

# Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura

*Mapping music documentary in post-dictatorship Chile*

**Martín Farías**

Universidad de Edimburgo, Edimburgo, Escocia  
musicateatral@gmail.com

## Resumen

Basado en una catalogación de 194 cintas producidas entre 1994 y 2019, este artículo propone un estudio exploratorio del documental musical chileno contemporáneo y ofrece categorías, así como interrogantes desde las cuales es posible interpretar este corpus y comprender las estrategias que sus realizadores utilizan para leer lo musical desde una perspectiva documental. Se establece que el documental musical se inscribe en el llamado giro hacia lo íntimo del documental chileno, así como también en la producción en torno a la memoria en el contexto de postdictadura tanto del ámbito documental como de historiografía musical.

**Palabras clave:** documental musical, memoria, historiografía musical, documental chileno.

## Abstract

*Based on a database of 194 films made between 1994 and 2019, this article offers an exploratory study of contemporary Chilean music documentary film, providing analytical categories and research questions. These categories help to understand the strategies that filmmakers use to read musical matters from a documentary perspective. I argue that music documentary is inscribed within the so-called "turn towards the intimate" of Chilean documentary more broadly as well as within the production on memory in the post-dictatorship both in the fields of documentary film and music historiography.*

**Keywords:** music documentary, memory, musical historiography, Chilean documentary.

## 1. Introducción

Pese a que el documental musical ha tenido un importante desarrollo en los últimos años en nuestro país, el lugar fronterizo que ocupa entre los mundos de la música y el audiovisual muchas veces se traduce en invisibilización. Los estudios cinematográficos pocas veces lo consideran y si bien la razón de esto es difícil de dilucidar, puedo plantear como hipótesis que se tiende a privilegiar documentales sobre temas considerados más relevantes socialmente y/o estéticamente más experimentales. Por su parte, y a pesar de que la articulación de discurso en torno a la música chilena se realiza en gran medida a través de formatos audiovisuales, ya sea documentales, series o programas de televisión, la investigación musical solo excepcionalmente se ha enfocado en el estudio de este modo de producción.

El objetivo de este artículo es categorizar algunas tendencias dentro del documental musical en Chile en el contexto postdictadura y luego proponer perspectivas para su estudio considerando diferentes modos de interpretación. Para esto utilizo un marco bibliográfico que integra trabajos sobre cine documental musical producidos mayoritariamente en el mundo anglo, junto con estudios sobre cine documental en Chile.

## 2. Metodología

Dado que el documental musical en Chile ha sido hasta ahora un área mínimamente explorada, el primer paso para el desarrollo de esta investigación fue reconocer el material audiovisual y sistematizar información. Se elaboró una base de datos de documentales producidos desde 1990 a la actualidad, de cualquier duración y enfocados en una práctica o fenómeno musical, un género, estilo, banda o solista determinado. Para estos efectos, entiendo lo musical en un amplio sentido, incluyendo sus aspectos contextuales, sociales, políticos y culturales. Se excluyen de este corpus obras que incluyen la participación de músicos en forma tangencial o cuyo objeto de atención se aparte demasiado de la temática musical.<sup>1</sup>

Cruzando referencias de las bases de datos de Cinechile.cl y el Catálogo de cine y documental ela-

borado por In-Edit, más una permanente búsqueda y recopilación de información durante más de un año se catalogaron 194 documentales producidos entre 1994 y 2019. Si bien no es posible asegurar que esta lista contenga todas las producciones, podemos convenir que es bastante representativa del repertorio del género.<sup>2</sup> El segundo paso en este proceso es interrogar esta producción: ¿cuáles son los temas que relatan estos documentales?, ¿cuáles son sus estrategias narrativas?, ¿utilizan un orden de tipo cronológico u otras estructuras temporales?, ¿cuál es el rol de la música y el sonido?, ¿a qué tipo de materiales recurren: archivos audiovisuales, sonoros, testimonios, entrevistas, seguimientos?, ¿en qué lenguajes audiovisuales se inscriben?

Antes de proponer los ejes de análisis de estas cintas considero necesario discutir algunos aspectos contextuales para entender el desarrollo del documental musical en Chile en estas últimas décadas.

## 3. Cine documental en Chile

Luego de la llegada de la democracia comienza un proceso que De los Ríos y Donoso han llamado de "reconstrucción de la producción cultural" (2016, p.211), que en el ámbito cinematográfico incluyó la reactivación del Festival de Cine de Viña del Mar, la creación de fondos para el fomento de la producción audiovisual, así como la creación de organismos de apoyo a la difusión y comercialización de producciones nacionales e incluso una ley de cine en 2004. En el ámbito documental se crea el primer Festival de Documentales (FIDOCs) y la Asociación de Documentalistas de Chile en 1997 y 2000 respectivamente (2016, p.211).

