

“Con la memoria, con el olvido”: documental musical y dictadura en Chile

Martín Farías

Universidad de Edinburgo, Escocia
mefz1936@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 21-03-23

ACEPTADO: 21-06-14

RESUMEN

Dentro de un corpus de más de doscientos documentales sobre música producidos en Chile en la postdictadura, un número significativo aborda temas como el exilio, el encarcelamiento y el asesinato de músicos chilenos con posterioridad al golpe de Estado de 1973. En este artículo examino cuatro de estos documentales para mostrar las diversas miradas del pasado traumático del país que emergen desde lo musical y cuáles son los diálogos que establecen con el Chile de hoy. Asimismo, me propongo discutir las reflexiones que estas películas ofrecen sobre el vínculo entre música y política.

PALABRAS CLAVE

Documental musical, dictadura, música chilena, Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés, Quilapayún.

RESUMO

Dentro de um corpus de mais de duzentos documentais sobre música produzidos no Chile no pós-ditadura, um número significativo aborda temas como o exílio, a prisão e o assassinato de músicos chilenos no período posterior ao golpe de Estado de 1973. Neste artigo examino quatro destes documentários para mostrar os diversos olhares para o passado traumático do país que emergem do campo musical e quais são os diálogos que estabelecem com o Chile de hoje. Além disso, proponho-me a discutir as reflexões que tais filmes oferecem sobre o vínculo entre música e política.

PALAVRAS-CHAVE

Documentário musical, ditadura, musica chilena, Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés, Quilapayún.

ABSTRACT

Within a corpus of more than 200 music documentaries produced in Chile during the post-dictatorship, a significant number of films addresses aspects of exile, imprisonment, and murder of Chilean musicians after the coup d'état in 1973. In this article, I analyse four of these films to highlight the diverse perspectives regarding the country's traumatic past that emerge from the music realm and its dialogues with present-day Chile. Furthermore, I analyse the reflections that these films offer regarding the links between music and politics.

KEYWORDS

Music Documentary, dictatorship, Chilean Music, Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés, Quilapayún.

INTRODUCCIÓN

En este artículo presento algunos de los hallazgos de una investigación realizada entre 2017 y 2019 en torno al documental musical en Chile¹. En esta exploré un corpus de más de 200 películas producidas desde los años noventa a la actualidad para comprender algunas de sus características, tendencias y sobre todo para dilucidar cómo el documental nacional aborda y piensa los fenómenos musicales. Revisando este material pude constatar que una porción significativa de la producción toca aspectos relacionados con la dictadura militar. El grueso de estas cintas tiene un claro enfoque biográfico, ya sea concentrándose en solistas o conjuntos de música chilena, y muchas de estas biografías están cruzadas por la represión posterior al golpe de Estado. En este artículo me propongo interrogar esta corriente y pensar cómo estos documentales observan las múltiples formas de represión ejercidas contra los músicos durante aquellos años.

En la primera parte del artículo discuto algunas de las conceptualizaciones acerca del documental chileno y sus perspectivas en torno a la dictadura. Posteriormente analizo cuatro casos que ofrecen diversas miradas de la memoria sobre la dictadura militar en Chile y sus consecuencias. En primer término, comparo *Jorge Peña Hen, su música y los niños* (Guillermo Milla, 2004) y *Jorge Peña Hen, crear para crear* (Benoit Chanal y Claudio Jara, 2014), dos películas en torno al célebre director y precursor de las orquestas infantiles y juveniles que fuera asesinado por la Caravana de la Muerte a poco más de un mes del golpe de Estado de 1973². Más adelante, me concentro en *Redolés, las hebras de un poeta* (Len López, 2015) que aborda la detención, encarcelamiento y exilio del músico y poeta Mauricio Redolés y *Quilapayún, más allá de la canción* (Jorge Leiva, 2015), acerca del exilio y retorno del emblemático conjunto musical Quilapayún. A su vez, estas cuatro cintas proponen una reflexión que contrasta el pasado y el presente del país, y las transformaciones del Chile postdictadura.

1 El estudio considera como documental musical las cintas de no-ficción de cualquier duración enfocadas en una práctica o fenómeno musical, un género, estilo, banda o solista. Al mismo tiempo entiende lo musical en su dimensión social, política y cultural (Farías 2019: 149).

