

## ¿Deja la vida volar?: La biografía en el documental musical chileno

Martín Farías Zúñiga<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo analiza el enfoque biográfico predominante en la producción de documentales sobre música en Chile. A través del estudio de *El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999) y *Viola Chilensis* (Luis Vera, 2003), dos películas enfocadas en Víctor Jara y Violeta Parra, respectivamente, planteo que los documentales biográficos funcionan como un punto de intersección de distintas formas de biografía tanto escritas como cinematográficas. Lejos de entregar una visión objetiva de los artistas, este tipo de cintas articula modos específicos y subjetivos de ver la vida de sus protagonistas. Utilizando recursos audiovisuales y narrativos diversos ofrecen un punto de vista donde la individualidad y una serie de tópicos como la excepcionalidad, la creatividad y el sufrimiento son centrales para dar forma a nuestro entendimiento de la música y sus creadores.

**Palabras clave:** Documental musical – biografías – Víctor Jara – Violeta Parra – película biográfica.

### *Deja la vida volar? biography in the Chilean music documentary*

### Abstract

This article analyses the biographic approach, which has been a prevailing trend within the music documentary film production in Chile. Through an in-depth analysis of *El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999) and *Viola Chilensis* (Luis Vera, 2003), two films about Víctor Jara and Violeta Parra respectively, I argue that biographical documentaries work as an intersection of different forms of biography, both written and filmed. Far from offering an objective point of view of the depicted artists, these films articulate a subjective way of seeing these musicians. Using a variety of audiovisual and narrative resources, they offer a point of view in which individuality and a series of topics such as uniqueness, creativity and suffering are central in shaping our understanding of music and its creators.

**Keywords:** music documentary – biographies – Víctor Jara – Violeta Parra – biopic.

**Recibido:** 27 de abril 2021.

**Aceptado:** 28 de noviembre 2021.

---

<sup>1</sup> Universidad de Edimburgo, Scotland, United Kingdom. Correo electrónico: mefz1936@gmail.com

## Introducción

En este artículo presento algunos de los hallazgos de una investigación realizada entre 2017 y 2019 en torno al documental musical en Chile. En esta exploré un corpus de más de 200 películas producidas desde los años 90 a la actualidad para comprender sus características, tendencias y sobre todo dilucidar cómo el documental nacional aborda y piensa los fenómenos musicales (Farías, 2019a, 2019b, 2021). Constaté que el grueso de la producción ha tenido un enfoque biográfico, es decir, son películas dedicadas a un músico o una banda determinados, que presentan una historia de vida tomando elementos tanto de la biografía en formato escrito como del cine de ficción y el documental. En este artículo me propongo interrogar esta tendencia, pensar cómo se construyen estas biografías, qué discursos promueven y de qué forma se enlazan con distintas corrientes cinematográficas y musicales.

En la primera parte del artículo discuto algunas de las conceptualizaciones que dan forma al documental musical biográfico. Películas de ficción biográficas, documentales musicales, ficciones sobre músicos, biografías sobre músicos son modalidades que se entrelazan para la conformación de este híbrido. A continuación, ofrezco un panorama del documental musical en Chile, sus principales tendencias y cómo este se inserta en las corrientes de cine documental chileno. Posteriormente, utilizo como estudio de caso *El derecho de vivir en paz* (Parot, 1999) y *Viola Chilensis* (Vera, 2003), que considero películas icónicas de la postdictadura. Estos indagan en la vida de dos de las figuras más relevantes de la música popular chilena, como son Víctor Jara y Violeta Parra, y representan algunos de los esfuerzos más tempranos desde el documental por visibilizar a estos artistas luego del fin de la dictadura. La decisión de trabajar estas dos cintas responde a varias razones: por una parte, a su relevancia, pues ambas han tenido una sostenida circulación; por otra, son películas producidas con anterioridad al boom del documental musical de mediados de la década del 2000, estableciendo un modelo biográfico que será clave para el desarrollo del documental musical de los años venideros. Sumado a lo anterior, representan dos caminos

divergentes a la hora de construir una biografía musical y por tanto nos dan diversas luces de cómo se articulan estos relatos de vida.

### **Biografías musicales**

La biografía en formato escrito ha sido un género problemático para el estudio de la música. Si bien en sus comienzos fue relevante para la conformación de la disciplina musicológica durante el siglo XIX, con el tiempo ha sido cuestionada, vista con cierto desdén desde el mundo académico y relegada al espacio de la divulgación sin aspiraciones científicas (Madrid, 2021). Según Pekacz, las biografías musicales clásicas se desarrollan en forma coherente y unificada presentando una narración omnisciente con ciertos temas y símbolos que se repiten, y siguiendo una presentación cronológica de los hechos que da al lector “la ilusión de totalidad y cierre” (2004, p. 42). Con los años, este tipo de relato se ha relativizado asumiendo la construcción que hay detrás y la imposibilidad tanto de conocer todos los aspectos de la vida de una persona como de pensar aquella vida en forma lineal. Aun así, este modelo ha mantenido un cierto predominio y, como sugiere Pekacz, se ha sostenido en tres premisas: la reconstrucción de la vida del sujeto, la concepción de la biografía como una empresa “acumulativa” de información en lugar de una interpretación y la noción de que es posible plantear la vida de una persona como una “entidad unificada del sujeto” (2004, p. 46).

Sin embargo, la narrativa de una biografía está lejos de ser neutral, sino que funciona como un agente activo en la creación y transmisión de determinadas ideas y, por tanto, la construcción de estos personajes responderá a cuestiones “políticas, culturales, morales y personales” (Pekacz, 2004, p. 51). De este modo, la biografía se configura no como una representación transparente, sino como una construcción moral y política de la vida del sujeto (Pekacz, 2004). McClary sugiere que la proliferación de biografías de compositores en el siglo XIX está ligada a la idea de la hagiografía, es decir la vida de los santos. Estos relatos obliteran aspectos menos decorosos de los

personajes “dejando solo una imagen ideal” que contribuya a la recepción de su música (1993, pp. 84-85). Como veremos más adelante, tanto en las películas biográficas en general como en las dedicadas a músicos en particular, el relato hagiográfico aparece con bastante claridad. Aun así, otros tópicos han enriquecido las narrativas cinematográficas en torno a músicos complejizando las construcciones biográficas para provocar un mayor interés en la audiencia.