En términos de temas, varios estudios coinciden que el documental chileno de los últimos años ha experimentado un giro hacia lo íntimo y personal, aunque en muchos casos esto no implica un desmedro del ámbito público, de la esfera social, sino más bien una simbiosis entre ambos mundos (Ramírez, 2010; Lagos, 2011). De los Ríos y Donoso plantean que:

Es en este cruce entre lo personal y lo colectivo, donde la memoria articula los fragmentos y surge a nuestro juicio, el espacio de lo político:

este giro autobiográfico produce una mirada intimista a la política y a la historia oficial, pero al mismo tiempo, produce una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado: en esta articulación de la memoria estas esferas no están separadas, sino que forman parte de la construcción de la subjetividad. (2016, p 216)

Siguiendo esta afirmación, la producción de documental musical hace parte en este diálogo entre lo íntimo y lo público. Cintas enfocadas en solistas o agrupaciones abordan también el contexto socio-político en que estas manifestaciones tienen lugar, como *Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok* (Pablo Insunza, 2004) o *Hardcore, la revolución inconclusa* (Susana Díaz, 2011) donde la banda o el género musical en específico se convierten en plataformas para dar cuenta de los procesos histórico-políticos del Chile dictatorial y la transición a la democracia. Pero podemos leer estas cintas desde un punto de vista intimista donde las experiencias personales y las subjetividades se vuelven políticas ya no desde los grandes relatos sino desde las acciones individuales y colectivas.

### 3.1. Cine digital y la democratización del acceso

Tanto en nuestro país como en el contexto internacional la aparición y masificación de tecnologías digitales en los últimos años ha sido un hecho clave en el desarrollo de la producción cinematográfica. Según Carolina Larraín esto no sólo modificó los costos de producción, sino que facilitó "la gestación de una escena de producción de largometrajes digitales de bajo costo, que permite el surgimiento de una serie de nuevos realizadores, temáticas, estilos, formas de producción y circuitos de exhibición" (2010, p.156).

El desarrollo del documental musical en Chile se encuentra profundamente ligado a estos cambios. La inmensa mayoría de estas cintas han sido realizadas con tecnologías digitales, muchas de ellas con cámaras caseras o semiprofesionales y dirigidas por personas no necesariamente ligadas al cine o al mundo audiovisual. Sumado a esto, plataformas digitales como YouTube o Vimeo albergan una buena parte de la producción de documental musical realizado en los últimos veinte años en el país.

Gran parte de estos trabajos son óperas primas y en muchos de estos casos no hay una continuidad en el ámbito audiovisual. Esto viene a reafirmar la idea de la realización audiovisual por fuera del circuito profesional cinematográfico, así como de la formación de sus realizadores. En otras palabras, el grueso de los autores de documentales musicales no son cineastas de profesión ni participan de los circuitos tradicionales del cine. Siguiendo nuevamente a Larraín:

El digital, como plataforma y soporte audiovisual, tendría un potencial democratizante en cuanto fractura el perfil elitista de acceso al cine. [...] Además de este ámbito, el digital invita a la experimentación y al replanteamiento en tanto la utilización de nuevos lenguajes, técnicas y modalidades de trabajo en el proceso de creación fílmica. (2010, p.156).

Si bien la idea del potencial democratizante del cine digital es relevante para entender el documental musical conviene hacer la salvedad que éste en su mayoría no se ha caracterizado por una ruptura en términos estéticos y de lenguajes, sino más bien por una economía de medios que no se traduce necesariamente en experimentación o innovación. Por el contrario, muchas de estas cintas reproducen modelos y estructuras narrativas bastante probadas y que han sido incluso cuestionadas en el ámbito de la crítica y el estudio del documental como la recurrencia de las llamadas cabezas parlantes (*talking heads*), es decir películas que se basan en entrevistas con cámara fija y relatos de tipo expositivo en desmedro de una narrativa más rica en términos de recursos audiovisuales.

### 4. Miradas sobre el documental musical chileno

Observando la base de datos para el análisis, uno de los primeros elementos que llama la atención es que, del total de 194 cintas, 125 se encuentran disponibles *online*, la mayoría en forma gratuita a través de plataformas como Youtube, Vimeo, archivos fílmicos digitales y un número reducido en sitios en línea pagados, lo cual permite afirmar que el documental musical utiliza las plataformas en línea como espacio principal para su circulación. Una hipótesis en torno a esta situación es que los

realizadores, sabiendo de la escasa red de distribución que pueden acceder este tipo de cintas, ven en internet su principal herramienta de difusión.

Es notorio también que el grueso de la producción se ubica entre las décadas del 2000 y 2010. Entre los años 1990 y 1999 se realizaron solamente nueve cintas, mientras que en la década del 2000 aparecen 69 y desde 2010 a la fecha ya hay 116. El auge del documental musical coincide con lo que Larraín ha descrito como el proceso de democratización de las tecnologías asociadas con el cine digital (2010, p.157). En paralelo, este género en particular adquiere mayor fuerza y visibilidad gracias a la creación del festival In-Edit en 2004 que se convertirá en los años venideros en el principal punto de referencia para el documental musical chileno.

Respecto al tipo de música en el documental musical chileno el foco prevalece en la música popular urbana. Mientras un pequeño grupo de trabajos, muy cercanos a la etnografía en su narrativa, se concentran en las músicas folclóricas, sólo un par de cintas se centran en temas de la música docta. Esto concuerda con lo que el musicólogo Víctor Rondón (2016a y 2016b) distingue en el ámbito de la historiografía de la música, como veremos en detalle más adelante.