2 En adelante me referiré a estas dos cintas como *Su música y los niños* y *Crear para crear*.

DOCUMENTAL Y DICTADURA

Uno de los temas significativos dentro del amplio espectro de cine documental en el Chile contemporáneo es el de la memoria en torno a la reciente dictadura militar³. Según Traverso, ningún otro medio ha rechazado las narrativas oficiales de reconciliación y memoria como el documental proponiendo una serie de estrategias y miradas críticas al respecto (2018: 1). Traverso distingue un cine del trauma que no se conforma con representar la memoria traumática, sino que resalta los “atributos de los sobrevivientes” como su “resiliencia y creatividad” (2010: 182). Analizando este tipo de documentales, Pino-Ojeda propone que estas cintas son espacios para la reflexión en las que la audiencia se confronta a su propia historia ya sea vivida en forma personal o heredada generacionalmente (2013: 170). La autora añade que “tanto aquellos documentales que hurgan en las reliquias óseas como los que escarban en las memorias de víctimas sobrevivientes o testigos del terror de Estado llevan a cabo un trabajo arqueológico forense” (2013: 170). En términos de forma y contenido, Ramírez distingue dos grandes tipos de cintas, que ha definido como el cine de los afectados y el de los afectos. En el primero se busca dar cuenta de los hechos ocurridos durante la dictadura enfocándose en las víctimas, con una predominancia de los testimonios a la pantalla y evitando la narración en primera persona para enfatizar un sentido de objetividad, mientras que en el segundo se apuesta por narraciones más subjetivas, no necesariamente de las víctimas directas y utilizando estrategias audiovisuales más diversas y creativas (2016: 40-41).

A primera vista, el documental musical podría parecer alejado de estos asuntos pues a menudo se le ha considerado como un producto de carácter comercial, que busca promocionar la vida de estrellas de la canción (Edgar, Fairclough-Isaacs y Halligan, 2013: 19). Sin embargo, al revisar la producción chilena es posible constatar que un número significativo ha tocado temas en torno a la dictadura y sus víctimas, resaltando por un lado la figura de solistas y agrupaciones que sufrieron detención, tortura, exilio e incluso asesinato y, por otra parte, el movimiento contracultural de los años ochenta como un momento de florecimiento de prácticas culturales en oposición al régimen militar. En base a esto sería posible poner en diálogo las categorías de Ramírez con estos dos tipos de documentales musicales chilenos: por un lado, cintas concentradas en la visibilización de las víctimas y por otro, voces y procesos alternativos en torno al régimen dictatorial. Ahora bien, el hecho de que un documental tome a un músico o banda como tema central plantea desde ya un cuestionamiento a los relatos más convencionales sobre la dictadura. Considerando que lo musical como fenómeno es habitualmente relegado a un segundo plano de importancia social, el documental sobre música es en sí un relato sobre otras voces y otros temas de carácter más subjetivo y en, algunos casos, personal. Si bien lo musical tiene una importante dimensión social, hay un aspecto íntimo que resulta clave para interpretar este tipo de cintas. Como plantea Ramírez, el giro en el documental chileno “implica un desplazamiento desde un cine

comprometido con la revelación de la verdad y de imágenes de la atrocidad, hacia un cine menos interesado en la veracidad y más comprometido con la revelación de la subjetividad y la textura afectiva del pasado” (2016: 41). Más allá de las problemáticas específicas de cada caso, el documental musical hace parte de esta noción de subjetividad y da forma a esta textura afectiva del pasado, especialmente desde el ámbito sonoro.

Por otro lado, todos los documentales musicales que abordan temáticas en torno a la dictadura plantean, desde distintas perspectivas, alguna lectura sobre el vínculo entre música y política. Como veremos en las siguientes páginas esta es una relación compleja en la que lo político está íntimamente ligado a las historias personales que se presentan en pantalla, aunque en algunos casos las cintas intentarán desdibujar la importancia de lo político en favor de una visión idealizada de la música como algo inherentemente positivo y situado en una esfera superior.

3 Cerdán y Fernández distinguen entre la memoria histórica como una entidad fija y vinculada a los discursos oficiales en oposición a la memoria colectiva, de carácter dinámico y en una lucha identitaria (2016: 61). Es en esta última línea en que se inscribirían este tipo de documentales que, como veremos, se oponen a las narrativas oficiales.

DOS RETRATOS DE JORGE PEÑA HEN

Dos documentales estrenados con diez años de diferencia reconstruyen la vida y obra de Jorge Peña Hen, músico, director de orquesta, pedagogo y creador de lo que serán las orquestas infantiles y juveniles, tanto en Chile como en América Latina. Semanas después del golpe de Estado de 1973, el músico es torturado y posteriormente asesinado por la llamada Caravana de la Muerte en su paso por la ciudad de La Serena, donde éste realizó la mayor parte de su labor artística. Ambas cintas tienen un estilo similar en el que se ofrece un retrato biográfico del músico a través de los testimonios de su familia, amigos, colegas y estudiantes, aunque, como veremos, mientras *Su música y los niños* mantiene un tono expositivo basado casi únicamente en testimonios a cámara, *Creer para crear* utiliza estrategias audiovisuales más diversas.

