



## **APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA, REIVINDICACIÓ I LLEGAT**

**David Mauri Estupiñà**

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

# TESI DOCTORAL

David Mauri Estupiñà

2023



**Aproximacions al documental de música contemporani amb perspectiva de gènere: visibilització, memòria, reivindicació i llegat**



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

David Mauri Estupiñà

APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL  
DE MÚSICA CONTEMPORANI  
AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE:  
VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT

TESI DOCTORAL

dirigida per la Dra. Laia Quílez Esteve

Departament d'Estudis de Comunicació



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI

Tarragona, 2023

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà





FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “APROXIMACIONES AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA, REIVINDICACIÓ I LLEGAT”, que presenta David Mauri Estupiña per a l’obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament d’Estudis de Comunicació d’aquesta universitat.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “APROXIMACIONES AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEO CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: VISIBILIZACIÓN, MEMORIA, REIVINDICACIÓN Y LEGADO”, que presenta David Mauri Estupiña para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Estudios de Comunicación de esta universidad.

I STATE that the present study, entitled “APPROACHES TO THE CONTEMPORARY MUSIC DOCUMENTARY WITH A GENDER PERSPECTIVE: VISIBILIZATION, MEMORY, VINDICATION AND LEGACY”, presented by David Mauri Estupiña for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of Communication Studies of this university.

Tarragona, 2 de maig de 2023

Laia  
Quílez  
Esteve

Firmado digitalmente por  
Laia Quílez Esteve  
Nombre de reconocimiento  
(DN): cn=Laia Quílez Esteve,  
o=Universitat Rovira i Virgili,  
ou=Departament d'Estudis  
de Comunicació,  
email=laia.quilez@urv.cat,  
c=ES  
Fecha: 2023.05.02 17:32:51  
+02'00'

Dra. Laia Quílez Esteve

El/s director/s de la tesi doctoral  
El/los director/es de la tesis doctoral  
Doctoral Thesis Supervisor/s

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

## AGRAÏMENTS

Ara que s'acaba este període vital que ha girat al voltant del projecte de tesi doctoral, se'm fa difícil fer balanç perquè les primeres fases em queden molt lluny, i més, amb una pandèmia entre mig. Però, amb tot, estic content perquè he investigat un tema que m'apassiona, que combina el documental i la música. En qualsevol cas, un procés com este, com la gran majoria de projectes a la vida, encara que ens sembli que els fem sols, no és cert. Hi ha gent al nostre voltant que ens dona suport, ens aconsella, ens ajuda, ens encoratja, i fa el camí més transitable i menys feixuc.

A l'hora d'escriure estos agraiïments penso que igual soc injust o m'oblido d'algú, i ara, cansat i desmemoriat, igual no tinc present. Disculpeu-me per avançat.

Lo meu primer agraiïment va cap a la Laia Quílez, directora d'esta tesi. Per una banda, per confiar en mi i deixar que formés part del projecte I+D que ella ha liderat i que m'ha permès, per exemple, anar de congrés per primer cop amb unes companyes fantàstiques. Per altra, a part dels seus consells, orientacions i coneixements acadèmics, m'agradaria destacar la seua capacitat per transmetre'm ànim, tranquil·litat i optimisme, a pesar de les inclemències externes. Laia, ha estat un plaer tenir-te com a tutora!

En segon lloc, m'agradaria donar les gràcies a les cinc directores que he entrevistat al llarg d'esta investigació, el temps que em van dedicar i per ser tan amables i deixar-me incloure fragments del seu treball per a l'elaboració d'esta tesi. Així que, Elena Idoate, Vera Carrión, Andrea Rigalós, Júlia Núñez i Eulàlia Domènech, moltíssimes gràcies! María Fernanda Carrillo, ¡muchísimas gracias por todo!

También me gustaría agradecer a toda la gente que me ayudó y me brindó su tiempo en mi estadía en Colombia: Fabio, Ayda, Carlos B., Laura, Patricia, Carmen, Christian, Lukas, Ena y Carlos. A Miguel Ángel y familia por vuestra hospitalidad y cariño, y, especialmente, a Johana y Andrés, por su amistad. A todas y todos, ¡muchas gracias!

Vull agrair a totes les companyes i companys que formen part del Departament d'Estudis de Comunicació de la URV, pels seus consells, ànims i suport. Voldria destacar l'Àngels, per l'ajut que m'ha brindat amb els tràmits i gestions, tasques en les que ella excel·leix, però, sobretot, per encoratjar-me tant al llarg de tot este procés. També voldria mencionar a la resta de companyes del 3.21; a l'Anna, per les llargues converses des dels respectius exilis "fado-cumbieros", i a la Neus i la Júlia, per la seua complicitat i pel bon rotllo que saben generar al seu voltant. Tampoc em vull oblidar dels 'Malditos', nucli tecnològic subaltern contracultural i dispersiu, que també ha

estat al meu costat animant-me. I a la Irene, que em va poder ajudar amb les transcripcions de les primeres entrevistes, ara fa tres anys.

A la Núria, dir-li que no n'és conscient de lo molt que m'ha ajudat a ordenar idees, a prioritzar i a trobar el fil en les vegades que ens hem pogut reunir. Mil gràcies, Nuri!

I enmig d'este trajecte, ple de feina, estudi i estrès, de tant en tant, tothom necessita aturar-se i poder desconnectar. Aquí és on entra en acció el meu amic Jan, que sempre troba un rato per acompanyar-me a fer unes birres, uns callos, per a jugar, per anar a esdeveniments ludicofestius diversos i, en definitiva, per ajudar-me a recarregar bateries. Juan Luis, no saps lo bé que m'han anat estes quedades!

I què dir dels amics i amigues del poble? Pos, que m'ajuden a desconnectar, a desdramatitzar i a no "flipar-me" per estar fent una tesi i a tocar de peus a terra. Lo món segueix girant (d'aquella manera) fora de l'acadèmia.

A la família , a la pròpia i a la política, per estar-hi sempre i per animar-me sense descans. A mons pares, que sé que els fa molta il·lusió de vore que este periple arriba a bon port, per estimar-me tant. A mons fillols, a mon cunyat i, en especial, a ma germana Gemma, per la seua complicitat, connexió fraternal i intransferible, i per deixar-se enredar quan necessito ajuda "dissenyística" i, entre bufits, acceptar les meues exigències.

I, finalment, a la Nat, per estar al meu costat, per ajudar-me amb tot, per fer vore que escolta los meus dubtes i cabòries, per les xerrades eternes i per acompanyar-me en esta travessia, amb moments de tensió, estrès i desori, però també amb d'altres plens de riures i xalera.

Aquesta tesi ha estat possible amb el suport de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Empresa i Coneixement de la Generalitat de Catalunya, de la Unió Europea (UE) i del Fons Social Europeu (FSE) (2020 FI\_B 00563; 2021 FI\_B1 00168; FI\_B2 0019).



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà



## RESUMEN

Una de las tareas históricas del feminismo en muchos ámbitos culturales ha sido el de recuperar figuras femeninas del pasado que habían quedado escondidas, menoscabadas o ignoradas por la historia hegemónica oficial patriarcal, con el objetivo de, por un lado, (re)construir genealogías feministas que ayudan a tejer hilos que unen pasado con presente, que sirvan para reconocer el legado recibido, y permitan aprender de prácticas y estrategias pretéritas para entender mejor las actuales; y, por otro lado, para poner de manifiesto, cuestionar y disentir de las normas y estructuras de poder del sistema androcéntrico dominante.

En cuanto al cine y, de manera particular, el documental, como herramienta cultural artística, pero también política, tiene la capacidad de proponer imaginarios y plantear representaciones que discurren entre el estancamiento y el cambio. Es decir, pueden contribuir a perpetuar dinámicas, normas, roles y conductas establecidas, o bien, por contra, pueden representar la voz de la disidencia a través del compromiso social y político, y actuar como contrapoder, destapando desigualdades o también expresando nuevos planteamientos y anhelos que rompan con estos esquemas de opresión y con los discursos hegemónicos.

Esta tesis doctoral forma parte del proyecto I+D "Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional" (PGC2018-097966-B-I00). Así, esta investigación, enmarcada en los estudios culturales, plantea dos aproximaciones metodológicas. Por un lado, a partir de la elaboración de una base de datos histórica de documentales de música de ámbito internacional conformada por 1842 trabajos seleccionados, y mediante un estudio cuantitativo, donde se lleva a cabo un análisis estadístico descriptivo, se observa la presencia de la mujer en el documental de música como directora y como protagonista, así como su evolución temporal. Este estudio, entre otros resultados de interés, pone de manifiesto la infrarrepresentación histórica de la mujer tanto delante como detrás de las cámaras en el documental de música y, pese a que con los años la situación ha ido mejorando, la desigualdad todavía continúa siendo notable. También nos ha permitido observar el vínculo entre el protagonismo femenino en las historias y la presencia de mujeres en la dirección. Por otro lado, mediante un enfoque cualitativo que combina el análisis filmico con la entrevista semiestructurada, se analizan cinco casos de estudio, todos ellos documentales con dirección y protagonismo femenino, y que, desde planteamientos y perspectivas muy dispares, y con grados de militancia distintos, sitúan a las mujeres en el centro de las historias, dando cuenta de sus experiencias y permitiendo que se expresen a través de su voz y/o de su música. Este protagonismo varía en cada caso, desde la figura femenina individual de éxito al protagonismo colectivo y más anónimo. En estos documentales la música adquiere

importancia, especialmente, como herramienta de enunciación artística que permite relacionar a las protagonistas con el contexto social, político y cultural en el que se inscriben. De este modo, pasaremos del hardcore y el punk a la música lírica, pasando por el bullerengue o la cumbia colombianas; de la música popular, a la culta, transitando por la música de raíz tradicional afrocolombiana. En cada uno de los trabajos aparecen otros temas de interés para el análisis y posibilitan la observación de distintas estrategias cinematográficas y discursivas, donde el uso de la música es muy dispar y varía en función de las necesidades y los planteamientos de cada directora. Con la elección de estos trabajos, además, nuestro propósito es dar voz a historias que se alejan del foco mediático y de las grandes plataformas de difusión audiovisual. De este modo, todos los documentales escogidos son producciones locales y pequeñas, que transitan por los márgenes de los circuitos más comerciales, pero que creemos que ayudan a construir genealogías audiovisuales y musicales menos patriarcales.

Nuestra voluntad con esta investigación es, por un lado, dejar patente la desigualdad todavía existente en cuanto a la presencia femenina en el ámbito del documental de música. Por otro, visibilizar y dar voz al trabajo creativo de mujeres, ya sean directoras o artistas musicales, que nos muestran su visión del mundo a través de su arte, permitiendo abrir el abanico de relatos, de discursos y de universos representacionales desde una perspectiva de género. Y, por último, reivindicar el documental de música como artefacto cultural capaz de cuestionar las categorías y los relatos que han fundamentado (y lo hacen aún) la cultura hegemónica. Entendemos que, de este modo, se está contribuyendo desde la academia, a fomentar la construcción de imaginarios y discursos más igualitarios.

# ÍNDEX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	<b>p.21</b>
1.1. Justificació personal	p.24
1.2. Objectius de la investigació	p.26
1.3. Estructura i resum de continguts	p.27
<b>2. MARC TEÒRIC</b>	<b>p.31</b>
2.1. Sobre les genealogies feministes en la cultura	p.33
2.2. Sobre la mirada feminista en el documental	p.36
2.3. Sobre la presència i la representació femenina en la música	p.39
2.4. Sobre el documental de música	p.43
<b>3. METODOLOGIA</b>	<b>p.53</b>
3.1. Anàlisi de dades descriptiva	p.54
3.1.1. Precedents	p.54
3.1.2. Anàlisi estadística	p.54
3.1.2.1. Elaboració de la base de dades i criteris de selecció	p.55
3.1.2.2. Determinació de les característiques a analitzar	p.60
3.1.2.3. Codificació i recollida de dades	p.61
3.2. Anàlisi fílmica	p.64
3.2.1. Precedents	p.64
3.2.2. Algunes aportacions metodològiques de la teoria fílmica feminista	p.64
3.2.3. Criteris de selecció de les obres analitzades	p.65
3.2.4. Processos metodològics emprats	p.67
3.3. Entrevista semiestructurada	p.68
<b>4. PRESÈNCIA FEMENINA EN EL DOCUMENTAL DE MÚSICA. ESTUDI QUANTITATIU</b>	<b>p.73</b>
4.1. Introducció	p.73
4.2. Configuració de la base de dades	p.74
4.3. Resultats	p.75
4.3.1. Resultats globals	p.75

4.3.2. Presència femenina en la direcció de documentals de música i evolució temporal	p.80
4.3.3. Protagonisme femení en els documentals de música i evolució temporal	p.85
4.3.4. Presència femenina en la direcció de documentals de música protagonitzats per dones	p.89
4.4. Reflexions finals	p.91
<b>5. RESCABALANT ELS DEUTES DE L'OBLIT. REIVINDICACIÓ I HOMENATGE MUSICAL A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL FAMILIAR. ANÀLISI DE CONXITA BADIA NO EXISTEIX</b>	<b>p.95</b>
5.1. Introducció	p.95
5.1.1. La protagonista	p.96
5.1.2. La directora, la família i la música	p.97
5.1.3. El vincle familiar: la columna vertebral de la pel·lícula	p.99
5.2. Anàlisi	p.101
5.2.1. El procés de recerca i la construcció del documental	p.101
5.2.1.1. Entre la memòria mediada familiar i el <i>work in progress</i> en primera persona	p.101
5.2.1.2. Els maldecaps de la inscripció del 'jo' en pantalla	p.105
5.2.2. Estratègies per donar moviment a un viatge metafòric	p.110
5.2.3. La reivindicació de la figura singular. Característiques i estratègies.	p.116
5.2.3.1. Característiques biogràfiques escollides	p.116
5.2.3.2. Estratègies de reivindicació	p.118
5.2.3.3. El tema subjacent de la perspectiva de gènere	p.121
5.2.4. L'homenatge col·lectiu a una generació musical	p.123
5.2.5. L'àvia Mariona i les diferents lectures del film familiar	p.130
5.2.6. Intimitat, emoció i simbolisme	p.132
5.2.6.1. La voluntat de transmetre intimitat	p.132
5.2.6.2. La captura de l'emoció a través de la música i la veu	p.134
5.2.6.3. El simbolisme a través de la llum i la música	p.138
5.3. El documental com a baula del llegat i la memòria	p.143

<b>6. DENÚNCIA I VINDICACIÓ FEMINISTA EN L'ESCENA MUSICAL ALTERNATIVA ESPANYOLA. EL DOCUMENTAL <i>DIY COM A ALTAVEU SOCIAL. ANÀLISI DE TOMAR EL ESCENARIO, LAS QUE FALTABAN I L'AT(R)AVEU</i></b>	<b>p.147</b>
6.1. Introducció	p.147
6.1.1. Context espanyol	p.148
6.1.2. Els treballs seleccionats	p.151
6.2. Anàlisi	p.154
6.2.1. La veu col·lectiva femenina en el documental de música	p.154
6.2.2. El testimoni com a eix vertebrador dels treballs	p.158
6.2.3. Representació i evolució dels discursos mostrats	p.162
6.2.4. Particularitats formals i narratives	p.164
6.2.5. Temes diversos i preocupacions compartides	p.174
6.2.5.1. Problemàtiques heretades, desigualtats persistents	p.174
6.2.5.2. Reivindicacions i iniciatives propositives	p.180
6.2.6. Estratègies d'ús de la música en els tres documentals	p.184
6.2.7. Estratègies de difusió del documental en un context de sobreexposició visual	p.188
<b>7. CANTADORAS AFROCOLOMBIANAS: MÚSICA, RESILIENCIA Y TRADICIÓN A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO. ANÁLISIS DE CANTADORAS. <i>MEMORIAS DE VIDA Y MUERTE EN COLOMBIA</i></b>	<b>p.195</b>
7.1. Introducción	p.195
7.1.1. Contexto colombiano: un país diverso y desigual	p.196
7.1.2. La resistencia de la cultura afrocolombiana. Un camino tortuoso lleno de opresiones	p.201
7.1.3. Algunas claves del conflicto armado	p.204
7.2. Análisis	p.208
7.2.1. Preámbulo: el documental colombiano con mirada social, política y etnográfica	p.208
7.2.2. La directora y la construcción del proyecto	p.212
7.2.3. Las protagonistas y la música	p.215
7.2.4. El documental de música con enfoque etnográfico y la combinación de modos cinematográficos	p.221
7.2.5. La insurgencia a la colonialidad de género a través del feminismo de la práctica política cotidiana	p.227

7.2.6. Estructura narrativa a través del viaje fluvial y musical y la voz como concepto polisémico	p.233
7.2.7. El montaje: música, diseño sonoro y material de archivo	p.240
7.2.8. Las secuelas del conflicto armado	p.245
7.2.9. Sincretismo religioso, vestigios del colonialismo y detalles de la transmisión oral	p.252
7.3. Experiencia de retorno, visibilidad y ejercicio de memoria colectiva a través de la música	p.256
<b>8. CONCLUSIONS</b>	<b>p.263</b>
<b>9. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES</b>	<b>p.275</b>



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

El fum dibuixarà  
l'inici de la història  
com una heura de joia  
entorn del nostre cos  
i plourà i farà sol  
i dansarem a l'aire  
de les noves cançons  
que la terra rebrà.  
Vindicarem la nit  
i la paraula DONA.  
Llavors creixerà l'arbre  
de l'alliberament.

Maria-Mercè Marçal  
(fragment del poema "8 de març")

## 1. INTRODUCCIÓ

Fa tres anys mal comptats, el col·lectiu Fils Feministes presentava la investigació *Fils feministes, Fem memòria, Fem història*, que pretenia fer una exploració documental històrica de fonts escrites, orals, fotogràfiques i audiovisuals de les darreres quatre dècades del moviment feminista a Catalunya, a la vegada que creaven *Arxiva FF*, un projecte on s'hi encabia un conjunt d'investigacions a través de diversos fils temàtics realitzats per moviments feministes, queer i trans fet al llarg de tot este temps. L'any passat sortia a la llum el llibre *Dones i valencianisme: Pioneres (1900-1939)* (Lacueva, 2022), que, com explica a la seua presentació, pretenia establir la genealogia femenina valencianista i, així, visibilitzar el paper de moltes dones pioneres en la construcció del valencianisme polític que, al contrari del que va passar amb bona part de les figures masculines, el seu nom i allò que van fer ha quedat en l'oblit. Estos són dos exemples dels molts que s'han anat produint des de fa anys, com una de les tasques històriques del feminisme en molts àmbits de la vida social, política i cultural, que és el fet de recuperar figures femenines del passat que, al llarg de la història, havien quedat amagades, menystingudes o ignorades pel relat oficial, clarament androcèntric i masclista, per tal de (re)construir genealogies feministes, que ajuden a refer els vincles que expliquen què, per què i en quines condicions o contextos les dones del passat van fer allò que van fer, per tal que entenguem els vincles i les dinàmiques que enllacen pràctiques feministes antigues amb les presents. A la vegada, molts d'estos treballs ajuden a posar de manifest les estructures de poder del sistema patriarcal que ha regit i regeix encara a dia d'avui les nostres vides. Patricia

Mayayo<sup>1</sup> explicava que «reivindicar genealogies de dones, reivindicar genealogies feministes és una forma d'inscriure's en la història, [...] de reconèixer el llegat del passat. És el primer gest polític, quasi per excel·lència, el d'inscripció en l'espai públic».

El cinema, per la seua banda, com a eina cultural artística i política, té la capacitat de proposar imaginaris i plantejar representacions que es mouen entre l'estancament i el canvi, on hi conviu una espècie de dualitat ideològica latent. Per una banda, com espectacle de masses, crea i estableix imaginaris socials i contribueix, en part, a que persisteixin rols i conductes que, sota l'aparença de la normalitat, amaguen realitats construïdes i, tot sovint, perpetuades al voltant de les desigualtats. A la vegada, el cinema també pot, a través del compromís polític-social, representar la veu de la dissidència i actuar com a contrapoder, destapant injustícies o desequilibris socials, tal i com va plantejar des dels seus orígens el cinema feminista (Colaizzi, 2007). I dintre dels confins cinematogràfics, és el cinema documental que, al comptar amb pressupostos més econòmics, ha facilitat l'accés a col·lectius oprimits i ha esdevingut un espai de reivindicació i de denúncia (Ortega, 2004). Entre estos col·lectius, el feminista s'ha significat com un dels que han emprat el cinema documental per a mostrar desigualtats de gènere, expressar noves maneres de representar la dona i mostrar noves perspectives temàtiques. Colaizzi destaca la importància de l'experiència en el discurs feminista de les darreres dècades. De fet, diu, «ha estat a partir de les "experiències de les dones", en tant que vivències marginalitzades dels discursos oficials, que s'ha posat en qüestió la suposada objectivitat i universalitat dels discursos formalitzats» (2007, p.32).