En términos de temporalidades, es evidente que prima el interés por hechos actuales y del pasado reciente, es decir desde los años ochenta en adelante. Una de las pocas excepciones que reconstruyen pasados distantes es *Rosita, la favorita del Tercer Reich* (Pablo Berthelon, 2012) sobre la cantante Rosita Serrano cuya carrera se desarrolló en los años treinta y cuarenta. Una explicación pragmática para esto puede ser la dificultad del acceso a material de archivo que se convierte en un problema insalvable a la hora de querer retratar el pasado más distante.

Ante el diagnóstico de que el documental musical permite posibilidades diversas y en algunos casos antagónicas de interpretación, el objetivo de este artículo es ofrecer categorías desde donde analizar este corpus. Con el fin de facilitar el análisis de las obras en una primera etapa se establecen estas distinciones por separado, aunque por supuesto no son excluyentes y están en la mayoría de los casos interrelacionadas.

## 4.1. Documental musical en el medio documental

Pese a esta suerte de exclusión del canon mencionado en la introducción, es posible entender el documental musical como una parte del cine documental chileno. De hecho, existe un número reducido pero significativo de estudios donde se consideran cintas específicas dentro de esta perspectiva.<sup>3</sup> En general, son películas que abordan aspectos de memoria respecto a la más reciente dictadura los que han logrado ingresar al ámbito de interés del estudio del documental chileno.

Hasta la creación del festival In-Edit en 2004, la presencia de documentales musicales en festivales de cine en Chile era más bien marginal. La aparición y consolidación de un festival específico para este género contribuye en forma significativa a su desarrollo.<sup>4</sup> No parece coincidencia que desde su creación a la fecha la producción de documentales musicales ha aumentado considerablemente. Sumado a esto, es importante tener en cuenta que el festival no se ha limitado a presentar documentales nacionales sino principalmente a la exhibición de cintas extranjeras. Desde hace algunos años, el festival incorpora también la realización de charlas y clases magistrales con realizadores internacionales. Es posible que este tipo de acciones haya también influido en los realizadores locales. Siguiendo las ideas propuestas por Di Chiara y Re en torno a la influencia de los festivales de cine en el medio cinematográfico:

(...) cada festival realiza una actividad esencial de selección. Mediante un proceso de inclusión y exclusión, el valor percibido de algunas películas puede ser reforzado y el otras no. De hecho, el proceso de selección implica que sólo algunas películas son consideradas o reconsideradas (también por académicos e historiadores), y la inclusión es a menudo suficiente para certificar su estatus, autoridad e interés. (2011, p.144).<sup>5</sup>

El proceso de inclusión/exclusión se traduce en una valoración/invisibilización que vale la pena considerar para establecer qué tipo de narrativas o formas audiovisuales han predominado y dado forma a la producción documental musical nacional. El trabajo de mediación que despliega el festival

en términos de sacar a la luz trabajos que de otra manera tendrían escasa cobertura mediática viene a reforzar la necesidad de analizar la selección que allí opera. En paralelo la circulación de cintas internacionales junto a las clases magistrales y eventos asociados contribuye a la formación de un canon del género.

En una reseña sobre el festival In-Edit, el crítico y programador Jaime Grijalba (2018) valora las cintas que no están enfocadas en músicos específicos y logran superar el mero retrato de un músico, que serían según el crítico las típicas características del “documental In-Edit clásico”. Podemos leer en este comentario una cierta displicencia hacia las cintas que se enfocan en lo musical, reproduciendo un prejuicio de que este tema no es suficientemente relevante. Así, la exclusión del documental musical del canon del documental chileno ocurrirá a no ser que la cinta hable de algo que la crítica y los programadores consideren más relevante que la música misma.

## 4.2. El documental musical como historiografía de la música

En 2016, el musicólogo e historiador Víctor Rondón presentó los resultados de una investigación en torno a las historias de la música en Chile. Si bien el proyecto no contemplaba el estudio de producciones audiovisuales, su conceptualización permite extender algunas interrogantes hacia el ámbito del documental musical: ¿es posible interpretar el documental musical chileno como relato historiográfico?, y si es así, ¿cuál es su rol en este entramado de historias de la música?, ¿cuáles son las historias que el documental musical ha contado y por qué razones lo ha hecho?

En su estudio sobre la historiografía de la música popular, Tim Wall establece que estas historias pueden encontrarse tanto en forma de libros, como en sitios web, televisión o documentales y señala que los formatos audiovisuales han sido predominantes durante lo que va del siglo XXI (2013, p.15). Wall establece una distinción entre los esfuerzos explícitos por historiar la música popular y las producciones que se enfocan en artistas específicos considerando que, si bien éstas últimas entregan cierta información histórica, su foco principal

son las narrativas en torno a artistas individuales (2013, p.11).

