

Imágenes de la derrota y canciones de lucha: la nueva canción chilena en el cine cubano de solidaridad

Por Carolina Amaral de Aguiar

Resumen:

Este artículo analiza dos documentales musicales realizados en Cuba en los años setenta: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (Santiago Álvarez, 1973) y *Un silbido en la niebla* (Víctor Casaus, 1978). En ambos, los realizadores optan por abordar la trayectoria de algunos de los músicos centrales en el movimiento de la nueva canción chilena que fueron víctimas del golpe de Estado en Chile: Víctor Jara, asesinado en 1973, fue tema de la película de Álvarez; mientras que Ángel Parra, detenido en campos de prisioneros, es el personaje principal del documental de Casaus. Los dos filmes son fruto de las estrechas relaciones cinematográficas y musicales establecidas entre Cuba y Chile desde la Unidad Popular, y ambos atribuyen un papel narrativo a las canciones, contraponiendo sus mensajes de lucha a las imágenes de la represión.

Palabras claves: documental musical; *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC); *nueva canción chilena*; *Nuevo Cine Latinoamericano*; golpe de Estado en Chile; cine de solidaridad

Resumo:

Este artigo analisa dois documentários musicais realizados em Cuba nos anos 1970: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (Santiago Álvarez, 1973) e *Un silbido en la niebla* (Víctor Casaus, 1978). Em ambos, os realizadores optam por tratar da trajetória de alguns dos músicos centrais no movimento da *nueva canción chilena* que foram vítimas do golpe de Estado no Chile: Víctor Jara, assassinado em 1973, foi tema da película de Álvarez; enquanto Ángel Parra, detido em campos de prisioneiros, é o personagem principal do documentário de Casaus. Frutos das



Cine Documental

estreitas relações cinematográficas e musicais estabelecidas entre Cuba e o Chile desde a Unidade Popular, os filmes atribuem um papel narrativo às canções, contrapondo suas mensagens de luta às imagens da repressão.

Palavras-chaves: documentário musical; *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC); *nueva canción chilena*; *Nuevo Cine Latinoamericano*; golpe de Estado no Chile; cinema de solidariedade

Abstract:

This article analysis two music documentaries that have been made in Cuba during the sixties: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá* (Santiago Álvarez, 1973) and *Un silbido en la niebla* (Víctor Casaus, 1978). Both of them have addressed the trajectory of some of the mainly musicians of the *nueva canción chilena* movement that have been affected by the coup d'état in Chili: Víctor Jara, murdered in 1973, is the subject of Álvarez's film; while Ángel Parra, arrested in prisoner camps, is the main character of the Casaus's documentary. Both films can be considered as a consequence of the close relationships in cinema and music that have been established between Cuba and Chili since the Popular Unity government. Furthermore, both documentaries have attached a narrative role to the songs, contrasting their political messages with images of the repression.

Key words: music documentary; *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC); *nueva canción chilena*; *Nuevo Cine Latinoamericano*; coup d' état in Chili; solidarity cinema.

Datos de la autora

Posdoctoranda en Cine de la Universidad de São Paulo, becaria de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Doctora en Historia Social, Máster en Estética e Historia del Arte y Licenciada en Historia también por la Universidad de São Paulo (USP).

Una versión previa y resumida de este texto fue presentada en portugués en el III Cacaal - Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, realizado en agosto de 2015 en la Universidad Federal Fluminense (UFF), con el título de "O cinema cubano da solidariedade ao Chile e a Nueva Canción Chilena".

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2015

Fecha de aprobación: 4 de noviembre de 2015

Introducción

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), desde su inicio en 1959, estuvo marcado por el intenso intercambio entre realizadores, técnicos y artistas cubanos y extranjeros.¹Una de las consecuencias de esa apertura del ICAIC a otros contextos nacionales, especialmente en los años sesenta y setenta, fue una vasta producción de filmes dedicados a procesos políticos ocurridos fuera de Cuba, en países donde se disputaban el poder proyectos revolucionarios y fuerzas conservadoras. En este sentido, Chile se destacó, junto a Vietnam, como una de las naciones extranjeras más presentes en la filmografía cubana de la época. Por un lado, ese hecho fue fruto de la amplia cantidad de títulos realizados por chilenos exilados en la isla después del golpe de Estado de 1973;² por otro, es posible percibir que los cineastas cubanos también se interesaron en registrar tanto el auge de la Unidad Popular (UP) como su caída. En este sentido, es necesario diferenciar el "cine del exilio", hecho por los exiliados del país sudamericano, del "cine de solidaridad"³, llevado a cabo por extranjeros que se movilizaron para apoyar a las víctimas de la represión en Chile. Sin embargo, los dos fenómenos se desarrollaron, en general, de modo paralelo desde los primeros años de la dictadura chilena.

En este artículo, pretendo estudiar ese interés de los realizadores cubanos por Chile mediante el análisis de dos



Cine Documental

documentales musicales producidos por el ICAIC tras el golpe de Estado de 1973: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (Santiago Álvarez, 1973) y *Un silbido en la niebla* (Víctor Casaus, 1978). Es necesario destacar que si bien el primero ya ha sido analizado en algunos trabajos, el segundo es una producción muy poco conocida.⁴ Para su comprensión es preciso situarlos como prolongaciones del amplio intercambio cultural establecido entre el país del Cono Sur y Cuba durante el gobierno de la Unidad Popular, entre 1970 y 1973. Ese intercambio fue fértil en el campo de la canción comprometida, en el contexto de lo que se conoció como la *nueva canción latinoamericana*, y también del cine, a través del proyecto de integración subcontinental llamado *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*. En estos documentales confluyen ambos fenómenos, cuyas conexiones han sido poco analizadas hasta el momento⁵. Mi hipótesis es que la canción política chilena fue uno de los temas de los que se sirvió el ICAIC para abordar la represión chilena y sensibilizar al espectador con la causa de la resistencia a la dictadura de Pinochet, tras el trágico 11 de septiembre de 1973.