Ante la ausencia de material de archivo audiovisual del músico, ambos documentales hacen un amplio uso de fotografías del periodo, particularmente de las actividades de Peña con sus orquestas y agrupaciones musicales, aunque también se incluyen imágenes de la ciudad en los años relatados y material de prensa que ilustra el trabajo del músico. También aparecen grabaciones sonoras que el propio Peña realizaba, a modo de bitácora, durante los viajes con las orquestas infantiles en las que entrevistaba a los mismos niños. En la ausencia de la imagen en movimiento, es la voz del músico la que funciona como un testimonio de su vida y su labor. Por ejemplo, en *Su música y los niños* vemos en pantalla a Omar Galleguillos, quien fuera alumno de Peña, recordando que este lo entrevistaba en los viajes que realizaban con las orquestas. Luego escuchamos el audio en que Peña comenta: “Omar Galleguillos va a decir algunas palabras”, seguido por la voz infantil de Galleguillos señalando que el viaje fue muy agradable. La grabación de la voz de la persona ausente y que fue asesinada en tan horribles circunstancias adquiere un estatuto de documento y contribuye al retrato audiovisual en torno al músico desde la esfera sonora. Tras la grabación se escucha una música interpretada por orquesta en un tono alegre y en la pantalla vemos fotografías de Peña y de Galleguillos cuando niño.

En los primeros minutos de *Creer para crear*, el violinista y director de orquesta Agustín Cullell menciona brevemente que Peña era miembro de las Juventudes Socialistas y atribuye a este hecho las ideas de justicia social que más tarde guiaron su labor. Sin embargo, salvo esta referencia no hay otras menciones al pensamiento político de Peña, y su enfoque pedagógico es simplemente interpretado como un interés humanista. Esta suerte de invisibilización de su faceta política coincide con una despolitización del retrato de los años setenta y el golpe de Estado que las cintas proponen. Por ejemplo, las referencias al gobierno de la Unidad Popular son casi inexistentes en ambas películas, un hecho curioso considerando, entre otras cosas, el viaje a Cuba que realiza Peña junto a su orquesta, que responde al fluido intercambio cultural entre ambos gobiernos socialistas. Tampoco queda claro si la militancia política de Peña continuó durante los años de la Unidad Popular ni si sus ideas y proyectos tuvieron mejor recepción bajo el gobierno de Salvador Allende o no. Posteriormente, los relatos en torno a su muerte coinciden en que fue una suerte de revancha de algunos colegas de la Escuela de Música que lo acusaron a los militares para sacárselo de encima y no

se indaga en su pensamiento político ni en el vínculo de estas ideas con su visión de la música y la pedagogía⁴. En los textos finales que se incluyen a modo de cierre en *Su música y los niños* se utiliza un lenguaje muy sutil que evita referirse al golpe de Estado o al asesinato del músico y por el contrario se señala que fue “víctima de quienes le dieron vuelta la espalda”.

Es importante considerar que el documental musical está fuertemente mediado por la idea de homenaje, cuestión que resultará conflictiva al momento de presentar aspectos problemáticos de la vida de sus protagonistas. Así muchas veces, tal como ocurre en la biografía musical escrita, se tiende a omitir ciertos aspectos que puedan ir en detrimento del retrato positivo y honroso. McClary vincula las biografías de compositores que proliferaron en el siglo XIX con la noción de hagiografía o vida de los santos. En ellos se omiten aspectos considerados negativos de las figuras presentadas para ofrecer una imagen idealizada que contribuirá a la recepción de su obra musical (1993: 84-85). De igual modo, en su análisis de películas biográficas, Burgoyne observa esfuerzos tendientes hacia la creación de un mito nacional (2008: 41). Los retratos de Peña siguen estos preceptos mostrando al músico como un idealista alejado de la política, mientras que la responsabilidad por su asesinato queda sin esclarecer.

Uno de los momentos más emotivos de *Creer para crear* muestra a Juan Cristian Peña, hijo del músico, leyendo una carta que su padre enviara a su familia el día 12 de septiembre de 1973. Al comienzo de la escena vemos imágenes de archivo del golpe de Estado y luego las manos del hombre sosteniendo la carta mientras escuchamos su voz. En la carta, Peña señala que siempre tuvo el sentimiento premonitorio de que su vida terminaría a los 45 años, que es efectivamente la edad en la que fue asesinado. Más adelante vemos el rostro de su hijo, que continúa leyendo la carta, y el plano nos muestra una pintura del rostro de Peña en el espacio negativo. La imagen en sí misma es sugerente, pues a través de la composición se crea tensión a nivel visual realzando el dramatismo del momento. El rostro del hijo está ubicado en el extremo izquierdo de la pantalla y en el amplio espacio negativo que se produce, vemos la pintura de Peña que mira en dirección opuesta, hacia el borde derecho.