I seguint el fil de l'experiència, ens agradaria lligar-lo amb la música. Introduïm l'experiència musical com un altre element clau que conformarà el nucli de la tesi que ara esteu llegint, introduint algunes particularitats que ens són d'interès. Martí (2015), per exemple, destaca que «les pràctiques musicals tenen molt a dir sobre qui som, com es pensa que som o com ens construïm, sobre el lloc que ocupem a la societat, com entenem l'ordre social i com interactuem en l'intercanvi de prestacions» (p.6). La música té una vessant estètica, però també té uns valors i significacions polítiques, socials o culturals que li atorguem. Auslander (2006), parlant dels músics i de la seua part performativa o interpretativa, es refereix a la performance musical com «la representació que una persona fa de si mateixa en l'àmbit discursiu de la música» (p.102), i defensa que, «allò que *performen* els músics abans que res no és la música, sinó la seua identitat com a músics, la seua *musical personae*» (ibíd.). Ted Gioia (2020), per la seua banda, ressaltant la capacitat històrica de la música per desafiar les normes

---

<sup>1</sup> Declaracions de Patricia Mayayo efectuades en el capítol "Genealogías Feministas" del programa *Imprescindibles* de RTVE de l'any 2012 (traduïdes al català). <https://acortar.link/xzxLIF>

socials i alarmar els poderosos, destaca que la música «ha donat veu a individus i grups als quals se'ls negava la possibilitat d'expressar-se per altres mitjans, [...] en molts moments i llocs, la llibertat de cantar cançons ha estat l'element més controvertit i un dels principals de la llibertat d'expressió» (p.13). Les dones, com a grup social històricament oprimint i invisibilitzat en molts àmbits, s'ha vist privada o se li ha dificultat l'accés a una participació musical pública, a poder expressar la seua identitat musical, a poder expressar missatges polítics o estètics a la resta de la societat (Viñuela, 2003). La música, igual que el cinema, mostra imaginaris, pot perpetuar estructures establertes, però també pot trencar esquemes d'opressió. A més, les capes de privilegis i opressions són múltiples i variades. Per exemple, en el terreny de la música, Luis Lemos (2011, pp.202-203) explica que en el procés de globalització de la música s'han mantingut jerarquies hegemòniques racials i de gènere, en un mercat desequilibrat, amb una clara preponderància occidental i anglocèntrica (musical i empresarial) i una presència masculina molt més nombrosa.

És en este sentit que considerem important la presència de dones que dirigeixin i expliquin històries, amb la música com element vertebrador, i que estiguen protagonitzades per altres dones. D'esta manera, s'obre el ventall d'imaginari, de discursos i de perspectives, i si, a més, estes històries estan pensades en clau de gènere, adquireixen un valor indubtable com a discurs dissident, on el documental, com a dispositiu cultural, serveix per qüestionar els relats hegemònics produïts pel patriarcat. A la vegada, entenem que la importància del documental de música també pot explicar-se per la seua capacitat per mostrar la interconnexió de la música amb la societat, amb la cultura o amb la política.

Un dels propòsits de la investigació que aquí presentem és el de mostrar algunes aproximacions que, des del documental de música, tracen genealogies feministes des de llocs i amb mirades molt diverses. Així, a través del documental familiar ens endinsarem en el viatge d'una besneta per treure de l'oblit i reivindicar la figura de la seua besàvia, i on la genealogia familiar i la genealogia musical s'interrelacionen. També observarem com, a través de tres produccions realitzades amb mitjans molt precaris, des de l'amateurisme i amb pràctiques productives i de distribució i difusió properes al *DIY*, un grup de dones properes a diferents escenes musicals alternatives de l'Estat, decideixen agafar unes càmeres i mostrar la situació de la dona en estes escenes, deixant que siguin les pròpies dones de l'escena les que parlin i exposin els obstacles i les desigualtats a les quals es veuen sotmeses en la pràctica quotidiana, assenyalant, entre altres, la manca de referents femenins i la invisibilitat que tenen com a artistes femenines. En este sentit, este documental ens servirà per comprovar la importància de teixir genealogies, en este cas en el terreny musical, no només per una qüestió de justícia, sinó també per la importància dels referents femenins musicals

com a factor encoratjador per a les noves generacions. Per últim, a través d'un documental de caire etnogràfic, viatjarem a Colòmbia on descobrirem, a través de cinc cantadores afrocolombianes, el pes de la música tant en la vida com en la mort, i entesa com una de les formes de preservació del llegat ancestral de la tradició afrocolombiana. També ens internarem en el context colombià i indagarem sobre el feminisme descolonial, el racisme i les noves formes de neocolonialisme existents en un país sacsejat des de fa dècades per un conflicte armat amb moltes arestes.

L'objecte d'estudi de la present investigació, doncs, és el documental de música, i dintre d'este àmbit, ens centrarem en la identitat de gènere. Per una banda, ens interessa observar la presència de la dona (com a directora i com a protagonista) en el documental de música i com ha evolucionat al llarg del temps. Per altra banda, a través de tres casos d'estudi i cinc documentals, tots ells dirigits i protagonitzats per dones, analitzarem diverses maneres d'aproximar-se a la música, des de perspectives distants, que serviran, a la vegada, per tractar i reflexionar sobre altres temes de caire social, polític i cultural. Així, quant a la música, passarem del hardcore o el punk, a la música lírica o al bullerengue o la cúmbia colombianes, de la música popular a la música culta, passant per la música d'arrel. Quant al protagonisme, anirem del protagonisme individual, de la figura femenina d'èxit al protagonisme col·lectiu i més anònim. Pel que fa a l'aspecte cinematogràfic, passarem de produccions amateurs on es prioritza el missatge reivindicatiu, a produccions molt més treballades estèticament i narrativa; i amb enfocs que ens duren del documental militant, al cinema etnogràfic, passant pel documental familiar en primera persona. Amb tot, només són algunes de les moltes i possibles aproximacions al documental de música que es podien fer.

## 1.1. Justificació personal

Quan vaig iniciar el projecte de tesi doctoral tenia molt clar que volia que girés al voltant del documental de música, perquè connecta dos temes que m'apassionen: la música i el cinema anomenat de no-ficció. Seguint la línia que havia iniciat en el treball final de màster, volia incidir en les maneres com el documental és capaç de mostrar la importància de la música en la configuració de les identitats, i continuar investigant en un àmbit, el del documental de música, que, encara avui no ha rebut gaire atenció per part de l'acadèmia.

Vaig entrar a formar part del projecte I+D, liderat per la Laia Quílez, titulat: "Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional" (PGC2018-097966-B-I00), i això em va permetre optar i, finalment, gaudir de la concessió d'una beca FI de la Generalitat de Catalunya (2020



FI-B 00563), gràcies a la qual he pogut realitzar la investigació que, amb esta memòria, veu els seus fruits. La incorporació al projecte d'I+D va fer que em decidís per acotar més l'àmbit d'estudi i em concentrés en la identitat de gènere. Això em va suposar, al principi, un debat intern, ja que tenia certs dubtes sobre com afrontar una investigació on, sense que sigui l'objecte d'estudi principal, hi ha un component teòric feminista, sobre el qual jo tenia molt poc coneixement i, al mateix temps, tenia una certa sensació d'intrusisme i de contradicció interna per la meua posició davant l'objecte d'estudi, com a home blanc heterosexual i europeu, amb tot el que això comporta quant al privilegi des del que un se situa en una investigació com esta. Per altra banda, concebo la recerca acadèmica com una manera a partir de la qual poder analitzar i tractar d'entendre com funciona el món, com ens relacionem, però també l'entenc com una eina que pot dirigir-se cap a la millora social, des d'un posicionament polític i amb la voluntat de transformació i de canvi cap a una societat més justa. És per això que en este treball, em situo en una posició clarament antipatriarcal, entenent la lluita contra el patriarcat com l'objectiu comú que tenen els diferents corrents feministes. Sense entrar en cap reflexió sobre els feminismes, perquè no és, ni molt menys, l'objectiu de la investigació, esta lluita antipatriarcal, personalment, l'entenc com un posicionament més ampli, que també representa una confrontació al colonialisme, al racisme, al classisme o a la homofòbia.

A l'hora d'emprendre esta investigació em sembla oportú situar-la dintre del marc dels estudis culturals. I aquí ens acollirem a algunes de les característiques que exposa Grossberg (2009) quan tracta de definir els estudis culturals, com ara: la voluntat de transformació de les estructures i les relacions de poder existents; l'interès per observar com la cultura s'interconnecta amb les nostres vides; la voluntat per contextualitzar el treball intel·lectual i polític; o trobar unes pràctiques i una manera de fer que fugin de l'autoritat academicista de veritats absolutes i universals.

Amb l'ànim de que la tesi contribueixi a visibilitzar el treball femení i feminista en diversos àmbits del coneixement, al llarg de tot el procés d'elaboració hi ha hagut la voluntat de comptar amb referències bibliogràfiques femenines, així com buscar exemples videogràfics de treballs dirigits per dones, sempre que fos possible. Per esta mateixa raó, s'ha optat per seleccionar i analitzar treballs dirigits i protagonitzats per dones. El que sí que ha sigut fruit de l'atzar és que els cinc documentals escollits fossin l'òpera prima de cadascuna de les directores.

Al final, este viatge m'ha servit per aprendre moltíssim, en molts àmbits, i crec que els resultats de la investigació contribueixen, ni que sigui d'una manera molt petita, a la reivindicació de dones creadores i de les seues obres artístiques, tant de les directores, com de les protagonistes musicals representades a través de la mirada de les primeres.

Per últim, m'agradaria explicar que en este treball també hi ha una voluntat de mostrar un català diferent de l'oriental, l'hegemònic. Com a ebrenc, tenia ganes de que la meua parla occidental es pogués intuir, ni que fos subtilment, en esta memòria. No m'he atrevit amb el "lo", però sí que en alguns pronoms (possessius i demostratius) s'ha incorporat la modalitat occidental. Així mateix, s'ha optat per la forma de la primera persona del plural per una qüestió d'hàbit i per una certa sensació, difícil d'explicar, de que, en tot treball individual també hi ha una part de col·lectivitat amagada que l'ha fet possible.

## 1.2. Objectius de la investigació

Un cop introduït l'objecte d'estudi i explicats l'àmbit temàtic dintre el qual s'engloba la present investigació, es passa a detallar els objectius concrets que es persegueixen:

- Elaborar una base de dades històrica de documentals de música d'àmbit internacional a partir de la qual realitzar una anàlisi estadística que respongui a una sèrie de qüestions.
- Estudiar i analitzar la presència femenina en la direcció de documentals de música així com la presència femenina com a protagonista i la seua evolució al llarg dels anys.
- Comparar resultats amb altres estudis sobre presència de la dona en el sector cinematogràfic centrant-nos en tendències i valoracions generals, ja que no hi ha constància de cap estudi previ d'este tipus.
- Observar si es detecta un vincle entre la direcció femenina de documentals de música i el protagonisme femení d'estos treballs.
- Identificar obres significatives que, des de l'àmbit del documental de música abordin la desigualtat de gènere o la perspectiva de gènere, ja estiguen dirigides per dones o persones amb qualsevol identificació de gènere. A partir d'aquí, localitzar directores que, a través del documental de música, hagin mostrat històries amb la dona com a protagonista.
- Seleccionar documentals de música dirigits i protagonitzats per dones i que tractin temes específics d'interès, com ara la recuperació de la memòria, la reivindicació d'injustícies o les identitats sexuals, i que ho fan des d'una òptica feminista. A partir d'aquí, fer una tria que sigui diversa i que serveixi per

aprofundir en diversos temes d'interès de caire històric, social, polític i cultural.

- Analitzar tots els documentals seleccionats tenint present el context social i polític en els quals es produeixen els treballs. A partir d'aquí, identificar-ne l'estil, les eines narratives, de muntatge, així com els temes tractats i observar com s'estructura el discurs ideològic a partir de totes estes eines. Es pretén establir la importància de l'aspecte formal i estètic d'estes pel·lícules en la configuració d'un discurs ideològic posicionat.
- Visibilitzar el treball creatiu de dones que, amb el seu art, reforcen l'establiment de referents femenins cinematogràfics i musicals, amplien l'horitzó de perspectives i de maneres d'explicar el món i treballen per la despatriarcalització de la societat.
- Contribuir a la creació de genealogies feministes i/o despatriarcalitzadores en la cultura a través d'investigacions que posen la dona i el seu art com a focus d'atenció i d'anàlisi.

### 1.3. Estructura i resum de continguts

El present treball s'ha organitzat de la següent manera: un primer capítol introductori (este on estem), on s'expliquen les motivacions, els propòsits i els objectius a assolir, així com un breu resum dels continguts de la tesi.

El segon capítol intenta resumir una sèrie d'aportacions teòriques que han servit per fonamentar les anàlisis posteriors des d'un posicionament basat en els estudis culturals. El capítol s'estructura en base a tres eixos i la seua interrelació: les genealogies feministes, el documental i la música.

El tercer capítol descriu com s'han dut a terme els dos grans blocs metodològics emprats en el present treball. Així, hi ha una primera part on s'explica la metodologia de caire quantitatiu emprada per a l'elaboració d'una base de dades històrica de documentals de música, i que serveix de base sobre la qual realitzar una anàlisi estadística posterior sobre la presència femenina. En esta part s'aprofita per especificar els criteris de selecció establerts per a donar cabuda a tots els treballs que han acabat conformant el catàleg definitiu de documentals. En la segona part, s'explica la metodologia de caire qualitatiu emprada per a l'anàlisi dels tres treballs escollits, i es justifica la seua elecció, detallant l'aportació de cadascun d'ells al present treball.

Els capítols quart, cinquè, sisè i setè són els dedicats, de manera específica, a mostrar els resultats de la investigació realitzada en este projecte de tesi. Els estudis culturals incideixen en la importància del context on s'esdevé l'acció social o el focus d'interès situat en la història. És en este sentit que, donada la singularitat de la tesi i la disparitat de temes i realitats que aborden les diferents anàlisis dels quatre capítols, s'ha cregut oportú contextualitzar cada cas, incorporant una introducció sobre alguns dels temes particulars del capítol, ja siguin teòrics, polítics o socials, que creiem que ajuden a situar millor l'anàlisi.

Així, el capítol quart serveix per explicar i detallar els resultats de l'estudi sobre la presència de la dona darrere la càmera, com a directora, i davant, com a protagonista dels documentals, basat en la base de dades de documentals de música que s'ha elaborat i a partir de la qual s'ha fet un anàlisi estadística. D'esta manera, es mostren resultats obtinguts pel que fa a l'evolució temporal d'esta presència i s'aprofita per exposar estudis quantitius sobre la presència de la dona en l'àmbit cinematogràfic en diferents parts del món, que ajuden a posar en context els resultats obtinguts.

El cinquè capítol ens duu al primer cas d'anàlisi dels tres que s'han escollit. Este exemple ens permetrà aproximar-nos al documental familiar explicat en primera persona, on s'aborden temes, com ara: el vincle entre el procés de recerca i el procés de construcció d'un documental, la reivindicació de la figura artística individual oblidada, les estratègies narratives i estètiques per emfatitzar sensacions i idees, la importància emotiva i simbòlica de la música i la veu i el seu ús en l'audiovisual, o la reivindicació del documental com a baula del llegat i la memòria.

El sisè capítol ens duu al documental de denúncia i de militància feminista a través de l'anàlisi de tres documentals sorgits en la darrera dècada, creats, produïts i difosos amb característiques pròpies del DIY, un circumscrit a l'àmbit català i els altres dos al conjunt de l'Estat. En tots ells es recullen les reflexions i les opinions d'un conjunt de dones de diverses escenes musicals alternatives de l'Estat, que posen sobre la taula dinàmiques masculines, obstacles i rols de gènere, que continuen perpetuant-se, a la vegada que reivindiquen l'existència de moltes bandes amb presència femenina i el seu art. El capítol aprofita per fer un repàs històric de l'ús de la veu col·lectiva feminista a través del documental de música. L'anàlisi se centra en detallar les eines narratives i visuals emprades per cadascun dels tres treballs, així com explicitar un conjunt de temes comuns a tots tres. La idea defensada, a través d'estos exemples, és la reivindicació de l'ús del documental com altaveu i eina de denúncia i autoafirmació i les estratègies alternatives del seu ús i difusió, amb una voluntat clarament política.

Amb el setè capítol i l'elecció del darrer documental a analitzar ens traslladem a Colòmbia. Això ens obliga a iniciar el capítol amb una explicació del context històric i

polític del país, que ens permetrà, posteriorment, entendre millor un conjunt de temes que apareixen de manera més o menys explícites en la pel·lícula. Així, a través d'esta anàlisi ens endinsem en una aproximació etnogràfica plantejada des del feminisme descolonial, que ens permetrà observar l'important paper de les dones en la preservació de la identitat afrocolombiana i el pes indiscutible de la música en ella. A partir dels diferents subtextos temàtics que presenta la pel·lícula, sorgeixen temes com el conflicte armat colombià, la cultura afrocolombiana i la transmissió oral o el (neo)colonialisme. En el capítol s'analitza l'estructura narrativa, configurada a través del viatge fluvial i musical pel país i s'observa la veu com a concepte polisèmic, al mateix temps, s'aprofita per posar en valor el documental polític amb una mirada antropològica realitzat a Llatinoamèrica i la insurgència a la colonialitat de gènere a través del feminisme de la pràctica política quotidiana que exerceixen les protagonistes del documental.

El capítol vuitè recull les conclusions, reprèn els objectius inicials i intenta vincular els resultats dels diversos capítols entre ells per relacionar-los amb les bases teòriques exposades en el capítol segon. Així mateix, s'exposen les debilitats i es plantegen possibles línies de treball futures. Per finalitzar, el capítol novè i últim recull la bibliografia consultada en la realització d'esta tesi.

Per acabar, comentar que, al llarg de la tesi, les cites bibliogràfiques han sigut traduïdes de l'original (anglès o castellà), al català sense supervisió professional. En el capítol setè, realitzat íntegrament en castellà, quan s'ha donat el cas, s'han traduït les cites originals de l'anglès al castellà. Així mateix, les cites textuais extretes de les diferents entrevistes realitzades per a l'elaboració dels diversos capítols s'han mantingut en l'idioma amb que es van realitzar, castellà o català. A més, amb la voluntat de preservar la naturalitat i la manera d'expressar-se de cadascuna d'elles, s'ha volgut conservar el registre oral de les persones entrevistades. De la mateixa manera, les cites textuais extretes dels documentals analitzats s'han mantingut en l'idioma original i s'han transcrit de manera literal mantenint el registre oral nadiu.



*La creació d'una 'genealogia' de compositores n'evidencia la seva ocultació, en descobreix el llegat i és una en pro de la lluita contra els postulats del patriarcat. Al mateix temps, fomenta l'accés de les dones a una de les professions de major valor simbòlic.*

Isabel Ferrer Senabre  
(projecte s'Ònore)

## 2. MARC TEÒRIC

En este capítol introduïrem algunes idees i reflexions teòriques que s'han aportat des de l'acadèmia sobre tres àmbits que es constitueixen com els eixos que vertebraran tota la tesi: les genealogies feministes, el documental i la música, incidint especialment en el documental de música, el nostre objecte d'estudi. Al llarg de la tesi estos tres conceptes aniran interseccionant amb altres, com la memòria, la identitat, l'oralitat o les propietats discursives de les imatges, que es desenvoluparan en el seu moment.

Anteriorment s'han avançat algunes motivacions que emmarcaven esta investigació en els estudis culturals, però també volem explicitar aquí algunes raons més específiques, vinculades amb la nostra investigació. Una de les raons té a veure amb el que exposen Selva i Solà, quan diuen que: «treballar en l'àmbit de les imatges requereix d'una perspectiva interdisciplinària exigent per a poder interactuar, produir una fructífera intersecció entre elles i extreure'n les capes de coneixement que conté qualsevol enunciat visual» (2017, p.160). Els estudis culturals responen perfectament a esta qualitat interdisciplinària, ja que, com diuen estes autores «han articulat ponts entre disciplines que amb anterioritat a la seua aparició no dialogaven en absolut i que, per altra banda, estaven segregades [...], com la sociologia, l'antropologia, la semiologia, [o] la historiografia» (2017, p.159). Ledo també vincula la psicoanàlisi amb els estudis culturals i argumenta que ambdós, «que van treballar per a desconstruir les estratègies solapades en el mode de representar les dones, van elaborar respostes en front d'aspectes velats; van debatre i reactivar una categoria negada: la de les dones com espectadores del cinema» (2016, p.70). Selva i Solà també assenyalen que el procés de reconeixement a les polítiques de memòria, on l'àmbit audiovisual hi ha

tingut un paper important, s'ha dut a terme en el marc dels estudis culturals (2017, p.159). Una altra raó que entenem que ens aproxima a este àmbit d'estudis és l'interès que, històricament, estos han tingut per la construcció i el debat sobre les identitats, així com la seua relació amb la cultura (Hall i du Gay, 1996). És en el seu àmbit que es comencen a estudiar les subcultures<sup>2</sup>, especialment les juvenils, associades a les classes populars del Regne Unit dels anys 70, on la música hi tenia un paper fonamental (Hall i Jefferson, 2003<sup>3</sup>; Hebdige, 2002<sup>4</sup>); o també la investigació de diverses cultures i subcultures juvenils dels Estats Units, Gran Bretanya i Canadà, que fa Brake (2003<sup>5</sup>), on inclou un capítol dedicat al paper de les dones en estes subcultures. Justament en Hall i Jefferson (2003), s'inclou un capítol escrit per Angela McRobbie i Jenny Garber, que suposa una primera mirada feminista als estudis culturals, incorporant la dimensió del sexe i l'estructuració de gènere dintre de l'estudi de les subcultures juvenils, a banda d'altres factors que ja es contemplaven fins aleshores (la importància de la classe i el context socials, la família, l'escola o l'oci). En ell, les autores posen de manifest l'absència de les dones en els estudis sobre grups culturals juvenils i que, si hi són, apareixen reforçant una imatge estereotipada de la dona o bé es presenten de manera marginal (McRobbie i Garber, 2003, p.209). Determinats aspectes tractats per McRobbie al llarg dels anys en alguns dels seus diversos assajos i articles (2004, 2009, 2021), on observa l'evolució dels diferents feminismes (postfeminisme o feminisme neoliberal) en relació a la cultura i als canvis socials, ens seran d'utilitat. Íntimament relacionat amb el tema de la identitat, els estudis culturals van ser pioners en situar les investigacions sobre la música popular dintre de l'acadèmia, amb la figura pionera de Simon Frith (1978, 1981, 1996). Des d'este àmbit acadèmic s'ha analitzat el vincle entre música i identitat, el paper dels mitjans, el gust musical, el consum i la creació/producció, entre molts altres temes a través de diverses antologies (Frith i Goodwin, 1990; Frith et al., 2001; Clayton et al., 2003, entre moltes altres). Entre estos altres temes, un d'ells ha sigut la representació del gènere, com veurem més endavant.