Por su parte, Rondón propone una perspectiva más amplia, pues al momento de iniciar su pesquisa definía como una contribución a la historiografía musical: “toda publicación que tratara algún tema, problema o evento que remitiera a una temporalidad específica, describiera o interpretara algún proceso, declarara sus fuentes y propusiera una narrativa al respecto” (2016b, p.118). Siguiendo esta definición podemos pensar el documental musical como un aporte al relato historiográfico, aunque se enfoque en artistas o géneros específicos. A modo de ejemplo, personalmente aprendí sobre la trayectoria y relevancia del compositor José Vicente Asuar gracias al documental *Variaciones espectrales* (Carlos Lértora, 2013) y probablemente muchas otras personas supieron del aporte de este compositor por esta misma vía, pues hasta el estreno de esta cinta, Asuar era conocido más que nada entre un grupo reducido de especialistas en la composición y la electrónica. En forma similar, *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chilenos* (Mario Rojas, 2000) ha sido fundamental tanto para la puesta en valor de este género y sus músicos más emblemáticos, como para su revitalización en el medio musical nacional de los últimos años, como señalan Daniel Muñoz y Pablo Padilla en su libro sobre cueca brava (2008, p.133). De hecho, el mismo director en una entrevista reciente se mostraba sorprendido del impacto que ha tenido su documental para el circuito cuequero contemporáneo (en Alarcón, 2018).

Si bien Rondón, a diferencia de Wall, no está contemplando explícitamente la producción audiovisual, su propuesta resulta más integradora estableciendo tres grandes tipos de relato: i) historias generales, que cubren largos periodos temporales, así como diversos géneros y repertorios; ii) historias temáticas que se enfocan en un tipo de práctica musical o repertorio y; iii) la microhistoria que “estudia cualquier acontecimiento, personaje o proceso que ha quedado inadvertido para historias más amplias, estableciendo una escala menor” (2016a, p.49). Según Rondón, estas microhistorias son ampliamente mayoritarias en proporción a las historias generales y temáticas, aparecen particularmente desde los años noventa a la actualidad, aunque diversas en sus temas, su foco es principalmente la música popular (2016a, p.49).

La noción de microhistoria representa muy bien el grueso de la producción de documental musical chileno. Esto responde tanto a razones de formato como a cuestiones de tipo contextual. El documental por su duración y estrategias narrativas suele enfocarse en casos específicos más que en grandes relatos y marcos temporales. Estas cintas en su gran mayoría están dedicadas a grupos, solistas o en menor medida, a géneros y escenas. Ejemplo de lo primero serían el ya mencionado *Variaciones espectrales* sobre el compositor José Vicente Asuar, o más recientemente *Quién pronunciará por última vez mi nombre* (Guillermo González, 2017) en torno al saxofonista Carmelo Bustos. Mientras, un grupo más bien minoritario cubre aspectos más amplios que podríamos homologar a lo que Rondón llama historias temáticas como *Hardcore, la revolución inconclusa* (Susana Díaz, 2011), *Pank, orígenes del punk en Chile* (Martín Núñez, 2010) cuyos nombres revelan inmediatamente su foco en un género específico, al igual que *4 RAMAS 4 ARMAS* (Katharin Ross, 2015) sobre la escena hip-hop en Santiago.

Las razones de este foco en lo micro no responden exclusivamente a cuestiones de formato sino también a lo que Rondón ha llamado el giro desde la historia a la memoria, en el cual luego de la dictadura militar los agentes culturales han intentado reivindicar una memoria colectiva que el estado no fue capaz de asumir luego del retorno a la democracia en Chile (2016a, p.62). No parece casual que un número significativo de cintas aborden aspectos relacionados a la dictadura militar y a diversas escenas musicales en ese contexto. El mencionado *Malditos* traza un relato sobre Fiskales Ad Hok enfatizando en la aparición de la banda en el contexto dictatorial y se detiene a explorar cómo sus músicos formaron parte de una escena contracultural durante el régimen. Aquí vemos aparecer en pantalla no solamente a los miembros de la banda sino también a locutores, artistas plásticos y de *performance* ligados a dicha escena. De modo similar, cintas como *Redolés, volver a los 21. Las hebras de un poeta* (Len López, 2015) y *Toque de queda* (Tomás Achurra, 2015) ofrecen reflexiones respecto a la represión y las dificultades que enfrentaron músicos en el contexto de dictadura. Uno de los casos emblemáticos es *Quilapayún, más allá de la canción* (Jorge Leiva, 2015) en el que el exilio de la banda luego del golpe de estado de 1973 determinó en gran medida el devenir del grupo. Refirién-

dose al corpus de libros sobre música escritos en la postdictadura, Rondón afirma que éste no sólo es un periodo de alta producción y diversidad, sino que viene a reflejar:

[...] pulsiones de nuestra cultura y sociedad en tiempos recientes que terminan por descentrar y democratizar el relato historiográfico sobre música instalado a mediados del siglo XX por las historias de la música en Chile generales y temáticas, y con ello el concepto mismo de música e historia, que ya no es definido por la academia ni los especialistas. Así, el itinerario de nuestra historiografía musical parece ser el trayecto desde la historia a la memoria. (2016a, p. 66).