Por ejemplo, Waisman considera a la biografía musical como heredera de los relatos míticos sobre héroes artísticos. Así aparecerán, por tanto, una serie de tópicos como el sufrimiento y el triunfo final sobre la adversidad, traducida en asuntos como la incompreensión del público, la enfermedad, la pobreza, la guerra o algún empleador “tiránico” (2008, p. 184). Muchos de estos tópicos van traspasando formatos y son asimilados tanto por el cine de ficción como por el documental.

### **El *biopic* entre la ficción y el documental**

Desde muy temprano, el cine ha elaborado retratos de determinadas figuras públicas y celebridades. Políticos, militares y artistas han sido foco de estos intentos de reconstrucción histórica que buscan presentar a un determinado personaje como protagonista de un proceso social o momento particular. Vidal define el *biopic* como “una película de ficción que trata sobre una figura cuya existencia está documentada en la historia y cuya fama o notoriedad garantiza la singularidad de su historia” (2013, p. 3). Así, la elección del personaje resulta clave, pues, mientras más conocido sea, apelará al interés de un público más amplio.

No parece casualidad que se incluya a la película biográfica dentro de un abanico más amplio de cintas históricas, pues el punto de partida es un pasado documentable y su intención apunta a visibilizar y dar a conocer ese pasado (Burgoyne, 2008). Siguiendo a Bingham, diremos que si hay algo que caracteriza al *biopic* es destacar la trascendencia del sujeto retratado. Por eso, muchas terminan incluso con algún tipo de “tributo al sujeto” y a una “reivindicación” de su trabajo (2013, p. 236). Más allá de las críticas o aspectos nuevos que una cinta trae sobre el personaje retratado, la sola elección implica ya una valoración pues sugiere que su vida es digna de ser contada y atendida.

En la esfera del documental, los elementos biográficos suelen estar presentes en la narrativa de un gran número de cintas (Corner, 2002). Tal como en la ficción, asumimos que la elección del personaje resulta clave para entender qué discursos se busca promover. Nichols plantea que estas obras buscan establecer una determinada actitud hacia los individuos retratados desde una retórica que puede ser “conmemorativa o crítica” (2010, p. 107). En los casos analizados veremos que el carácter será netamente conmemorativo, una cuestión que se replicará también en el grueso de los documentales musicales chilenos. Al mismo tiempo, el enfoque biográfico en el documental tiene relación con ofrecer una historia que está hecha por personas de carne y hueso (Corner, 2002). Así, se presentan cuestiones muy cotidianas que funcionan como pruebas de la humanidad de los protagonistas y que de alguna forma los bajan del pedestal de estrellas.

### **La música y los músicos en la pantalla**

En el cine los retratos de músicos comenzaron a aparecer con frecuencia desde la llamada época de oro de Hollywood (1930-c.1955) aunque es posible rastrear películas de este tipo incluso en la era silente (Tibbets, 2005). A menudo, estas cintas estaban dedicadas a compositores de la música docta como Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert y Wagner, entre otros, y será solo desde fines de los años 70 que en el cine

británico y estadounidense se vuelven más comunes las obras centradas en figuras de la música popular (Inglis, 2007). En Latinoamérica destaca la temprana realización de ficción mexicana *Sueño de amor* (José Bohr, 1935) en que el pianista chileno Claudio Arrau personifica al compositor Franz Liszt.<sup>2</sup>

En su estudio sobre ficciones acerca de compositores, Tibbets distingue algunos tópicos como la idea del artista energético y original que rompe las reglas para lograr sus objetivos creativos y, por otro lado, la idea del talento natural, es decir, un compositor con dones casi divinos que crea grandes obras sin mayor esfuerzo como “un poseído” (2005, p. 8). Sin embargo, estas dos figuras resultaban demasiado extremas y unidimensionales para construir el “paradigma del compositor”, así que Hollywood las fusionó enfatizando en una sola persona rasgos de estos dos modelos creando “un balance entre los dos extremos” (ibid., p. 9). Es importante destacar que, si bien existen también películas sobre intérpretes, el compositor ha sido foco de mayor atención desde el cine, pues, el creador, más que el intérprete, es el que encarnaría el paradigma de la originalidad que ha sido central en la concepción del “artista genio” desde el siglo XIX (Shiner, 2004).

Ahora, el interés por retratar a determinados músicos no ha sido solo desde el mundo de la ficción sino también desde el documental. Las fronteras entre ambos son bastante problemáticas e incluso algunos estudios han agrupado el documental y el *biopic* como parte de un mismo fenómeno de representación de lo musical en la pantalla. Wall y Pillai afirman, por ejemplo, que en ambos formatos está presente la intención de construir un relato histórico sobre los personajes retratados y establecer “los marcos fundamentales a través de los cuales la música es entendida” (2018, p. 104). Ya sea en ficción o documental, estos retratos permitirán entrar al mundo privado de los músicos, a menudo clausurado para la audiencia. Desde los documentales musicales de los años 60 y 70, muy ligados a las tendencias observacionales en boga, aparece con fuerza lo que algunos investigadores han descrito como el *backstage* o detrás del escenario en el cual se presentan aspectos privados de la vida del artista, usualmente

---

<sup>2</sup> Para un estudio acerca de *Sueño de amor* ver Horta (2018).

preparando sus shows. Este tipo de registro funciona como un modo de sacar a la luz la complejidad de los personajes que la sola filmación de la *performance* musical no permite mostrar. Romney señala que este espacio privado que se revela detrás del escenario contendría el supuesto “ser real” del artista y por eso resulta tan atractivo para el público (1995). En esta misma línea, Harbert propone que dicho espacio es central para el desarrollo de relatos biográficos y explica que en el contexto neoliberal cualquier cosa relacionada con un músico fuera del escenario puede cumplir esta función, pues, “lo que sea que una estrella haga puede ser reutilizado como trabajo de publicidad” (2018, p. 212). Este punto de vista es significativo pues invita a mirar con ojos críticos estos relatos de supuesta intimidad y autenticidad.