Voldríem fer una petita menció al qüestionament i a la formulació d'una certa visió crítica que, almenys des de Llatinoamèrica, s'ha fet al voltant de la disciplina dels estudis culturals i mencionar algunes particularitats que ens seran d'interès, de manera particular, en el capítol setè. Valeria Fernández destaca que «la creixent importància

---

<sup>2</sup> El concepte subcultura, amb els anys, va passar a ser discutit com a manera d'entendre la relació entre jovent, música i estil, apareixent altres termes, com ara: escenes o tribus (Hesmondhalgh, 2005). En el nostre cas, sense entrar en el debat, simplement s'ha fet referència al terme subcultura perquè els/les autores esmentats s'hi refereixen així.

<sup>3</sup> L'edició original del llibre *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* és del 1975.

<sup>4</sup> L'edició original de *Subculture. The Meaning of Style* és del 1979.

<sup>5</sup> L'edició original del llibre *Comparative Youth Culture. The sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada* és de l'any 1985.



dels *Cultural Studies* s'ha donat de manera combinada a una pèrdua d'importància de la condició política que era part de la seua particularitat original» (2011). Fernández apunta a tres elements a tenir present per observar les relacions de poder acadèmiques: el predomini de l'anglès com a llengua de publicació condiona que conforma el cànon; l'ús colonial de la llengua que funciona en diversos nivells (anglès vs. castellà o portuguès, i estos últims sobre llengües indígenes en determinats països); i la prioritació de l'escriptura en les pràctiques acadèmiques en front l'oralitat presencial i/o altre mitjans audiovisuals. Lligat amb això, Daniel Mato (2002) creu necessari qüestionar-se les representacions hegemòniques academicistes, objectives i avaloratives sobre termes com 'investigació' o 'intel·lectual' i reivindicar la importància d'una àmplia varietat de formes de pràctiques intel·lectuals extraacadèmiques no orientades a la producció de publicacions arbitrades. Així, diu Mato, estos discursos hegemònics tracten de deslegitimar fins i tot algunes pràctiques intel·lectuals que, sorgint del món acadèmic el transcendeixen, com les de caràcter aplicat (pròpies de l'antropologia i altres branques) o la "investigació-acció-participativa" del colombià Fals Borda. Mato subratlla que les posicions epistemològiques estan associades a posicions ètiques i polítiques, i este fet s'ha de veure transferit a tots els estadis de la investigació. «Per a què i per a qui/ns/nes investiguem?» (p.18) es pregunta l'autor.

## 2.1. Sobre les genealogies feministes en la cultura

Per emprendre l'abordatge sobre les genealogies feministes ens sembla interessant presentar algunes de les idees que exposà la historiadora de l'art Linda Nochlin en el seu conegut assaig *Why have there been no great women artists?* de l'any 1971, on defensava que, tot i posar en valor totes les iniciatives per recuperar figures femenines del passat, per molt que es busqués, no es trobarien equivalents femenins de Miquel Àngel, Rembrandt o Picasso. Nochlin defensava que la raó es trobava en l'educació, que ella entenia en un sentit ampli, com tot allò carregat de significat que ens trobem a les nostres vides. La igualtat de la dona en tots els àmbits, deia, «recau [...] sobre la natura mateixa de les nostres estructures institucionals i sobre la visió de la realitat que imposen als éssers humans que les integren» (2008, p.286). Argumentava, d'esta manera, que la situació global de la producció artística, així com la qualitat de les obres venia determinada per una estructura social injusta, que privilegiava els homes sobre les dones. Les paraules de Nochlin ens plantegen que si no es va a l'arrel del problema, l'ordre patriarcal, serà molt difícil que apareguin estes 'grans dones' en qualsevol que sigui l'àmbit escollit. En les línies que segueixen veurem com des de diferents espais al voltant de l'art i la cultura s'han pensat algunes d'estes

genealogies, donant espai, també, a les genealogies plantejades des del feminisme descolonial, ja que s'abordaran en el capítol setè.

Fefa Vila (1999) argumentava que la tradició sociocultural patriarcal i androcèntrica ha tractat per vies diverses d'esborrar i invisibilitzar l'existència d'una tradició de dones provinents de diversos àmbits del pensament, de la creació artística o del món científic. L'autora assenyala que «l'existència de les nostres avantpassades és, encara avui, una història devaluada, fragmentada, plena de forats i ecos que dificulten la tasca de documentar la resistència que han expressat les dones en diferents moments històrics» (p.43). Silvia Guillamón, en el cas de l'àmbit cinematogràfic espanyol, incideix en la discriminació que han sofert les dones cineastes «al llarg de la història així com els seus textos, en no poques ocasions menystinguts i/o relegats a l'oblit per part de la historiografia i la crítica oficials» (2015, p.288). Mercè Otero i Montserrat Otero, al·ludint a la metàfora amb el tèxtil català, defensen que «el concepte de genealogia implica reconèixer tots els fils» (2019, p.1), no només aquells més forts que han arribat a l'actualitat, sinó també «els més subtils de la quotidianitat de la vida de milions de dones en el seu fer diari conservant i preservant sabers i pràctiques no normatives que [...] han quedat integrades per sempre en el teixit dels feminismes» (ibíd.). Els feminismes, per tant, des d'una gran varietat d'àmbits acadèmics, han tractat de, seguint amb el símil, recosir estos fils que uneixen passat i present, línies de coneixement i creació artística feta per dones que havien sigut oblidades o invisibilitzades i que, amb la seua recuperació, permeten contribuir a la configuració d'una cartografia femenina i feminista a partir de la qual poder construir un coneixement i una cultura despatriarcalitzades, i, en definitiva, un món més just i igualitari. María Castejón (2012), al·ludint als plantejaments de Betty Friedan, feia esment a dos aspectes: la influència dels mitjans de comunicació en la creació d'imaginari i en la perpetuació de significats; i en la importància que les dones construeixin retrats de si mateixes, perquè això «permet fissures i ruptures i la possibilitat de la creació d'imaginari diferents i alternatius» (pp.12-13). Castejón feia referència a la complexitat que suposa la transformació dels imaginari, degut a la dificultat que suposa canviar «l'ordre simbòlic patriarcal i l'imaginari que d'ell se'n deriva» (p.13). Patricia Mayayo, en relació a les genealogies feministes en l'art espanyol en el període 1960-2010, recupera els pensaments de la historiadora de l'art Assumpta Bassas quan parla sobre art d'avantguarda i feminisme a Catalunya, i assenyala que la perspectiva feminista, «sobretot, [...] ens ajuda a traçar genealogies pròpies, que no siguin una mera translació del model anglosaxó» (Mayayo, 2013, p.27). L'autora defensa l'adaptació de les investigacions a les realitats socials, polítiques i històriques de cada cas, perquè explicaran molt millor d'on i com sorgeixen determinats codis o determinades mirades alternatives als discursos patriarcals d'aquell context. Recollint esta idea, el nostre plantejament al llarg de tota

la investigació ha sigut, en la mesura del possible, posar la mirada en els contextos dintre dels quals se situen els nostres estudis de cas. Una idea que subjau en bona part d'estos processos de composició de genealogies dels feminismes és la voluntat que esdevinguin exercicis de memòria que van més enllà de la simple visibilització i recomposició historiogràfica. Mayayo, en referència al fet de ser dona i artista, considera insuficient «optar per una aproximació estrictament positivista, per la realització d'una espècie de catàleg d'obres i figures destacades» (2008, p.2). L'autora defensa que «la recuperació històrica per si sola no basta si no va acompanyada, al mateix temps, d'un qüestionament de les estratègies metodològiques i discursives a través de les quals esta recuperació es duu a terme» (ibíd.). Un altre objectiu de la mirada al passat és la que reivindica Montse Badia quan, fent al·lusió a les cartografies de l'autogestió artística de la Barcelona dels 70, diu que «conèixer el passat ens ajuda a entendre millor el present, a identificar mecanismes, establir paral·lelismes i diferències i aplicar i reinventar maneres de fer que puguin ser útils en l'actualitat» (Badia, 2022).

En este repàs de la voluntat de creació de genealogies feministes cal, però, no oblidar, que vivim en una societat estructurada a partir del binomi privilegis/opressions, que impregna totes les estructures socials i polítiques d'arreu, i amb una evident relació saber-poder vinculada directament amb la construcció del món modern, clarament eurocèntric. Ochy Curiel defensa que si concebem el feminisme com tota lluita de dones oposades al patriarcat, «hauríem de construir la seua genealogia considerant la història de moltes dones en molts llocs-temps» i que «un dels principals gestos ètics i polítics de descolonització en el feminisme» ha de ser el de «reprendre diferents històries, poc o quasi mai explicades» (2009, p.1). Curiel sosté que els processos de colonització i colonialitat històrics han invisibilitzat la història d'una part del feminisme d'Amèrica Llatina i el Carib (ibíd.). A partir d'estos pensaments cal destacar el paper que s'està duent a terme des de fa dècades al sud global i les propostes que, des d'allí, s'han realitzat sobre el feminisme descolonial i la creació de genealogies feministes descoloniales. Alejandra Ciriza destaca, per al cas d'Abya Yala<sup>6</sup>, la necessitat d'una reflexió teòrica sobre les dificultats recurrents «i les discontinuïtats històriques que contempen les posicions subalternes, antiracistes, feministes, anticolonialistes en la producció de coneixement» (2015, p.84). Ochy Curiel, emprant el concepte de 'colonialitat de gènere' de Maria Lugones (2008), subratlla que la visió del feminisme que s'ha construït històricament ha estat impregnada per la relació saber-poder eurocèntrica i la colonialitat, que ha marcat el

---

<sup>6</sup> L'autora fa referència a Abya Yala enlloc del terme Amèrica, nom emprat «com a símbol d'identitat i de respecte per la terra que habitem i va ser emprat amb un sentit polític a partir de la II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala, duta a terme a Quito l'any 2004» (Ciriza, 2015, p.84).

sistema modern colonial de gènere. El feminisme descolonial, per a Espinosa-Miñoso, cal entendre'l com una aposta epistèmica que posa en qüestió i fa una crítica al pensament feminista clàssic elaborant «una genealogia del pensament produït des dels marges» (2014, p.7), però trobant vincles i reconeixent les aportacions de les afrofeministes, xicanes i les lesbianes radicals dels Estats Units o el feminisme postcolonial. Un dels punts més importants del feminisme descolonial és la voluntat de començar a «produir i visibilitzar [...] la nostra pròpia interpretació del món, com una [prioritat] per als processos de descolonització [...], que ha d'anar acompanyada de [la] recuperació de les tradicions dels sabers que [...] han resistit l'embat de la colonialitat» (2014, p.8). Curiel destaca que l'escassa producció teòrica a Llatinoamèrica i al Carib dona una idea de les condicions materials i socials que tenen estes regions, i com la subalternitat d'estes regions també s'ha traduït al terreny del pensament (2009, pp.5-6). La descolonització, per a Curiel, és «una posició política que travessa el pensament i l'acció individual i col·lectiva, els nostres imaginaris [i] cossos [...], les nostres formes d'actuar i de ser en el món» (2009, p.3) i constitueix, per a l'autora, una rebel·lió intel·lectual que qüestiona l'eurocentrisme, l'occidentalisme, la colonialitat de poder, i crea pràctiques i experiències socials a partir de les quals construir un pensament propi (ibíd.). Dintre del feminisme descolonial, per a la nostra investigació ens ha sigut de gran ajuda l'important treball realitzat per pensadores i activistes feministes afrocolombianes, com ara Libia Grueso (2005, 2006), o Betty Ruth Lozano (2007, 2009, 2010, 2019), entre altres, que han escrit sobre el feminisme descolonial negre, des de l'òptica de les comunitats afrodescendents colombianes, i configurant una sèrie de denúncies dintre d'un context històric, social i polític amb una herència colonial vigent, amb el (neo)colonialisme, amb un fenomen de perpetuació de la violència i el racisme, especialment bel·ligerant amb els grups més subalterns com les comunitats afrocolombiana i indígena, i, alhora, reivindicant el llegat afrocolombià, que cal entendre com una manera de pensar i estar al món, amb un vincle especial amb la terra. Des del feminisme negre descolonial a Colòmbia, i a altres països, s'està duent una tasca de recuperar, produir i visibilitzar el coneixement d'estes comunitats.

## 2.2. Sobre la mirada feminista en el documental

Cerdán i Torreiro senyalaven el caràcter perifèric que ha tingut històricament el documental en la indústria i constataren la gran varietat de formes, temes i objectius amb que s'havien dut a terme estes pràctiques documentals (2005, p.8). Tot i este espai secundari des d'on, en termes generals, s'ha constituït el cinema de no-ficció, durant les darreres dècades hi ha hagut un increment en la producció d'este gènere

cinematogràfic a l'Estat (Oroz i Binimelis, 2020), com també a nivell europeu (Simone, 2019), o a països com Colòmbia (Moreno et al., 2021). L'augment en termes numèrics també ha suposat un esclat creatiu, on este «nou cinema de lo real s'ha convertit en un punt de trobada estilístic entre molts diversos discursos i estils audiovisuals, gèneres i propostes formals que conformen un panorama complex» (Arnau et al., 2022, p.21). Quant als temes abordats pel cinema des d'un punt de vista de gènere, tal i com apunta Castejón, estos han sigut múltiples i força heterogenis, però amb un nexa comú en «analitzar les dones i les seues relacions amb el seu entorn, tant personal com social, cultural i polític» (2012, p.14). Castejón també ressalta el tema de la identitat (i de les seues crisis); les relacions de tot tipus, incidint en mostrar l'amistat entre les dones; i la denúncia d'abusos i violacions dels drets humans contra les dones (pp.14-15). Tot i la marginalitat de la presència de la dona en tot el sector cinematogràfic, esta és menor en l'àmbit del cinema documental (EWA, 2016). Selva argumentava que el feminisme ha trobat, especialment en este gènere, un entorn fílmic on poder dur a terme propostes creatives que aportessin nous llenguatges que possessin en qüestió els discursos androcèntrics, parcials i arbitraris hegemònics en el cinema (2005, p.65). No en va, en paraules de Mayer (2011), el cinema documental feminista va néixer amb dos clars propòsits: «fer visibles les històries de les dones [i] canviar les circumstàncies de l'opressió que havien silenciado aquelles històries i les circumstàncies que havien fet que tantes històries fossin traumàtiques» (pp.19-20). Selva (2005) també destacava que esta creativitat en el documental feminista està vinculada a la llibertat amb la qual s'ha desenvolupat, fruit, entre altres, de l'exclusió de les polítiques de producció i distribució i, per tant, d'haver hagut de moure's en la subalternitat i la invisibilització, lluny dels focus mediàtics i del reconeixement. La crítica cinematogràfica feminista, ha anat passant per diverses etapes i focus d'interès, amb importants acadèmiques que han contribuït construir bastides teòriques a partir de les quals fonamentar les anàlisis cinematogràfiques des dels feminismes, com ara Laura Mulvey, Claire Johnston, Annie Leclerc, E. Ann Kaplan, o Teresa de Lauretis, entre moltes altres. Binimelis (2015) destaca que, en una primera etapa en la dècada dels 70, l'atenció es va focalitzar en destacar la subordinació de les representacions femenines mostrades pel cinema hegemònic, i en l'anàlisi dels mecanismes amb els quals es construïen estes representacions. En els 80, diu l'autora, el focus d'atenció es desplaça «des del significat textual cap als mecanismes a través dels quals s'exerceix el poder i es generen relacions de gènere asimètriques» (p.30). Als 90, continua Binimelis, l'interès recau en la representació de subjectes que havien estat oblidats per l'acadèmia i havien patit múltiples exclusions. Així, «la construcció de la subjectivitat política es desplaça a categories transversals, com poden ser el cos o la sexualitat, [entenent] les identitats [...] com a categories obertes» (pp.30-31). En la primera dècada i mitja del segle XXI, conclou Binimelis, s'ha incidit en temes al voltant de la subjectivitat dels cossos, «pensats tant com a objectes de dominació com eines

de lluita i emancipació» (p.31). Selva i Solà (2017) incideixen en que les diferents aportacions feministes que han anat apareixent amb els anys han possibilitat redirigir les «pràctiques d'interpretació de la producció audiovisual, [...] i obrir espais de reflexió rellevants per entendre i imaginar polítiques del visible que incloguin [...] la diversitat» (p.165).

Així, sovint, el documental feminista ha servit per trencar amb els modes de representació hegemònics. Un primer element, com recorda Castejón (2012, p.14) és «la conquesta del protagonisme», com a primer pas pel trencament de l'ordre simbòlic patriarcal. Elena Oroz n'hi afegeix un altre, quan diu que «una de les prioritats del documental feminista des dels seus orígens [va ser] comunicar l'experiència, les necessitats i les lluites de les dones "reals"» (2012, p.23). Margarita Ledo posa l'exemple de situar l'accent en el cos, «perquè el cos que reconstrueix el feminisme, el cos com a matèria d'assaig filmic també esdevé un lloc que expressa aquella mateixa tensió de temporalitats, de ser quelcom que ja no s'és» (2022, p.78). Per assolir esta (re)ocupació del cos, diu Ledo, a banda del propi cos, «mapes personals, films d'aficionada, auto-ficció o imatge real són peces habituals en el documental de mirada femenina» (2022, p.82). Un cos que es dibuixa de moltes formes i que acaba conformant films amb una traça de subjectivitat evident des d'un punt de vista de gènere, formalment molt diferents, però configurant relats que, com diu Ledo, d'una manera fragmentada ressonen, als ulls de la que les mira, amb coses ja viscudes. Per altra banda, Araüna (2021) assenyala que el *boom* del documental ha coincidit «amb una preocupació per les polítiques de recuperació de la memòria, intensificades des de la darrera dècada del segle XX» (p.177). Esta mirada al passat s'ha emprat per destacar figures femenines importants oblidades per la història oficial, però també, en alguns casos, ha servit per explicar històries més íntimes, de dones anònimes, sovint des del pla autobiogràfic i amb enfoc feminista, que han elaborat discursos (narratius i formals) i lectures del passat que s'enfronten als modes de lectura hegemònics (Quílez, 2016). Araüna incideix en la importància que esta mirada al passat serveixi per aprendre de les injustícies pretèrites i permeti la projecció de canvis en el futur, ja que:

Les memòries col·lectives, aquelles que, simultàniament al relat del passat, articulen un subjecte comú que l'experimenta, tenen la potencialitat, quan són capturades per identitats polítiques específiques, de teixir genealogies útils. Per al cas del feminisme, articulen un sentit de continuïtat entre els subjectes dona d'altres temps i els contemporanis, malgrat les seues definicions han mutat (Araüna, 2021, p.179).

Quílez (2013a) analitza com alguns documentals espanyols (especialment de la primera dècada del segle XX) s'han aproximat al passat traumàtic de la Guerra Civil i

el franquisme, des de la memòria no viscuda (segones o terceres generacions), i senyala que ho han fet –independentment de si mostraven una visió feminista o no–, des d’una mirada «crítica i interrogant envers la representació sense fissures [i això] els revalor a i els desmarca de les memòries vivencials» (2013a, p.390). Per assolir-ho, diu Quílez, empren «totes aquelles eines, mitjans i expressions que han marcat i marquen el seu descobriment i aprenentatge d’aquells passats aliens» (ibíd.). Així, argumenta l’autora, usen, entre altres, fotografies i pel·lícules, com a representacions visuals d’accés a la memòria. Dintre d’esta mirada al passat, tal i com comenta Álvarez (2022), el metratge trobat<sup>7</sup> ha esdevingut un recurs sovint emprat per elaborar un discurs propi, resignificant-ne el sentit original, discutint-lo i, depenent del cas, marcant una distància amb ell, o bé identificant-s’hi, emfatitzant-lo, a través de la nostàlgia o l’homenatge (pp.165-166).

La categoria ‘social’ ha estat un dels trets amb els que s’ha associat el documental des dels seus orígens. Al llarg dels anys, com apunta Ortega (2004), este ha anat prenent diversos camins que han anat configurant una espècie d’eixos que han estructurat la tradició social del documental. Una de les característiques del cinema social ha sigut la de donar veu a identitats perifèriques, no hegemòniques. Quan això passa, quan el documental actua com a eina de resistència, des dels marges, generant un discurs reivindicatiu, es transforma en eina de transformació i canvi, sovint en favor de minories ètniques, de classe o de gènere (Quílez, 2016). A més, cal afegir que la democratització de la producció provocada pels avenços tecnològics i la voluntat de donar veu a persones subalternes amb un punt de vista feminista «han visibilitzat les dones com a subjectes representats» (Araüna i Quílez, 2020, p.109). En este sentit, Araüna destaca «el repte d’articular aquestes experiències excèntriques des d’un lloc que refusi lo androcèntric, és a dir, que subverteixi precisament esta presumpció de marginalitat» (2021, p.183). En el capítol setè s’entrarà amb major detall en el documental social a partir de l’estudi del cas colombià, un context on este tipus de cinema gaudeix, com a la resta d’Amèrica Llatina, d’una rica i llarga tradició.