El desarrollo del documental musical chileno se inscribe mayoritariamente en este ejercicio de la memoria. No parece casual que dos de los trabajos icónicos del periodo sean dedicados a dos de los artistas más relevantes en la música chilena de la segunda mitad del siglo XX como son Víctor Jara y Violeta Parra, cuya vida recorren los documentales *El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999) y *Viola Chilensis* (Luis Vera, 2003) respectivamente. Particularmente el trabajo de Parot constituye uno de los esfuerzos más concretos en torno a la recuperación de la figura de Víctor Jara luego del fin de la dictadura en 1990.

Si bien la investigación musical mayoritariamente ha obviado la producción de documentales musicales, éstos incluyen a menudo voces del mundo de la investigación musical como figuras relevantes para dar luces sobre géneros, procesos o músicos específicos. La inclusión de estas 'voces autorizadas' funcionan como legitimadores del tema abordado en el documental. Podemos ver en varias cintas a académicos como Juan Pablo González y Rodrigo Torres, así como también periodistas musicales como Marisol García o Sergio 'Pirincho' Cárcamo, entre otros. Es quizás la réplica de una fórmula más ligada a la televisión en la que el periodista acude a las voces autorizadas para que éstas le cuenten, o legitimen, la historia.

Cabe preguntarse en qué medida estas figuras influyen en las narrativas que los documentalistas construyen. Por ejemplo, en dos documentales sobre cueca, la presencia de investigadores

es muy notoria. El pionero *La cueca brava de Nano Nuñez. Bitácora de Los Chileneros* no sólo incluye al etnomusicólogo Rodrigo Torres como parte del equipo realizador sino también como uno de los principales articuladores de la narración en pantalla. De modo similar, en *También es cueca. Cueca chilena tan joven y tan vieja* (Leonel Retamal y Fabián Valdés, 2011) los investigadores Felipe Solís, Araucaria Rojas y Christian Spencer juegan un rol preponderante en pantalla. Considerando que estos académicos tienen una importante producción escrita sobre la trayectoria de la cueca, un posible camino de análisis sería pensar en qué medida dicha investigación orienta el documental. El caso de *Al unísono* (Rosario González y Pablo Muñoz, 2007) que retrata las entonces incipientes carreras de Javiera Mena y Gepe incluye a tres reconocidos periodistas musicales: Marisol García, David Ponce y Gonzalo Planet. Allí ocurre un hecho curioso: Planet reflexiona en pantalla respecto al rol que Ponce ha tenido como periodista en la promoción de Javiera Mena. Más allá de los usuales testimonios de expertos, el comentario funciona como una suerte de autorreflexión respecto al rol del periodismo musical en las industrias de la música del momento.

### 4.3. El documental musical como registro

Un número importante de documentales musicales se centran en registros de presentaciones en lugar de narrativas audiovisuales más convencionales. En otras palabras, no intentan contar una historia sino mostrar a las bandas tocando. Ejemplos tempranos de este tipo de producción en el mundo anglo son *Monterey Pop* (Donn Pennebaker, 1968) y *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) en los que vemos fundamentalmente presentaciones de bandas en el contexto de dos de los más célebres festivales musicales. Éstas, junto a otras cintas similares, han delineado un estilo de registro de la *performance* musical que puede rastrearse hasta el día de hoy. Thomas Cohen propone que esta llamada “película de concierto” no suele ser bien recibida por críticos y público debido a la ausencia de una narrativa, de motivaciones en los personajes y complejidad psicológica. (2012, p.10). Esto podría considerarse otra de las razones para la exclusión del documental musical del canon de documental chileno.

Kevin Donnelly distingue este tipo de película de concierto del documental de rock señalando que la primera “tiene más sentido como álbum en vivo con imágenes añadidas” (2013, p.173). Sin embargo, su influencia en el documental musical ha puesto en un lugar preponderante el registro audiovisual del concierto. Un número importante de documentales nacionales incluyen como parte fundamental la *performance* en vivo de bandas o solistas y la cinta se convierte en un espacio para presentar el registro del espectáculo musical. La lógica no-representacional de estas secuencias entra en contradicción con el documental más clásico donde se privilegia el relato de hechos y el desarrollo de un arco narrativo.

Dentro de esta categoría se pueden distinguir distintos niveles. Hay casos en los que el foco en el concierto es prácticamente total como *Bolero, has sabido sufrir* (Sergio Castro, 2010) que documenta la grabación en vivo del disco de Carlos Cabezas. Lo que vemos en pantalla es primordialmente la presentación de las canciones a las cuales se intercalan breves extractos de una entrevista al músico. En esta misma línea, *Las ruinas del oro* (Simón Vargas, 2014) retrata a Camila Moreno y su banda tocando en las ruinas de un antiguo campamento minero en la zona del Cajón del Maipo que en dictadura fue utilizado como campo de concentración. Con claras reminiscencias a *Pink Floyd: Live at Pompeii* (Adrian Maben, 1972) que registra el concierto de la banda inglesa en las ruinas de Pompeya, la cinta presenta cinco canciones entre las que se intercalan imágenes de la cantante y su banda con tomas del paisaje y el camino hacia dicha localidad. Lo que tenemos en ambos casos responde al modelo de concierto filmado donde no distinguimos una narrativa convencional. Sin embargo, películas como *Supersordo, historia y geografía de un ruido* (Susana Díaz, 2009) o *Johnny Blues* (Pepe Torres y Pepe Bustamante, 2012) si bien tienen una estructura más cercana al documental clásico, presentan a los músicos tocando en pantalla como uno de los aspectos centrales. En el caso de Díaz, el material de archivo recopilado es en sí mismo un registro valioso de una banda de los años noventa de la que hoy hay pocos rastros. El documental se convierte en un dispositivo para sacar a la luz estos materiales y dar al público la experiencia de ver a Supersordo tocando en vivo. Mientras Torres y Bustamante se enfocan en un músico callejero, donde el registro de su música