### **Documental musical en Chile**

El estudio en que se enmarca el presente artículo tuvo como objetivo analizar la producción de documentales sobre música realizados en Chile en el periodo 1990-2019. El primer paso para esto fue recopilar esos materiales dispersos y de los cuales no existía mucha información. Cruzando bases de datos disponibles en CineChile.cl y en el sitio web del Festival de Cine y Documental In-Edit, junto con una continua revisión de prensa y medios digitales, se llegó a una cifra de 207 documentales producidos entre 1994 y 2019.

En términos de productividad se observa un crecimiento claro. A comienzos de los 90 estas producciones eran mínimas, pero ya desde la década del 2000 hay un aumento importante que se extiende con más fuerza desde 2010 a 2019. Uno de los hitos que marca el desarrollo del documental musical chileno es la creación del Festival In-Edit en 2004 que se convertirá en el principal punto de referencia para el género. Sin embargo, pese a su crecimiento, el documental musical se ha mantenido en un espacio marginal en relación con el medio cinematográfico chileno (Farías, 2019a).

El auge del documental musical se inscribe en lo que Larraín ha descrito como el proceso de democratización de las tecnologías asociadas con el cine digital (2010).

La mayoría de estas películas están filmadas con cámaras digitales y son producidas en softwares de edición digital. Pero lo digital no se limita a la producción, sino que se convierte también en la plataforma principal de difusión, pues, el grueso de estas películas circula fundamentalmente a través de internet.

Al interrogar este corpus es posible encontrar algunas tendencias claras en la producción. Respecto al tipo de música recogida el foco prevalece en la música popular urbana, particularmente bandas y solistas de rock, pop y, en menor medida, otros géneros. Un grupo más reducido se concentra en músicas folclóricas o de raíz mientras que, un tercero y muy minoritario, se centra en temas de música docta. Esto se vincula con una tendencia internacional en la que el documental está muy asociado a estrategias publicitarias de las industrias de la música en que se entienden estas realizaciones como productos para promover a estrellas del rock y el pop. Aun así, en el caso chileno es bastante significativa la atención a músicas folclóricas o de raíz y esto marca que la promoción de estrellas pop es solo una entre varias corrientes en el documental musical chileno.

En cuanto al tipo de relato, la biografía es el modo predominante. Son películas que cuentan la historia de vida de una persona o de un conjunto muy en línea con otras formas de biografía tanto escritas como cinematográficas. Lo que ofrecen son modos específicos y muy subjetivos de ver la historia de sus protagonistas. Entre muchos ejemplos encontramos *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chilenos* (Mario Rojas, 1999) que ofrece un relato con claros tintes biográficos entrelazando las vidas de Nano Núñez, fundador de Los Chilenos, con la de sus otros integrantes. En otros géneros musicales y latitudes, pero con un enfoque claramente biográfico, *Rosita, la favorita del Tercer Reich* (Berthelon, 2012) presenta la historia de la cantante Rosita Serrano cuya carrera se desarrolló en los años treinta y cuarenta en Alemania. Desde un lenguaje más experimental que pone en diálogo la imagen con la música vanguardista de José Vicente Asuar, *Variaciones espectrales* (Lértora, 2013) apela también al relato de vida para presentar a este misterioso compositor.

Otra corriente importante son las películas entendidas como herramientas de difusión y *marketing*. Algunas son financiadas por los mismos sellos discográficos o radios como estrategias de comunicación y comercialización de la imagen de determinados músicos. Varias cintas conmemoran el lanzamiento de un disco exitoso o un concierto icónico creando una suerte de *revival* asociado a estrategias de mercado que incluyen relanzamientos de discos, nuevos conciertos, promoción y venta de productos asociados. *Los Bunkers. Un documental by Sonar* (Krumm, 2011), por ejemplo, fue producida por la Radio Sonar y se articula como un seguimiento al célebre conjunto radicado en esos años en México. En una línea similar, el realizador Nicolás Soto Chacón ha realizado tres documentales en torno a la cantante pop, Nicole. En 2005 dirige *Nicole: pop del sur*, que ganó el segundo festival In-Edit ese mismo año. Más tarde, *Nicole, 20 años* (Soto Chacón y Versluys, 2010) que apareció como un material adicional del concierto en DVD lanzado por la artista y, finalmente, *Panal vivo* (Soto Chacón y Laval, 2019) acerca de la elaboración de su disco *Panal* (2013). Desde un punto de vista más amplio, cualquier documental musical puede ser entendido como un producto publicitario y su impacto en el medio musical no debiera ser pasado por alto.

Otro conjunto importante son los documentales de memoria que abordan temas como el exilio, el encarcelamiento y el asesinato de músicos chilenos después del golpe de Estado de 1973, y también aspectos de la contracultura durante los años 80. Entre los primeros se distinguen *Jorge Peña Hen, su música y los niños* (Milla, 2004) y *Jorge Peña Hen, creer para crear* (Chanal y Jara, 2014), dos películas en torno al músico y director de orquesta asesinado por la llamada Caravana de la Muerte a semanas del golpe de Estado. Por su parte, cintas como *Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok* (Insunza, 2004) o *Toque de queda* (Achurra, 2015), han tratado desde distintos puntos de vista la vida cultural de los años de dictadura y las actividades desarrolladas en el *underground* local. Este conjunto de producciones presenta diversas miradas sobre el pasado traumático del país, articuladas desde lo musical y en un intenso diálogo con el Chile actual en línea con un grupo importante de documentales chilenos que, como plantea Ramírez, han abordado “las memorias sobre la dictadura y su legado” (2016, p.

39).<sup>3</sup> Uno de los casos más representativos de esta tendencia es, justamente, *El derecho de vivir en paz*, en torno a la vida y el asesinato de Víctor Jara que veremos en detalle a continuación.