Uno de los pocos elementos que se alejan del formato de testimonio a cámara en *Su música y los niños* aparece para retratar los últimos días de vida de Peña. Una recreación nos muestra el acto en que el músico escribiera una melodía en cautiverio utilizando fósforos quemados y un pequeño papel. En la pantalla vemos unas manos encendiendo los fósforos, formando un pentagrama y escribiendo las notas mientras escuchamos la melodía escrita tocada en un piano solo. La secuencia es dramática y el sentido trágico se acentúa con una breve metáfora visual en que vemos unas manos que parecen dirigir una orquesta. Escuchamos un redoble, la batuta cae sobre una partitura y un corte nos muestra el papel manchado de sangre. Si bien en

4 En contraste con estos relatos, una biografía de Peña consigna que su padre había sido fundador del Partido Socialista en Coquimbo, que el músico era también un hombre de izquierda, pese a que no fue activo en el Partido, y que en los años de mayor polarización política durante la Unidad Popular “nunca renunció a su militancia ni dejó de identificarse con el mandatario socialista” (Canihuante, 2017: 71).

lo personal la escena no me parece de buen gusto, considero interesante el intento por relatar los hechos desde el lenguaje audiovisual apartándose del testimonio.

En cuanto a la estructura narrativa de *Su música y los niños*, el asesinato de Peña se sitúa hacia la mitad de la cinta y con esto se evita ponerlo como punto climático. Luego de la sección en torno a su muerte, se vuelve atrás en la historia para seguir hablando sobre su labor docente y sus ideas en torno a la educación. Se ilustra también su legado a través de la formación de nuevas orquestas, pero a la vez se sigue dando información sobre sus escuelas y su pensamiento.

En ambos documentales hay un trabajo de rescate a nivel musical detrás de la producción audiovisual. En *Su música y los niños* la música que suena corresponde a un disco con música de Peña que fue una iniciativa liderada por el mismo director de la cinta, Guillermo Milla un par de años antes de la realización del documental, mientras que *Creer para crear* incluye arreglos realizados por Claudio Jara, uno de los directores, particularmente de la pieza que Peña escribiera en prisión. Ésta funciona como un *leitmotiv* que retorna en diferentes arreglos e instrumentaciones: piano y violín, piano y flauta y a toda orquesta.

Una de las estrategias narrativas de *Creer para crear* es la visita a lugares que fueron clave para la historia de Peña. Luego de una breve secuencia de imágenes de la ciudad de La Serena, vemos a uno de los directores del documental junto a Nella Camarda, pianista y viuda de Peña entrando a la que fuera su casa. La persona que los recibe comenta “yo sabía que algún día iba a pasar algo así”, evidenciando que estaba al tanto de que la casa había pertenecido al músico. Luego los vemos entrando por un pasillo hacia el interior. Allí, Camarda recorre el lugar reviviendo los espacios y la forma en que fueron habitados, como la habitación donde su marido escribía música y copiaban juntos las partes para la orquesta. Luego señala “estoy como viviendo en el pasado”. Emocionada y alegre comenta “la vida era un torbellino”. Apartándose del formato expositivo, la secuencia ofrece un espacio en que se reconstituye la vida cotidiana del músico mediante la visita a este lugar que no pertenece al espacio público sino a la vida privada de éste y su esposa.

¿QUÉ SERÁ DE MI TORTURADOR?

Aparecida en su disco *Bello barrio* (1987), la canción “Triste funcionario policial” del músico y poeta Mauricio Redolés propone, en una clave irónica y descreída, esta pregunta en torno al torturador. En distintas entrevistas el músico ha relatado que el origen de esa canción fue simplemente que un día por la calle le pareció reconocer a la persona que lo había torturado mientras estuvo detenido en los meses posteriores al golpe de Estado de 1973. Pese a su tono, que llega a ser humorístico, la canción es un ácido recordatorio de que muchos de los torturadores de la dictadura nunca enfrentaron un juicio y siguen libres en las calles.