A pesar de ello, hay que destacar que la aproximación entre los proyectos políticos y culturales de ambos países durante la Unidad Popular presentó tensiones, que se derivaron especialmente del hecho de que Cuba y Chile fueran ejemplo de dos vías diferentes para implementar el socialismo. Mientras Cuba llamó la atención mundial por el éxito de la lucha armada en la Revolución de 1959, la UP se volvió referencia de un socialismo que podría ser implementado por medio de la victoria electoral de una amplia alianza de partidos de izquierda. El ICAIC, por su parte, no permaneció ajeno a esa tensión, como apunta Mariana Villaça:

La vía pacífica y la postura antiguerrillera defendidas por varios sectores de izquierda en Chile, así como las tensiones internas en relación con la definición de la política cultural a ser asumida por la Unidad Popular (y que oscilaba entre



Cine Documental



una línea ligada al partido Comunista y otra menos ortodoxa) eran puntos delicados de esa aproximación con Cuba. Hay, incluso, muchas divergencias entre músicos y cineastas cubanos y chilenos, que acabaron haciéndose públicos por medio de la prensa, y que ocurrían no solo en función de diferencias políticas, sino que también debido a diferentes concepciones estéticas e ideológicas en relación al uso del folclore o al diálogo con las vanguardias europeas (Villaça, 2010: 185, nuestra traducción).

En relación con la música, muchos fueron los viajes y los intercambios de compositores e intérpretes que tuvieron lugar durante la UP entre Chile y Cuba. Caio de Souza Gomes (2013) cita visitas de delegaciones culturales, lanzamientos de LPs y la promoción de encuentros y festivales como las principales acciones llevadas a cabo en ese período en los dos países. Un ejemplo de esos intercambios al que Gomes hace referencia fue la creación del grupo Manguaré, a partir de una presentación de los chilenos de Quilapayún ante el propio Fidel Castro, en Cuba, en 1971. Tras el evento se seleccionaron seis músicos cubanos para una estadía en Chile de seis meses, en la cual pudieron conocer mejor el medio musical del país sudamericano y formar un conjunto con el mismo estilo (Gomes, 2013).

En el campo cinematográfico, *Chile films*, institución estatal responsable de la promoción del cine en Chile, firmó un convenio formal con el ICAIC, en marzo de 1971. Según Ignacio Del Valle Dávila, el acuerdo implicaba el "intercambio de films de ficción, documentales y noticieros, su difusión, exhibición y promoción a través de los medios de comunicación" (Del Valle Ávila, 2014: 381). También estaban previstas coproducciones, intercambio de copias entre cinematecas, formación de técnicos (especialmente por parte del ICAIC) y la puesta a disposición de los archivos sonoros del Instituto para los realizadores chilenos.⁶

La referencia al archivo sonoro del ICAIC es significativa, pues el director del Instituto, Alfredo Guevara, había creado,

en 1969, el *Grupo de Experimentación Sonora* del ICAIC (GESI). De acuerdo con Mariana Villaça (2001), la visita de Guevara a Brasil un año antes, cuando conoció el éxito de público de la Música Popular Brasileña (la llamada MPB), fue fundamental para esa iniciativa. El éxito de la incorporación de la música brasileña al cine, como por ejemplo la banda sonora de Sérgio Ricardo para *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964) de Glauber Rocha, también incentivó la decisión de desarrollar una acción similar en Cuba. Dirigido por el maestro Leo Brouwer, el GESI fue un proyecto colectivo de estudio y composición de bandas sonoras de películas. A pesar de que no ha sido posible comprobar la participación de ese grupo en los dos filmes que serán analizados en este artículo, el papel que desempeña la música en esos documentales se relaciona con la tentativa de integrar canción y cine llevada a cabo en el ICAIC por el GESI, que duró hasta 1976.⁷ Este es un punto común entre ambas películas que permite también establecer una comparación entre ellas, aun cuando aparentemente los dos proyectos no tuvieron conexiones directas en el contexto de producción.

El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá... y Un silbido en la niebla no fueron los únicos filmes sobre Chile realizados por cubanos en el ICAIC tras el golpe de Estado de 1973, tampoco son los únicos títulos de sus realizadores sobre esa nación sudamericana. El interés previo por el intercambio cinematográfico entre los dos países y la llegada de un gran número de exilados chilenos a Cuba (entre los que se encontraban cineastas y músicos) son dos de las razones que motivaron el desarrollo de producciones sobre Chile. En el caso de Álvarez, se destaca la realización en el posgolpe, además del título aquí analizado, de una edición del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* transformada en documental: *La hora de los cerdos* (Álvarez, 1973). Es necesario destacar que el documentalista había realizado, anteriormente, *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (Álvarez, 1971) y *De América soy hijo... y a ella me debo* (Álvarez, 1972) sobre el Chile de la Unidad Popular, además de haber visitado el país en 1970 y, posteriormente, acompañando

Cine Documental

a Fidel Castro en 1971. En el caso de Víctor Casaus se dedicó especialmente a los documentales musicales, dirigiendo también *Gracias a la vida* (1976), que registró el paso de Isabel Parra por la *Casa de las Américas* con ocasión de la inauguración de una exposición con obras de su madre, Violeta Parra, en 1971.⁸ Esta última producción cinematográfica, a pesar de haber sido montada después del 11 de septiembre de 1973, no abordó directamente el tema de la dictadura y debe ser vista como producto de la colaboración entre los dos países llevada a cabo en el contexto de la UP.⁹

En este artículo, mi objetivo no es, por lo tanto, dar cuenta de todos los intercambios cinematográficos entre Cuba y Chile en los años 1970, ni agotar las relaciones entre la *nueva canción latinoamericana* y proyectos cinematográficos llevados a cabo en el subcontinente en los años sesenta y setenta -un tema, dicho sea de paso, de gran importancia y muy poco investigado hasta el momento. Pretendo, por medio del análisis de *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* y *Un silbido en la niebla*, reflexionar sobre la apropiación de la música como estrategia narrativa llevada a cabo por el cine de solidaridad, y que es perceptible en esos dos documentales musicales.