### **Víctor Jara en pantalla grande**

*El derecho de vivir en paz* es probablemente el documental musical chileno de mayor circulación y relevancia hasta la actualidad. Participó en más de treinta festivales de cine, fue remasterizado y lanzado en formato DVD en 2003 con motivo de los treinta años del asesinato de Víctor Jara. Luego, reeditado en 2009 con material adicional y subtítulos en inglés y francés y hoy, a más de veinte años de su realización, continúa circulando en DVDs originales y piratas, además de diversas versiones en línea que suman decenas de miles de visitas. Su realización hace parte de un proceso de visibilización de la figura de Víctor Jara en el contexto postdictadura, liderado por la fundación que lleva su nombre y que se materializó, entre otras cosas, en la publicación del libro de partituras con su obra musical completa en 1996, la reedición de su discografía en 2001 y el cambio de nombre del Estadio Chile, donde el cantautor fue asesinado en 2003.

El documental tiene una estructura bastante tradicional en la que un narrador cuenta la vida de Jara en capítulos que podemos asociar, fácilmente, al libro que Joan Jara escribió en 1983 para dar testimonio de la vida de su esposo.<sup>4</sup> Se distinguen los hitos principales de su vida, como su dura infancia en Lonquén, su llegada a Santiago, la muerte de su madre, su paso por el seminario, el servicio militar y el comienzo de sus intereses artísticos aprendiendo a tocar guitarra y cantando en un coro. Más adelante aparece una gran sección dedicada a su carrera como actor y director teatral que resalta

---

<sup>3</sup> Para un estudio específico sobre documentales musicales dedicados a las memorias de la dictadura ver Farías (2021).

<sup>4</sup> Originalmente publicado en inglés como *An unfinished song: The life of Victor Jara* fue traducido posteriormente al castellano y reeditado en varias ocasiones como *Víctor Jara, un canto truncado* o *Víctor Jara, un canto inconcluso*. Para este estudio utilizo Jara (2007).

que la vida de Jara fue la de un artista integral que tuvo una larga y nutrida trayectoria. Estas secuencias cobran particular valor pues en los años noventa aún era muy poco conocido entre el público general que, antes de dedicarse de lleno a la canción, Jara fue un reconocido actor y director teatral.

En términos formales, podemos adscribir este documental a lo que Nichols ha definido como el modo expositivo, que tiene un carácter informativo encarnado en la voz hablada y donde las imágenes cumplen un rol de apoyo de “la palabra hablada” (2010, p. 167). Entrelazadas por la voz del narrador, vemos pasar por la pantalla los testimonios de un gran número de personas ligadas a la vida de Víctor Jara, incluyendo a su esposa Joan, amigos de infancia, colegas del mundo del teatro como Nelson Villagra, Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, el fotógrafo Luis Poirot, el cantautor Ángel Parra y, hacia el final de la cinta, personas que estuvieron con él durante su detención en la Universidad Técnica y en el Estadio Chile. Esta sumatoria de voces conforma una imagen del músico en que se resaltan los aspectos más positivos de su personalidad, como su dedicación por el trabajo, su compromiso sociopolítico y su alegría.

En esta cronología de vida se insertan canciones interpretadas en vivo por Víctor Jara, en un registro audiovisual hasta entonces inédito: su presentación para la televisión peruana en julio de 1973. Estas canciones son mostradas completas, evidenciando la intención de sacar a la luz el material y ver al cantante tocando en directo. Como veremos más adelante, este tipo de archivo funciona como un elemento central para la presentación de los personajes en el documental biográfico.

El tipo de narración refleja lo que se ha descrito como la “voz de dios”, en la que una voz generalmente masculina, con un tono grave, situada fuera de los hechos relatados y cuya fuente no vemos en pantalla, conduce el relato (Wolfe, 1997). Este elemento se ha convertido en un verdadero “sello del modo expositivo” (Nichols, 2010, p. 167). Según Wolfe, su estatus es de un “absoluto dominio y conocimiento por fuera de los límites espaciales y temporales del mundo social que la película retrata” (1997, p. 149). La narración no solamente nos explica lo que vemos en pantalla, sino cómo debemos interpretar aquello que vemos.

Muchas de las situaciones narradas son ilustradas con material de archivo que conecta con el relato, aunque su procedencia no es del todo clara. Así, por ejemplo, la infancia campesina de Jara y la dura vida del campo chileno es descrita usando imágenes en blanco y negro de campesinos trabajando la tierra. De modo similar, durante la interpretación de “Luchín”, se intercalan imágenes de poblaciones y tomas de terreno que parecen corresponder a grabaciones realizadas por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile en los años sesenta. En los créditos del documental no se explicita el origen de estos materiales, aunque se agradece a Douglas Hübner, director del documental *Herminda de la Victoria* (1969), acerca de esta histórica toma de terreno sobre la cual Víctor Jara realizaría su disco *La población* (1972). Los agradecimientos incluyen también a Pedro Chaskel, director del Centro Experimental hasta su cierre en 1973. En esta misma línea, la directora incluye fragmentos de *La feria volandera* (1963), un documental dirigido por su padre, el realizador y productor Armando Parot, que retrata las actividades de la Feria de Artes Plásticas realizada en el parque forestal, en Santiago, y donde se puede ver, entre otros artistas, a Violeta Parra.

Este tipo de procedimientos contribuye a crear una suerte de diálogo entre producciones que, desde el ámbito musical y cinematográfico, tuvieron sensibilidades similares en la época, retratando a través del montaje este bullente periodo en la historia de Chile. A su vez, las canciones de Jara y las imágenes de las poblaciones se convierten en una herramienta para retratar la vida del propio artista. “Luchín”, escrita por Jara a propósito de la vida de un niño en la mencionada toma de terreno, opera como un material autobiográfico al conectarse con el relato de la infancia de Jara en la población Nogales. Como plantean Marshall y Kongsgaard, la ilusión de que el significado de las obras musicales está directamente conectado con la vida de sus creadores responde a la idea de que la música popular sería una forma de autoexpresión, reproduciendo el imaginario del artista del romanticismo decimonónico (2012).