El documental *Redolés, las hebras de un poeta* (Len López, 2015) presenta al multifacético artista en el contexto de las celebraciones de sus 40 años de carrera. Aunque esta descripción pudiera recordar documentales musicales conmemorativos dedicados a estrellas del rock y el pop, la gran diferencia es que la primera presentación musical de Redolés que la cinta conmemora tuvo lugar en la cárcel de Valparaíso cuando éste era prisionero político. En los primeros minutos toda esta situación se explica en textos que aparecen en pantalla, señalando que el músico vuelve a la cárcel, hoy convertida en un centro cultural, para celebrar sus 40 años de trayectoria con un concierto gratuito.

A lo largo del filme vemos diversos planos de la cárcel, hoy llamada Parque Cultural de Valparaíso. Estas tomas, que muestran a gente bailando, tocando música, y niños jugando, contrastan con el duro relato del músico que recorre el lugar recordando lo que era ese centro de detención, dónde estaban ubicadas las celdas y otros detalles. Incluso hay un momento en que Redolés va al lugar específico en donde cantó por primera vez, que era en ese momento una celda atiborrada de prisioneros. Allí reconstruye el lugar, poniendo sillas para demarcar los espacios y graficar el encierro en un espacio que hoy parece una simple oficina.

En los primeros minutos, el músico Tocorí Berrú, bajista de una de las bandas de Redolés, comenta un hecho que será clave para entender este documental: que la vida personal de este artista está ligada a la historia del país. En esa lógica, el testimonio particular de este músico y poeta permite dar cuenta de los procesos sociales y políticos del Chile de los últimos cuarenta años. Así, la cinta se aparta de los relatos idealizantes sobre los músicos para entenderlos como agentes que tienen un rol relevante en los procesos históricos y políticos de un país y no como artistas alejados de la vida mundana.

En términos de materiales, el documental incluye numerosas fotografías que son en gran medida las responsables de acercarnos al pasado. No hay materiales de archivo audiovisual de Redolés ni se intenta una biografía artística convencional donde se cuenten sus principales méritos. En lugar de eso, se apuesta por un relato que intercala testimonios en primera persona con las canciones presentadas en el concierto. A diferencia de los documentales que retratan el proceso para llegar a la realización del gran show, acá no parecen interesar los preparativos ni la noción del *backstage* tan presente en el documental musical en que se ofrece al público la posibilidad de acceder al espacio privado de los artistas (Romney, 1995: 86; Harbert, 2018: 212).

Si bien esta podría parecer simplemente una película de concierto pues el grueso de la narración está centrado en la realización del espectáculo, tanto los testimonios de Redolés sobre su cautiverio y posterior exilio como el significado del concierto en ese lugar son el núcleo de la cinta.

La visita de Redolés a la ex cárcel ilustra una de las estrategias del documental de postdictadura, en que las víctimas de la represión dictatorial vuelven a los lugares de detención para reconstituir una memoria (Bossay, 2011: 8). Resulta altamente simbólico que el lugar del concierto es la misma cárcel, convertida hoy en un centro cultural y que la visita no se limita simplemente a recorrer el espacio sino realizar un concierto allí. Siguiendo a Traverso diremos que el evento mismo se constituye como un “acto conmemorativo ritualizado” (2010: 187) que busca superar el trauma. Redolés incluye en su repertorio las canciones que cantó durante su paso por la cárcel en los años setenta y en varias de ellas invita a su autor o intérprete más reconocido. Por ejemplo, a Eduardo Gatti para interpretar su célebre “Los momentos” o “Nuestro México, febrero 23” junto a Max Berrú, cuya interpretación con el conjunto Inti Illimani popularizara la canción en Chile. De este modo, la performance de Redolés y sus invitados aúna su propia voz con la de aquellas voces que él intentó evocar en ese primer escenario en la cárcel.

SOBREVIVIENTES

Quilapayún, más allá de la canción (Jorge Leiva, 2015) es una cinta que reconstruye la historia del icónico conjunto de la Nueva Canción Chilena tanto a través de testimonios, un valioso material de archivo y procedimientos de montaje muy sugerentes. Me interesa subrayar sus estrategias para poner en diálogo el presente y el pasado como parte de un proceso de construcción de memoria. En apariencia, el documental es sencillo en su factura: las entrevistas van orientando el relato mientras un rico archivo fotográfico y audiovisual funciona como un apoyo. No obstante, el modo en que se utilizan los materiales y se articulan las narraciones es más complejo de lo que parece.