Esta breve contextualización de las relaciones cinematográficas y musicales entre Cuba y Chile en los años de la Unidad Popular, así como la constatación del amplio interés del ICAIC por el contexto chileno tras el golpe de Estado, ayuda a percibir que *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* y *Un silbido en la niebla* forman parte de una red de relaciones previas que se transformó, después de 1973, en una red de solidaridad internacional. Por ello, ambos deben ser vistos como ejemplos de "transferencias culturales" entre las dos naciones latinoamericanas, conforme la noción de Michel Espagne (2013). Para este autor, el concepto de "transferencias culturales" es más complejo que el de "intercambios culturales", pues engloba una dinámica de resemantización que resulta del paso de un bien cultural, un concepto o práctica de una cultura a otra. Esas transferencias deben comprenderse mediante un análisis

histórico-sociológico de los vectores entre dos países (como ha sido realizado en la introducción de este artículo) y por un análisis hermenéutico que muestre la determinación de nuevos sentidos producidos por la reinterpretación que una cultura hace de otra a partir de las conexiones entre ambas. De ahí la necesidad de estudiar algunas de las estrategias desarrolladas en los documentales de Álvarez y de Casaus, así como los discursos narrativos que construyen.

El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá... y *Un silbido en la niebla* se destacan en ese corpus de producciones cubanas sobre Chile por ser documentales musicales que escogieron dos figuras importantes de la *nueva canción chilena*¹⁰ para denunciar la represión en el país sudamericano: Víctor Jara y Ángel Parra.¹¹ Mariana Duccini Junqueira da Silva (2012) destaca que este tipo de películas en que la música representa la temática principal no debe ser confundido con los filmes de "divulgación/promoción comercial de determinados artistas". Se trata, más bien, de "representaciones sobre los sujetos sociales que construyen y sobre los aspectos histórico-culturales de las épocas retratadas" (Silva, 2012: 7, nuestra traducción). Así, según la autora, los documentales musicales intentan constantemente asociar la dimensión biográfica de los músicos y cantantes y los acontecimientos emblemáticos de la historia. La tentativa de unir las trayectorias de Jara y Parra y la denuncia de la represión chilena hace que las producciones aquí analizadas articulen lo individual y lo colectivo, en la línea que apunta Silva.

Álvarez optó por hacer un filme en formato de *videoclip*¹², como veremos más adelante, centrado en la figura de Víctor Jara, asesinado brutalmente por la Junta Militar en 1973. Por su parte, Casaus aprovechó la presencia de Ángel Parra —exiliado en Cuba,¹³ tras pasar por los campos de prisioneros del Estadio Nacional y de Chacabuco—, para montar una mezcla de recital y testimonio, intercalados entre imágenes documentales. De esta forma, ambos utilizan la popularidad que esos músicos habían alcanzado en Cuba en los años anteriores, y su condición actual

de víctimas de la dictadura para denunciarla represión y, al mismo tiempo homenajear la lucha y la resistencia que representaban esos personajes. Así, se trata de películas que, a pesar de centrarse en trayectorias individuales, observan un contexto histórico que es colectivo.

Víctor Jara y collage sonoro

El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá..., editado poco después del golpe de Estado, construye una denuncia de las acciones de la Junta Militar por medio de un relato con cuatro canciones; tres de Víctor Jara (*Te recuerdo Amanda*, 1969, *El alma llena cubierta de banderas*, 1971, y *Plegaria de un labrador*, 1969) y una de Violeta Parra (*¿Qué dirá el santo padre?*, 1965). Esas canciones desempeñan un rol narrativo central y se puede decir que las imágenes que las acompañan están subordinadas a sus ritmos y a sus letras. Álvarez hace una especie de *videoclip* con ellas, compuesto a partir de material documental (extractos audiovisuales y fotos), grabaciones de estudio de Jara, recortes de periódicos, grabados y textos gráficos (indicados en forma de intertítulos). En ese sentido, el filme incorpora algunas de las características presentes en obras anteriores de ese cineasta, como la paridad entre "la palabra escrita, la imagen y el sonido", fundamental en documentales como *Now* (Álvarez, 1965) (Ortega, 2008: 81).

Los materiales de archivo usados para componer ese filme-collage -o "collage sonoro", en la terminología de María Luisa Ortega (2009)- consisten en registros previos y posteriores al golpe de Estado, así como imágenes tomadas en Chile y en otros países.¹⁴ Para articular esas fuentes heterogéneas de diferentes procedencias y períodos, Álvarez hace un primoroso trabajo de montaje guiado por la música. Las fotos ganan movimiento con aproximaciones, alejamientos y desplazamientos laterales, lo que ocurre también con otras imágenes estáticas, como las reproducciones de cuadros. Los trechos audiovisuales son sometidos a cortes rápidos, pequeños congelamientos de la imagen, que después vuelven a ponerse en movimiento, logrando que los

soldados "marchen" al son de Violeta Parra. Las letras, muchas veces, comentan lo que se ve. Eso ocurre, al comienzo del filme, en las escenas del asesinato del periodista Leonardo Henrichsen durante la tentativa de golpe frustrada (*el tancazo*), de junio de 1973, que fue controlada por las fuerzas militares leales a Allende. Las imágenes son acompañadas de los siguientes versos de Parra: "Miren como nos hablan de libertad, / cuando de ella nos privan en realidad. / Miren como pregonan tranquilidad, / cuando nos atormenta la autoridad." Otro procedimiento frecuente en el documental es la repetición y la reiteración de imágenes, como destaca Carolina Larraín Pulido: "Santiago Álvarez usa la repetición extensivamente como estrategia retórica para generar un mayor impacto emocional en el espectador, crear analogías y acentuar similitudes entre sus materiales." (Larraín Pulido, 2009, s/p).