De modo similar, un gran número de canciones de Jara aparece en la esfera no-diegética, como un complemento al relato sobre su propia vida y las circunstancias de la época. Fragmentos instrumentales de sus canciones son repetidos como un acompañamiento que aporta dinamismo al montaje. En otros casos, se recurre a las mismas canciones a las que la narración hace referencia, como en el caso de “Paloma, quiero contarte”, que se escucha cuando el narrador establece que con esta canción comienza la actividad compositiva de Jara, mientras vemos fotografías familiares seguidas por el testimonio en pantalla de Joan contando cómo lo conoció.

En varias escenas de *El derecho de vivir en paz* personas visitan lugares para recordar el pasado y evocar su relación con Jara. Uno de los momentos más emotivos de la cinta ocurre cuando el actor Nelson Villagra recorre el edificio que albergaba a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en el centro de Santiago. Desde la calle comienza apuntando al edificio y luego la cámara lo sigue hasta los pasillos interiores donde rememora la cotidianidad de su vida estudiantil en los años cincuenta junto a Jara. En el recorrido vemos cómo el actor se conmueve ante lo que está viviendo y comenta que es increíble estar allí después de tantos años. Otra escena de similares características muestra al fotógrafo Luis Poirot, quien recuerda a Jara y relata algunos aspectos de su amistad con él. Más adelante, muestra una fotografía que tomó en los años sesenta en que Jara aparece junto a Alejandro Sieveking y los diseñadores Sergio Zapata y Bruna Contreras. Poirot señala que la foto fue tomada en el mismo lugar donde está sentado en ese momento, una banca en el Parque Forestal de Santiago y comenta lo curioso que es que los objetos, como el banco donde está sentado, permanecen allí, pero las personas no. A través de estas escenas el documental resalta la historia de la ciudad y la necesidad de reestablecer la memoria histórico-cultural del país. En estos momentos la cinta rompe con el relato expositivo para presentarnos situaciones que nos hablan en sí mismas de un proceso de memoria.

Hacia el final del documental se incluyen dos piezas que no son de autoría de Víctor Jara y que crean un fuerte contraste con el mundo sonoro de la cinta: son la “Lacrimosa”, perteneciente al *Requiem* de W.A. Mozart y una pieza para cello de Philip

Glass, que forma parte de la banda sonora de la cinta *The Secret Agent* (Hampton, 1996). En un plano simbólico podemos interpretar este cambio como el momento de quiebre en el que ya no escuchamos la música de Víctor Jara debido a su detención y asesinato. El *Requiem*, comúnmente asociado con la liturgia religiosa, es una obra que quedó inconclusa luego de la muerte de Mozart, por lo que su inclusión aquí puede ser interpretada como una misa fúnebre que subraya el asesinato del artista y, a su vez, un guiño a este canto inconcluso, como describe el título del libro de Joan Jara. Por otra parte, en la sección del Estadio Chile, en que se relatan las torturas que el artista sufrió y su muerte, se incluye la pieza para cello que, con sus cualidades anímicas, enfatiza la tristeza e incertidumbre del momento. Sin embargo, esta pieza produce una asociación concreta con la película de la cual forma parte originalmente, un drama sobre un espía ruso en el Londres del siglo XIX, que difícilmente podemos interpretar como cercana a los temas tratados en el documental.

La utilización de piezas asociadas a otras temáticas y películas, o que han sido ampliamente utilizadas en cine y televisión como es el caso de la “Lacrimosa”, corren el riesgo de transformarse en ironías y producir incluso un sentido cómico. Si bien el contexto de su utilización no resulta disruptivo pues el estado de ánimo es concordante con lo que se busca comunicar, el vínculo del *Requiem* con un sinnúmero de películas, series de televisión e incluso anuncios publicitarios puede generar otras interpretaciones.<sup>5</sup> Como advierte Iglesias-Simón respecto al uso de piezas como marchas fúnebres o nupciales en el teatro, y que podemos extender también al documental, “constituyen verdaderos clichés por lo que su uso puede provocar un efecto distanciador y hasta cómico” (2004, p. 17). El uso de este tipo de músicas

---

<sup>5</sup> Al momento del estreno del documental, la “Lacrimosa” había sido incluida en películas como *Primal Fear* (Gregory Hoblit, 1996), *The Big Lebowski* (Joel Coen, 1998), *Ven y ve* (Elem Klimov, 1985), *The Offering* (Howard Posner, 1997), *The Heartbreak Kid* (Michael Jenkins, 1993), en la serie *Cuentos de la cripta* (William Malone, 1996) y en *Amadeus* (Miloš Forman, 1984), que retrata la vida de Mozart. Otras secciones del *Requiem* han sido utilizadas en *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Ojos bien cerrados* (Stanley Kubrick, 1999), *La vida de Brian* (Terry Jones, 1979), *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) y *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998).

incidentales que no pertenecen al universo sonoro del artista retratado será una excepción en el documental musical chileno.

Por otro lado, en una entrevista la directora Carmen Luz Parot plantea la necesidad de relevar la vida y la obra de Víctor Jara y no solo recordarlo por su trágica muerte (Chacón, 2012). Resulta paradójico que, a pesar de esto, una larga sección se dedica precisamente a reconstruir sus últimos días de vida en detención y su asesinato. Considerando desde la sección que comienza con el golpe de Estado en el minuto 66 hasta el comienzo de la canción final en el minuto 97, tenemos más de 30 minutos dedicados a su detención y muerte del total de casi 100 minutos que dura la cinta. Este énfasis podemos leerlo como una necesidad de dar a conocer las terribles circunstancias en que Jara fue asesinado y que, pese a la intención de visibilizar su vida, también resulta imperativo poner sobre la mesa su trágica muerte en un Chile postdictadura cuya oficialidad no parecía interesada en la memoria histórica ni en sancionar los crímenes de la dictadura.