funciona como una suerte de preservación de una *performance* que es por naturaleza efímera.

Prácticamente todos los documentales musicales nacionales incluyen algún tipo de *performance*, ya sea registrada en vivo por el equipo realizador o proveniente de materiales de archivo. En cualquier caso, no podemos analizarlas desde la misma perspectiva que escenas donde predomina la narración de acontecimientos. Las preguntas que podemos plantear aquí no tienen que ver con la narratividad sino más bien con el tipo de registro que se utiliza: ¿se privilegian las tomas largas o un gran número de planos de corta duración?, ¿cuáles son los focos de interés de la(s) cámara(s) en estas secuencias?, ¿se utiliza un sonido directo o es un sonido elaborado en la postproducción?, ¿dónde se filma y qué significado(s) tiene ese lugar para el discurso general de la cinta? La respuesta a estas preguntas nos dará luces sobre estas estrategias en lugar de intentar leer desde las narrativas clásicas a un tipo de producción o escenas dentro de una cinta que no se condicen con dichas lógicas.

#### 4.4. El documental musical como producto publicitario

La compilación *The Music Documentary* (Edgar, Fairclough-Isaacs & Halligan, 2013) ofrece una exploración del documental musical desde distintos flancos y aunque sus artículos se enfocan en el mundo anglo, podemos extraer algunos puntos de vista que son igualmente válidos para el caso chileno. En su introducción, los autores diagnostican una suerte de institucionalización del género y cómo éste se ha volcado a aspectos comerciales (Edgar, Fairclough-Isaacs & Halligan, 2013, p.xi). En el repertorio local, se distingue un grupo de cintas que funcionan fundamentalmente como una herramienta de difusión y *marketing*, de modo similar a cómo opera el disco y otros tipos de mercancía asociadas a lo musical. Algunas de las películas son financiadas por los mismos sellos discográficos como estrategias de comunicación y comercialización de la imagen de los músicos, como en *Retrato 10 años* (Pablo Toro, 2015) sobre Manuel García, financiado por Chilevisión Música, el sello discográfico en el que el cantautor publicó su disco doble *Retrato Iluminado* (2014). El documental fue transmitido por dicho canal y luego

subido a Youtube como una suerte de regalo para sus seguidores. En este caso hay una evidente estrategia de mercado con toda una producción por parte del sello promoviendo el fichaje de este reconocido artista. Al establecer este punto no intento desmerecer la calidad del documental ni sus posibles méritos como pieza audiovisual, sin embargo, es necesario tomar en cuenta sus objetivos al momento de analizarla. Algunas interrogantes en torno a este tipo de producción son: qué es lo que se busca comunicar de este músico, de qué manera la producción lo vende y qué partes de él y su música son las que resalta la cinta. Un caso similar, aunque con otra estrategia de circulación es *Nicole, 20 años* (Nicolás Orion y Francisca Versluys, 2010) que registra la preparación del concierto con el que la cantante pop Nicole celebró sus 20 años de carrera artística. La cinta apareció incluida como material complementario en el CD+DVD con el concierto en sus registros sonoro y audiovisual. Aquí aparece lo que algunos investigadores han descrito como el *backstage* o detrás del escenario en el cual la cinta nos presenta un aspecto privado de la cantante, ensayando y preparando todos los detalles para su show. Este tipo de registro funciona como un modo de presentar la complejidad de los personajes que la filmación de la *performance* musical tiende a dejar de lado. Romney señala que este espacio privado que se revela detrás del escenario contendría el supuesto “ser real” del artista (1995, p.86). En esta misma línea, Harbert propone que dicho espacio es central para el desarrollo de relatos biográficos y explica que:

En el mercado neoliberal, se considera ‘detrás del escenario’ lo que sea que el músico hace fuera del escenario. Una foto, cita o rumor sobre una estrella puede constituir ‘detrás del escenario’ mediante un artículo, programa de televisión o película. Cuando se mediatiza, lo que sea que una estrella haga puede ser reutilizado como trabajo de publicidad. (2018, p.212).

Este punto de vista resulta significativo para leer una parte de la producción que centra sus esfuerzos en la promoción de determinados artistas e invita a mirar con ojos críticos estos relatos de supuesta intimidad y autenticidad. Desde un punto de vista más amplio cualquier documental musical puede ser entendido como un producto publicitario en mayor o menor medida. La visibilidad que éste genera para una banda o solista no debiera ser pasada por alto.