La canción de Violeta Parra es una especie de prólogo y antecede a los créditos en los que se anuncia el título. Predominan, en esa introducción, fotos y vídeos de soldados, así como imágenes de Pinochet y de otros generales de la Junta Militar. El paso de esas escenas de represión en Chile al tema "Víctor Jara" se da por medio de una imagen que permanece fija en la pantalla por algunos segundos: un cuerpo desnudo colgado de una esvástica. Álvarez asocia, así, la dictadura chilena al nazi-fascismo y la muerte de Jara a las de otros mártires, en una clara referencia a la idea de crucifixión. El documental, como indica esa imagen sintética, crea una conexión entre los procesos de represión y resistencia del Chile pos-1973 y aquellos ocurridos en otros países y períodos históricos.

El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá... denuncia la represión de la Junta Militar chilena, colocándola como una más de las acciones del imperialismo. La primera imagen del documental es una secuencia de una gran mina a cielo abierto explotando, acompañada de intertítulos compuestos por pasajes del libro *Nuestra América* (1891), de José Martí, obra de la cual es tomado también el título del filme. Álvarez explora gráficamente las palabras del autor cubano y acompaña la

Cine Documental

explosión con la descripción de los movimientos del "tigre", metáfora del imperialismo estadounidense, a través de las palabras de Martí: "El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá, con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos".

El documental no utiliza voz over –rasgo prácticamente constante en la filmografía de Álvarez en la segunda mitad de los años sesenta (Del Valle Dávila, 2013: 46)– y los sonidos usados son los de las canciones, además del ruido de esa explosión inicial. Las informaciones sobre el contexto histórico son dadas mediante los intertítulos, que reciben un tratamiento especial que les imprime movimiento. Además de informar sobre Chile, también entregan datos biográficos sobre Víctor Jara: "[...] hijo de campesinos, poeta, músico, revolucionario... murió, como vivió, revolucionario... murió, como vivió, como cantó... combatiendo...". Esos intertítulos también le indican al público el destino trágico del mayor exponente de la *nueva canción chilena*, a quien le "quebraron las manos para acallar su guitarra" y "le rompieron el cráneo para apagar su pensamiento". Hay que destacar que la mayor parte de las apariciones de Jara en esa producción cinematográfica son grabaciones de estudio, aunque también haya una secuencia en que él toca en las calles, cercado de un público popular. No por casualidad, en ese trecho, en que es aplaudido por el pueblo, él toca la canción que lleva al filme a su clímax: *Plegaria de un labrador*.

El trabajo de articulación de las imágenes con las letras de la canción busca rescatar el legado de Jara para las luchas revolucionarias después de su muerte. Por lo tanto, este documental ve en el cine una herramienta para impedir tanto el silenciamiento de la guitarra del músico chileno como de sus ideas, enfatizando la actualidad de su obra incluso tras el golpe de Estado. Los versos de *Plegaria de un labrador* acompañan un popurrí de escenas de represión militar y policial en todo el mundo, cuya localización es indicada por medio de intertítulos: Chile, Puerto Rico, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Santo Domingo, Vietnam, Indonesia, Aden... La voz *off* de Jara, en la

grabación de la canción, sirve como un contrapunto a la violencia del opresor, estimulando a reaccionar contra ella: "Levántate y mira la montaña/ de donde viene el viento, el sol y el agua. / Tú que manejas el curso de los ríos, / tú que sembraste el vuelo de tu alma". De esa forma, se evoca la figura de un mártir, cuya muerte no fue en vano, sino que sirvió de ejemplo para futuros procesos revolucionarios.

Además de relacionar a Chile con otros contextos represivos, Álvarez rescata las luchas antiimperialistas del pasado en la continuación de la secuencia descrita anteriormente, por medio de obras artísticas sobre las luchas por la independencia, en América Latina, contra España. Están representadas las batallas de Boyacá, Chacabuco, Araure, Maipú e Ingavi. Hay, por lo tanto, un ejercicio teleológico, frecuente en la filmografía cubana, que une las luchas del pasado y del presente, apuntando un camino para la liberación que será alcanzada en el futuro. Dentro de esa lógica, las canciones de Víctor Jara son rescatadas por su compromiso político, vistas como contribuciones que incentivan la causa revolucionaria que no puede acabar, a pesar del asesinato del compositor.

En ese sentido, en *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* las canciones desempeñan un papel central, narrativo, incluso si algunas veces actúan como contrapunto de las imágenes, como observó María Luisa Ortega: "El cine de Santiago Álvarez es un ejemplar modelo del uso de la apropiación musical y del contrapunto en el montaje de la imagen y el sonido" (Ortega, 2009, p. 131). Son ellas lo que permite ver las escenas de represión como parte de una lucha que no debe perder su motivación, a pesar de las "bajas" sufridas. Se podría decir que Álvarez mantuvo, incluso tras la muerte de Jara, la voluntad del músico chileno de desarrollar una canción volcada a la lucha revolucionaria de implementación del socialismo. Además, el realizador buscó denunciar las acciones de la Junta Militar chilena y de la trágica muerte de Jara sin desmotivar, con ello, la movilización contra el imperialismo estadounidense y las fuerzas de represión chilenas.

Canciones y testimonio de Ángel Parra

De forma similar, Víctor Casaus utiliza la figura de uno de los músicos más importantes de la *nueva canción chilena* para denunciar la represión en Chile. *Un silbido en la niebla* tiene un título homónimo al de la canción que Ángel Parra compuso en Chacabuco, en 1973, cuando estaba detenido en ese campo de prisioneros.¹⁵ Es necesario destacar que se trata de una referencia explícita al cuento *Un silbido en la niebla de la aurora*, del escritor comunista chileno, Volodia Teitelboim. Esa no es la única canción de Parra presente en el documental, que comienza con un homenaje a Allende por medio de una presentación del músico en un recital en el que toca *Compañero presidente*, de su autoría. El mandatario fallecido aparece, en esa secuencia, en una foto histórica en que está con la ametralladora que le regaló Fidel Castro, que se volvió un símbolo de la resistencia emprendida por el mandatario el día del golpe.¹⁶ La otra canción escogida, *Levántese, compañero*, es ejecutada de forma colectiva al final, y acompaña las dos últimas imágenes, que son fotografías de Allende con el puño erguido.

