laFuga

Ruidos-imágenes-voces

El documental musical en el Chile postdictadura

Por Álvaro García Mateluna

Director: Martín Farías
Año: 2019
País: Chile
Editorial: Editorial Palimpsesto

Tags | **Cine chileno | Cine documental | Música | Crítica | Musicología | Chile**

Álvaro García Mateluna. Licenciado en letras hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, cursa el magíster en Teoría e historia del arte, en la Universidad de Chile. Junto a Ximena Vergara e Iván Pinto coeditó el libro "Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock" (Calabaza del Diablo, 2016). Editor adjunto del sitio web de crítica de cine http://elagentecine.org.

Se trata de una investigación del musicólogo, y también realizador de documentales, Martín Farías que aborda la relación entre cine documental y música chilenos a partir del catastro de 207 títulos, cortos y largos, producidos entre 1994 y 2019. Según Farías, pese a su laboriosa recolección, su trabajo no abarcaría la totalidad de títulos realizados durante el periodo, intuyendo una cifra ignota de producciones a nivel nacional, algunas de paradero desconocido, otras estrenadas en pequeños circuitos de exhibición. Con todo, y es lo que constata la investigación, la producción musical (al menos, la previa al estallido social de octubre de 2019 y la pandemia Covid-19 del presente año) ha protagonizado una permanente expansión durante el periodo democrático postdictatorial. Sin embargo, la identificación de dicho corpus no es el único rasgo distintivo del libro, ya que el autor viene a plantear una interrogante poco explorada en el contexto de las investigaciones de cine chileno, relativa a la teorización sobre qué se entiende por documental musical.

En relación a esa definición de documental musical destaca el capítulo introductorio (pp.7-33), el que sirve de marco teórico, exposición de objetivos e intenciones de la investigación, a la vez que discusión metodológica para abordar el género del documental musical. En él, el autor se explaya en su metodología de investigación, la que le sirvió para seleccionar y delimitar temas y estrategias narrativas hallados en el corpus de documentales, lo cual le permitió rastrear rasgos significativos, elementos comunes y diferencias, para así terminar identificando las tendencias mayoritarias y establecer las formas de agrupar los documentales en los capítulos del libro. Asimismo, resume algunos de esos puntos en el capítulo de conclusiones (pp. 147-152) que cierra el libro.

En cuanto al grueso del trabajo, los ocho capítulos centrales del libro distinguen áreas, configurando un mapa de tendencias significativas que Farías encontró en su investigación. En dichos capítulos el autor realiza una selección y análisis por casos particulares en tanto serían emblemáticos de las tendencias del documental musical chileno.

Parte con “Grandes biografías”, con documentales biográficos sobre los casos ejemplares de Violeta Parra y Víctor Jara. Continúa con “Géneros y escenas”, sobre géneros musicales y escenas locales, como el punk, el hip hop, la electrónica, y también sigue rastros descentralizadores, con trabajos sobre escenas de ciudades como Concepción o Valparaíso. Le sucede el caso de un género musical particular, asociado a la identidad nacional: “Tres miradas a la cueca”. En “Estrellas del rock y el pop” se centra en retratos promocionales de estrellas de la música chilena, ejemplificados en Los Bunkers, Nicole y Manuel García. Con “El lugar de la música” atiende a espacios o escenas específicos, ligados a *no-lugares* o a cierta historia y movimiento: músicos callejeros, el galpón Víctor Jara, Clubes de tango. En “Músicas negadas” revisa cintas que optan por la revalorización de música

popular desacreditada por la alta cultura, como las rancheras, el bolero, la cumbia y el metal. En "Lecturas audiovisuales de lo sonoro" con ejemplos bastante disímiles repasa documentales de exploración sonora, donde, más allá de la representación de músicos específicos, los realizadores conscientemente trabajan la relación sonido-imagen. El octavo capítulo "Sonidos de la memoria" trata documentales que vinculan cine y política de forma compleja, no solo como tematización de memorias de la dictadura, a partir de nociones subjetivantes, analizando trabajos sobre Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés y Quilapayún.

Esos dos últimos capítulos ofrecen dentro de su selección de títulos algunos casos donde se evidencia una mayor propuesta de trabajo sonoro y audiovisual, diferente de la apuesta convencional presente en gran cantidad del resto de las películas revisadas en los capítulos precedentes. Al cierre de los ocho capítulos se agrega una coda, titulada "Para seguir viendo/escuchando", que rescata otros títulos que formaron parte de la investigación pero no del análisis propio del libro, que al complementar los comentarios principales da atisbos de la cantidad del corpus y las tendencias referidas por cada capítulo, a la vez que funciona como invitación al lector a seguir por su cuenta el trazo del autor en esos documentales.