### 2.3. Sobre la presència i la representació femenina en la música

De les diverses dimensions de la música, a nosaltres ens interessa el seu valor cultural, social i polític, que varia en funció de paràmetres diversos. L’àmbit sociocultural de la música és clau pel seu important rol en la construcció de les identitats, tant individuals

---

<sup>7</sup> Álvarez (2022, p.163) parla de metratge trobat o de *found footage* indistintament i es refereix a qualsevol tipus d’audiovisual creat a partir d’imatges ja existents. L’autora fa la postilla de que acostumem a parlar d’imatges en moviment, però la fotografia fixa també ocupa un espai prevalent en les pel·lícules que reciclen.

com col·lectives (Frith, 1996, p.184). De la gran varietat d'enfocaments i anàlisis que s'han realitzat sobre la música, en este apartat únicament volem posar en context i plantejar breument algunes preocupacions que han caracteritzat la investigació acadèmica al voltant de la música des d'un punt de vista feminista, com són: la poca presència femenina en la pràctica pública musical així com la seua invisibilització, i aspectes relacionats amb com ha sigut esta representació, especialment quant a l'assignació de determinats rols professionals i de projecció d'imatge pública.

La música no és neutral, presenta valors polítics i ideològics que són subjectius i temporals, i que depenen del context. Al llarg de la història, les estructures de poder, sobretot l'hegemònic, s'han sabut valer d'estes característiques de la música i, al mateix temps, este mateix poder ha determinat quines músiques eren vàlides per ser escoltades i quines no, al controlar i definir els discursos o establir els sistemes classificatoris a través del control de la producció cultural (Middleton, 1990). La música, al mateix temps, també s'ha usat com element subversiu i de resistència per part de col·lectius minoritzats (Street, 2003). Stokes (1994), des de l'àmbit de l'etnomusicologia, destaca que, en determinades societats, a través de la música i el ball es reconeixen aspectes fonamentals de la pròpia organització social d'un determinat col·lectiu (p.2), i que la música influeix en la nostra percepció de lloc<sup>8</sup>. Així, diu Stokes, «els 'llocs' construïts a través de la música impliquen nocions de diferència i frontera social [i] organitzen jerarquies d'ordre moral i polític» (p.3). Estes jerarquies són negociades i transformades a través dels mitjans proporcionats per la música i el ball (p.4). Per tant, diu Stokes, «la música té un significat social, no del tot, però sí en gran mesura, perquè proporciona mitjans amb els quals les persones reconeixen identitats i llocs, així com les fronteres que els separen» (p.5).

Des de la musicologia feminista hi hagut interès en posar en evidència les desigualtats històriques que han afectat la dona i com el patriarcat ha exercit el poder i ha limitat i posat molts obstacles per a que la dona formés part d'una manera activa de l'àmbit musical. López-Peláez exposa que la música, com la resta d'expressions culturals, «ha estat durant segles (i encara ho està) controlada per la classe hegemònica dominant, que és la que té el poder d'acceptar o refusar la faceta performativa/creadora de les dones» (2013, p.215). El treball de Marcia Citron (1993) va posar en evidència les desigualtats de gènere històriques en l'àmbit de la música clàssica, emprant el concepte de cànon musical<sup>9</sup>, i va subratllar la seua poca objectivitat i manca de neutralitat a l'estar definit pel poder hegemònic patriarcal que, com a conseqüència,

---

<sup>8</sup> Lloc o localització (Stokes fa servir *place* o '*locale*'), «es refereix a l'espai físic d'activitat social situat geogràficament» (Giddens citat a Stokes, 1994, p.3).

<sup>9</sup> El cànon musical es podria entendre com una antologia de peces musicals on s'inclouen tots els treballs que són suficientment valuosos per representar el conjunt d'obres, escollits a partir d'una sèrie de criteris.



havia ignorat i invisibilitzat les dones. En relació amb el treball de Citron, Viñuela (2003) posa de manifest un altre element fonamental a tenir present –i que, de fet, ha estat considerat per gran part de les investigadores feministes–. Es tracta dels «impediments ideològics que han frenat les activitats musicals de les dones» i que es desprenen del fet que tradicionalment han ocupat l'espai privat, en oposició a un espai públic predominantment masculí (2003, p.14). Des de fa anys s'han realitzat estudis sobre els problemes i les desigualtats que pateixen les dones en la música clàssica (Goldin i Rouse, 2000), però també en l'esfera de la música popular i en estils musicals tan diversos com el rock (Harding i Nett, 1984; Groce i Cooper, 1990), el heavy metal (Krenske i McKay, 2000), el punk (Berkers, 2012), o la música electrònica (Abtan, 2016), entre molts altres. Al llarg dels darrers anys també han anat sorgint, en diversos contextos geogràfics i socioculturals, i atenent a diferents estils de música, tot un seguit d'estudis sobre la infrarepresentació de la dona en diferents àmbits del sector musical com, per exemple, el d'Smith et al. (2019) que, centrat en els Estats Units, fa notar l'escassa presència de dones artistes entre les cançons més comercials de l'any durant el període 2012-2018, dades encara més dramàtiques en el cas de dones compositoras o productores. O l'estudi de Cruz (2019), que fa notar la desproporció entre dones estudiant en conservatoris espanyols i les poques que acaben formant part d'orquestrades professionals. Un altre dels focus d'interès del pensament feminista en l'àmbit acadèmic ha sigut el de discutir o redefinir els preceptes discursius i d'anàlisi, introduint-hi un punt de vista de gènere. Així, sorgeixen treballs d'investigadores de gran influència com Susan McClary (1991), que incorpora reflexions centrades en gènere i sexualitat al voltant de les representacions femenina i masculina a l'òpera, les construccions de desig en la música i les metàfores de gènere en el discurs musical.

Des dels estudis culturals també s'ha abordat el tema de la representació femenina i el paper de la dona en la música popular. Centrant-se sobretot en el rock, Frith (1981) dedica un breu capítol on destaca el paper eminentment de consumidora al que es veu relegada la dona en la cultura popular juvenil a causa dels rols socials establerts. Frith i McRobbie (1990) se centren en l'efecte de la dominació masculina sobre l'aspecte formal del rock com a mode d'expressió sexual i eina que vehicula i reforça els estereotips sexuals, així com en la pressió a la qual es veuen sotmeses les dones. Cohen (2001) incideix en la idea que la música popular està associada i condicionada pel gènere «amb patrons o convencions de comportament masculí i femení [...] íntimament associats amb la sexualitat» (p.226), i senyala que tant per a les artistes musicals com per al públic, el rock i el pop esdevenen «un mitjà per construir musicalment i interpretar el gènere, [...] no només a través de textos, imatges i estils d'interpretació, sinó també a través de relacions, esdeveniments i contextos que configuren la seua forma i significat» (p.240). Per la seua banda, Whiteley (1997), se

centra en els modes d'expressió de la música popular i la seua relació amb la identitat de gènere, i analitza com la música popular actua com a expressió sexual, però també exercint una mena de control sexual. En ell, també s'aborden les representacions de masculinitat i feminitat i s'aprofundeix en la manera com la música rock/pop proporciona marcs ideològics d'identitats de gènere, així com la relació mediada que hi ha entre l'artista i la seua audiència.

La representació de la dona i la seua imatge pública com a artista han estat motiu d'un ampli interès per part de l'acadèmia. Algunes investigacions s'han centrat més en la representació de la subjectivitat femenina, com ara la representació de la feminitat negra encarnada per Beyoncé (Durham, 2012); la transgressió dels rols femenins per part de Chavela Vargas (Solano Mora i Hernández Ching, 2019); o les representacions del cos femení que fan les cantadores de música vallenata, marcadament masculinitzada, a Colòmbia (Durán i Cudris Torres, 2020). Altres, en canvi, s'han centrat més en el missatge social i polític de l'art de les figures femenines musicals, com ara Onyebadi i Mbunyuza-Memani (2017), que posen l'accent en el missatge polític de les lletres de Miriam Makeba; o el cas de Tapia (2019), que s'interessa per l'escena musical feminista en el Xile del darrer lustre; o també Roth (2017), qui, a partir del cas del col·lectiu afroclub de hip-hop Krudas Cubensi (o Las Krudas), mostra un exemple de com crear espais feministes de lluita i resistència contra diverses opressions a través de la música. Whiteley (2000), seguint en la música popular, s'interessa per la manera com diferents estrelles femenines de la música, especialment nord-americanes, han plasmat la seua subjectivitat a través de les seues creacions, centrant-se en la seua identitat i experiència.

Pilar Ramos (2010), en un profund balanç sobre els estudis de dones i música des de la musicologia, parlava d'un cert desencant i, al llarg de l'article, exposava una sèrie d'aspectes que, amb els anys, no han millorat. Alguns d'ells són: la persistència de discriminacions en la professió musical, on continua perpetuant-se la segregació i la infrarepresentació, i on l'autora destaca que «estem davant d'una sorprenent inferioritat numèrica i no només davant d'un problema de "visibilitat"» (p.10). Ramos també apunta que davant la difícil inserció femenina a les professions musicals «s'han desenvolupat diferents xarxes: segells discogràfics, societats filharmòniques [...], orquestres [...], altres associacions [...] i també festivals de música de dones» (pp.12-13), i això la duu a destacar la perpetuació de l'etiqueta "música de dones"; així com la dels canons musicals clàssics, no només androcèntrics, sinó germanocèntrics. Entre els aspectes positius assolits, destaca el creixement del repertori històric i contemporani i les aportacions historiogràfiques de la musicologia feminista. Per la seua banda, Marisa Manchado (2020), circumscribint-se als confins de la musicologia espanyola, manifesta que esta té una enorme tasca per a fer: «la creació [i]

investigació d'una genealogia de dones de la història de la música espanyola» (p.1). Manchado incideix que esta hauria de cobrir tots els estils i gèneres i tots els períodes històrics, però és crítica amb la manca d'interès de les institucions públiques i acaba per preguntar-se sobre la manca de teixit social reivindicatiu i políticament actiu (p.2).

## 2.4. Sobre el documental de música

Tot i que hi ha una extensa bibliografia acadèmica sobre el gènere documental, i malgrat es poden trobar articles o capítols de llibres dedicats a l'anàlisi de pel·lícules específiques o d'un/a artista en particular, no és tan fàcil trobar bibliografia centrada específicament en el documental de música. En este apartat posarem el focus en situar i contextualitzar el tema, destacant acadèmics que han reflexionat i pensat sobre el documental de música com a (sub)gènere fílmic, des de diferents arestes.

En la introducció del que, possiblement, és un dels primers llibres, dintre de l'àmbit acadèmic, dedicat exclusivament al documental de música, *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop* (Edgar et al., 2013), els autors parlen del documental de música en termes de «gènere cinematogràfic en si mateix», (p.XI) per la trajectòria consolidada, per l'èxit comercial i pel volum de documentals que parlen de música. Ara bé, també adverteixen que, amb el temps, s'ha acabat convertint, en molts casos, en un mer producte comercial i promocional i per això qualifiquen el gènere d'estar en crisi (ibíd.). Chanan (2013) també fa referència a una tendència que es dona en el documental de música on «el cineasta mira el músic amb els ulls del *fan*, cosa que fa que la pel·lícula es converteixi essencialment en promocional i, per tant, indigna d'una atenció seriosa» (p.337), i afegeix que el fet que molts documentals siguin encàrrecs dels propis artistes o mànagers «no ha de ser una excusa per ignorar les seves qualitats fílmiques, que no només són moltes i variades, sinó que en alguns casos resulten paradigmàtiques del documental com a tal» (ibíd.).

Encara que en dècades anteriors ja apareixen produccions que podrien considerar-se precursoras o unes primeres mostres d'este gènere cinematogràfic (Chanan, 2013; Viñuela, 2014), el documental de música s'acaba d'establir com a tal al llarg de la dècada dels anys 60, amb l'aparició de treballs que ajuden a consolidar el format, com ara *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (Maysles i Maysles, 1964); *Don't Look Back* (Pennebaker, 1967), *Monterey Pop* (Pennebaker, 1968) o *Gimme Shelter* (Maysles, Maysles i Zwerin, 1970). Tant els germans David i Albert Maysles com D.A. Pennebaker, pioners en este nou format de documental, també eren directors pioners en l'estil documental anomenat *direct cinema*, caracteritzat pel no intervencionisme, per prescindir de la veu en off, de les entrevistes, de la música de fons, i de la

reconstrucció (Weinrichter, 2004, p.39), fet que, segurament, va propiciar que molts documentals de música de l'època seguissin esta línia i s'associés el documental de música amb el rock (d'aquí ve el nom de *rockumentary*<sup>10</sup>) i amb el mode observacional que proposa Nichols (2001). Tal i com senyala Beattie (2005), tot i que sembla que quan es parla del *rockumentary* sovint hi ha la tendència a ubicar-lo i associar-lo a un moment puntual (p.21), el documental de música ha cobert un espectre molt ampli de temes, narratives i aproximacions formals i estètiques al llarg dels anys, consolidant-se com a gènere filmic i generant l'interès del públic. De fet, Chanan, en el seu repàs històric i formal al gènere, defensa que el documental de música:

es consolida quan comença a treballar sobre l'objecte musical en si, no només posant en primer pla la interpretació i invitant l'espectador a escoltar, sinó també captant la música en el seu context social, desglossant la mercaderia musical, historitzant-la o obrint-la a la interpretació (2013, p.341).

D'estes dos grans aproximacions que distingeix este autor, alguns acadèmics s'han centrat en la part més performativa. Així, Beattie (2005) destaca l'interès de molts documentals de música en centrar-se, apel·lant al *rockumentary* clàssic (emmarcat, com s'ha dit, en el *direct cinema*), en el fet performatiu dels artistes, en la representació de l'actuació en directe. Cohen (2012), per exemple, dedica tot un llibre a l'aspecte performatiu de la interpretació musical i en com el cinema ha representat la gent tocant música. En canvi, altres investigacions s'han fixat en l'altra vessant, més ubicada en el context social i polític i susceptible de ser interpretada, que és en la que ens fixarem més en este treball. Rueda Pinilla (2012), per exemple, parteix d'una comparativa entre dues aproximacions filmiques i estètiques diferents sobre la música brega<sup>11</sup> brasilera per reflexionar sobre la relació entre la forma i el contingut en el documental de música, però també sobre com les eines emprades i el posicionament a l'abordar un tema marquen el resultat final del documental de música, i més, afegiríem, quan en el tema tractat hi ha connotacions socials i polítiques evidents.

Long i Wall (2013) destaquen la figura del director britànic Tony Palmer com el primer autor en realitzar documentals sobre el pop per a televisió i, centrant-se en la sèrie *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*, emesa per primer cop l'any 1977, en valoren la capacitat per atrapar l'audiència amb la representació de la feina dels músics com a creadors musicals i agents culturals (2013, pp.26-29). Estos autors

---

<sup>10</sup> Tot i que el nom *rockumentary* fa referència als documentals de rock (abreviació del terme *rock documentary*), amb el temps, és un terme que s'ha fet servir de manera generalitzada per parlar de documentals que tracten un ventall molt més ampli d'estils musicals.

<sup>11</sup> Rueda Pinilla explica que la música brega forma part d'un univers musical brasiler, associat sovint amb la perifèria, la marginalitat i el mal gust (2012, p.1174).

defensen el paper pioner de Palmer en obrir la representació del món de la música a través del documental i dur-la més enllà del rock. Tot i que en les seues obres va obviar importants escenes musicals que estaven irrompent en aquells temps, com el punk o l'escena electrònica, Palmer compta amb importants documentals de música al llarg de la seua carrera, centrats en un ventall ben ampli d'estils musicals, com el rock (*Ginger Baker in Africa*, 1971; *Rory Gallagher – Irish Tour '74*, 1974), el pop (*All My Loving*, 1968; *The Wigan Casino*, 1977), el folk (*Bird On Wire*, 1974) o l'òpera (*Callas: Documentary*, 1978). El seu treball pot ser entès, diuen Long i Wall, com un projecte per intentar «situar la música contemporània dintre d'un continu sociocultural, i insistir en el seu ordre i significació» (2013, p.32).

Amb el canvi de segle es produeix un augment substancial de la producció de documentals de música, que Reynolds (2011) atribueix a diverses raons: per una banda, són pel·lícules més econòmiques de produir pel que fa al personal i al pressupost requerit; per altra, la diversificació de la seua difusió, ja que, l'expansió de tecnologies com el cable o el satèl·lit, permeten arribar via televisió a moltes més llars de tot el món. Això cal sumar-hi una tendència generalitzada a la rememoració del passat, que en l'àmbit de la música té en els *rockumentaries* una de les formes de manifestar-se. Reynolds fa esment a que bona part dels documentals de rock estan ambientats als anys 60 i 70, també perquè la indústria de la "retromania" ha vist en este format una manera de treure rèdit econòmic a la propensió a la nostàlgia del públic potencial (generació del *baby-boom* i la immediatament posterior) (Reynolds, 2011, pp.29-30).

Amb un documental de música *mainstream* dividit entre la mirada al passat o la fixació per la projecció de la imatge pública per part de les grans estrelles, l'inici del segle XXI també suposa una cerca de l'autenticitat en els documentals situats en determinades escenes més alternatives. Sarah Thornton (2003), centrant-se en l'escena de clubs electrònica britànica, però aplicable a altres escenes musicals, planteja l'autenticitat com «el valor més important adscrit a la música popular. [...] La música és percebuda com autèntica quan 'sona verdadera' o 'es percep real', quan té 'credibilitat' i arriba com a 'genuïna'» (p.49). És a dir, l'autenticitat entraria en relació amb l'alteritat, entesa com element vertebrador de la identitat a partir de les diferències (Martí, 2014), on el desprestigi de 'l'altre' (*mainstream*) actua com a eina d'autoafirmació. Thornton argumenta que «els esquemes (com les ideologies juvenils que reproduïxen) barregen i uneixen pols oposats» (2003, p.178), com ara: alternatiu vs. *mainstream*, independent vs. comercial, rebel vs. conformista, autèntic vs. fals, etc. És en este context que Hertz (2013) observa, sobretot a partir dels 2000, una voluntat per trobar una certa autenticitat en alguns documentals musicals en determinades escenes. «L'ansietat per l'autenticitat obsessiona moltes varietats de documentals

sobre música, però potser cap com aquells dedicats al punk i el post-punk» (pp.131-133), moviment que ha estat força crític amb l'artificialitat i el luxe del món de les grans bandes de rock. Hertz sosté que durant la primera dècada del segle XXI s'han primat altres aspectes més relacionats amb la imatge i el comerç que amb la música, i l'autenticitat s'ha buscat en el passat, en aquells moviments, com el punk, que van aportar este trencament i esta innovació. Bona part dels documentals que s'emmarquen en estos estils, explica, han trobat l'autenticitat a través del lligam amb l'entorn, amb l'espai geogràfic i vital dels grups, i posa com a exemples documentals com *The Filth and the Fury* (Temple, 2000), *Instrument* (Cohen, 2001), *Made in Sheffield* (Wood, 2004) *LoudQuietLoud* (Cantor i Galkin, 2006) o *Control* (Corbijn, 2007). Sexton (2015), per la seua banda, se centra en mostrar una sèrie de punts en comú o característiques aglutinadores de diversos treballs de l'àmbit de la música indie/alternativa nord-americana de la primera dècada i mitja del segle XXI, destacant, entre altres, *Pavement: Slow Century* (Bangs, 2002), *Dig!* (Timoner, 2004), *The Devil and Daniel Johnston* (Feuerzeig, 2005), *Fearles Freaks: The Flaming Lips* (Beesley, 2005), *All Tomorrow's Parties* (Caouette, 2009), *Hit So Hard: The Life And Near Death Story Of Patty Schemel* (Ebersole, 2011), o *The Punk Singer: A film about Kathleen Hanna* (Anderson, 2013). En la seua anàlisi este autor destaca l'èmfasi pel subjectiu, una important presència de l'arxiu amb un ús i un origen força heterogenis, l'absència d'una veu en off narrativa i una tendència a deixar que la narració emani de la persona entrevistada. En esta última dècada, esta proliferació de documentals de música no ha fet sinó augmentar de manera rellevant. Així, tant les cadenes generalistes de televisió com les plataformes digitals d'*streaming* estan apostant cada cop més per difondre i crear contingut propi de no-ficció que les diferenciï de les seves competidores. Chanan també destaca la capacitat dels documentals de música de trencar barreres musicals i culturals, fent que nous públics vegin i escoltin noves músiques a les quals d'altra forma no hi haurien arribat (2013, p.337).

Encara que no és l'objectiu d'esta investigació, creiem important incidir en la dificultat de definir uns límits clars respecte al què és i el què no és un documental de música. No és superflu que Bill Nichols ja assenyales en el seu moment la «imprecisió de qualsevol definició sobre què és o no documental» (2001, p.21). Si a això li afegim la variable musical, la dificultat augmenta. Saffle (2013), per exemple, planteja diversos aspectes que caldria tenir presents a l'intentar definir què és o què hauria de ser o de tenir un documental de música: el mitjà per al que es realitza (cinema, televisió, *streaming*,...), la funció que compleix (producte comercial, desig personal,...), la seua accessibilitat (pensats per a entretenir, per a reflexionar,...), o la seua intencionalitat (homenatge, crítica, visió personal), l'estil musical i el material original.

Hi ha un gran ventall de temàtiques en les que el documental de música ha mostrat interès. Una gran majoria estan dedicats a un artista o una banda en particular. Luís Nogueira, a partir de l'anàlisi de quatre documentals de música, estableix algunes característiques i particularitats que es donen en un bon nombre de produccions del (sub)gènere. Per exemple, l'autor senyala que quan el documental està dedicat a una figura important del món de la música apareixen tres aspectes claus: la biografia, el retrat, i l'obra. «Estos tres elements són fonamentals per a comprendre la figura en la seua multiplicitat i amplitud: la trajectòria artística, des de la seua eclosió fins al seu abandonament, les inspiracions heretades i la influència llegada, el posicionament cultural o polític» (Nogueira, 2007, p.122). Este autor defensa que la crítica del *rockumentary*, i ho fa extensiu al documental en general, ha de tendir «a la recerca d'un equilibri entre [la] doble dimensió crítica (el tema i l'estil, per una banda, [i] la música i el cinema, per l'altra)» (2007, p.125). Però hi ha molts altres temes d'interès on s'ha encaminat el documental de música: un bon grup s'han dedicat a un gran ventall d'estils musicals, moviments o escenes musicals; altres s'han centrat en l'anàlisi de la música com a element social, polític o religiós; n'hi ha que s'han centrat en explicar com es va fer un determinat disc, cançó o projecte; altres, en canvi, s'han dedicat a recollir una determinada gira o un viatge, de vegades plantejat a mode de *road movie*; uns quants han tret el focus de l'artista per fixar-se en productors, segells discogràfics, executius, mànagers, instruments, botigues, o locals i edificis mítics, entre altres focus d'interès.