Las tres canciones -que aparecen distribuidas aproximadamente al comienzo, medio y fin del documental -tienen un rol narrativo, pues funcionan como una especie de voz over que comenta las imágenes. Inicialmente, son tocadas en un concierto que Ángel Parra dio en Cuba tras el golpe de Estado, junto al grupo cubano Moncada, con la participación especial de Isabel Parra, Patricio Castillo y Arturo Cipriano.¹⁷ El realizador prolonga el audio en relación a la imagen de los músicos, lo que hace que la música permanezca en *off* mientras el material fotográfico y filmográfico documental denuncia la represión llevada a cabo por la Junta Militar. Al igual que en el documental de Álvarez, las canciones permiten mantener un cierto optimismo en el poder de la resistencia, a pesar de las escenas de represión, gracias a sus letras que hacen referencia a un compromiso político. Así, ellas pueden ser vistas como contrapuntos a las imágenes, como ocurría en el filme anterior.

Sin embargo, no es posible decir que las canciones tienen la misma centralidad narrativa en *Un silbido en la niebla* que en *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...*. El filme de Casaus atribuye una importancia similar a ellas y a los testimonios de Ángel Parra, grabados en un espacio distinto al del concierto, con tomas realizadas en exteriores. El músico le cuenta al equipo de realización lo que le sucedió después del golpe de Estado: la prisión en el Estadio Nacional, la detención en Chacabuco y el proceso de composición colectivo, mientras estaba en la prisión, de la canción que le da nombre al filme. La articulación entre sonido e imagen que Álvarez consiguió en el montaje tampoco tiene la misma fuerza en este otro documental. Sin embargo, los dos filmes tienen en común que no usan el recurso de la voz over. Casaus opta por dar espacio a la voz de su personaje, con sus canciones y testimonios.

Las imágenes, en su mayoría son fotos, extractos audiovisuales, dibujos hechos por los prisioneros de los campos de concentración y otras pruebas materiales de la represión, como escenas de La Moneda bombardeada o de cadáveres en el río Mapocho, son utilizadas para ilustrarlas palabras de Parra, y conceden una especie de estatuto de verdad a su testimonio. Por ejemplo, cuando el músico habla del miedo que sentía estando en la cárcel, la película muestra fotos sacadas desde lejos de un prisionero siendo reprimido por soldados en el Estadio Nacional. En ese sentido, el filme corrobora el testimonio por medio de material de archivo. En lo que se refiere al contexto extrafílmico, esas imágenes hechas en Chile son también una evidencia de la red que el ICAIC había establecido con realizadores e instituciones de varias nacionalidades, puesto que entre esos documentos se encuentran tomas grabadas para el documental francés *Septiembre chileno* (Bruno Muel y TheoRobichet, 1974); otras hechas en Chacabuco por el equipo de los alemanes Walter Heynowski y Gerhard Scheumann para el filme *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974); así como grabaciones transmitidas por televisiones internacionales.¹⁸

Se hacen necesarios, aún, algunos comentarios sobre las

tomas grabadas en Cuba para ese filme, que corresponden al concierto de Parra y a sus declaraciones. La disposición de los músicos en el palco muestra al chileno al centro, rodeado por los cubanos del grupo Moncada dispuestos en forma de "U". Por su parte, las escenas en que Parra entrega su testimonio fueron filmadas en un espacio informal, una especie de patio, donde se ve, en algunos momentos, que Parra está rodeado por otras personas del equipo que lo escuchan. En esos dos contextos, se observa un intento por mostrar la acogida cubana al músico, que estaba en el país en condición de exiliado. Esa estrategia de mostrar una amistad y hasta cierta informalidad en el momento de las grabaciones enfatiza la solidaridad de Cuba con los chilenos perseguidos por la dictadura. Por lo tanto, la película intenta proyectar la imagen de la isla como un país acogedor y solidario con los compañeros latinoamericanos que llevaron a cabo la lucha por el socialismo en otras partes del subcontinente.

Es necesario destacar que el documental de Casaus utiliza las canciones para generar empatía en el espectador, pues la emoción que causa escuchar esas canciones comprometidas en un contexto de derrota para las izquierdas latinoamericanas, tras el golpe de Estado en Chile, llevaba a identificarse y solidarizarse con la figura de Ángel Parra. Lo mismo sucede en el caso del filme de Álvarez, donde escuchar composiciones emblemáticas de Víctor Jara en un momento de luto por su pérdida también causa una conmoción acentuada por la música. Este punto es importante para entender la elección recurrente en Cuba de abordar el golpe chileno por medio de una intertextualidad entre cine y música, en la cual el segundo lenguaje da un tono dramático a los acontecimientos tratados por los filmes.

Conclusión

La decisión de mostrar el destino de dos de los músicos más emblemáticos de la *nueva canción chilena* se relaciona, como ya ha sido dicho, con los intercambios previos que ese proyecto musical estableció con Cuba durante los años de la Unidad Popular. De esta manera, para denunciar el golpe de Estado, los

Cine Documental

cineastas cubanos llevaron al celuloide trayectorias dramáticas de personajes conocidos por el público, como Jara y Parra. Esa decisión implicó una forma de abordar la música que le concede un papel central en la narración de documentales como *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* y *Un silbido en la niebla*. Especialmente en el caso del primer filme, se puede decir que las imágenes fueron elegidas y dispuestas con el objetivo de dar vida a las cuatro canciones escogidas por Álvarez, lo que llevó a manipular el material fotográfico y filmográfico en el proceso montaje, haciendo que se guiase por el ritmo y la letra de las composiciones de Jara. En el caso del filme de Casaus, la banda sonora musical en forma de recital comparte espacio con el testimonio de Ángel Parra sobre la represión sufrida en Chile. Las imágenes, en esa segunda producción, tienen como objetivo comprobar visualmente las palabras del compositor.