En cuanto a la metodología abordada para su investigación, de partida Farías entiende que un rótulo como *rockumental* es restrictivo para definir al género del documental musical, por excluir "una parte importante de la producción, que no se enfoca en el rock" (p.18). Tanto por la limitación de género musical como por hábito simplificador de lo documental que impone esa definición, y que solo en algunos casos es aplicable a la producción chilena -donde destacan cintas sobre géneros folclóricos, como la cueca, o populares, como la cumbia-, el autor opta por una versión fundada, por una parte, en la historiografía musical (macro y micro historia) [1] (pp.21-26) y, por otra, en la representaciones y el método de registro (manera de representar) [2] (pp.26-30).

Otro corte metodológico es el de selección temporal, que tiene que ver con la definición de "postdictadura" (p.10) (que el autor toma prestado de Nelly Richard [3]), no solo como segmentación del corpus a una temporalidad epocal, dadas ciertas condiciones de producción y visibilidad que resultan significativas. La producción de cintas sobre música chilena aumenta desde mediados de los noventa, y aunque en muchos casos accedieron a audiencias minoritarias, ahora es factible encontrarlas a disposición de cualquiera en plataformas como Youtube (p.16). También la elección del término refiere a que la dictadura y su herencia tiene una presencia importante en varios de los documentales (p.23), no es solo un contexto, en relación a posicionar un vínculo histórico y un lineamiento, en última instancia político, entre pasado y presente, que es más significativo que el consensual "transición" (p.10).

Este modo de entender la historia como continuidad, con herencias, rupturas, relecturas, discusiones y silenciamientos en el posicionamiento del autor se condice con modos en que mayoritariamente se presentan las narrativas del corpus (p.17). Farías reconoce en este una gran cantidad de trabajos con estrategias estereotípicas y universalizadas que obedecen, en primera instancia, a lugares comunes de lo documental y, en segundo lugar, al documental musical: en cuanto a tipos de narrativas, uso de archivo, predominancia de estilemas clásicos (relato expositivo, imaginería expositiva, archivo ilustrativo, *talking heads*, etc.) (p.17). De un principio el autor deja claro que su opción fue revisar a fondo y desprejuicidamente el catálogo en su amplitud y no explorar exclusivamente casos atípicos o anómalos (p.11). Ese acercamiento cuantitativo le permite entonces corroborar que hay predominancia de la forma expositiva, uso acotado de registros en vivo -más como momentos de *performance* que conciertos completos (p.27)- y una menor presencia experimental o autorismo en los documentales musicales chilenos (p.147-148).

Por expositivo se refiere la estrategia que opta por dejar la narración a manos de la claridad informativa, ya sea con o sin voz off; a las entrevistas -de protagonistas o comentaristas-, logrando una cualidad testimonial o autoridad; el manejo de cronologías inteligibles, progresivas, de relato cerrado; uso de material de archivo; poca interferencia de lo sonoro respecto a la imagen para, en vez, privilegiar el aspecto visual de la narración (p.149).

Con esto en cuenta, Farías concluye que la producción de documentales musicales chilenos ha ido aumentando significativamente de la década 1990 a hoy, aprovechando las tecnologías recientes para la realización y exhibición (p.16). Muchos de los realizadores no provienen del campo laboral del cine

(p.129), lo que afirmaría la tendencia hacia la forma expositiva, menos "cinematográfica". Estas películas se inscribirían en *el giro hacia lo íntimo* del documental chileno (p.15), al privilegiar historias personales, subjetivas, más bien individuales (artistas solitarios o bandas), en vez de favorecer escenas, periodos históricos, espacios socioculturales o geográficos, etc. (pp.148-149). En este sentido la historia se hace presente en muchos casos como contexto o como agente histórico, principalmente para el caso de la dictadura, con lo que también los títulos seleccionados por el autor sumarían al caso de documentales de memorias de la dictadura (pp.1391-132).

Apoyando la narración expositiva, una constante de los documentales musicales chilenos privilegia el formato biográfico, de tipo "historia heroica", de carácter positivo y no desacralizador, deudor del *biopic* de ficción convencional (p.40). Se destacan también las historias y representaciones del dúo maestro/discípulo, estableciendo genealogías (pp.148-149). En menor grado se rescatan historias locales o de escenas particulares. Hay una preferencia por sujetos de la música popular urbana (rock, pop), siendo menos respecto a otros géneros (folclor, docta). Por otro lado hay una deuda respecto a la representación de las mujeres, en tanto ser el objeto temático, o en falta de un acercamiento que no reafirme estereotipos de género (p.14).