A nivell narratiu i formal, no es pot obviar que molts documentals de música estan construïts al voltant de la paraula. Més que escoltar música, que també, en ells es parla de música, de la vida dels i les artistes, d'escenes musicals, d'instruments, d'àlbums, de productors, o d'efectes de la música en el cervell humà i la seua influència en les nostres vides, entre molts altres temes. Tot sovint, es tracten aspectes personals, socials, econòmics, polítics o culturals, que s'interrelacionen amb la música. En altres, la música actua simplement com a fil conductor que permet transportar l'audiència a un determinat moment del passat o llocs abstractes projectats per la ment. I formalment, amb un esquema que sovint recorre als plans mitjos de les persones entrevistades i a la inclusió d'imatges (fixes i en moviment), animacions, i d'algunes actuacions en directe. En este sentit, Beattie (2005) destaca que l'èmfasi dels films contemporanis «en l'exposició en forma d'entrevistes, i l'allunyament de la representació de l'actuació in situ, és, com en el cas dels documentals punk, prova d'un abandonament de l'observacionalisme que va motivar l'expansió del *rockumentary*» (p.34).

Per altra banda, Donnelly (2013) distingeix els anomenats *concert films* (pel·lícules de concert) dels *rock documentaries* (documentals de rock) i els diferencia a partir d'una

sèrie de característiques contraposades. Així, mentre que la pel·lícula de concert és un enregistrament que s'emmarca en la tradició televisiva, està realitzada per tècnics, només té interès en el concert, és un producte pensat per als fans i representa una visualització en directe del disc; els documentals de rock s'emmarquen en la tradició del documental, estan realitzats per cineastes, tenen interès no només pel concert sinó per la perifèria (entrevistes, altres activitats), estan pensats per audiències més àmplies i no només pels fans, i tenen més a veure amb el musical entre bastidors (p.173). Encara que Donnelly fa la comparativa entre ambdós formats centrant-se en el rock progressiu britànic de la dècada dels 70, este esquema seria perfectament vàlid per a la gran majoria de treballs d'altres gèneres i estils musicals de dècades posteriors. De manera més genèrica, podríem parlar de "documentals de concert" i no només de documentals de rock.

Hi ha documentals, però, on la música adquireix importància a través del muntatge d'imatges, a partir del ritme o de la lletra de les cançons. Este cas es dona, sobretot, en els documentals construïts a partir d'imatges d'arxiu, les quals es resignifiquen a través del ritme, o a través de la contraposició del missatge visual respecte del sonor. Són treballs que usen la música com a eina subversiva de resignificació, que s'aparten de l'esquema clàssic del documental de música, però que, a través de l'ús del muntatge i, combinat amb les imatges, aconsegueixen donar protagonisme a la música a través del seu poder ideològic associat. Exemples d'este tipus serien *All This and World War II* (Winslow, 1976), *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1976), o *Las más macabras de las vidas* (Grau, 2014). Altres documentals han barrejat la realitat i la ficció, com ara *One Plus One*<sup>12</sup> (Godard, 1968), on mescla realitat (el procés de gravació d'una cançó a l'estudi per part de The Rolling Stones) i ficció (tres episodis al·legòrics sobre la revolució, la política i la cultura, i l'imperialisme occidental) per elaborar un relat subjectiu i ideològic; *Imagine* (Lennon i Ono, 1972), on es barreja la realitat amb la ficció conformant un resultat surrealista; o *The Song Remains the Same* (Clifton i Massot, 1976), on dos concerts de Led Zeppelin en directe es combinen amb fragments de ficció i d'escenes de fora de l'escenari. Per exemple, el director britànic Julien Temple, amb una llarga i reconeguda carrera en l'àmbit del documental de música, s'ha caracteritzat per barrejar sense complexes realitat i ficció, metratge antic amb actual, animació amb fragments de pel·lícules antigues, i tot ben amanit amb tocs d'humor, conformant, al final, un collage visual que s'ha acabat convertint en el seu segell inconfusible. Això es pot apreciar en alguns dels seus millors treballs, com *The Filth and the Fury* (2000), *The Future Is*

---

<sup>12</sup> Es van distribuir dues versions de la pel·lícula, ja que director i productor van tenir desavinences amb el resultat final del film. Així, *One Plus One* és la versió del director (Jean-Luc Godard), mentre que *Sympathy for the Devil* és la versió del productor, Iain Quarrier (Sarris, 1998, pp.51-52).



*Unwritten* (2007), *Oil City Confidential* (2009), o *Crock of Gold: A Few Rounds with Shane McGowan* (2020).

Si s'entén el documental de música d'una manera àmplia, es poden incloure, per exemple, subgèneres com el *mockumentary* (de música), que escapen del vincle històric amb el concepte d'autenticitat i s'entenen com a treballs que, generalment a través de l'humor i la paròdia, però també a través de la crítica o reflexionant sobre el propi llenguatge documental, usen les seues eines formals i narratives típiques per a construir històries de ficció (Roessner, 2013, p.160). Existeixen diversos exemples de *mockumentaries* sobre música al llarg dels anys com, per exemple, *The Rutles in All You Need Is Cash* (Idle i Weis, 1978), *This Is Spinal Tap* (Reiner, 1984), *Hard Core Logo* (McDonald, 1996) o *The Mighty Wind* (Guest, 2003).

Des de l'àmbit acadèmic, un treball especialment destacable és el llibre *American Music Documentary. Five case studies of Ciné-ethnomusicology* (2018), on Benjamin H. Harbert fa una anàlisi de cinc documentals de música nord-americans, amb una aproximació des de l'etnomusicologia. L'autor, en la introducció, lloa les possibilitats del documental de música i la capacitat dels documentalistes a l'hora de desenvolupar mètodes per a qüestionar, problematitzar, i presentar arguments sobre la música i el seu paper en el món» (2018, pp.1-2) i els contraposa amb les limitacions expositives i comunicatives de l'etnomusicologia, que només disposa del document escrit per expressar-se. Harbert també planteja algunes reflexions interessants sobre les particularitats i les dificultats metodològiques d'escriure sobre el cinema que tracta sobre música. Subratlla que, sovint, els documentals de música expliquen una determinada història sobre una era musical o un artista i «ofereixen històries captivadores, però limiten el film a ser un text explicatiu: usen el so per a suscitar emocions i les imatges fixes [...] per oferir veracitat històrica» (p.3) i creu que també es pot pensar en la música al llarg de tot el procés de construcció d'una pel·lícula i continuar atrapant la gent (p.4). També exposa que «si no entenem en què es diferencia el cinema de la música, la nostra investigació es redueix a dos modes d'anàlisi: escriure sobre cinema o sobre música» (2018, p.11), per això el seu propòsit es basa en tractar de combinar les dues aproximacions i complementar-les. Els límits entre el documental amb mirada etnogràfica i l'antropologia visual han estat motiu de debat acadèmic (Ardévol, 1997). En el nostre cas, tot i que no incidim en l'anàlisi purament musical en cap dels estudis de cas analitzats, tant els plantejaments de Harbert com articles sobre l'aproximació cinematogràfica de Jean Rouch (Grau Rebollo, 2005; Canals, 2011) ens proporcionaran eines d'anàlisi molt vàlides.

Malgrat que, com ja s'ha esmentat, la representació de la dona i de la seua imatge com a artista dalt dels escenaris, així com el seu discurs o missatges polítics i socials han estat motiu d'interès per part de l'acadèmia, la bibliografia sobre documentals

protagonitzats per dones és força més escassa. Ens sembla interessant destacar dues anàlisis realitzades sobre dos tipus de documentals de música protagonitzats per dones que exemplifiquen i representen dos tipus de treballs completament diferents. El primer cas és la valoració que fan Edgar et al. (2013) sobre *Madonna: Truth or Dare* (Keshishian, 1991), film que mostra imatges combinades d'actuacions i, de manera especial, de les bambolines de la gira mundial de Madonna de 1990. Estos autors el consideren un punt d'inflexió que «va canviar el panorama del documental de música» (p.17), permetent l'entrada de l'anomenada *celebrity culture*<sup>13</sup> i iniciant una nova tendència de gran èxit dintre del món de la música. També destaquen que:

Esta noció per part del públic de reclamar la imatge pública s'ha convertit des d'aleshores en un trop clau dintre del documental de música. De fet, el documental musical com a vehicle per a l'estrella del pop ha augmentat exponencialment amb la convergència digital global dels mitjans de comunicació [...]. En el context de la *celebrity culture*, es pot considerar que el documental de música no només proporciona a l'estrella del pop una capa addicional de contingut lucratiu per al fan, sinó que també reforça la marca de la celebritat/estrella mitjançant la presentació d'una versió d'autenticitat fabricada (Edgar et al., 2013, pp.18-19).

Amb este tipus de documental l'artista projecta la imatge que li interessa que el públic vegi d'ella mateixa i el focus passa a estar més centrat en la part biogràfica i personal, i menys en la part artística i musical. Sara Cohen (1993) ja alertava que, en l'esfera dels estudis sobre música popular, la ideologia capitalista i els mitjans de comunicació de masses «han influït en l'elecció de l'enfoc dels estudis sobre música popular, cosa que ha dut, per exemple, a concentrar-se en la petita minoria d'intèrprets professionals i "estrelles", en comptes de en la gran majoria de creadors musicals *amateurs*» (p.126). En l'actualitat, l'augment de documentals dedicats a grans figures femenines de la música disponibles en les diverses plataformes d'*streaming* existents o en canals de TV, entronca amb les consideracions que fa Núria Araüna sobre l'abundància de pel·lícules i sèries dedicades a figures femenines de diversos àmbits professionals, les quals, tot i que sovint presenten les dones «com excepcionals o modèliques, com a protagonistes de les narracions», corren el risc de «derivar en una fantasia d'empoderament i una obliteració de les desigualtats estructurals persistents» (2021, p.183). Amb estes condicions, el documental de música s'ha vist molt limitat a nivell creatiu, ja que, com s'ha dit anteriorment, en molts casos són els grups o les productores qui contracten algú per realitzar un documental.

---

<sup>13</sup> La *celebrity culture* o cultura dels famosos, és un fenomen que fa referència a la sobreexposició de la vida privada dels famosos al públic a través dels mitjans de comunicació a canvi de la qual, els famosos obtenen, sobretot, riquesa i poder social. <https://acortar.link/e9K6BK>

Esta obsessió per la imatge pública s'ha traduït en conservadorisme (poc risc, poca autocrítica, poc sentit de l'humor, i poca llibertat per als realitzadors).

Per altra banda, trobem la completa i interessant anàlisi que fa Harbert (2018) de *Antonia: A Portrait of the Woman* (1974), dirigit per Jill Godmillow, un dels primers documentals de música amb una perspectiva clarament feminista. El film explica el cas d'Antonia Brico, una directora d'orquestra simfònica que, tot i el seu gran i demostrat talent, no va poder realitzar una carrera professional perquè l'estructura de poders patriarcal i masclista al voltant de les orquestres simfòniques li ho va impedir. Harbert en destaca i analitza l'ús estratègic de l'entrevista i de la música i el so, així com la importància del material d'arxiu com a font a partir de la qual es pot (re)elaborar un discurs feminista. L'autor incideix en el paper de les històries com a «eines significatives per a la conscienciació i la defensa de les dones, [ja que poden] revelar les estructures de poder, fomentar l'empatia, i les històries personals poden semblar despullar la veritat» (2018, p.72). Harbert elabora una teoria, combinant els estudis fílmics amb l'etnomusicologia, que li permet explicar com la posició del subjecte, variant i fragmentada, pot explicar-se i modular-se, tant visualment com musical, i com es trasllada això als espectadors.

Quant a la presència de la dona com a directora de documentals de música, com ja es demostrarà al llarg del present treball, és força escassa. La majoria de les directores amb una carrera més reconeguda en l'esfera del documental de música són de l'àmbit anglosaxó i amb trajectòries consagrades, com ara Charlotte Zwerin (*Gimme Shelter*, co-dirigida amb Albert i David Maysles, 1970; *Thelonious Monk: Straight No Chaser*, 1988; o *Ella Fitzgerald: Something to Live For*, 1999); Barbara Kopple (*Wild Man Blues*, 1997; *Shut Up and Sing*, co-dirigida amb Cecilia Peck, 2006; o *Miss Sharon Jones!*, 2016); Susan Froemke (*Horowitz Plays Mozart*, co-dirigida amb Albert Maysles i Charlotte Zwerin, 1987; *Soldiers of Music*, 1991; o *The Opera House*, 2017); Chris Hegedus (*Depeche Mode 101*, co-dirigida amb D.A.Pennebaker, 1988; o *Woodstock Diary 1969*, co-dirigida amb D.A.Pennebaker i Erez Laufer, 1994); o Penelope Spheeris (*The Decline of Western Civilization*, 1981; 1988; 1998 – parts I, II i III).

A Catalunya, en l'àmbit del documental de música cal destacar, a nivell històric, una peça documental que va realitzar Llorenç Soler l'any 1968 dedicada a Raimon, *D'un temps, d'un país*; els documentals de Francesc Bellmunt als anys 70 sobre el Festival Canet Rock: *Canet Rock 1975* (1976) i *La Nova Cançó* (1976), que segueixen l'estela dels *rockumentaries* que s'estaven fent als Estats Units; o un cas particular com *Gritos...a ritmo fuerte* (1984), documental dirigit per José María Nunes on es barregen una trama de ficció amb fragments que documenten una part de l'escena musical alternativa de la Barcelona dels 80. Ara bé, la major part dels documentals de música a Catalunya s'han fet per a l'àmbit televisiu. Des de finals dels anys 70 a RTVE, amb la

figura de Mercè Vilaret com a pionera, i realitzadora d'alguns documentals de música, tal i com farien posteriorment Montsé Mompó i Pilar Ruiz; i, des de mitjans dels 80, amb l'aparició de TV3, també amb la presència d'alguns documentals de música. És amb l'entrada del segle XXI que el documental de música s'obre també fora de l'àmbit de les televisions (a nivell de producció) i comencen a aparèixer més productores que es dediquen al documental i, entre els seus treballs, comencen a realitzar documentals de música. La gran majoria d'estos treballs acaben projectant-se directament a televisió i, en alguns casos, en algun festival de cinema documental. En este sentit, cal destacar la feina del Festival Internacional In-Edit, fundat a Barcelona i dedicat als documentals de música, que sempre ha reservat un espai per a la projecció de propostes produïdes a Catalunya o a la resta d'Espanya. Des de fa un temps, es pot accedir a un bon nombre d'estos treballs projectats a l'In-Edit prèviament, a través de la plataforma en línia Filmin, o a través de la xarxa de biblioteques de Barcelona.

Pel que fa a les directores catalanes, Camí-Vela (2014, pp.40-41) destaca que el debut cinematogràfic de les dones en el període 2010-2013 es fa majoritàriament en l'àmbit del cinema documental. En el cas específic del documental de música, hi ha moltes menys dones dirigint, i n'hi ha encara menys que comptin amb més d'un documental de música dirigit. Trobem els casos d'Eva Vila, amb *B-SIDE. La Cara B de la música a Barcelona* (2008) o *Bajarí* (2013); Maria Gorgues, amb treballs com *Música Savall, Història Borja* (2010) o *Brava! Victoria* (2011), o Paloma Zapata que compta amb treballs com *Casamance: La Banda Sonora d'un Viatge* (2016) o *Peret: Yo soy la rumba* (2018).

Amb esta introducció teòrica hem situat l'enfoc de la investigació i s'ha fet un repàs a les bases que fonamenten els eixos de la nostra investigació a nivell teòric. Donada la varietat de temes que es tractaran, com ja s'ha dit, en cada capítol s'aportarà més informació que servirà per fonamentar els arguments que s'aniran desenvolupant.

*Si aquest buit no arriba a ser total és perquè no pot haver-hi regla si no hi ha excepció que la confirme; en aquest cas, la regla és la creença que les dones no han aportat a penes res al patrimoni comú al llarg dels segles i que, per tant, aquells escassos i dispersos noms femenins que apareixen de tant en tant, aïllats com bolets, [...] són considerats excepcions, una mena d'anomalies que han escapat a la inèrcia generalitzada per alguna raó estranya i sovint criticable.*

Maria Lacueva  
(fragment de l'article "Del silenci(ament) de les músiques  
a la sororitat sonora" publicat a *Miranda*)

### 3. METODOLOGIA

Per assolir els objectius de la investigació s'ha considerat pertinent combinar diversos plantejaments metodològics. Així, la investigació s'ha dividit en dues etapes. Una primera fase de caire quantitatiu, duta a terme a través d'una anàlisi estadística descriptiva, i una segona fase amb un enfocament metodològic qualitatiu.

En la primera fase, quantitativa, a partir de la configuració d'una base de dades, realitzada a través d'una sèrie de criteris de selecció, s'ha elaborat un sistema de classificació i de codificació, i s'han analitzat les dades estadísticament per obtenir un seguit de resultats en base a un conjunt de preguntes d'interès. Tant els criteris de selecció, com la codificació, així com les preguntes plantejades, s'especifiquen al llarg de l'apartat 3.1. Tots els resultats obtinguts fruit d'esta investigació quantitativa estan reflectits i desenvolupats en el capítol quatre de la present memòria.

En la segona fase s'ha desenvolupat una metodologia de caire qualitatiu, combinant l'anàlisi fílmica amb l'entrevista semiestructurada. Per a l'anàlisi fílmica s'han tingut presents enfocaments de la teoria fílmica i dels estudis de gènere, tal i com es desenvoluparà en el punt 3.2. També s'han realitzat un conjunt d'entrevistes semiestructurades a diferents persones, fonamentalment a les directores de les pel·lícules analitzades, per tal de complementar i afegir matisos a l'anàlisi definitiva, tal i com es desenvoluparà en el punt 3.3.

A continuació passem a detallar les metodologies emprades, així com els criteris que justifiquen l'elecció de cadascuna de les propostes escollides per als objectius pretesos.

### 3.1. Anàlisi de dades descriptiva

Tinto (2013) argumenta que, en el cas d'abordar un fenomen que constitueix un sistema molt ampli i complex «la investigació descriptiva ve a ser un procés inicial i preparatori d'una investigació [que] permet acotar-lo, ordenar-lo, caracteritzar-lo i classificar-lo» (p.138). Així és com, en el nostre cas, entenem que esta investigació té un caràcter eminentment quantitatiu, i busca descriure d'una manera el més precisa possible com és la presència femenina en l'àmbit del documental de música i com ha evolucionat en el temps.

#### 3.1.1. Precedents

A l'hora d'encarar una investigació on el propòsit fonamental era analitzar diverses aproximacions al documental de música que expliquen històries on les protagonistes són les dones i on és visible la perspectiva de gènere, el primer que calia era trobar exemples susceptibles de ser analitzats. És a dir, ens calia disposar d'un corpus de documentals a partir dels quals poder realitzar una selecció i una anàlisi posterior. En una primera etapa d'investigació es va iniciar la confecció d'una base de dades de documentals de música amb producció catalana, inexistents fins al moment. Per diverses circumstàncies no s'ha incorporat al treball final, però aquella investigació prèvia ens va servir per detectar algun dels treballs analitzats i, sobretot, per replantejar la primera fase de la investigació. La dificultat que vam tenir en trobar dones directores i dones protagonistes de documentals de música ja confirmava, en bona mesura, les sospites que teníem sobre la seua escassa presència, però ens va fer prendre al decisió de configurar un corpus més ampli per tal que els resultats obtinguts fossin més representatius. D'esta manera, quantificar esta infrarepresentació ens permetia tenir una millor idea de com era la presència de la dona davant i darrere les càmeres en l'àmbit del documental de música i veure si, en termes generals, els resultats eren similars amb altres estudis realitzats en l'àmbit cinematogràfic. Per tant, enteníem que l'abast de l'estudi havia de ser internacional.

#### 3.1.2. Anàlisi estadística

Hernández (2012, p.16) defineix una sèrie de termes amb els quals treballar amb l'anàlisi estadística:

Població: conjunt d'ens (persones, animals o coses) sobre els que es durà a terme la investigació estadística.

Element: cadascun dels components de la població (poden ser simples o compostos)

Dimensions de la població: Nombre d'elements que la componen

Caràcters: Qualitats o trets comuns a tota la població d'estudi. Poden ser quantitatius (variables) o qualitatiu (atributs).

Segons Hernández, «quan es parla d'anàlisi estadística, generalment ens referim a l'anàlisi de les característiques quantitatives en els elements d'una població» (ibíd.).

En la present investigació la població ve representada pel conjunt d'elements que conformen la base de dades que hem elaborat. Els elements són cadascun dels documentals de música que en formen part. Els caràcters, en el nostre cas, seran quantitatius, per tant, parlarem de variables estadístiques.

Així doncs, tal i com planteja Hernández, parlem d'estadística descriptiva perquè la població amb la qual treballem és finita i podem obtenir dades de tots els elements de la mateixa (p.17). L'anàlisi estadística, habitualment, diu l'autora, està formada per diversos passos: a) Establiment de la població a estudiar; b) Determinació de les característiques a analitzar; c) Recol·lecció de dades; d) Anàlisi de dades i e) Exposició dels resultats i conclusions (ibíd.).