Es interesante observar como los dos documentales proponen diálogos que articulan diferentes formas de creación artísticas. En ambos, además de la música y del cine, hay referencias explícitas a las tradiciones filosóficas y literarias latinoamericanas (Martí, en el caso de Álvarez, Teitelboim, en el de Casaus). Los directores optaron también por usar, entre el material documental integrado en los filmes, pinturas (sobre las guerras de independencia, en *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...*) o grabados hechos por los prisioneros de Chacabuco (en *Un silbido en la niebla*). Por ello puede decirse que se trata de documentales que proponen relaciones intermediáticas, que piensan el golpe de Estado en Chile a partir de un repertorio de referencias culturales latinoamericanas, de modo más general.

A pesar de la presencia de otras formas de creación artística, es necesario dejar en claro que en los dos documentales la música desempeña un papel fundamental, que es el de movilizar y mantener viva la lucha revolucionaria, incluso ante la derrota sufrida por las izquierdas con el golpe militar en Chile. Las letras comprometidas de Jara y Parra sirven de motivación y refuerzan, en el espectador, la necesidad de



Cine Documental

resistir. Por lo tanto, las canciones crean una especie de contrapunto con las imágenes, un estímulo positivo para el compromiso político, a pesar de las acciones de la Junta Militar. Hay una doble llave interpretativa en estos documentales, pues lo que se ve son las escenas de violencia, mientras lo que se escucha en la banda sonora son palabras de incentivo a la lucha revolucionaria. En el caso de *Un silbido en la niebla*, por ejemplo, la referencia al título de la canción compuesta colectivamente por los prisioneros de la Junta Militar, en Chacabuco, muestra que es posible seguir adelante, incluso en los contextos más represivos. Lo mismo sucede con los versos de Jara, como en *Plegaria de un labrador*, donde el llamado a "levantarse" apela a la superación de la derrota y la continuación de la lucha.

Otro aspecto de las películas es el discurso latinoamericanista que asumen. La idea del golpe como un evento que sacudió a los proyectos revolucionarios en el subcontinente es más clara en *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...*, donde la alusión a José Martí ya en el título es un modo de caracterizar la represión en Chile como una acción más del imperialismo estadounidense. En ese sentido, el asesinato de Jara es un episodio en una batalla que escapa a los límites del contexto nacional chileno. En el filme de Casaus, el esfuerzo de acercar a Ángel Parra de los cubanos es también una manera de asumir que la tragedia chilena es también una tragedia para el socialismo latinoamericano -incluso si, como ya fue dicho, habían tensiones entre la defensa de Cuba de la insurrección armada como modo de implementación de la revolución y la estrategia electoral adoptada por las izquierdas chilenas.

De esta forma, se puede afirmar que el cine documental cubano sobre el golpe de Estado en Chile sintetizó un interés cinematográfico y musical más amplio, iniciado durante la Unidad Popular y mantenido en el contexto del exilio y de la solidaridad internacional. Más que bandas sonoras, las canciones y las trayectorias de sus compositores perseguidos por la dictadura fueron vistas, por los realizadores de la isla, como

Cine Documental

elementos importantes de sensibilización, forma de compromiso político y afectivo con la causa chilena y, principalmente, forma de resistencia. Por lo tanto, las canciones, en esos filmes, reafirman la lucha política de las izquierdas, a pesar de que las imágenes muestren una realidad sombría para los defensores del socialismo.

Por medio de estos documentales musicales, espectadores solidarios (cubanos) y víctimas (chilenos en el exilio) mantenían viva la perspectiva de una diseminación del socialismo más allá de las fronteras de Cuba, reactivando la esperanza de una América Latina revolucionaria que, en los años setenta, aparecía cada vez más como una utopía distante.

Bibliografía:

Aguiar, Carolina Amaral de (2015), "Noticias del 'fin del mundo': el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, online desde 11 jun. 2015. Disponible en: <<http://nuevomundo.revues.org/67986>>. Última visita: 13/10/2015. DOI: 10.4000/nuevomundo.67986

Benítez, Hermes H. (2012), "Leopoldo Víctor Vargas, el fotógrafo de las últimas horas de Allende en La Moneda", *Piensa Chile*, 26 jun. 2012. Disponible en: <<http://piensachile.com/2012/06/leopoldo-victor-vargas-el-fotografo-de-las-ultimas-horas-de-allende-en-la-moneda/>>. Última visita: 13/10/2015.

Chignoli, Andrea; Donoso Pinto, Catalina (2013), *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*, Uqbar, Santiago.

Del Valle Dávila, Ignacio (2013), "Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna, El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural", *Cinéma d'Amérique latine*, n. 21, Toulouse. Disponible en: <<http://cinelatino.revues.org/150#quotation>>. Última visita: 13/10/2015.

Cine Documental

Del Valle Dávila, Ignacio (2014), *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Cuarto Propio, Santiago.

Espagne, Michel (2013), "La notion de transferts culturels", *Revue Sciences/Lettres*, n. 1, París. Disponible en: <<http://rsl.revues.org/219>>. Última visita: 13/10/2015.

García Borrero, Juan Antonio (2009), *Intrusos en el paraíso. Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*, Consejería de Cultura; Filmoteca de Andalucía, Granada.

Gomes, Caio de Souza (2013), "*Quando um muro separa, uma ponte une*": conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Tesis de Master en Historia Social, São Paulo. Disponible en: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/>>. Última visita: 13/10/2015.