Ahora bien, este foco en el asesinato del artista se traduce en que una serie de aspectos de su vida y obra son tratados de manera más bien superficial, como la grabación de sus discos, sus colaboraciones con Quilapayún e Inti Illimani y su militancia en el Partido Comunista. Parece ser que la cinta busca evitar la asociación directa entre Jara y el partido en que militó, quizás como un intento de evitar un posicionamiento político explícito. Este tipo de procedimientos se alinean con las estrategias de la biografía escrita y cinematográfica que resaltan ciertos aspectos de las vidas y esconden otros. Al alejarlo del Partido Comunista se lo presenta como una figura transversal que, en tanto artista creador, estaría por sobre las tendencias políticas.<sup>6</sup> Es importante tener en cuenta que en los años 90 el Partido Comunista pertenece a la llamada izquierda extraparlamentaria y representa un polo crítico a los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia.

---

<sup>6</sup> Un fenómeno similar ocurre en los mencionados documentales sobre Jorge Peña Hen que casi no dan luces de la cercanía del músico con el Partido Socialista, ni su simpatía por el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Para más detalles ver Farías (2021).

Por lo que significa la muerte de Víctor Jara para la historia de Chile, la tarea de hacer un documental sobre él es de suma complejidad y el contexto político de la época en que se realiza determina en gran medida el resultado. Hacia fines de los años noventa plantear de manera explícita y detallada los acontecimientos en torno a su asesinato es sin duda un gesto importante para la visibilización del terror provocado por la dictadura. Estas circunstancias, sumadas a una cierta sacralización de la figura de Víctor Jara luego de su asesinato, se traducen en la creación de un retrato hagiográfico donde no vemos mayores conflictos ni aspectos negativos de su personalidad, en línea con las convenciones de las biografías escritas y filmicas. Aquí es particularmente relevante lo que plantea Burgoyne sobre las *biopics* cuando distingue la intención de crear un “mito nacional” (2008, p. 41). Como veremos también en el caso de Violeta Parra, varios elementos de estas cintas apuntan a la construcción de una figura inherentemente positiva y sacralizada que se manifiesta a través de una serie de estrategias narrativas.

### **Violeta Parra: un poquitito menos sola que antes**

*Viola chilensis* es un documental acerca de la vida de Violeta Parra que se articula como una sumatoria de impresiones de un gran número de entrevistados: gente que la conoció en su juventud, colegas músicos, familiares, amigos y admiradores. Aquí aparece como un recurso constante la inclusión de voces autorizadas, es decir intelectuales y artistas que, aunque no tengan una relación directa con Parra, legitiman su figura. Por ejemplo, el músico Silvio Rodríguez, quien da sus impresiones sobre algunas canciones y la forma de componer de la artista, o el escritor Cristián Warnken, que considera a Parra como una síntesis entre tradición e individualidad creativa.

A lo largo de la cinta es poco lo que se escucha de las canciones de Parra. La mayoría de las grabaciones incluidas aparecen de fondo por breves instantes, dando paso generalmente a los testimonios. Además de “El gavilán”, se oyen solo sus canciones más icónicas, como “Gracias a la vida”, “Arriba quemando el sol”, “La carta” y “Run-run se fue pa'l norte”. Esto puede ser interpretado como un intento de apelar a un público

amplio que identificará las canciones fácilmente, aunque también puede ser leído como una falta de interés por el repertorio de Parra en favor de otros aspectos de su actividad artística y su vida en general.

En términos de material audiovisual, uno de los momentos más llamativos es la inclusión de un fragmento de *Violeta Parra, brodeuse chilienne* (Diserens, 1964), un documental realizado en Ginebra en el tiempo en que Parra vivió allí.<sup>7</sup> De este se toman varias secciones, como la entrevista en que Parra habla en francés explicando su trabajo de bordados y otro momento en que interpreta la canción “Qué he sacado con quererte”, que es, al parecer, el único registro audiovisual de la artista cantando. Tal como en el caso de Víctor Jara, este material escasamente visto hasta entonces es rescatado y utilizado para mostrar a la artista viva.

Uno de los aspectos notables de este documental es la sumatoria de testimonios sobre Parra y cómo estos delinear su personalidad. En los primeros minutos, su hijo Ángel recuerda una imagen de su madre portando una bandera chilena en una manifestación junto a muchas mujeres. Luego señala cómo llegaban a lugares remotos a presentar espectáculos para mineros en el norte del país y remata diciendo: “Con mi madre era todo mucho más urgente, aquí y ahora, y rápido. Hay que saber cocinar, hay que saber lavar la ropa, hay que saber tocar la guitarra, hay que saber cantar”. Este tipo de recuerdos y anécdotas crean un retrato alineado con los tópicos biográficos del esfuerzo y el trabajo constante. Posteriormente, sus amigos en Ginebra rememoran la participación de Parra en manifestaciones: una gran marcha pacifista desde Ginebra a Lausanne contra la guerra atómica, ilustrada con una foto de la artista marchando, y una protesta contra la dictadura de Franco en la que, según sus amigos, Parra llenaba botellas con pintura y las lanzaba al consulado español. Aquí se enfatiza el carácter rebelde de la artista que se enfrenta a la injusticia.

En la secuencia en que se recuerdan los últimos días de la artista y su muerte, la música dialoga muy de cerca con los testimonios. Se utiliza aquí su célebre “El gavián”

---

<sup>7</sup> Luego de una gira por varios países, Parra se estableció en Europa entre 1962 y 1965 transitando principalmente entre París y Ginebra (Parra, 1985).

para ilustrar los días inciertos en la Carpa de La Reina, la tristeza por su separación del músico Gilbert Fravre y su suicidio. Este recurso, tal como vimos en *El derecho de vivir en paz*, aparece con frecuencia en películas biográficas vinculando la creación artística con la vida privada de la persona retratada. Si bien “El gavián” había sido compuesta a fines de la década del cincuenta, antes de que ella conociera a Favre y de enfrentar ese complejo periodo, la pieza funciona para retratar el dolor de la artista. Este tipo de licencias temporales que los documentales se permiten operan como herramientas para enfatizar la emoción y se vuelven más importantes que la estricta cronología de hechos. Al igual que en la ficción, el documental biográfico tendrá también una relación de tensión con los hechos “reales”. A su vez, estas secuencias resaltan otro de los tópicos característicos de la biografía como es el sufrimiento, en este caso de carácter amoroso, al que se sumarán las frustraciones laborales.