## 4.5. Lugares y encuentros

Si bien son excepciones en un medio dominado por relatos de corte biográfico hay un pequeño grupo de cintas que tienen otros focos y realizan otro tipo de operaciones narrativas. Algunos ejemplos de esto son *Piedra Roja* (Gary Fritz, 2011) y *Cachai Cosquín* (Guillermo Adrianzen, 2016) que centran su relato en festivales musicales donde miembros de bandas comparten pantalla con el público y los gestores de estos encuentros. Si bien estas dos películas son bastante distintas entre sí tanto en términos de estilo como en temporalidad, en ambas lo que está en juego no es la historia de un artista en particular sino la celebración de un evento y lo que éste significa para un grupo de personas.

Otros documentales que se alejan del formato biográfico son *Buenos Aires por la capital* (Cristian Molina, Eileen Karmy y Javier Rodríguez, 2011) y *Galpón Víctor Jara, Historia de una contumaz actitud de rebeldía* (Camilo Carrasco y Daniela Miranda, 2016). El primero, realizado por un grupo de músicos, explora un circuito de tanguerías en Santiago, entendido como un espacio de sociabilidad donde el tango aglutina a una comunidad diversa de músicos, bailarines, aficionados y gestores. El segundo ofrece una discusión en torno a la relevancia del Galpón Víctor Jara ubicado en la plaza Brasil en Santiago como punto neurálgico de la escena musical alternativa hasta antes de su cierre. En estos casos lo que está en juego no son las historias de músicos específicos sino el significado de un espacio físico para el desarrollo de un circuito de artistas y sus comunidades.

Este tipo de trabajos ofrecen otras luces para pensar el documental musical y evidencian algo que aparece en mayor o menor medida en todas las cintas, que es la complejidad de los fenómenos musicales en su vínculo con la sociedad chilena y sus comunidades específicas. Tanto estas cintas sobre espacios de sociabilidad, como las de la contracultura en la dictadura o los relatos biográficos de estrellas rock y pop, desde distintos puntos de vista y con estrategias narrativas disímiles, nos dan luces sobre Chile y su historia.

## 5. Conclusiones

En este artículo he presentado un panorama del documental musical en Chile junto con algunas distinciones y temáticas para su análisis. Ubicadas en la intersección del cine documental y la música, este tipo de cintas presentan una serie de particularidades a considerar para su estudio e interpretación. Aquí he recalcado que el documental musical puede ser leído desde perspectivas diversas y que estas categorías de análisis son, sin duda, un punto de partida para avanzar hacia el análisis en profundidad de este corpus que, hasta ahora, ha sido apenas considerado dentro de los estudios tanto cinematográficos como musicales en nuestro país.

Considerando el número de cintas producidas, es posible afirmar que el documental musical en Chile es un género bastante prolífico. Su amplia presencia en internet a través de medios de acceso gratuitos confirma una vocación por dar a conocer las cintas y sus temas no sólo en círculos especializados y festivales sino principalmente al público general. En cuanto a sus temas, hay un fuerte predominio del modelo biográfico que retrata bandas o solistas. Éstos son en su mayoría de música popular, en sintonía con la proliferación de microhistorias de la música popular en el ámbito de las publicaciones en formato de libro.

Algunas particularidades del género son su potencial elaboración de un discurso historiográfico musical en diálogo con el periodismo musical y la investigación académica a través de la presencia de estas 'voces autorizadas' en la pantalla. Por otro lado, este tipo de cintas utilizan en distintos grados el registro de la *performance* musical que se aleja de las estructuras narrativas del documental clásico. A su vez, algunas películas funcionan como estrategias de mercado para promocionar a bandas o solistas determinados.

El documental musical se inscribe en el llamado giro hacia lo íntimo del documental chileno, donde la música como foco del documental se aparta de los grandes relatos en favor de subjetividades y experiencias compartidas a nivel micro que vienen a politizar lo personal, en línea con lo que han señalado De los Ríos y Donoso (2016). A su vez estas cintas hacen parte de la articulación de discurso en torno a la memoria en el contexto postdictadura

tanto desde el ámbito del cine documental como desde la historiografía musical.

Los cambios en la producción propiciados por las tecnologías digitales e internet han facilitado el desarrollo y la distribución del documental musical en Chile. Sin embargo, solo excepcionalmente éste ha explorado lenguajes experimentales y se ha caracterizado más bien por un lenguaje audiovisual convencional y narrativas de tipo expositiva.

En última instancia, es de esperar que esta exploración y las categorías propuestas puedan dar sustento teórico tanto a futuros trabajos que se adentren en el análisis de documentales musicales como también, en un sentido más amplio, contribuir a estrechar lazos entre los estudios cinematográficos y musicales que hasta hoy suelen transitar caminos separados.

## Notas

1 Por estas razones, por ejemplo, no incluyo en el corpus cintas como *Trapananda: en la Patagonia Occidental* (Ignacio Aliaga, 2012) que explora la historia y paisajes de la Patagonia o *Latemiletra* (Javiera Carrasco, 2012) en torno al mal de Parkinson que afecta a la madre

de la directora. En ambas, si bien se incluyen elementos musicales, los temas centrales son otros.