González, Jorge Luis Sánchez (2010), *Romper la tensión del arco*, Ediciones ICAIC, La Habana.

Guía temática del cine cubano. Producción ICAIC: 1959-1980 (1983), Cinemateca de Cuba, La Habana.

Larraín Pulido, Carolina Teresa (2009), "11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental", *Comunicación y Medios*, N° 20, Santiago. Disponible en:

<<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/123611/11-de-septiembre-de-1973-trauma-testimonio-y-liberacion-a-traves-del-cine-documental.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Última visita: 28/10/2015.

Ortega, María Luisa (2009), "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina", García López, Sonia; Vaquero, Laura Gómez (Ed.) (2009), *Piedra*,

papel y tijera: el collage en el cine documental, Ocho y medio, Madrid, p. 101-137.

Ortega, María Luisa (2008), "El 68 y el documental en Cuba", *Archivos de la Filmoteca*, n. 59, Valencia. Disponible en: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/178>>. Última visita: 13/10/2015.

Prado, Maria Lúgia; Pellegrino, Gabriela (2014), *História da América Latina*, Contexto, São Paulo.

Silva, Mariana Duccini Junqueira da (2012), "Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical", *Doc Online*, n. 12 [on-line]. Disponible en: <http://www.doc.ubi.pt/12/dt_mariana_silva.pdf>. Última visita: 28/10/2015.

Villaça, Mariana (2001), "Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta", *História: Questões & Debates*, n. 35, Curitiba.

Villaça, Mariana (2010), *Cinema cubano: revolução e política cultural*, Alameda, São Paulo.

Villarroel, Mónica; Mardones, Isabel (2012), *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*, Cuarto Propio, Santiago.

¹ El ICAIC fue la primera institución cultural fundada por el gobierno tras la Revolución Cubana de 1959. Con ella se buscó la creación de un sistema de producción cinematográfica de filmes revolucionarios en el país. Para ello, fueron invitados cineastas, actores y técnicos de izquierda de renombre, venidos principalmente de los países del este o de Europa Occidental. Algunos de los nombres que pasaron por el Instituto son Gérard Philipe, Chris Marker, Agnès Varda, Joris Ivens, Roman Karmen, Cesare Zavattini, entre otros. Sobre la presencia de extranjeros en el ICAIC, ver García Borrero (2009).

² Cuba fue uno de los países que se destacaron por la recepción de exiliados chilenos tras la caída de la Unidad Popular. En el caso de los cineastas refugiados, el ICAIC abrió espacio para que produjesen filmes en sus instalaciones, lo que generó una predominancia de

títulos que denunciaban al golpe de Estado y la represión de la dictadura de Augusto Pinochet. Entre otros filmes de exiliados chilenos, el Instituto cinematográfico cubano fue responsable de la producción de las tres partes de la trilogía *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979); dos filmes de Patricio Castilla, *Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (Patricio Castilla, 1975) y *La piedra crece donde cae la gota* (Patricio Castilla, 1977); *Prisioneros desaparecidos* (Sergio Castilla, 1977); cinco documentales de Pedro Chaskel, *Los ojos como mi papá* (Chaskel, 1979), *¿Qué es?* (Chaskel, 1980), *Una foto recorre el mundo* (Chaskel, 1981), *Constructor cada día compañero* (Chaskel, 1982) y *Che hoy y siempre* (Chaskel, 1983); además de coproducciones con otros países, como *El recurso del método* (Miguel Littin, 1978) y *La viuda de Montiel* (Miguel Littin, 1979). Esta lista fue realizada a partir de *Guía...* (1983) y Chignoli; Donoso Pinto (2013).

³ El cine de solidaridad es una temática todavía poco estudiada. Entre las publicaciones que se dedican a ello, se puede destacar: Villarroel; Mardones (2012) y Aguiar (2015).

⁴ *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* fue analizado por Carolina Teresa Larraín Pulido en el artículo "11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental" (Larraín Pulido, 2009). Sin embargo, el análisis empleado no está focalizado en el rol de la canción, sino en la idea del "trauma histórico". A nuestro parecer, con todo, la película de Álvarez, hecha poco después del golpe (sin un distanciamiento histórico del evento), está concebida como una denuncia de la violencia de la represión, más que como un filme sobre sus efectos en las víctimas. Por otra parte, en relación a *Un silbido en la niebla*, un documental muy poco conocido, no fueron localizados trabajos académicos publicados. Es necesario decir que la copia de la película aquí analizada fue hallada en los archivos del ICAIC, en noviembre de 2014, gracias al director de la Cinemateca Cubana, Luciano Castillo.

⁵ A excepción del trabajo de Mariana Villaça (2001) sobre el *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, no se han encontrado investigaciones que analicen de forma integrada los proyectos del nuevo cine y de la nueva canción en América Latina. Se trata de un área de estudios que todavía necesita ser desarrollada.

⁶ De acuerdo con Ignacio Del Valle Dávila, el ICAIC envió al cineasta Miguel Torres como una especie de representante, con la misión de ayudar a la consolidación del convenio. El cineasta cubano habría permanecido durante casi todo el año de 1971, momento en que filmó el documental *Introducción a Chile* (Miguel Torres, 1972) con colaboración de *Chile films* (Del Valle Dávila, 2014: 383-384).

⁷ Hay que destacar que parte de la filmografía de Santiago Álvarez fue musicalizada por el GESI. Por su parte, Víctor Casaus ya había sido guionista de un programa musical televisivo, en 1967, titulado *Mientras tanto*, presentado por Silvio Rodríguez, uno de los participantes del grupo de experimentación (Villaça, 2001). De esta forma, ambos tuvieron una relación directa con los integrantes de ese proyecto.