“El gavián” acompaña también la lectura de una carta que Parra le envió a su amiga Marie-Magdeleine Brumagne contándole de su separación, enfatizando así la tristeza de su contenido. Posteriormente, la pieza retorna cuando su hermano Lautaro recuerda el momento en que le entregan la carpa que se convertirá en la famosa Carpa de La Reina. Un corte nos lleva a una carpa de circo y en el fondo se ve la entrada muy iluminada en contraste con el sombrío interior. Comienza a escucharse su voz cantando y un efecto añadido de *reverb* sobre la grabación contribuye a crear un clima aún más lúgubre que une simbólicamente la canción con el espacio de la carpa. Más adelante, se escucha una grabación de voz en que Parra señala:

en resumidas cuentas, tengo que decirles que en esta batalla por la defensa de lo auténtico continúo solo un poquitito menos sola que antes, quizás sí necesitaré toda mi vida y todas mis fuerzas para llevar a cabo este trabajo que me he propuesto. A veces me siento agotada, pero la guitarra me devuelve siempre el ánimo.

El audio corresponde a una entrevista en Radio Chilena en 1957, prácticamente diez años antes de los hechos que se retratan.<sup>8</sup> A pesar de esta nueva licencia temporal, el comentario funciona como una reflexión sobre el quehacer de la artista e ilustra su desesperanza. Luego del audio vuelve “El gavián” mientras Brumagne reflexiona sobre la muerte de Parra diciendo que su suicidio le resulta comprensible y que muchas veces la vio reaccionar de forma violenta ante sus problemas y luego arrepentirse de ello. En ese momento la entrevistada hace una breve pausa y ejemplifica la situación con una metáfora: el día y la noche. Allí aparece en pantalla el manuscrito de “Gracias a la vida” mientras continúa sonando su canto “gavián, gavián, que me muero gavián”, como una representación de esa dualidad reflejada en la obra musical de Parra, estableciendo nuevamente el paralelismo directo entre obra musical y biografía.

Ya en la sección final vemos un texto en pantalla sobre la imagen de un volcán donde se lee: “La inmortalidad de Violeta Parra está asegurada por su inmenso legado artístico y por aquellos que continuamos su ejemplo y difundimos su obra”. Esta declaración de principios recuerda la noción de hagiografía. Se considera a Parra como un ser inmortal y se sugiere que hay seguidores que, cual apóstoles, propagan su mensaje. El plano del volcán humeante funciona como una metáfora de esa energía inagotable haciendo eco del célebre poema “Defensa de Violeta Parra”, de su hermano Nicanor, cuando la describe como “Viola volcánica” (1969, p. 221). Vemos luego una serie de planos de afiches, fotografías, carteles e incluso llaveros con el rostro de Violeta Parra como testimonios de un supuesto arraigo entre los chilenos. Este tipo de objetos subraya su sacralización y, a la vez, habla de una figura pop que se masifica a través de objetos de consumo. Este enraizamiento en la cultura chilena se refleja también en el título de la cinta, tomado del mencionado poema que apela a esta condición de Violeta Parra como un fruto de la naturaleza nacional descrito en latín tal como se denominaría a una especie de la flora o la fauna.

La última escena muestra al conjunto Inti Illimani interpretando la canción “Run Run se fue pa'l norte” que luego es interpretada también por una pequeña orquesta

---

<sup>8</sup> Esta grabación fue incluida en el disco *Cantos Chilenos*, editado en 2010.

infantil en Valparaíso. El montaje intercala a Inti Illimani y a los niños como una metáfora de la ubicuidad de Parra en la cultura chilena, reflejada tanto en el legado hacia sus herederos más próximos, es decir los miembros de la Nueva Canción Chilena, como en las nuevas generaciones.

### **Dos caminos expositivos**

Mientras *El derecho de vivir en paz* articula una cronología de vida y da un rol clave al narrador, *Viola Chilensis* evita su uso, privilegiando una multiplicidad de testimonios como forma de articular el relato. Consultado sobre esto, el director Luis Vera señaló: “Me parecía una molestia poner una voz en *off* que fuera amarrando los sucesos. Lo realmente interesante es entregar los elementos al público para que este se conforme una imagen propia” (La inédita Violeta Parra, 2003). Se concibe de este modo un relato menos lineal en donde la sumatoria de impresiones permitiría a la audiencia formarse una impresión sobre Parra. Esta estrategia será continuada en los documentales musicales chilenos de los años venideros, mientras que el uso de narradores se convertirá en una verdadera excepción, rompiendo en alguna medida con una de las convenciones más características del documental expositivo. A pesar de esto, la ausencia de un narrador no se traduce necesariamente en el abandono de aquel formato, sobre todo en documentales donde la entrevista juega un rol central. Pese a no tener una voz específica que construya el relato, las decisiones sobre qué dice cada entrevistado, qué se enfatiza de la vida de Parra y cómo estos testimonios construyen una determinada imagen de la artista configuran un modo quizás más sutil pero igualmente expositivo.

Ambas cintas destacan por el uso del material de archivo. Por la distancia temporal con los hechos retratados estos son escasos y mayoritariamente fotográficos. Los archivos audiovisuales en ambas películas constituyen verdaderas excepciones, pues, a su vez, son prácticamente los únicos registros que se conservan de Parra y Jara. Como plantea Corner, la biografía documental necesita visualizar a la persona retratada

en el mundo y particularmente su cara que es lo que nos identifica más claramente (2002). Ante esto, la sincronía entre la imagen del sujeto y su voz será la forma más poderosa de visualizar a la persona (ibid.).

Otro punto en común es el recurso de visitar la infancia de estos artistas y buscar documentos que acreditan su existencia como actas de nacimiento y registros de escuela. Compañeros y vecinos dan testimonios sobre aspectos cotidianos que ilustran una faceta privada de estas figuras. Estos procedimientos funcionan como pruebas de una existencia mundana, más allá de su rol mediático. En otras palabras, aunque no necesitamos ver un acta de nacimiento o la inscripción de la escuela para saber que Violeta Parra y Víctor Jara existieron, esos documentos nos demuestran que fueron personas comunes, como cualquiera de nosotros.