A continuació es detalla com s'han dut a terme tots els punts excepte el darrer, l'exposició dels resultats i conclusions, que serà el que es mostrarà en el capítol quart de la present memòria.

### 3.1.2.1. Elaboració de la base de dades i criteris de selecció

L'establiment de la població a estudiar seria el primer pas a realitzar en este procés d'anàlisi. En el nostre cas això suposa l'elaboració d'una base de dades de documentals de música. A continuació es descriurà com s'ha configurat esta base de dades, que determina la nostra població d'estudi, així com les característiques que s'han tingut en compte per cada element, i com s'ha establert la recol·lecció de dades.

Per tal de dur a terme la investigació es va realitzar una primera cerca de possibles bases de dades en línia. Després de consultar diverses webs de base de dades de pel·lícules, sèries i programes de televisió, es va optar per treballar amb la plataforma en línia nord-americana IMDb, propietat d'Amazon. De les consultades era la que oferia més informació amb una base de dades més gran i permetia treballar de

manera més optimitzada. Esta web, d'accés obert, ofereix informació sobre diferents tipus de treballs audiovisuals, on apareixen els projectes audiovisuals amb la seua fitxa tècnica i una breu *storyline*. Un factor fonamental per al nostre estudi és que disposa d'un sistema de filtres que permeten afinar el procés de cerca i un sistema d'ordenació dels treballs en funció d'una sèrie de paràmetres (nom, número de vots, nota, any, etc.).

El propòsit final era aconseguir un corpus de documentals prou elevat per tal que, després de l'anàlisi descriptiva, les dades oferissin certa 'representativitat'. Érem conscients de les limitacions de l'estudi i dels seus objectius. L'estudi en cap cas pretenia mostrar la situació real del documental de música i la seua evolució en el temps. No es disposava de dades suficients ni representatives per a reflectir l'estat real del documental de música en tots i cadascun dels països. Era una empresa, per altra banda, inabastable. Els objectius eren molt més modestos. Per una banda, es pretenia observar tendències i valors aproximats que permetessin situar les dades en el context actual i veure com ha estat l'evolució de les dades al llarg dels anys, tenint present i assumint les limitacions i els biaixos existents. Per l'altra, l'estudi tenia el valor de permetre i facilitar la descoberta de treballs, directores i protagonistes interessants, amb històries inspiradores i punts de vista d'interès.

Ara bé, degut a les particularitats del corpus d'anàlisi, format per documentals de música, per a l'estructuració de la selecció era necessari no només l'ús de criteris més fàcilment quantificables i objectivables (números, dates), sinó que també calia emprar certs criteris més subjectius i interpretatius per tal de configurar la selecció dels diferents treballs (com, per exemple, el grau i tipus de protagonisme de les dones dins dels films). En qualsevol cas, la nostra voluntat és exposar, en este apartat, els criteris que s'han pres per tal que els resultats obtinguts puguin ser d'utilitat per qui els consulti.

El primer criteri de selecció va ser l'elecció dels *tags* (etiquetes) de recerca. Tot i que al principi es va començar introduint els *tags* '*music*' i '*documentary*' com a criteris de recerca, es va observar que diversos treballs que podien considerar-se documentals de música no incorporaven el *tag* '*music*' a la seua fitxa. Alguns d'estos treballs incorporaven el *tag* '*biography*' o '*history*' a més del de '*documentary*', i altres només este darrer. Així doncs, es va decidir buscar a partir d'un únic *tag*, '*documentary*'. Es van obtenir poc més de 300.000 entrades. Este nombre englobava títols que ja s'han estrenat i altres que encara no ho han fet, que es troben en fases prèvies a l'estrena, o projectes antics que van quedar abandonats.

Per a tractar de donar representativitat als documentals que més s'han vist per part dels usuaris d'esta web, a nivell internacional, es va decidir treballar amb un segon



criteri: el filtre relatiu al número de vots. D'esta manera, es va decidir comptar únicament els treballs que tinguessin 50 o més vots. D'esta manera, el número d'entrades va quedar reduït a poc més de 18.000.

Un tercer criteri que es va establir va ser en base al període d'anàlisi. Tot i que no estava previst a l'inici de la investigació, es va considerar que seria útil observar l'evolució de la presència de la dona rere les càmeres i també com a protagonista al llarg del temps.

En primer lloc, es va establir que l'estudi cobriria un període d'anàlisi que aniria des del 1960 fins al 2019, ambdós inclosos, descartant tots els treballs fora d'este període. A l'hora de fixar l'inici es va decidir que, tot i que hi ha debats sobre quan es configura el documental de música, sí que hi ha unanimitat en establir que el format es consolida a la segona meitat dels anys 60 (Viñuela, 2014).

Un quart criteri va ser la durada dels treballs. Es van tenir en compte tots els treballs de 45 minuts o més de durada. Si bé este valor és una mica inferior als estàndards clàssics de llargmetratge documental (per damunt de l'hora de durada), la mateixa web IMDb no afegix el tag *'short'* als documentals de 45 minuts o més. S'ha observat també que, des de fa anys, van apareixent treballs documentals amb una durada inferior a l'hora que es projecten a festivals i en altres espais de difusió sense ser considerats migmetratges. A més, es considera que este valor temporal és prou ampli i permet descartar alguns reportatges televisius, peces curtes de caràcter reflexiu o experimental sense una narrativa específica, o treballs de caràcter merament comercial que, encara que amb el tag *'documentary'*, es comercialitzen presentats en *pack* conjuntament amb altre tipus de material audiovisual (videoclips, *making of* d'àlbums, etc.).

Quant al format, a la mostra s'han inclòs tant documentals de format cinematogràfic com documentals realitzats específicament per a televisió o per a plataformes en línia. Per a la incorporació a la base de dades s'ha establert un cinquè criteri. Només s'han comptabilitzat peces audiovisuals concebudes com a treballs individuals i amb sentit en sí mateixes. Així doncs, s'han desestimat algunes produccions etiquetades com a *'documentary'* però que en realitat s'ha verificat que formaven part d'un compendi de material previ agrupat per a ús comercial, com ara, entre altres, *Closure* (diversos directors, 1997), *Weezer: Video Capture Device – Treasures from the Vault 1991-2002* (diversos directors, 2004), o el cas, molt més original, de *Cyndi Lauper: 12 Deadly Cyns...and Then Some* (diversos directors, 1994). En molts casos, el gran nombre de persones assignades al rol de direcció, ja mostra el format heterogeni i fragmentari dels treballs de diversa procedència. També s'han descartat gravacions d'esdeveniments o celebracions especials de música, o entregues de premis, etc. que,

en ocasions, apareixen com a documentals. Així mateix, per esta voluntat de comptar peces amb entitat pròpia, s'han descartat totes les sèries documentals de música. Això inclou descartar sèries de llarga durada, distribuïdes en vídeo o emeses per televisió, amb trajectòria d'anys, i amb molts capítols, com *Classic Albums*, dedicada a àlbums històrics de la música popular, o *Under Review*, amb capítols dedicats a l'anàlisi d'àlbums i figures del rock i del pop. També s'han exclòs altres sèries de molta menys longevitat, com, entre altres, *Hollywood: Singing & Dancing* (2008-2009), distribuïda en format vídeo o en televisió, o la més recent *ReMastered* (2018), creada per la plataforma Netflix. S'ha entès que la presència d'este tipus de sèries documentals sobre música, a nivell global, podia distorsionar les dades per la quantitat de capítols que algunes d'elles contenen en total, independentment de que complissin o no altres dels criteris especificats. En canvi, sí que s'han considerat vàlids determinats documentals de música que s'han projectat i/o realitzat en programes de televisió, com *American Masters* de la PBS estatunidenca, o el programa *Arena* de la BBC, perquè s'entén que en estos programes es projecten molts tipus de documentals, entre ells, uns quants de música, però són documentals que tenen entitat per si sols, no formen part de cap sèrie. Alguns d'estos estan produïts per les pròpies cadenes i altres realitzats i produïts per productores externes, ja siguin públiques o privades. També s'ha decidit incorporar a la base de dades alguns documentals que, encara que presentats en dues parts –com, per exemple: *The Black Sabbath Story* (Baker, 1992), *Living in the Material World* (Scorsese, 2011) o *Sinatra: All Or Nothing At All* (Gibney, 2015)–, o en tres parts –com en el cas *Queen: Magic Years* (Dolezal i Rossacher, 1987)–, estan concebuts com una unitat (tot i que, molts cops, s'hagin partit per qüestions d'emissió televisiva).

Tot i això, degut a la motivació del present estudi, centrat en la presència de la dona davant i rere les càmeres, no s'ha introduït a la base de dades cap *mockumentary* de música al no representar protagonistes ni fets reals a pesar de la versemblança de la seua construcció. A més, a la web d'IMDb cap *mockumentary* presentava el tag '*documentary*' a la seua fitxa.

En el nostre cas, no s'han inclòs a la base de dades els *concert films*, ja que tenen dinàmiques de concepció i narratives específiques que els diferencien dels documentals de música sobre concerts o esdeveniments en viu, com s'ha explicat al punt 2.4 d'esta tesi. Tot i que hi ha una llarga llista d'enregistraments d'este tipus que apareixen a IMDb amb el tag '*documentary*', tot este grup de títols s'ha deixat fora de la base de dades. Especialment a partir de la dècada dels 90, es va generalitzar la comercialització de gravacions de concerts en directe, pensades per a satisfer els i les fans i amb una evident motivació econòmica, molts cops distribuïnt-se com la versió

amb imatges de l'àlbum en directe. En este sentit, tampoc s'han tingut en compte especials de televisió de commemoracions o celebracions amb actuacions en directe.

S'han acceptat treballs que usen la música com a eina subversiva a partir de la resignificació del material d'arxiu a través del muntatge. Així, treballs com *All This and World War II* (Winslow, 1976), o *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1974) s'han considerat vàlids. Més enllà de documentals construïts a partir del collage d'imatges d'arxiu resignificades, també s'han considerat vàlids documentals com *That's Entertainment* (Haley Jr., 1974) o *Urgh, A Music War* (Burbidge, 1981) ja que estos, a través de fragments de diferents actuacions de vàries bandes en diversos llocs, construeixen una narració que va més enllà de l'actuació en directe d'un sol grup o d'un concert amb diversos artistes. En este cas, el collage de fragments d'actuacions possibilita la creació d'un tipus de documental de música estructurat a partir de l'edició. També s'han considerat aptes determinades propostes que mesclen la ficció i la no-ficció en un mateix treball, el resultat final de les quals es pot considerar vàlid per entrar a la base de dades com a documental de música. Seria el cas d'*Imagine* (Lennon i Ono, 1972), *Led Zeppelin: The Song Remains the Same* (Clifton i Massot, 1976) o *Rude Boy* (Hazan i Mingay, 1980).

Tanmateix, s'han descartat altres pel·lícules de caràcter més oníric i experimental, amb una concepció més reflexiva que narrativa, como la trilogia formada per *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) i *Naqoyqatsi* (2002) dirigides per Godfrey Reggio, així com *Samsara* (Fricke, 2011) que, a pesar de comptar amb els tags 'documentary' i 'music', en elles la música és un instrument al servei de les imatges, però seria molt discutible entendre-les com documentals de música donat que la temàtica de totes elles no és la música. Tampoc s'han inclòs documentals dedicats a artistes de la música, però on únicament es tracten temes judicials o investigació d'assassinats, com ara *Murder Rap: Inside the Biggie and Tupac Murders* (Dorsey, 2015) o *Michael Jackson: Chase the Truth* (Hill, 2019). Per últim, s'ha decidit descartar els documentals dedicats a la dansa clàssica que complien amb la resta de criteris perquè, en la gran majoria, la música tenia un paper secundari. En canvi, altres casos centrats en el ball, com *That's Dancing* (Haley Jr., 1985), *Twist* (Mann, 1992) o *Tap World* (Hargrove, 2015), entre altres, sí que s'han incorporat a l'entendre que la música tenia un paper molt més actiu en la història.

Finalment, s'ha decidit prescindir també de treballs que no presentaven o no especificaven el càrrec de direcció. Estos casos es donen sobretot en peces televisives o en reportatges de caràcter comercial encarregats per artistes. D'igual forma, si hi ha hagut algun cas de treball on no s'ha pogut verificar algun dels paràmetres necessaris o quedaven molts dubtes sobre algun aspecte, s'ha descartat i no s'ha inclòs en la base de dades definitiva.

Al final, després de tots els filtres i criteris de selecció especificats, la base de dades resultant compta amb un total de 1.842 documentals de música catalogats, que constitueixen la mida de la 'població' de l'estudi, i són la base a partir de la qual s'han elaborat tots els càlculs.

És important deixar clar que la base de dades consultada ha variat, inevitablement, des que es va tancar el període de recull d'informació. En efecte, estes dades poden haver sofert modificacions, sobretot pel que fa al filtre relatiu al número de vots. El treball d'elaboració de la base de dades i d'incorporació d'elements es va iniciar al gener de 2020 i va finalitzar al març de 2021, quan es va revisar per darrer cop i es van actualitzar les darreres dades.

### 3.1.2.2. Determinació de les característiques a analitzar

Les característiques a analitzar de la base de dades venen condicionades per la informació que volem extreure de la base de dades elaborada. Així, esta informació l'hem detallada en una sèrie de preguntes que ens interessava respondre:

- Nombre total de documentals de música i la seua evolució al llarg de tot el període d'anàlisi
- Nombre de documentals de música dirigits per dones, en valors globals i la seua evolució al llarg de tot el període d'anàlisi

Un altre paràmetre que s'ha tingut present ha estat l'origen de la producció dels treballs que conformen la base de dades perquè enteníem que hi podia haver un evident biaix de representativitat en favor de produccions nord-americanes i de parla anglesa.

- Origen de la producció dels treballs

Com s'ha vist, diversos estudis mostren com, històricament, les dones han tingut molts més obstacles per formar part d'una manera activa en l'àmbit de la música. I, quan ho han fet, se'ls hi ha assignat uns determinats rols o posicions, especialment el de cantant (Frith i McRobbie, 1990). En l'estudi s'ha volgut observar esta variable, de manera que, en el cas que el protagonisme del documental fos femení, s'ha observat quin tipus de paper artístic tenia l'artista protagonista.

- Protagonisme dels documentals en valors globals i la seua evolució al llarg de tot el període d'anàlisi

· Tipus de protagonisme femení

Una de les hipòtesis de l'estudi era que les dones se senten més interpel·lades a parlar d'altres dones, a explicar històries d'altres dones. Per tant, es volia verificar si quan el protagonisme del documental és femení, augmentava el percentatge de directores respecte al percentatge global.

- Direcció femenina quan el protagonisme del documental de música és femení

En el nostre cas, totes les variables amb les quals hem treballat són discretes (cada variable només pot adoptar valors finits), i els atributs són categòrics (noms o categories). Així, de cada element s'han tingut en compte les següents variables:

VARIABLES DE CADASCUN DELS ELEMENTS DE LA BASE DE DADES
Títol de la pel·lícula
Any d'estrena
Nom de la/es persones encarregades de la direcció
Origen de producció
Protagonisme
Breu sinopsi de la pel·lícula (si és possible)

### 3.1.2.3. Codificació i recol·lecció de dades

Per tal de respondre a les preguntes d'interès plantejades, era necessari codificar les variables i aconseguir que la seua informació fos quantificable i tractable estadísticament. S'han distingit tres categories per a la variable 'direcció':

DIRECCIÓ DELS DOCUMENTALS DE MÚSICA		
<i>Categoria</i>	<i>Codi</i>	<i>Criteri</i>
Masculina	H	Direcció exclusivament masculina, amb un o més membres
Femenina	D	Direcció exclusivament femenina, amb una o més membres.
Mixta	C	Direcció compartida, independentment de la proporció resultant entre homes i dones

Quant a l'origen de producció, s'han establert una sèrie de criteris que s'han anat ajustant a mesura que s'ha anat avançant en l'elaboració de la base de dades. Així, a l'hora de valorar l'origen de la producció, s'ha decidit establir un criteri que afavorís l'equilibri del volum de dades. S'ha considerat que no tenia sentit fer una divisió exclusivament per continents o només per països perquè no ens era gaire útil. S'ha

decidit, doncs, agrupar l'origen de la procedència per regions, variables en funció del volum de documentals. D'esta manera, al final, les agrupacions van des de països fins a continents. Les categories que s'han emprat han estat les següents:

ORIGEN DE PRODUCCIÓ DELS DOCUMENTALS DE MÚSICA	
<i>Categoria / Codi</i>	<i>Criteri</i>
EUA	Produccions d'Estats Units d'Amèrica
EU	Produccions de països europeus excepte el Regne Unit. Coproduccions entre països europeus (inclòs el Regne Unit)
RU	Produccions del Regne Unit
COPR	Coproduccions entre països pertanyents a diverses categories
LLA	Produccions o coproduccions entre països d'Amèrica Llatina
CAN	Produccions del Canadà
ALT	Produccions de països de la resta del món no inclosos en les anteriors categories. Fonamentalment són produccions d'Oceania, Àsia i Àfrica.

En el cas de les coproduccions s'ha fet una segona categorització:

ORIGEN DE LES COPRODUCCIONS (COPR)		
<i>Categoria</i>	<i>Codi</i>	<i>Criteri</i>
EUA + RU	UKSA	Coproduccions entre Estats Units i Regne Unit
EUA + EU	EUSA	Coproduccions entre Estats Units i un o diversos països europeus
WWW	WWW	En general, són coproduccions entre tres o més països de diversos continents
CAN + EU + RU	CAEUSA	Coproduccions entre Canadà i un o diversos països europeus (inclòs Regne Unit)
LLA + EUA + EU + RU	LLAW	Coproduccions entre algun país de Amèrica Llatina i Estats Units i/o un o més països europeus (inclòs Regne Unit)
AFR + EUA + EU + RU	AFRW	Coproduccions entre algun país africà i Estats Units i/o un o més països europeus (inclòs Regne Unit)
ASI + EUA + EU + RU	ASIW	Coproduccions entre algun país d'Àsia i Estats Units i/o un o més països europeus (inclòs Regne Unit)
OC + EUA + EU + RU	OCW	Coproduccions entre algun país d'Oceania i Estats Units i/o un o més països europeus (inclòs Regne Unit)

Per al protagonisme dels documentals s'han configurat tres categories:

PROTAGONISME EN ELS DOCUMENTALS DE MÚSICA		
<i>Categoria</i>	<i>Codi</i>	<i>Criteri</i>
Protagonisme masculí	M	Documentals centrats en una o vàries figures masculines
Protagonisme femení	F	Documentals centrats en una o vàries figures femenines
Altres opcions	A	Documentals centrats en bandes mixtes (sense entrar a valorar rols ni importància en el grup); documentals sense un protagonisme humà evident (dedicats a festivals, a escenes musicals, a instruments, a locals emblemàtics, etc.); documentals on no queda clar el protagonisme o està força repartit

Quant al tipus de protagonisme femení, s'han establert les següents categories:

TIPUS DE PROTAGONISME FEMENÍ EN ELS DOCUMENTALS DE MÚSICA		
<i>Categoria</i>	<i>Codi</i>	<i>Criteri</i>
Gran estrella internacional	ST	Figura singular femenina de l'àmbit de la música coneguda a nivell internacional
Figura coneguda	TD	Figura singular femenina amb reconeixement en una determinada escena musical o en un país, però potser desconeguda per la major part del públic internacional
Personatge anònim	AN	Personatge femení desconegut però amb una història interessant
Banda femenina	BF	Banda formada exclusivament per noies/dones, on el protagonisme es reparteix entre les components
Protagonisme femení coral	COL	Protagonisme repartit entre moltes veus femenines que parlen sobre diversos temes i es recull la seua opinió

Evidentment, estes dues darreres categoritzacions també tenen un component subjectiu, però s'ha considerat que permetia una distinció força clara a partir dels treballs analitzats.

Al començar a elaborar la base de dades, es va observar que per als objectius que es perseguien, tenia molt més sentit realitzar una anàlisi per dècades que no pas anual, ja que ens interessaven valors mitjans representatius d'una tendència, i no tant valors exactes. A més, en una catalogació estadística com esta, on l'argument del

documental té un pes fonamental a l'hora d'incloure'l o no en la mostra final, no tenia sentit realitzar comparatives anuals, perquè d'un any a un altre hi poden haver diferents factors que facin que un any apareguin més o menys documentals de música que l'anterior (aniversaris, decessos, esdeveniments especials, etc.). Així doncs, les dues dates d'inici i de final (1960-2019), ens permeten realitzar una anàlisi que abasta sis dècades completes i on es pot apreciar com ha estat esta evolució de la presència femenina.

Les dades que s'extrauran de l'anàlisi estadístic seran, bàsicament, números globals, mitjanes i percentatges. Per a la mostra de resultats (veure capítol quart) s'ha decidit mostrar-los a través de diferents tipus de gràfics, on es representarà tant l'evolució temporal com el percentatge de les variables estudiades. Així mateix, es mostraran aquells valors globals i percentatges d'interès en forma escrita.

## 3.2. Anàlisi fílmica

### 3.2.1. Precedents

La present investigació ha anat evolucionant amb el temps degut a diversos factors, de manera que la selecció dels diferents treballs a analitzar s'ha anat conformant a mesura que la pròpia investigació anava avançant.

Com ja s'ha expressat en l'apartat de justificació personal, en esta investigació hi ha un posicionament ideològic i la creença ferma que la recerca acadèmica pot (o hauria) de servir, en part, i ni que fos mínimament, per a proporcionar eines o reflexions que treballin cap a la transformació i el canvi envers una societat més justa. En el nostre cas, tenim la convicció de que cal defensar un món més feminista i, per tant, menys patriarcal, menys classista, menys racista i menys eurocèntric. És en este sentit que, des d'un bon principi, quan es decideix que la investigació es circumscriurà al documental de música i la identitat de gènere, vam tenir la voluntat de visibilitzar propostes culturals i artístiques fetes, pensades i interpretades per dones.