⁸ Es probable que la entrevista y los trechos del recital usados por Casaus en ese filme hayan sido grabados en octubre de 1971, ocasión en que, según Gomes (2013), la cantante estuvo en Cuba para promover esa exposición con obras de su madre. De acuerdo con el autor, esa visita habría dado origen a una colaboración directa entre Isabel Parra y el GESI, que tuvo como resultado el LP *Isabel Parra y parte del GESI* (1972). Algunas canciones de ese disco habrían sido grabadas en los estudios del propio ICAIC. El LP fue lanzado también en Chile y

contaba con canciones de Silvio Rodríguez por un lado, y de Parra por otro.

⁹ Además de los títulos citados, hay otros filmes hechos por realizadores cubanos sobre Chile tras el golpe: *Cantata de Chile* (Humberto Solás, 1975) y *Libertad para Luis Corvalán* (Daniel Díaz Torres, 1975).

¹⁰ María Lúcia Coelho Prado y Gabriela Pellegrino resaltan la importancia de Violeta Parra para el movimiento de la Nueva Canción en Chile. Desde los años cincuenta, la cantante realizó investigaciones que incorporaron elementos folclóricos en sus composiciones musicales. En la década siguiente, al lado de sus hijos Isabel y Ángel, los Parra tuvieron un rol importante en la renovación de la música chilena por medio de los encuentros de la *Peña de los Parras* (Prado; Pellegrino, 2014: 190).

¹¹ La ficción *Cantata de Chile* (Solás, 1975) también puede ser vista como un producto de los intercambios cinematográficos y musicales entre Chile y Cuba. Su guión lleva la firma de Solás y del músico chileno Patricio Manns. Manns también escribió la letra de la cantata que da título al filme, cuya melodía fue compuesta por el cubano Leo Brouwer. *Cantata de Chile* trata de la masacre de más de dos mil mineros a manos del ejército, ocurrida en el norte de ese país en 1907, en la Escuela Santa María de Iquique. Sin embargo, el filme utiliza ese contexto histórico anterior para analizar las causas del golpe de Estado de 1973 (apunta a la opción por la vía democrática como uno de los factores de la derrota de las clases populares y muestra la lucha armada como el camino para resistir a la dictadura). La decisión de no analizar ese filme en este artículo se debe al hecho de que no se trata de un documental, como los de Álvarez y Casaus.

¹² El término "videoclip" es utilizado aquí para caracterizar la relación de subordinación de las imágenes a la banda sonora en ese documental, así como el ritmo que las canciones imponen en el montaje. El procedimiento puede ser visto como algo frecuente en la filmografía de Álvarez. El filme *Now* (Álvarez, 1965) fue constantemente considerado como el supuesto primer *clip* del mundo. Jorge Luis Sánchez González (2010) relativiza esa afirmación por considerar que acercar el filme de Álvarez a un *clip* reduce la complejidad del trabajo de Álvarez.. Sin embargo, no se pretende minimizar la riqueza de los procedimientos del documentalista cubano con el uso de ese término, sino resaltar su dimensión creativa e innovadora.

¹³ Después del golpe de Estado, Ángel Parra se radicó en México y, posteriormente, en Francia. Sin embargo, el músico circuló por varios países convirtiéndose, junto a su hermana Isabel Parra, en una de las voces musicales más activas de los movimientos internacionales de solidaridad con Chile.

¹⁴ Del Valle Dávila (2013: 46) destaca el *collage* como una característica constante en la cinematografía de Álvarez, fruto de una solución creativa que procede, en alguna medida, de la escasez de ciertos materiales en los archivos del ICAIC, especialmente de aquellos provenientes de países capitalistas. En el caso de *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* esa hipótesis se torna plausible, pues el golpe de Estado de 1973 significó el corte abrupto de las relaciones entre Cuba y Chile, haciendo que el envío directo de materiales audiovisuales o fotográficos de un país al otro fuese imposible. De esta manera, las imágenes de la represión, filmadas por chilenos o por cineastas de otras nacionalidades, llegó a Cuba por intermedio de otras naciones, como Francia y Alemania. Para ese documental, montado poco después de la caída de Salvador Allende, es probable que Álvarez tuviese poco acceso a materiales hechos en Chile

bajo la dictadura, lo que contribuyó a la realización de un trabajo basado sobre todo en imágenes de antes del golpe y en unas pocas fuentes producidas después del 11 de septiembre.

¹⁵ La canción *Un silbido en la niebla* integra el álbum *Pisagua*, lanzado por Parra en 1973 por el sello Discoteca del Cantar Popular (DICAP), que continuó funcionando después del golpe en oficinas en París y, posteriormente, en Madrid. El LP se inspiró en el libro *La semilla en la arena* (1957), de Volodia Teitelboim, ambientado en el norte del territorio chileno, en la misma región en que los militares instalaron un campo de prisioneros.

¹⁶ La famosa fotografía de Salvador Allende con un casco y empuñando una ametralladora el día del golpe, poco antes del bombardeo de La Moneda, habría sido sacada por Leopoldo Vargas, fotógrafo de la Fuerza Aérea de Chile que estaba en el palacio presidencial (Benítez, 2012). Ese registro recorrió el mundo, tornándose un símbolo del último gesto de resistencia armada emprendida por Allende, que durante la Unidad Popular había sido un símbolo de la vía democrática al socialismo.

¹⁷ En 1976, fue realizada una nueva versión del LP *Pisagua*, lanzada en Francia por la grabadora *Le chant du monde*, esta vez con la presencia de los cubanos del Grupo Moncada acompañando a Parra. Es bastante probable que las imágenes del recital presentes en el documental de Casaus hayan sido realizadas durante la grabación de ese disco.

¹⁸ Entre las grabaciones de televisión están, por ejemplo, una escena de militares quemando libros en las calles de Santiago y otra de la Junta Militar asumiendo el poder. Esos eventos fueron transmitidos, entre otras emisoras, por la televisión francesa en el contexto del posgolpe. Para saber más sobre la cobertura de la emisora ORTF sobre el golpe de Chile, ver: Aguiar (2015).