### **Conclusiones**

En este artículo he planteado que la biografía ha sido un modelo característico del documental musical en Chile. En estas producciones se entrecruzan elementos de las biografías musicales en formato escrito, de las ficciones biográficas en general y de músicos en particular, así como del documental musical. El modelo biográfico funciona como un punto de vista muy claro que presenta lo musical como fruto de la creación de determinados individuos. Este acento en lo individual contribuye a articular un imaginario del artista como una figura única y excepcional en línea con las narrativas hegemónicas del artista genio.

Las cintas sobre Víctor Jara y Violeta Parra encarnan este modelo biográfico y reproducen varias de las estrategias narrativas presentes en los distintos formatos biográficos antes mencionados. Si bien en lo específico las vidas de estas dos personas están cruzadas por un contexto local, en lo macro responden a las tendencias internacionales del tratamiento cinematográfico de artistas y celebridades. Destaca particularmente la noción de hagiografía, entendida como el retrato inherentemente positivo que opera en ambos casos, aunque quizás más notoriamente en Víctor Jara,

pues, debido a su trágico asesinato, su figura ha sido especialmente sacralizada. A su vez, se incorporan varios de los tópicos prevalentes en la biografía de músicos como el impulso creativo, la lucha contra la adversidad, la pobreza y la idea de inmortalidad que los ubica en una posición victoriosa ante las dificultades que tuvieron que enfrentar.

Es relevante que dos de los documentales musicales más tempranos y con mayor repercusión de la postdictadura sean justamente dedicados a estas figuras de la música popular chilena. Sin desconocer la intención de visibilizar a estos artistas luego del fin de la dictadura es necesario contemplar también que su fama y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional garantizan un particular interés entre el público.

Es llamativo el uso que se da a la música compuesta por los protagonistas como un relato autobiográfico, aun cuando esto no corresponda estrictamente con la cronología de sus vidas o con sus propios testimonios respecto a la creación de canciones determinadas. Así, una de las licencias ficcionales que opera en este tipo de cintas será justamente el uso de la propia música. Un punto importante para pensar en el documental biográfico como un tipo de producción que por más apegado a las circunstancias reales que parezca, tendrá necesariamente elementos de ficción.

En línea con los estudios sobre biografías de músicos en formato audiovisual, es posible afirmar que estas cintas, lejos de ser meras reproductoras de una realidad, construyen una mirada determinada sobre la música; no son entes pasivos, sino que articulan lo que entendemos por las vidas de sus protagonistas en particular y por música en general.

### **Bibliografía**

Bingham, D. (2013). "The Lives and Times of the Biopic." En *A Companion to the Historical Film*, editado por Robert A. Rosenstone y Constantin Parvulescu, 233–254. Oxford: Wiley–Blackwell.

Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Malden; Oxford: Blackwell.

Chacón, F. (2012). "Programa: Cine Video, TVN Chile 1999 vol.7". Disponible en: <https://youtu.be/MSrSflvrD6Y>

- Corner, J. (2002). Biography Within the Documentary Frame: A Note. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 43 (1), 95-101.
- Farías, M. (2019a). *Ruidos-Imágenes-Voces. El documental musical en el Chile Postdictadura*. Santiago: Palimpsesto.
- Farías, M. (2019b). Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y Medios*, 39, 148-159.
- Farías, M. (2021). Con la memoria, con el olvido: documental musical y dictadura en Chile. *Panambí*, 12, 93-102.
- Harbert, B. (2018). *American Music Documentary. Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Horta, L. (2018). *Sueño de amor: historia de una película en los albores del cine sonoro latinoamericano*. Santiago: Cineteca Universidad de Chile. Disponible en: <https://libros.uchile.cl/index.php/sisib/catalog/book/1139>
- Iglesias-Simón, P. (2004). El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo. *ADE-Teatro*, 101, 199-215.
- Inglis, I. (2007). Popular music history on screen: The pop/rock biopic, *Popular Music History*, 2 (1), 77-93.
- Jara, J. (2007). *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM.
- “La inédita Violeta Parra y su particular vínculo con las tradiciones” (2003). *El mostrador*. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2003/11/28/la-inedita-violeta-parra-y-su-particular-vinculo-con-las-tradiciones/>
- Larraín, C. (2010). Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital. *Aisthesis*, 47, 156-171.
- Madrid, A. (2021). Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical. *Revista Argentina de Musicología*, 22 (1), 19-43.
- Marshall, L. & Kongsgaard, I. (2012). Representing Popular Music Stardom on Screen: The Popular Music Biopic. *Celebrity Studies*, 3 (3), 346-61.
- McClary, S. (1993). Music and Sexuality: On the Steblin/Solomon Debate, *19th-Century Music*, 17 (1), 83-88.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Pekacz, J. (2004). Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents. *Journal of Musicological Research*, 23 (1), 39-80.

- 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. Londres: BFI.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Tibbetts, J. (2005) *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. New Haven: Yale University Press.
- Vidal, B. (2014). "Introduction: The Biopic and its Critical Contexts". En *The Biopic in Contemporary Film Culture*, editado por Tom Brown y Belén Vidal, 1-32. Nueva York y Londres: Routledge.
- Waisman, L. (2009). La biografía musical en la era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 23, 177-194.
- Wall, T. & Pillai, N. (2018). "Screening Popular Music's Past. Music documentary and biopics". En *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, editado por Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy y Zelmarie Cantillon, 97-107. Abingdon, Oxon y Nueva York: Routledge.
- Wolfe, C. (1997). Historicising the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary, *Film History*, 9 (2), 149-167.

## **Filmografía**

- El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999) Disponible en: <https://vimeo.com/167160939>
- Viola Chilensis* (Luis Vera, 2003) Disponible en: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/viola-chilensis-violeta-parra-vida-y-obra/>