Dentro de los diversos aspectos considerados para evaluar el contexto del aumento de realizaciones de documentales musicales en Chile aparece un punto referido al papel de la crítica nacional, que para el autor se condice con un panorama donde es observable una baja concentración de estudios académicos sobre el tema (p.17) y una presencia marginal de documentales musicales en festivales, salvo la honrosa excepción de In-Edit (p.19). Es en el aspecto de la mediación donde el autor hace énfasis, al poner atención en el tipo de narrativas que el festival privilegia así como su recepción crítica, con lo cual pretende denunciar cierto prejuicio hacia la música por parte de la crítica y la curatoría de cine en Chile (pp.19-21).

Farías alude a cierta displicencia por parte de la crítica hacia el documental musical (en general, no solo el realizado en Chile), como si no fuese digno de atención a menos que "hablen de algo más relevante que la música misma" (p. 20) y toma de ejemplo un texto escrito por Jaime Grijalba (2018) [4], explicitando su doble rol de curador y crítico. Pero el problema es que Farías hace coincidir en esa mirada despectiva una actitud hacia cierto tipo de películas como si fuera dirigida hacia la música y, sin embargo, es evidente, como se desprende en las propias conclusiones del autor, en el documental musical chileno "determinadas estrategias narrativas y discursos se repiten entre géneros tan distintos como la cueca y el metal o la cumbia y el rock" (p.149). Lo que Grijalba llama "documental In-Edit clásico" (2018) tiene bastante en común con muchos de los rasgos advertidos por Farías en el documental musical chileno. Tal vez la mayor diferencia sea la impronta industrial del primero -ya sea en tanto iniciativa de la industria discográfica o del mismo artista protagonista-, porque ante la enorme cantidad de producciones documentales de sitios hegemónicos, como Estados Unidos o el Reino Unido, se ha vuelto prácticamente parte del catálogo de un músico o conjunto contar con un documental oficial (a modo de biografía oficial) sobre su trayectoria. Igualmente, se puede encontrar tales narrativas convencionales en documentales que quieren rescatar músicos olvidados (caso emblemático de *Searching for Sugarman*).

Por lo tanto, "no interesarse en aspectos sonoros ni musicales"(p.151) y que se usen para "fines ilustrativos" (p.151)por parte del documental musical chileno al ser encarado por la crítica "despectiva" no va en desmedro de la música o lo sonoro, como indignos de consideración, sino a los métodos repetitivos y estandarizados que actuarían en contra de valorar la representación de lo sonoro y la música, porque precisamente no se trata de sobreponer un arte sobre otro sino de hacerlos confluir, dejar ver cuánto de "musical hay en el cine" o cuánto se puede "ver la música". En otros términos, se puede pensar en cómo buscamos formas de reflexionar sobre ambos por fuera de los lugares comunes, entendiendo que no está zanjado lo que entendemos por lo que es el cine y lo que es la música.

Sin duda por medio de su cruce interdisciplinario *Ruidos-imágenes-voces* representa un aporte a los estudios en Chile sobre cine y música, resultando interesante su interpelación (p.152) a que se profundice en esa conjunción desde trabajos más acotados, ya sea en la profundización teórica, el estudio de casos o la interpelación a los creadores musicales y audiovisuales. Muchas de las puertas cerradas a la creación musical pueden estar basadas en el recelo ante el diálogo disciplinar, como espejo del que podría haber entre los realizadores de música y el audiovisual. Si tomamos en cuenta

que nuevas tecnologías están posibilitando nuevas formas de crear objetos que hacen comparecer en una misma plataforma distintos tipos de creación, el campo de reflexión no hace más que seguir su expansión y dar más sentido al debate entre estudios audiovisuales, estudios musicales, estudios históricos y teóricos, formas de mediación y crítica, creación de espacios de producción y exhibición, entre otros diversos agentes culturales. Hay un largo camino por recorrer.

Notas

1

Farías recurre a historiadores de la música como Tim Wall y Nicolas Pillai o el chileno Víctor Rondón.

2

Acá reacurre a, por ejemplo, a Kevin Donelly o Stella Bruzzi.

3

Pensar en/la postdicatadura. Santiago: Cuarto Propio, 2001

4

Se puede revisar en: http://elagentecine.cl/festivales/informe-xiv-in-edit-chile-2-evitando-el-film-in-edit/

Como citar: García M., Á. (2020). Ruidos-imágenes-voces, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ruidos-imagenes-voces/1019