2 La base de datos de Cinechile.cl está disponible en <http://cinechile.cl/catalogo-de-cine-chileno/> y el Catálogo de cine y documental musical chileno de In-Edit en <http://www.inedit.cl/catalogonacional/>

3 Ver por ejemplo la discusión sobre algunos documentales musicales en Urzúa (2015) y Ramírez (2016). García, Pinto y Vergara (2016) ofrecen una compilación de textos en torno a los vínculos entre música y rock que da luces sobre estas conexiones en cinematografías y marcos temporales diversos. En particular el texto de Díaz (2016) ofrece una discusión del llamado rockumental en Chile analizando un grupo de cintas producidas en los últimos años sobre bandas y escenas locales. En mi propuesta de análisis he preferido evitar este concepto pues considero que excluye a una parte importante de la producción que no se enfoca en los géneros ni en las narrativas del rockumental.

4 El festival In-Edit comenzó en la ciudad de Barcelona en 2003 y un año más tarde fue replicado en Santiago. Posteriormente han surgido versiones en diversos países como Colombia, Brasil, México, Argentina, Perú, Alemania, Holanda y Grecia. Algunos de estos duraron solo un par de años mientras otros han permanecido. In-Edit Chile ha funcionado de manera ininterrumpida desde su fundación.

5 Ésta y las demás traducciones son de mi autoría.

## Referencias

- Alarcón, R. (2018). "Cine con canto: Vuelve a exhibirse el pionero documental sobre Los Chilenos". Recuperado el 15 de abril de 2019 desde <https://radio.uchile.cl/2018/10/14/cine-con-canto-vuelve-a-exhibirse-el-pionero-documental-sobre-los-chilenos/>
- Cohen, T. (2012). *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. New York: Columbia University Press,
- De los Ríos, V. & Donoso, C. (2016). "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo" *Revista Nuestra América* N° 10, 207-219.
- Díaz, S. (2016). "¡Ruido, vanguardia, desacato y subversión! Un recorrido por los rockumentales más representativos de los dos mil". En *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*, (eds.) Vergara, Pinto y García (pp. 281-300), Santiago: Calabaza del diablo.

- Di Chiara, F. & Re, V. (2011). "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond". *Cinémas: Journal Of Film Studies*, 21(2-3), 131-151.
- Donnelly, K. (2013). "Visualizing live albums: progressive rock and the British concert film in the 1970s." En Edgar, Fairclough-Isaacs y Halligan (eds.), *The Music Documentary: From Acid Rock to Electropop* (pp. 171-181). New York: Routledge.
- Edgar, R., Fairclough-Isaacs, K. & Halligan, B. (eds.) (2013). *The Music Documentary: From Acid Rock to Electropop*. New York: Routledge.
- Grijalba, J. (2018). "Informe XIV IN-EDIT CHILE (2): Evitando el Film In-Edit". Recuperado el 15 de abril de 2019 desde <http://elagentecine.cl/2018/05/16/informe-xiv-in-edit-chile-2-evitando-el-film-in-edit/>
- Harbert, B. (2018). *American Music Documentary. Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lagos, P. (2011). "Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad". *Comunicación y Medios* N° 24: 60-80.
- Larraín, C. (2010). "Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital". *Aisthesis* 47: 156-171.
- Muñoz, D. & Padilla, P. (2008). *Cueca brava: la fiesta sin fin del roto chileno*. Santiago: Ril Editores.
- Ramírez, E. (2010). "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura". *Aisthesis* N° 47: 45-63.
- Ramírez, E. (2016). "De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura." En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, editado por Mónica Villaroel, 39-47. Santiago: LOM.
- Romney, J. 1995. "Access All Areas: The Real Space of Rock Documentaries". En *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 1950s*, editado por Jonathan Romney y Adrian Wooton, 82-93. London: BFI.
- Rondón, V. (2016a). "Una aproximación a las historias de la música popular chilena de posdictadura como ejercicio de construcción de memoria". *Neuma* Año 9 Vol. 1: 46-70.
- Rondón, V. (2016b). "Historiografía musical chilena, una aproximación". *Resonancias* Vol. 20, N° 38: 117-138
- Urzúa, M. (2015). "Cartografía de las ruinas: sitios de memoria del punk chileno en tres documentos audiovisuales". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 30. Recuperado el 15 de abril de 2019 desde <http://alhim.revues.org/5365>
- Vergara, X., Pinto, I & García, A. (eds.) (2016). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Calabaza del diablo.
- Wall, T. (2013). *Studying Popular Music Culture*. Los Angeles: SAGE.

- Sobre el autor

**Martín Farías** es Doctor en Música (Universidad de Edimburgo), Magíster en Musicología (Universidad de Chile) y Profesor de Música (UMCE). Su investigación se centra en los vínculos de la música con el cine y el teatro con especial énfasis en aspectos de identidad y política. En paralelo, ha realizado documentales enfocados en temáticas de música, teatro y espacio público.

- ¿Como citar?

Farías, M. (2019). Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y Medios*, (39), 148-159.