En el comienzo del documental se oye un piano interpretando una versión instrumental de “El pueblo unido jamás será vencido”, luego vemos al músico Ismael Oddó, que es quien toca el piano, y la cámara nos sitúa en una toma de estudiantes en la Universidad de Chile, en la antecámara de lo que será una presentación de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*⁵. Vemos a los integrantes de Quilapayún llegar al lugar, hablar por teléfono para coordinarse y conversar con los jóvenes que organizan el evento, para establecer las presentaciones de rigor y otros detalles. Más adelante, presenciamos el comienzo de la *Cantata* interpretado fuera de la Casa Central de la Universidad de Chile ante un público muy atento. El “Pregón” que abre la obra como un llamado, cantando “Por más que el tiempo pase no hay nunca que olvidar / Ahora les pedimos que pongan atención”, funciona también como una invitación a seguir el relato del documental.

En esta apertura se vislumbran ya algunas de las estrategias narrativas que darán forma a la película. Por una parte, se sitúa al conjunto no en un concierto cualquiera sino actuando en solidaridad con el movimiento estudiantil como un agente activo en la sociedad chilena. Asimismo, el uso de las canciones del conjunto no opera solo como un mero acompañamiento, sino a partir de sus funciones narrativas y significados. Por otro lado, el permanente diálogo entre el presente y el pasado que articula el documental se expresa aquí a través de los sucesos de Iquique y el uso resignificado de la *Cantata* luego del golpe de Estado en 1973. Es interesante que la cinta abra en el presente en lugar de recurrir a un modelo estrictamente cronológico, pues así se establece la vigencia del conjunto y la persistencia de su accionar.

En términos de archivo, destaca la riqueza del material no solo fotográfico, sino también audiovisual, un bien escaso en el documental musical chileno. El desfase tecnológico entre América Latina y Europa o Estados Unidos se ha traducido en una diferencia sustancial a la hora de poder acceder a materiales audiovisuales de cierta antigüedad, a lo cual se suma el bloqueo norteamericano al gobierno de la Unidad Popular, que volvió muy difícil el acceso a insumos de filmación durante aquellos años⁶. Paradójicamente

5 En adelante, la *Cantata*.

6 Como ha señalado el documentalista Patricio Guzmán en varias ocasiones, la escasez de cinta durante la Unidad Popular con motivo del bloqueo estadounidense volvía cada vez más difícil realizar un documental. En ese contexto, el realizador pidió ayuda al cineasta francés Chris Marker, quien le envió una gran cantidad de película virgen con la que se pudo filmar su célebre *La batalla de Chile* (1975-1979). Más detalles sobre este hecho en Guzmán (2012).

te, el exilio en Europa es lo que facilita en gran medida la existencia de un archivo audiovisual del conjunto. Además de diversas presentaciones, vemos incluso un pequeño registro cotidiano de los músicos emprendiendo un viaje por Francia en un furgón⁷.

Más adelante, la *Cantata* retorna a través de fragmentos instrumentales que acompañan fotografías del golpe de Estado. Estas breves secciones, que podrían ser interpretadas simplemente como continuidad, adquieren un valor simbólico al considerar la *Cantata* no solo como representación de los hechos de 1907, sino también los acontecimientos posteriores al 11 de septiembre de 1973. Esta estrategia continúa cuando los músicos recuerdan que estando de gira en Francia se enteraron del golpe y luego vemos fotos de su presentación en el teatro Olympia pocos días después mientras se oye la sección de la “Canción letanía” que dice: “3.600 miradas que se apagaron, 3.600 obreros asesinados”. Así, se explicita nuevamente esta relectura. En su estudio sobre la *Cantata*, Karmy propone que durante la dictadura la obra se resignificó, asimilando la matanza de 1907 con la violencia del régimen (2012: 157-158). A través de este uso en el documental, la obra no se limita a acompañar la acción, sino que se aprovechan sus cualidades simbólicas para dar cuenta de los primeros momentos de la represión dictatorial.

En un estilo similar, la cinta hace un uso creativo del material de archivo en una de las secuencias del exilio. Vemos el mencionado registro audiovisual del conjunto emprendiendo un viaje por Francia. El montaje intercala imágenes del videoclip de “Vamos por ancho camino” de Víctor Jara, realizado por Hugo Arévalo en 1972, mientras se oye la canción “Mi patria”, de Quilapayún. Las imágenes en blanco y negro de Jara están editadas de una manera que sincroniza en forma precisa con las de Quilapayún, estableciendo un sugerente diálogo entre ambos archivos. A su vez, la letra de la canción, que comienza con la frase “Mi patria era sauces, alerces y nieve”, conecta con la toma del videoclip en que se ven los árboles del paisaje rural en que Jara aparece corriendo. Lejos de dar un significado unívoco, este montaje parece sugerir varias cosas: por una parte, une a Jara con Quilapayún en un momento en que en el documental ya se ha hablado de su asesinato. A su vez, la mezcla de un archivo en color y otro en blanco y negro establece un nexo entre el pasado y el presente. El blanco y negro simboliza ese pasado y el conjunto retratado en colores funciona como la representación del momento actual, en el exilio francés. Esto se ve reforzado por las imágenes en que vemos a Jara mirando a la cámara invitando al espectador a seguirlo. A través del montaje se genera una ilusión de que el grupo, subido en este furgón, está siguiendo a Jara simbólicamente, es decir, continuando su legado. Todo esto se vincula también con una de las reflexiones del director del conjunto Eduardo Carrasco, quien señala que el azar los llevó a estar fuera de Chile en el momento del golpe y por lo mismo se consideran sobrevivientes.