### 3.2.2. Algunes aportacions metodològiques de la teoria fílmica feminista

A l'hora d'abordar esta investigació, com ja s'ha explicat, ens situem en el marc dels estudis culturals, però també recollim propostes de la teoria fílmica feminista (*Feminist Film Studies*). De fet, tal i com indiquen, Zurian i Herrero (2014), ambdós perspectives o esquemes d'anàlisi, tot i mantenir orígens i evolucions diferenciades «comparteixen



l'interès pel cinema, per la cultura i les formes de dominació ideològiques» (p.17). Estos autors, però, destaquen que així com els estudis culturals se centren en «els processos d'interacció entre textos, espectadors, institucions i entorn cultural» (Stam citat a Zurian i Herrero, 2014, p.17), la teoria fílmica feminista encara té en els textos el seu principal centre d'interès (pp.17-18). La teoria fílmica feminista ha anat evolucionant amb el temps, de manera que «en cada època i des de cada perspectiva, s'han modificat tant els plantejaments conceptuals i metodològics com la qüestió concreta en què han centrat la seva atenció» (Binimelis, 2015, p.10), però incidint «en l'anàlisi de la representació femenina en l'audiovisual», i també «en l'anàlisi dels gèneres cinematogràfics que posen a la dona en el centre de la narració» (Zurian i Herrero, 2014, p.10). La teoria fílmica feminista recull els preceptes teòrics dels estudis de gènere a partir dels quals configura, diuen Zurian i Herrero, una metodologia d'investigació vàlida, plantejant enfocaments més interpretatius, flexibles i més oberts a altres disciplines. Així, entre els principals canvis hi ha una aposta per visions que prioritzen «les subjectivitats individuals i col·lectives, el "gir visual" en les ciències socials i la incorporació de determinades eines [...] que qüestionen el caràcter patriarcal, racista i eurocèntric de la modernitat i les seves formes de coneixement» (ibíd.).

Així doncs, alguns dels aspectes de la metodologia fílmica feminista que s'han recollit en la present investigació són, per una banda, «la posició política de partida de l'investigador en tant que constructor de significats» (p.14); i, per altra banda, l'anàlisi dels «modes de producció dels significats a partir dels usos, transformacions i subversions dels codis» (p.15), que la teoria feminista recull de la semiòtica en el camp de l'escriptura.

### 3.2.3. Criteris de selecció de les obres analitzades

Per a la selecció de les obres, per tant, un primer criteri és que els documentals fossin dirigits i protagonitzats per dones. En un context on, en ambdós sectors, tant el de la música com el del cinema, la infrarepresentació femenina és un mal endèmic que progressa molt lentament, ens semblava just i necessari que els films analitzats complissin este requisit. Per altra banda, i també per una voluntat política, es volia advocar per propostes relativament petites, que apostessin clarament per un plantejament personal i subjectiu i on s'abordessin diversos temes d'interès a banda del de la música, i on el ser dona, i la construcció social del gènere, fossin elements importants.

Així doncs, en base a estes premisses s'inicia la recerca i el primer documental que apareix és *Tomar el escenario* (Idoate, 2014), penjat en obert a la plataforma YouTube. De seguida comencem a indagar i descobrim que hi ha diversos documentals a l'Estat amb unes característiques similars i que, des de l'amateurisme i amb unes produccions mínimes, donen veu a un bon nombre de dones de diferents escenes musicals alternatives; dones que, davant de càmera, expressen queixes, injustícies i reivindicacions. A partir d'aquí comença a gestar-se la idea d'entendre estos treballs com un reflex d'un sentiment fruit d'un context determinat i com a propostes audiovisuals que entenen el documental com una eina de visibilització i de protesta des de la militància feminista. Per tant, s'inicia un procés de recerca de treballs similars i de selecció d'aquells que, a part de complir amb els requisits, s'entenia que presentaven més punts d'interès i més punts en comú entre ells. De tots els que es van trobar, se'n van seleccionar dos més: *Las que faltaban* (Carrión, 2018) i *L'alt(r)aveu* (Rigalós i Núñez, 2018). Un cop es van tenir tots tres, vam considerar que, degut a les característiques compartides entre els tres treballs, tenia més sentit realitzar una anàlisi conjunta, on s'expressessin els punts en comú així com els trets propis més significatius dels tres documentals.

Un cop es va tenir estes primeres propostes, es va decidir que seria interessant que els treballs seleccionats expliquessin històries diferents i des d'òrbites allunyades, que ens permetés abordar diferents tipus de temes, narratives i propostes formals. D'esta manera, i gràcies a la recerca de documentals de música produïts a Catalunya, es va localitzar el documental *Conxita Badia no existeix* (Domènech, 2012). De seguida es considera que és una proposta interessant, ja que representava un canvi substancial respecte les anteriors i mostrava una aproximació i tractava temes molt diferents. En este cas es tractava d'un documental amb una protagonista individual, de l'àmbit de la música lírica, i que, tot i que va ser una figura nacional i internacional a la primera meitat del segle XX, va ser oblidada per la història oficial. Este treball ens permetia tractar aspectes formals i narratius d'interès, com la inscripció de la directora en la història en primera persona, l'abordatge de la memòria no viscuda en el documental familiar, així com el paper de la música com a element vertebrador de la pel·lícula en molts aspectes.

En este punt es va considerar que per a la/les propostes restants calia plantejar un enfocament diferent, calia allunyar-se de la mirada eurocèntrica. Així, aprofitant l'oportunitat que ens brindava l'obtenció d'una beca AGAUR, va ser possible realitzar una estada de recerca internacional. A l'hora de triar-la, teníem clar que volíem anar a Amèrica Llatina i, al final, l'acord amb el programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena, a Santa Marta (Colòmbia), va permetre que esta fos la destinació escollida per a dur a terme l'estada. Un cop allí, es va efectuar un procés

de recerca de documentals de música dirigits i protagonitzats per dones. Després d'un llarg procés de sondatge, es va localitzar el documental *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2016) i es va decidir que amb este treball ja es complien els objectius, donat que ens oferia un documental completament diferent als altres, amb un enfocament etnogràfic, amb cinc protagonistes, cantadores afrocolombianes de diverses regions del país, de l'àmbit rural, que a través dels cants tradicionals preserven un llegat ancestral i planten cara de manera artística als embats del conflicte armat i del neocolonialisme extractivista. A més, esta proposta ens oferia la possibilitat d'aprofundir en temes com el pensament descolonial, el conflicte armat, la tradició afrocolombiana (ritus fúnebres, música i tradicions). D'esta manera, es va acabar de configurar la tria de treballs per a ser analitzats. Sense cap voluntat prèvia, al final ha resultat que totes les propostes escollides són l'*opera prima* de cadascuna de les directores.

### 3.2.4. Processos metodològics emprats

Tarín (2006) parla de la necessitat de la recursivitat per a l'anàlisi fílmica, és a dir, no n'hi ha prou amb un visionat del film, cal visitar-lo diversos cops, posant l'atenció en diversos aspectes per arribar a treure'n l'entrellat. L'autor assenyala que, independentment de la perspectiva d'anàlisi adoptada quasi sempre caldrà fer una tasca doble: «descompondre el film en els seus elements constituents [...] i establir relacions entre estos elements per a comprendre i explicar els mecanismes que els permeten constituir un "tot significant"» (p.3).

Esta aproximació hermenèutica i recursiva és la que s'ha dut a terme per a l'anàlisi dels treballs analitzats (capítols cinquè, sisè i setè). Així mateix els processos metodològics emprats tenen presents aspectes dels *Film Studies* i de la teoria fílmica feminista, com ja s'ha explicat, i fan servir diverses eines metodològiques: l'anàlisi interseccional, sincrònica, diacrònica i contextual.

En el nostre cas, l'anàlisi del cos fílmic s'ha sustentat en una combinació d'estratègies analítiques de la teoria fílmica. Partint de l'anàlisi formal, s'ha tingut present tant la part estètica com la part semiòtica dels components del llenguatge (audiovisual, muntatge i narració). També s'han tingut en compte els condicionants contextuais, que ens duen a una anàlisi històrico-cultural, que ens situa el film en el seu context determinat i també es relaciona amb l'intertext. Així, s'observaran els usos que han tingut les diferents obres, atenent al circuit posterior a la creació i als propòsits de les creadores; i també es considerarà la informació intertextual que estos documentals

amaguen, analitzant les estratègies discursives, tant les més explícites, com les més implícites i velades.

En l'anàlisi de les obres s'han incorporat elements propis dels estudis de gènere, atenent als elements narratius i a la presa de decisions de les directores. Així, s'han tingut presents diverses perspectives metodològiques que tenen el gènere en el centre de l'anàlisi: l'anàlisi interseccional, a partir d'aproximacions transversals on observem com el gènere s'interrelaciona amb altres factors identitaris; l'anàlisi contextual, on a partir de l'estudi dels contextos (socials i polítics) en els que s'han dut a terme les obres, i amb l'ajut de les entrevistes (com es veurà en el següent apartat), puguem entendre millor aspectes relacionats amb les motivacions i objectius creatius o els condicionants de producció; l'anàlisi sincrònica, on s'analitza el text fílmic atenent tant als seus missatges manifestos, més descriptius i explicatius, com els implícits, més interpretatius; i l'anàlisi diacrònica, molt relacionada amb la contextual, on es duu a terme una mirada històrica, que permeti establir comparacions amb els contextos pretèrits i entendre millor els contextos actuals.

### 3.3. Entrevista semiestructurada

Tot i que la metodologia principal en tres dels quatre capítols de la investigació serà l'anàlisi fílmica, s'ha considerat fonamental l'ús de l'entrevista semiestructurada com a eina metodològica qualitativa que ens permet revelar aspectes específics de la persona entrevistada, així com les motivacions i reflexions personals i ideològiques, aspectes contextuais, tècnics i decisions creatives específiques. Kvale (2010, p.37) destaca l'entrevista d'investigació qualitativa com un espai de construcció de coneixement, i defensa que en este tipus d'entrevista l'entrevistador «no pot ser fredament impersonal; ha de donar quelcom de sí mateix per a merèixer una resposta oberta» (Sennet citat a Kvale, 2010, p.39). Kvale també destaca la informació que es pot extreure de les entrevistes semiestructurades, com ara tota la vocalització o les expressions facials i corporals de la persona entrevistada (p.42).

Al llarg de la investigació s'han dut a terme set entrevistes semiestructurades per a complementar l'anàlisi dels diferents treballs analitzats. Totes han estat realitzades en persona, excepte una que s'ha dut a terme en línia, i totes s'han enregistrat i posteriorment s'han transcrit. Com ja s'ha explicat, prèviament a la realització de les entrevistes s'havia visionat cadascun dels documentals, de manera que l'entrevista també ha servit per resoldre alguns dubtes i aclarir suposicions que havien aparegut en la fase d'anàlisi prèvia. Així doncs, cada entrevista s'ha preparat a partir d'un guió que funciona com esquema bàsic, i que conté els temes més importants a tractar.

S'han plantejat preguntes obertes, que permeten a la persona entrevistada desenvolupar-les i afegir matisos, i, a l'entrevistador, formular noves preguntes. D'esta manera, els temes poden entrecreuar-se i, fins i tot, poden aparèixer temes d'interès que no s'havien considerat en un principi. En el nostre cas, s'ha plantejat un guió d'entrevista adaptat a cada cas en particular, amb alguns temes comuns, però amb especificitats de cada treball.

De les set, cinc entrevistes han estat a les directores dels films analitzats i dues entrevistes més s'han realitzat a persones especialistes en determinats temes relatius al context colombià.

Les tres primeres entrevistes es van realitzar per al capítol quart, centrat en documentals de música entesos com a altaveu de la situació de les dones en les escenes alternatives musicals espanyoles:

El 13 de gener de 2020 es va realitzar una entrevista en persona amb Elena Idoate, directora del documental *Tomar el escenario* (2014), a la ciutat de Barcelona. L'entrevista va durar, aproximadament, 1h30'. Al capítol sisè, quan es fa referència a informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E1.

El 27 de gener de 2020 es va dur a terme una entrevista en persona amb Vera Carrión, directora del documental *Las que faltaban* (2018), a la ciutat de València. L'entrevista va durar, aproximadament, 1h40'. Al capítol sisè, quan es fa referència a informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E2.

El 29 de gener de 2020 es va dur a terme una entrevista en persona amb Andrea Rigalós i Júlia Núñez, directores del documental *L'alt(r)aveu* (2018), a la ciutat de Barcelona. L'entrevista va durar, aproximadament, 1h15'. Al capítol sisè, quan es fa referència a informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E3.

En este cas, sí que el guió preparat per a cadascuna de les tres entrevistes era força similar entre si, ja que es plantejava una anàlisi conjunta de les tres pel·lícules i hi havia molts aspectes comuns. No obstant, cada un dels tres guions d'entrevista també comptava amb preguntes i temes específics per a cada cas.

La investigació duta a terme a l'estada de recerca a Colòmbia es va plantejar en diverses fases. La primera fase va servir per inspeccionar la presència de documentals de música dirigits i protagonitzats per dones, i produïts o coproduïts a Colòmbia; d'aquí es va fer una primera selecció de documentals localitzats i es va iniciar un

procés de visionat de tot els treballs que es va poder, encara que fossin fragments, que ens permetés intuir l'enfocament, la temàtica, el paper de la música, etc. En este punt vam descobrir diversos documentals, no sempre dirigits per dones, dedicats a cantadores de música tradicional com Totó La Momposina, Petrona Martínez, Leonor González Mina, Tía Cato o Pabla Flores 'La Payí'. Això ens va fer decidir que seria interessant centrar-nos en la música tradicional colombiana, perquè ens oferia una perspectiva diferent dels altres documentals analitzats. Així que, es van descartar treballs dedicats a altres gèneres i estils musicals. El nombre de documentals es va reduir molt quan, d'entre tots els treballs que vam poder localitzar, vam filtrar aquells dedicats a la música tradicional, protagonitzats per cantadores i dirigits per dones. D'este corpus, tot i que només havíem pogut accedir a una versió reduïda del documental, penjada en obert a YouTube, vam considerar que *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2016), era el més adient per centrar la nostra anàlisi, ja que ens permetia reflexionar sobre una bona varietat de temes que complementaven perfectament els altres estudis de cas. Vam visionar altres documentals, però alguns eren curmetratges; en d'altres, el paper de la música era secundari; alguns, com per exemple, diversos capítols de la sèrie *Yuruparí*, tot i complir amb els requisits, es van descartar per formar part d'una sèrie. Dels tres o quatre restants que complien amb els requisits es van descartar perquè no abastaven una varietat tan gran de temes ni estaven plantejats des d'una mirada feminista. Així doncs, es van fer les gestions amb la directora qui, molt amablement, ens va donar accés a la pel·lícula i ens va facilitar documentació addicional; en la tercera fase, es va dur a terme el procés de documentació sobre un ventall molt ampli de temes tractats de manera més o menys profunda al documental escollit: música afrocolombiana; esclavisme, colonialisme o descolonialitat; conflicte armat; cinema documental colombià i documental etnogràfic; o rituals religiosos afrocolombians; en la quarta fase es va realitzar l'entrevista amb la directora de la pel·lícula i a partir d'allí, es va començar a vertebrar l'esquema de l'anàlisi.

L'11 de juny de 2022 es va dur una entrevista en línia amb María Fernanda Carrillo, directora de la pel·lícula *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (2016), amb qui havíem contactat prèviament per tal de poder visionar el documental. L'entrevista va durar, aproximadament 2h, i es va enregistrar en vídeo per a poder ser transcrita posteriorment. Al capítol setè, quan es fa referència a informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E4.

Donades les particularitats del país, es va considerar que seria molt vàlid per a la investigació poder entrevistar persones que ens poguessin ajudar a entendre millor el context. Així, es van realitzar diverses entrevistes amb gent experta en diversos temes

d'interès, tot i que, al final, únicament se n'ha acabat incorporant dues al capítol. Estes entrevistes no són les que fonamenten l'anàlisi del capítol de Colòmbia, però ens van ser de molta ajuda. Les dues persones escollides per a estes entrevistes van ser:

Per una banda, Fabio Silva Vallejo, antropòleg, professor i investigador a temps complert de la Universidad del Magdalena (Santa Marta – Colòmbia). És director del *Grupo de Investigación Oralidad, Narrativas Audiovisuales y Culturas Tradicionales del Caribe Colombiano – ORALOTECA* de la Universidad del Magdalena. Amb una llarga trajectòria acadèmica, està especialitzat en estudis de la tradició oral i la cultura popular al Carib colombià. Ha estat editor i autor de diversos llibres i articles. Ha treballat en diversos projectes amb comunitats indígenes i afrocolombianes a la regió Carib colombiana. Des de fa anys ha considerat que les eines audiovisuals poden ser molt vàlides com a eines d'investigació i de retorn a les comunitats. Silva també ha realitzat tasques de producció en diversos documentals. Les xerrades amb Fabio Silva ens van servir per entendre alguns aspectes del país i de la seua història, especialment aquells vinculats amb el conflicte armat i la violència, així com el seu efecte en les comunitats, i també el paper de la religió, la descolonialitat, i temes relacionats amb la tradició oral o les creences religioses.

El 7 de juny de 2022 es va dur a terme una entrevista en persona amb Fabio Silva a la ciutat de Santa Marta (Colòmbia). L'entrevista va durar 1h15', aproximadament. Durant l'estada a Colòmbia es van dur a terme més converses informals amb ell, d'on també es va extreure informació, recomanacions bibliogràfiques, etc. Al capítol setè, quan es fa referència a la informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E5.

Per l'altra banda, Ayda Luz Mena Casas, docent, investigadora, ballarina i coreògrafa. És doctorada en educació i professora de la Universidad del Magdalena. Nascuda al Chocó, regió Pacífic Nord de Colòmbia, s'autoreconeix com a dona negra. Tot i que ha treballat durant molt de temps en la dansa i com a coreògrafa, actualment està més enfocada en l'àmbit de la videodansa, on mira de representar històries al voltant del vincle entre l'Àfrica i Colòmbia a través de la dansa afro contemporània. En tota la seua faceta artística, hi és present la perspectiva de gènere i la tradició afrocolombiana. L'entrevista amb Ayda Mena ens va servir per aprofundir en temes com el racisme a Colòmbia, el paper de la religió en la comunitat afrodescendent, especialment al Pacífic, i en determinats rituals religiosos de les comunitats afrocolombianes del Chocó, que eren d'interès per a la nostra investigació.

El 20 de juliol de 2022 es va dur a terme una entrevista en persona amb Ayda Mena a la ciutat de Santa Marta (Colòmbia). L'entrevista va durar aproximadament 1h20'. Amb anterioritat a esta entrevista, s'havia realitzat una

altra trobada de caràcter informal que va servir per introduir diversos temes que es tractarien en l'entrevista final. Al capítol setè, quan es fa referència a la informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E6.

Finalment, la darrera entrevista es va dur a terme per al documental analitzat al capítol cinquè, on es tracten temes al voltant del documental en primera persona, del documental familiar, de la memòria, o del poder de la música per evocar records.

El 31 d'octubre de 2022 es va dur a terme una entrevista en persona amb Eulàlia Domènech i Bonet, directora del documental *Conxita Badia no existeix* (2012), al poble de Vidrà (Girona). L'entrevista va durar aproximadament 2h. Al capítol cinquè, quan es fa referència a la informació sorgida d'esta entrevista, es farà servir l'abreviació E7.

Així doncs, per als capítols cinquè, sisè i setè d'esta investigació s'ha emprat una metodologia qualitativa mixta, basada en dos mètodes: l'anàlisi fílmica i l'entrevista en profunditat. D'esta manera les entrevistes es plantegen com una eina per complementar l'anàlisi dels diferents treballs documentals analitzats i per entendre millor les motivacions, idees i criteris de les directores a l'hora de dur a terme la seua pel·lícula, on la música, en cada cas, juga un paper diferent i serveix per a diferents propòsits. Tot i que les directores entrevistades s'entenen com a informants fonamentals per a explicar i entendre millor els processos de planificació, rodatge, i muntatge de la pel·lícula, l'anàlisi no té per què coincidir amb la seua opinió i els seus propòsits.

Amb la metodologia que s'ha dut a terme, es pretén, per una banda, obtenir una visió global i aproximada de la situació quant a la representativitat de la dona en el documental de música, tant en la tasca de direcció com en el protagonisme de les històries explicades; i, per altra banda, l'anàlisi de les diferents pel·lícules ens permet copsar diverses maneres d'entendre el documental de música, situant a les dones en el centre de les històries, i des d'una mirada i un plantejament femení i feminista.



Amb les dones està demostrat que costa el doble de temps fer la segona pel·lícula, si és que es fa. Per comptar les dones catalanes cineastes que han fet més de tres pel·lícules, has de pensar-hi més de dues vegades. Tenim un problema que ja no és tant d'accés com estructural, de permanència.

Neus Ballús  
(Fragment entrevista a El Punt Avui, 2022)

## 4. PRESÈNCIA FEMENINA EN EL DOCUMENTAL DE MÚSICA. ESTUDI QUANTITATIU

### 4.1. Introducció

En este capítol, a partir de la realització d'una recerca quantitativa, s'examina com ha estat l'evolució de la presència de la dona en el documental de música des de 1960 fins al 2019, com a directora i també com a protagonista. L'objectiu era, d'una banda, constatar la desigualtat en la presència femenina tant davant com rere les càmeres i com ha estat l'evolució al llarg d'estes sis dècades i, de l'altra, conformar una base de dades de documentals de música d'on poder trobar referències, temes o històries, i descobrir directores, artistes musicals i altres tipus de dades susceptibles de ser analitzades.

