Fue allí que lo encargó especialmente la empresa chilena y, pese a haberlo anunciado, lo tuvo guardado por todo un año pues, al parecer, no encontraban a nadie que pudiera tocarlo.<sup>60</sup> Al año siguiente contrataron a Paul Salvatierra, uno de los músicos de cine con más notoriedad en aquellos años y fue él quien lo estrenó.<sup>61</sup>

La premisa de este tipo de aparatos es que una sola persona podía ejecutar una diversidad de sonidos y efectos reduciendo así los gastos en la parte musical. Esto explicaría que los teatros invirtieran en ellos pues, al mediano o largo plazo, recuperarían la inversión y de paso llamarían la atención entre la audiencia con una tecnología novedosa. Pero, junto con esto, debemos considerar también un aspecto más simbólico, que es la promesa de una experiencia cinematográfica similar a la de las grandes metrópolis como Londres o Nueva York. Se configura en torno a estos instrumentos y aparatos, una idea de cómo debiera sonar la música de cine.

### **La música como atractivo**

Si pensamos más allá de las especificidades, lo que podemos distinguir en las prácticas musicales ligadas al cine temprano en Chile es una visión de la música como un atractivo que podría realzar la exhibición de una sala determinada marcando la diferencia con la competencia. Las menciones a las orquestas, el marcado crecimiento que experimentaron en las décadas del diez y el veinte, la compra de instrumentos y aparatos sonoros, la búsqueda por cumplir con la deseada sincronización, fueron maneras de atraer al público y ofrecerle una experiencia particular. Por eso resultan tan elocuentes algunos anuncios publicitarios que ubican a la música entre las comodidades que ofrecía la sala junto con la calefacción, los asientos acolchados y otras características que enriquecían la experiencia cinematográfica.

<sup>59</sup> BOTTOMORE, *op. cit.*, p. 493.

<sup>60</sup> *El Mercurio*, 24 de agosto de 1918, p. 9.

<sup>61</sup> *La Nación*, 29 de agosto de 1919, p. 10. Más detalles sobre Salvatierra en KARMY, *op. cit.*, 78-80.

Ahora bien, esta idea de la música como parte de las comodidades de las salas no debiera interpretarse como que ésta tuvo un rol secundario. Al contrario, podemos distinguir en forma permanente durante las décadas de 1910 y 1920 anuncios de salas con conceptos como el “cinema-concierto” o el “biógrafo-concierto” dando a entender que ir al cine fue en realidad una experiencia conjunta entre ver una película y al mismo tiempo disfrutar de la música. Así lo afirmó una crónica a propósito del mencionado conflicto con la orquesta del teatro Olimpo de Viña del Mar: “El público que acude a estas veladas va atraído tanto por el programa biográfico, como por el orquestal”.<sup>62</sup>

### Conclusiones

Como hemos visto, el trabajo musical aplicado al cine en Chile durante el periodo estudiado tuvo múltiples aristas. Lejos de la falta de figuración y un supuesto anonimato, las orquestas y sus integrantes gozaron de una notoriedad importante y su labor fue consignada en forma regular tanto en la prensa diaria como en los medios especializados.

Por otro lado, podemos ver que el escaso interés por este tema, tanto desde los estudios sobre cine como desde la investigación musical no parece responder a una ausencia de fuentes. Los materiales están allí y, al parecer, lo que ha primado ha sido un foco en otras temáticas y problemas dejando en un segundo plano el aspecto musical del cine.

En cuanto a lo específico del trabajo musical, llama la atención la articulación de un importante espacio laboral para los músicos. El desarrollo del cine en Chile propició un circuito de orquestas, intérpretes, cantantes y artistas del entretenimiento que, junto con enriquecer la vida cultural de las ciudades, funcionó como una fuente laboral de suma importancia para el medio. No es casual que músicos reconocidos, como hemos visto con el caso de Armando Carvajal, vieran en el cine un espacio que les permitiera ganarse la vida a través de la música.

---

<sup>62</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de diciembre de 1914, p. 3.

Una tarea a seguir es poder contrastar las prácticas y características delineadas en el caso de Valparaíso y Santiago, con las de otras regiones del país. La pregunta es hasta qué punto los fenómenos que hemos podido distinguir en las grandes ciudades se asemejan con lo que ocurre en centros urbanos más pequeños y cuyas características geopolíticas los llevan por otros derroteros, como pueden ser los casos del norte grande por sus vínculos con la minería y la cercanía con Perú y Bolivia. O el caso de Punta Arenas, cuya proximidad con la Patagonia argentina articula otras redes.

Finalmente creemos que todos estos hallazgos nos permiten entender la sala de cine como un espacio donde confluyen diversas prácticas. Es más, no sería arriesgado afirmar que la experiencia de ir al cine en aquellos años se parecía más a un espectáculo de variedades donde confluían diferentes expresiones artísticas y donde la música en vivo jugaba un lugar determinante.

### Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.) *Archivos iletrados. Escritos sobre cine en Chile. 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- BOTTOMORE, Stephen. "An International Survey of Sound Effects in Early Cinema", *Film History*, vol. 11, n. 4, 1999, pp. 485-498.
- BROWN, Julie y Annette Davison. "Overture". En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 1-16.
- BUHLER, James, David Neumeyer, y Rob Deemer. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- CHRISTIE, Ian. "Suitable Music: Accompaniment Practice in Early London Screen Exhibition from R. W. Paul to the Picture Palaces". En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 95-110.

- CLARO, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- CONDON, Denis. “Players Must Be of a Good Class: Women and Concert Musicians in Irish Picture Houses, 1910-1920”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 79-92.
- COOK, Malcolm. “Sing Them Again: Audience Singing in Silent Film”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 61-76.
- CREPALDI CARVALHO, Danielle. “O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)”, *Galáxia*, n. 34, 2017, pp. 85-97.
- \_\_\_\_\_. “Reflexões sobre o acompanhamento sonoro do primeiro cinema: O caso do carioca Cinema Chantecler (1911)”, *Aniki*, vol. 1, n. 9, 2022, pp. 168-201.
- CUARTEROLO, Andrea. “Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia*, n. 8, 2013, pp. 1-14. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/588> [Acceso: 19 de agosto de 2023].
- DAVISON, Annette. Workers’ Rights and Performing Rights: Cinema Music and Musicians Prior to Synchronized Sound. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 243-262.
- DE LOS REYES, Aurelio. “La música en el cine mudo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 13, n. 51, 1983, pp. 99-124. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51.1175> [Acceso: 19 de agosto de 2023].
- ESCOBAR, Roberto. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1971.
- GATICA, Camila. “Al sur de la frontera: historias de cowboys en Chile. Recepción y apropiación del cine Western Hollywood en los locos años 20”, *Revista de Humanidades*, n. 23, 2011, pp. 91-118.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2005.
- GONZÁLEZ, Sergio (ed.) *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, Santiago: DIBAM, 2006.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- JARA, Eliana. *El cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994.
- KARMY, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago: Ariadna, 2021.
- LEONARD, Kendra. “Cue Sheets, Musical Suggestions, and Performance Practices for Hollywood Films, 1908–1927”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 45-60.
- MARKS, Martin. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- MORETTIN, Eduardo. “Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, no. 31, 2009, pp. 149–63.
- MÜLCHI, Hans. “El cine: re-develador de la memoria fragmentada (la Aventura antofagastina de los '20)”. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, 1996.
- NASTA, Dominique. “Setting the Pace of a Heartbeat: The Use of Sound Elements in European Melodramas before 1915”. En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 95-109.
- PORTER, Laraine. “Music, Gender, and the Feminisation of British Silent Cinema, 1909–1929”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 93-108.
- PURCELL, Fernando. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”, *Historia Crítica*, n. 38, 2009, pp. 46-69.



- PURCELL, Fernando, y Juan Pablo González. “Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile, 1910-1930”, *Latin American Music Review/Revista De Música Latinoamericana*, vol. 35, n. 1, 2014, pp. 88-114.
- RAYNAULD, Isabelle. “Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said”. En: Abel, Richard y Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 69-78.
- RIVERA LETELIER, Hernán. *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago: Planeta, 1999.
- SALAS VIU, Vicente. *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile: Editorial Universitaria, 1952.
- SCOTT, Derek. “Song Performance in the Early Sound Shorts of British Pathé”. En: Brown, Julie y Annette Davison (eds.). *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 183-199.
- TALBOT, Frederick. *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. Philadelphia: J.B.Lippincott Company, 1914.
- TOMPKINS, Cynthia. “Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, 2018, pp. 88-115. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/149> [Acceso: 19 de agosto de 2023].
- TREZISE, Simon. “Historical Introduction”. En: Barton, Ruth y Simon Trezise (eds.). *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. Boca Raton: Routledge, 2019, pp. 1-22.
- VERGARA, Ximena; Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897–1932)*. Valparaíso: RIL editores, 2021.
- VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017.
- WILLIAMSON, John y Martin Cloonan. *Players’ Work Time: A History of the British Musicians’ Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

**Periódicos y revistas***Arlequín* (Santiago)*Cine Gaceta* (Santiago)*El diario Ilustrado* (Santiago)*El Mercurio* (Santiago)*El Mercurio de Valparaíso* (Valparaíso)*La Nación* (Santiago)*La Unión* (Valparaíso)*Música* (Santiago)*Sucesos* (Valparaíso)

---

**Fecha de recepción:** 4 de septiembre de 2023**Fecha de aceptación:** 27 de noviembre de 2023**ARK CAICYT:**<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/zsa1k5vff>**Para citar este artículo:**

FARIAS, Martín. “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1907-1932)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 196-221. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/453>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Martín Farías** es musicólogo y realizador audiovisual. Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. Su investigación se centra en los vínculos de la música con el cine y el teatro, así como en la relación entre música y política. Su pesquisa se ha plasmado en libros, artículos, podcast, documentales y archivos digitales. Actualmente trabaja como investigador postdoctoral en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. E-mail: [mefz1936@gmail.com](mailto:mefz1936@gmail.com).