Se superponen luego imágenes de un antiguo registro en vivo de la canción “Mi patria” con otras actuales tocando la misma canción en la televisión francesa. El montaje habla también de la persistencia del grupo y las preguntas

que continúan sin respuesta. Al final de la canción vuelve el videoclip donde vemos a Víctor Jara de espaldas alzando los brazos al cielo mientras escuchamos la declamación de “Pido castigo”, canción de Eduardo Carrasco sobre un poema de Pablo Neruda. Nuevamente a través del montaje de materiales diversos se articula un discurso, pues la voz comenta la imagen de Jara personalizando la noción de “nuestros muertos” que sugiere el texto y estableciendo un llamado de justicia por ellos.

Más adelante, en un tono más testimonial, los músicos comparten sus reflexiones luego de retornar a Chile. Ricardo Venegas, por ejemplo, cuenta que se subía al transporte público y se alegraba solo por el hecho de ver y escuchar a la gente, pues todos eran chilenos. Sin embargo, esa alegría inicial se va diluyendo al notar que la sociedad chilena había cambiado mucho. Carlos Quezada, quien finalmente decide volver a Francia, relata que a veces iba al centro a tomar un café y se preguntaba si alguna de las personas a su alrededor sería el asesino de Víctor Jara. Eduardo Carrasco remata reflexionando que Chile ya no era el mismo y que “la dictadura militar no fue solo un gobierno sino un sistema de vida que se instaló”. Mediante estos relatos se establece un panorama de los cambios que había experimentado el país y la falta de justicia ante los crímenes cometidos durante la dictadura. Lejos de dar una mirada nostálgica por el Chile del pasado, la cinta ofrece una visión crítica de lo que significó el retorno para los miembros de Quilapayún. Siguiendo a Ramírez, vemos como el exilio de algún modo no termina pues perdura la experiencia de dislocación temporal y geográfica en quienes regresan (2014: 443). Esto se deja ver por ejemplo a través de la propia práctica del conjunto que graba un disco a distancia con algunos integrantes tocando en Francia y los otros en Chile.

El final del documental nos presenta la celebración de los 50 años del conjunto con un concierto realizado en las afueras del Palacio de La Moneda. Vemos al grupo interpretando “El pueblo unido jamás será vencido”. En línea con el estilo propuesto en la escena de “Mi patria”, se insertan fragmentos de archivo del que es probablemente el primer registro audiovisual de la canción, interpretada en vivo en una manifestación previa al golpe de Estado en 1973, insistiendo así en la vinculación entre pasado y presente. El final es muy significativo pues, en lugar de enfocarse en el grupo sobre el escenario, la cámara se detiene a retratar los rostros de las personas que están en el público cantando la canción con los puños en alto. Vemos una sucesión de planos generales en los que se aprecia la gran cantidad de espectadores y algunos primeros planos de rostros y puños siguiendo la canción. Así, se establece mediante el montaje la vigencia que tiene hoy el conjunto luego de cincuenta años de trayectoria.

7 Una de las excepciones a destacar es el registro del conjunto tocando en vivo en el Estadio Nacional en 1973. Esta filmación corresponde a *El poder popular* (1979), la tercera parte de *La batalla de Chile*.

CONCLUSIÓN

Las cuatro cintas discutidas dan luces sobre procesos de memoria, la represión durante la dictadura militar y sus repercusiones en el periodo postdictadura. Junto con los valiosos testimonios, el material de archivo juega un rol de suma importancia ofreciendo una suerte de prueba de los hechos que se relatan y de las vidas de los que ya no están, como en el caso de Jorge Peña. Algunos procedimientos realizados en estas cintas recuerdan la noción de “memoria forense” planteada por Pino-Ojeda (2013: 170) respecto al documental de la postdictadura. Mientras en *Redolés*, *las hebras de un poeta* es el mismo músico quien visita el que fuera su centro de detención, en *Creer para crear* es la viuda de Jorge Peña quien recorre lugares cotidianos para reconstruir la historia de su esposo. Por su parte, *Quilapayún, más allá de la canción* apela más al repertorio del conjunto, así como a procedimientos de montaje para ofrecer una reflexión sobre el proceso político vivido en Chile a partir del golpe de Estado.

Respecto al material de archivo, las dificultades a la hora de acceder a filmaciones se traducen en un predominio de la fotografía y las grabaciones de sonido como herramientas para acceder a ese pasado que se intenta retratar. En cuanto al uso de los materiales, este es en su mayoría ilustrativo y cumple una función de testimonio del pasado, aunque como vimos en el caso de *Quilapayún, más allá de la canción* se busca propiciar un discurso desde el trabajo de montaje aunando materiales, superponiendo canciones y registros audiovisuales.

Si bien el tema de la dictadura militar es central para la historia de los personajes tratados, no es algo que necesariamente se discuta en detalle. Las dos películas sobre Jorge Peña Hen buscan resaltar la faceta artística del músico en desmedro de su postura política articulando un discurso que lo presenta como una figura transversal más allá de colores políticos y donde el presente no es mayormente comentado salvo para dar cuenta del legado del músico expresado en las orquestas infantiles y juveniles. Por el contrario, las cintas sobre Redolés y Quilapayún ofrecen miradas más críticas y reflexivas tanto de la represión como de las implicancias de la llamada transición a la democracia.

Como un todo, estas películas se inscriben en la corriente de documentales que aborda las memorias de la dictadura militar y sus consecuencias en el Chile actual. Con este tipo de trabajos el documental musical en Chile parece alejarse de los modelos narrativos dominados por el retrato de estrellas del rock y el pop para adentrarse en la reflexión acerca del pasado reciente del país visibilizando historias específicas de violencia estatal y discutiendo el impacto del golpe y la dictadura en la música chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- BOSSAY, C. (2011).** Cineastas al Rescate de la Memoria Reciente Chilena. *Imagofagia* 4, Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/165/137>.
- BURGOYNE, R. (2008).** *The Hollywood Historical Film*. Malden; Oxford: Blackwell.
- CANIHUANTE, G. (2017).** *Jorge Peña Hen*. La Serena: Editorial Universidad de la Serena.
- CERDÁN, J.; FERNÁNDEZ, M. (2016).** Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo: De la memoria patética a la memoria sentimental. *Pasajes* 51, 58-73.
- EDGAR, R.; FAIRCLOUGH-ISAACS, K.; HALLIGAN, B. (EDS.) 2013.** *The Music Documentary: From Acid Rock to Electropop*. Nueva York: Routledge.
- FARÍAS M. (2019).** Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y Medios* 39, 148-159.
- GUZMÁN, P. (2012).** Lo que le debo a Chris Marker. *laFuga*, 14. Recuperado de <https://lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>.
- HARBERT, B. (2018).** *American Music Documentary. Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- KARMY, E. (2012).** Ecos de un tiempo distante. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis -Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. Tesis de Magíster en Musicología, Universidad de Chile.
- MCCLARY, S. (1993).** Music and Sexuality: On the Steblin/Solomon Debate. *19th Century Music* 17 (1), 83-88.
- PINO-OJEDA, W. (2013).** Forensic Memory, Responsibility, and Judgment. The Chilean Documentary in the Postauthoritarian Era. *Latin American Perspectives* 40 (1): 170-186.
- RAMÍREZ, E. (2014).** Journeys of Desexilio: the bridge between the past and the present. *Rethinking History*, 18 (3), 438-451.
- RAMÍREZ, E. (2016).** De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura. En Villaroel, M.; ed. *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago: LOM, 39-47.
- ROMNEY, J. (1995).** Access All Areas: The Real Space of Rock Documentaries. En Romney, J.; Wooton, A.; eds. *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 1950s*. Londres: BFI, 82-93.
- TRAVERSO, A. (2010).** Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary. *Continuum* 24 (1), 179-191.
- TRAVERSO, A. (2018).** Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors. *Humanities* 7(1), 1-16.

FILMOGRAFÍA

Jorge Peña Hen, su música y los niños (Guillermo Milla, 2004). <https://youtu.be/W7WmANKHtQA>.

Jorge Peña Hen, creer para crear (Benoit Chanal y Claudio Jara, 2014). <https://youtu.be/kP1xCqG4ZA>.

Redolés, las hebras de un poeta (Len López, 2015). <https://vimeo.com/340713133>.

Quilapayún, más allá de la canción (Jorge Leiva, 2015)⁸.

8 Es posible visionar este documental en forma gratuita en el sitio web www.ondamedia.cl previa inscripción.