Els resultats de l'estudi posen de manifest que, encara que els números mostren una millora evident quant a la presència femenina, la bretxa de gènere és encara patent en ambdós apartats. A partir de la base de dades de la plataforma en línia *Internet Movie Database* (IMDb) s'ha elaborat un catàleg amb 1.842 documentals de música internacionals a partir d'una sèrie de criteris de selecció. La investigació també assenyala que hi ha una relació directa entre el fet que hi hagi dones dirigint i el fet que els documentals estiguin dedicats o protagonitzats per dones. Assumint i tenint presents els biaixos existents en la configuració d'esta nova base de dades, tal i com s'exposarà, l'estudi té com a objectiu principal posar de manifest que la persistència de les desigualtats de gènere quant a la presència de dones dirigint documentals, incideix en la perpetuació de les narratives patriarcal existents, que es tradueix en un

biaix evident en la manera com s'expliquen les històries i quins temes es tenen en consideració. A la vegada, observant els resultats del percentatge de documentals de música amb protagonisme femení, per una banda, també ens permet vincular-ho amb la desigualtat de gènere existent en el sector musical, on l'escassetat històrica de dones dalt dels escenaris té una clara repercussió en la inferior presència de dones protagonistes en els documentals de música, tot i que, com es veurà, no és l'única causa. Per altra banda, també s'observa la perpetuació de rols de gènere que, en el cas de les dones, es caracteritza per una presència molt més nombrosa de cantants envers altres tipus de rols, com ara, instrumentistes, productores o compositores. El present estudi ens dona una idea general dels tipus de documentals que han arribat al gran públic (especialment dels països del 'primer' món) i, al mateix temps, les absències de determinats treballs també ens donen informació de quines narratives han estat les majoritàries i com determinats discursos no han estat tan visibles com d'altres. En darrera instància, l'estudi l'entendem com una eina vàlida per reivindicar el paper del documental de música com artefacte cultural que pugui ser emprat com a eina de visibilització de la identitat de gènere i la seua importància com a difusor de referents per a les generacions de dones presents i futures.

## 4.2. Configuració de la base de dades

El present estudi no pretén presentar els resultats com una fotografia exacta i precisa de la presència femenina davant i darrere de les càmeres en el documental de música a nivell internacional al llarg de tot el període d'anàlisi. Resultaria un treball impossible davant la incapacitat de tenir accés a la gran quantitat de documentals que es creen anualment en totes les parts del món, la distribució dels quals, en molts casos, queda restringida a un àmbit local o, com a molt, nacional, lluny dels grans circuits i dels canals de distribució i difusió hegemònics. Tot i això, la base de dades obtinguda presenta un nombre de treballs prou important per tal que, a pesar de les seues limitacions i biaixos, ofereixi uns resultats vàlids i significatius que ens poden ajudar a tenir una major perspectiva sobre les desigualtats de gènere en l'àmbit audiovisual, en este cas, en l'àmbit del documental de música.

Després de consultar diverses webs de base de dades de pel·lícules, sèries i programes de televisió, es va optar per treballar amb la plataforma en línia nord-americana IMDb, propietat d'Amazon. De les consultades, era la que oferia més informació amb una base de dades més gran i permetia treballar de manera més optimitzada. Esta web, d'accés obert, ofereix informació sobre diferents tipus de treballs audiovisuals, on apareixen els projectes audiovisuals amb la seua fitxa tècnica

i una breu *storyline*. Un factor fonamental per a este estudi és que la web disposa d'un sistema de filtres que permeten afinar el procés de recerca i un sistema d'ordenació dels treballs en funció d'una sèrie de paràmetres (nom, número de vots, nota, any, etc.).

No obstant, creiem important fer notar que la web, com es mostrarà més endavant, presenta un biaix de representativitat important que 'afavoreix' produccions nord-americanes i, en general, de parla anglesa. Per altra banda, la web inclou treballs encara no finalitzats o que es troben en fases prèvies a l'estrena, fet que dificulta el procés de recerca. També ho complica l'existència de repeticions en les entrades d'algunes produccions, amb distinta valoració; alguns casos amb informació incompleta o no detallada; o un sistema d'etiquetes que no sempre segueix un criteri clarament definit. Únicament en cas de dubte o de no trobar alguna dada, s'ha consultat i verificat la informació en altres fonts. Malgrat estes limitacions, l'estudi presenta informació valuosa i d'interès per a mostrar-ne els resultats, no només per les dades aportades a partir dels treballs recollits, sinó perquè les absències a la base de dades també ens permeten extreure'n conclusions.

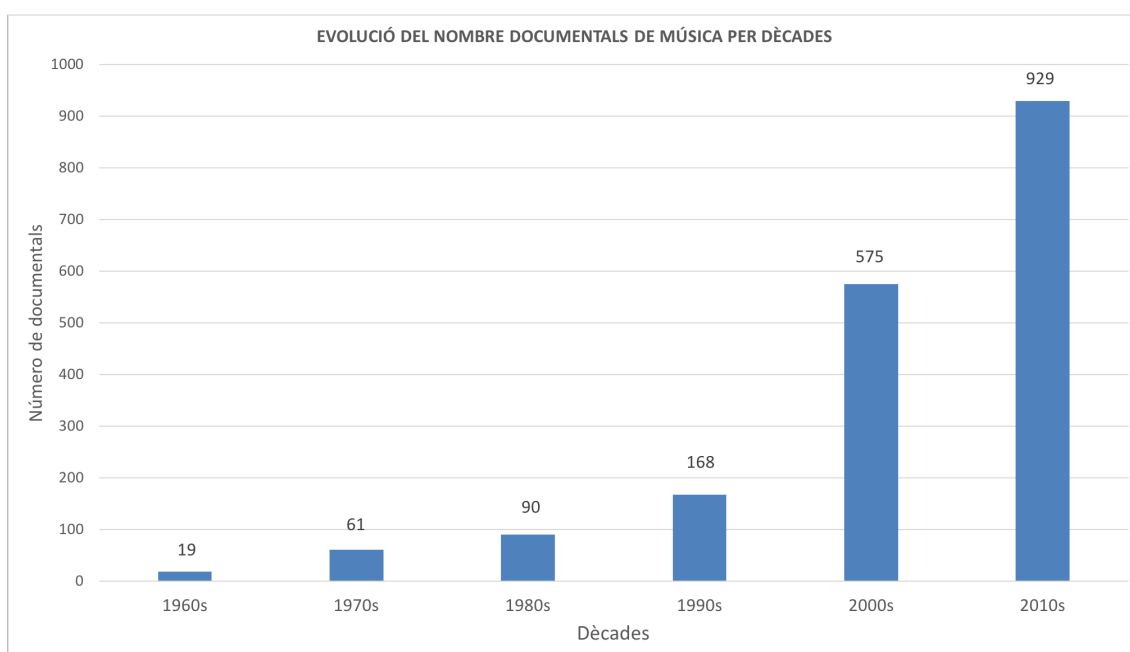
### 4.3. Resultats

Segons els criteris de selecció i filtratge especificats en el punt 3.1.2. d'esta tesi, la base de dades definitiva compta amb un total de 1.842 treballs, que són els que han acabat conformant el corpus objecte d'estudi i a partir del qual s'han extret els resultats que es mostren a continuació. La darrera actualització de la base de dades es va produir al març de 2021. L'estudi s'ha centrat principalment en observar la presència femenina en el rol de direcció al llarg d'estes dècades, ja sigui en direcció exclusivament femenina (en solitari o en un equip només femení), com en direcció mixta masculina i femenina. Per altra banda, també s'ha analitzat la presència de les dones com a protagonistes dels treballs seleccionats i les característiques d'este rol protagonista.

#### 4.3.1. Resultats globals

Dels resultats obtinguts, s'ha cregut convenient observar com ha estat l'evolució del nombre de documentals al llarg de les sis dècades d'anàlisi (gràfic 1). Les dades mostren, com era d'esperar, un augment substancial en la quantitat de documentals que formen part de la base de dades, especialment a partir del canvi de segle, en els darrers vint anys d'anàlisi. Només en la darrera dècada (2010-2019) s'han

comptabilitzat més documentals, 929, que en les cinc dècades anteriors, 913. Segons un estudi realitzat en l'àmbit europeu (Simone, 2019), en el període 2003-2017, s'observa un increment de la realització de pel·lícules en general, i també del nombre de documentals. Referint-se a la música dintre de la cultura pop, Simon Reynolds, destaca que la primera dècada del segle XXI es va caracteritzar per la mirada al passat, on es combinava la presència de material nou, però amb un reciclatge sonor i d'estils, amb una «retrospecció sense fi: cada any va comportar la celebració de nous aniversaris, amb les seves corresponents biografies, memòries, *rockumentaries*, biopics i números commemoratius de revistes» (2011, p.XI). En este context, l'autor defensa que els documentals de música van créixer perquè es van trobar amb un mercat i un context predisposat a consumir-los.



Gràfic 1. Evolució del nombre de documentals per dècades

Vinculat amb esta idea de la mirada al passat, l'interès per este subgènere documental s'observa també en l'eclosió de diversos festivals o mostres de cinema documental centrats en la música. A nivell internacional, tot i que hi ha festivals amb una llarga trajectòria, com el Braunschweig International Film Festival (Alemanya) des de 1986, o el SoundUnseen (Estats Units d'Amèrica) des de 1999, un bon nombre de festivals dedicats als documentals de música apareixen amb el nou segle, com ara: Jecheon International Music & Film Festival (Corea del sud), des de 2004; festival DORF (Croàcia), des de 2007; el Parma Musicfilm Festival (Itàlia), des de 2012; el festival Doc'n'Roll (Regne Unit), des de 2013; el festival Musical Écran (França), des de 2014; Sound On Screen Film Festival (Sud Àfrica), des de 2010; o el Festival Escenario

(Argentina), des de 2019. En el cas espanyol, l'any 2003 apareix el Festival Internacional de Documentals de Música In-Edit, celebrat a Barcelona, i que, amb els anys, ha anat obrint seus a Madrid i altres indrets internacionals, com Brasil, Xile, Grècia o Països Baixos; o la Muestra de Cine Documental Musical Dock of the Bay, que se celebra a Donosti des de l'any 2007. Un estudi de Medrano (2020) ratifica la tendència positiva del documental a Catalunya, assenyalant que els documentals amb producció o coproducció catalana han passat de representar el 20% del total l'any 2006, a un 51% l'any 2019.

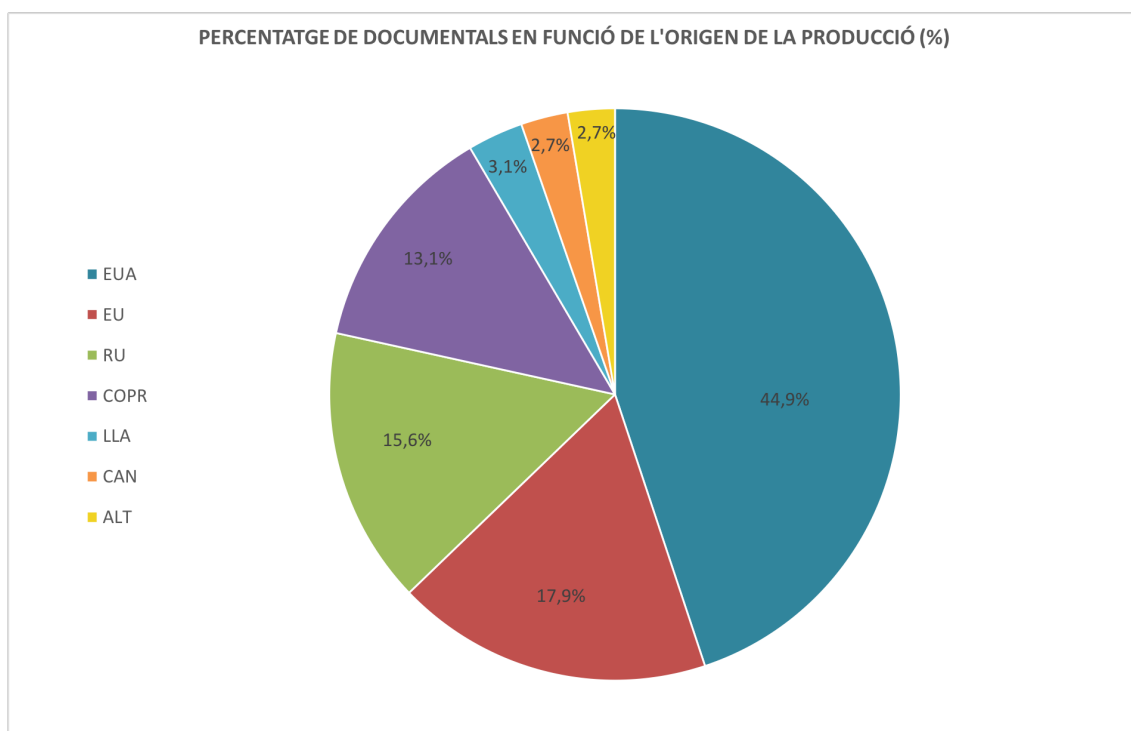
El notable increment de produccions detectat durant la darrera dècada d'anàlisi de l'estudi, 2010-2019, es produeix en el mateix període on les grans plataformes de SVOD<sup>14</sup> o *d'streaming* han anat guanyant popularitat. Un informe de *Motion Picture Association* indicava que les subscripcions a plataformes de vídeo en línia a nivell global l'any 2021 van ser d'uns 1.300 milions, mentre que quatre anys abans, al 2017, el nombre de subscripcions era 'només' d'uns 525 milions (MPA, 2021, p.15). En un informe de Grece (2021) s'indica que, en el cas europeu, a 2020, les principals plataformes *d'streaming* són: Netflix, Amazon Prime Video, Apple TV+ i Disney+. Dams (2021) remarca que el mercat del documental està en expansió degut a que la demanda d'històries de la vida real no para de créixer, i cita uns quants exemples de diverses plataformes o cadenes de TV que han apostat fort pel gènere documental, ja sigui adquirint drets de documentals populars com creant produccions pròpies. Loviana (2022) destaca la connexió amb les noves generacions, subratllant que «en l'era de l'*streaming* els documentals han anat guanyant més popularitat». A continuació afegeix que, «ja sigui pel guió, la cinematografia, la facilitat d'accés, o senzillament pel *hype*, l'audiència jove sembla mostrar un sentiment positiu envers els documentals». L'autora defensa que esta connexió de la gent jove amb el documental és deguda, fonamentalment, a que mirar pel·lícules en línia ha esdevingut una opció recreativa cada cop més popular fruit de l'increment en subscripcions a plataformes *d'streaming*, i, per altra banda, ella també destaca la «creixent preocupació envers temes socials entre els *millennials* i la generació Z» (ibíd.). D'entre tota l'oferta de documentals de les grans plataformes internacionals, però també d'altres de més 'locals', com Movistar+ o Filmin a l'Estat, un nombre important són documentals de música. Plataformes com Filmin, per exemple, col·labora amb el festival In-Edit i disposa en el seu catàleg de documentals de música projectats al festival. En l'estudi de Grece es destacava que, amb l'entrada de Netflix en el mercat europeu, el mercat del vídeo en demanda va esclatar, especialment, degut a les plataformes SVOD, que van passar de facturar 12.1 milions d'euros l'any 2010, a 9.7 bilions d'euros l'any 2020

---

<sup>14</sup> SVOD són les sigles de Subscription Video On Demand, és a dir, accés a contingut exclusiu mitjançant subscripció. <https://acortar.link/dDUH52>

(2021, p.6). Este creixement, senyala Grece, és degut a molts factors, «facilitats per la distribució de vídeo a través d'internet, l'augment de la penetració de la banda ampla i la digitalització dels continguts» (2021, p.7). En el present estudi s'ha cregut necessari analitzar l'origen de la producció dels documentals que conformen la base de dades perquè, tal i com prevèiem, ens ofereix resultats que ens permeten extreure algunes conclusions importants. Així, s'han establert set categories en base al volum de documentals, de manera que les categories engloben des de països fins a continents. Els resultats (gràfic 2) mostren com, dels 1.842 documentals, 827 són amb producció dels Estats Units d'Amèrica (EUA), un 44.9% del total; 330 amb producció europea sense comptar el Regne Unit, i incloent-hi coproduccions entre països europeus (EU), un 17.92% del total; 288 produïts al Regne Unit (RU), un 15.64% del total; 241 són coproduccions entre països de les diverses categories (COPR), un 13.08% del total; 58 amb producció de països llatinoamericans (LLA), un 3.15% del total; 49 amb producció canadense (CAN), un 2.66% del total; i, finalment, 49 documentals amb producció de països pertanyents a Oceania, Àsia i Àfrica (ALT), un 2.66% del total.

Dintre de la categoria d'Europa (EU), amb 330 treballs, les principals aportacions són: coproduccions entre països europeus (63 treballs i 19.1% del total europeu); produccions alemanyes (58 treballs i 17.6%); produccions franceses (28 treballs i 8.5%); produccions de Països Baixos i espanyoles (ambdós amb 24 treballs i 7.3% cadascun); i produccions sueques (22 treballs i 6.7%). Dintre de la categoria d'Amèrica Llatina (LLA), amb 58 treballs, 40 són produccions brasileres (un 71.9% del total de produccions llatinoamericanes); deu són produccions argentines (17.5%) i cinc són produccions mexicanes (8.8%). Dintre de la categoria de la resta del món (ALT), amb 49 documentals seleccionats, 25 són d'Oceania (1.36%), 23 són d'Àsia (1.25%), i un és d'Àfrica (0.05%). Quant a les coproduccions (COPR), amb un total de 241 treballs, 56 són coproduccions entre Estats Units d'Amèrica i Regne Unit (un 23.2% del total de coproduccions); 55 són coproduccions entre Estats Units i països europeus (22.8%); 35 són coproduccions que engloben, en general, diferents països de diversos continents; i 21 són coproduccions entre Canadà i algun país europeu (inclòs RU) o EUA, 8.7%. També s'observa com la fórmula de la coproducció entre països d'arreu del món i algun país africà és la via més emprada per a que històries i personatges de països africans tinguin un recorregut i puguin ser vistes internacionalment (divuit treballs i un 7.5% del total de coproduccions). Esta també és una opció usada en el cas de determinades històries i artistes de països llatinoamericans que, mitjançant la coproducció amb altres països, poden arribar a dur-se a terme (26 treballs i un 10.8% del total de coproduccions).



Gràfic 2. Percentatge de documentals en funció de l'origen de producció

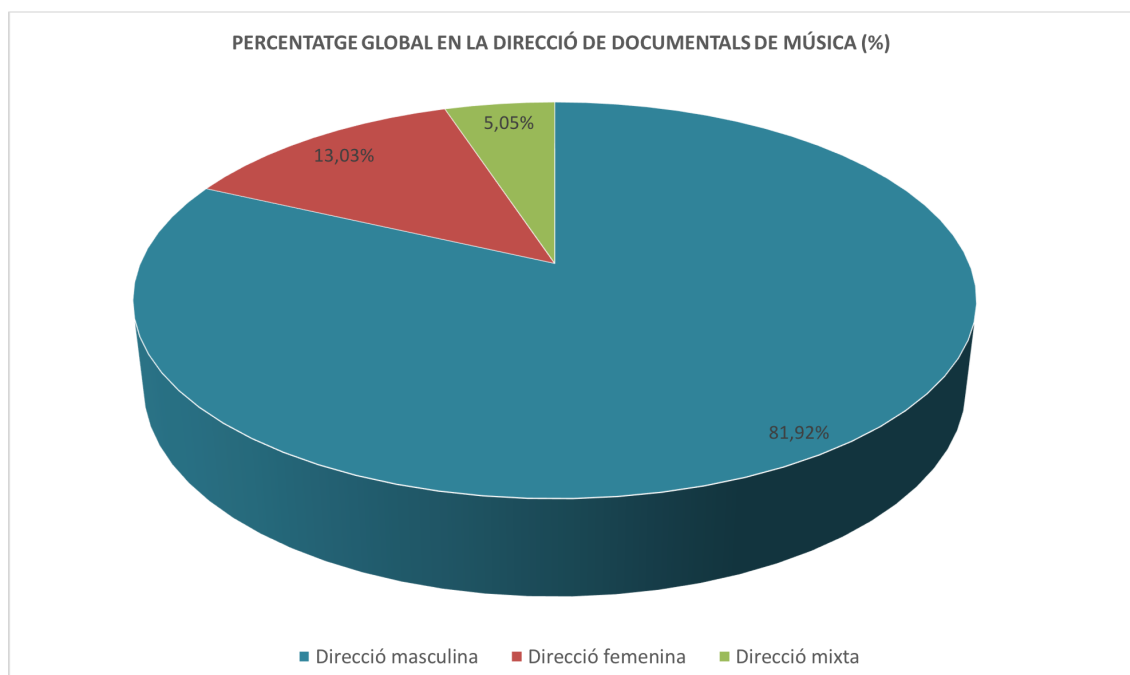
Els resultats mostren la importantíssima presència de documentals amb producció dels Estats Units, ja que més de la meitat dels treballs catalogats tenen presència nord-americana en la producció. Tot i no ser el país que més pel·lícules produeix, Estats Units és la primera potència cinematogràfica en recaptació i impacte mundial (Islas i Muñoz, 2020). Hi ha altres potències molt importants a nivell de producció cinematogràfica, com ara la Índia, Nigèria, la Xina, Japó o Corea del Sud, però amb dinàmiques i produccions molt diferents i amb una distribució i una difusió que abasta, principalment, el seu entorn més proper (ibíd.). Així, doncs, la distribució i difusió global està liderada per la indústria nord-americana, i té un marcat domini lingüístic anglès. Això queda representat en els resultats d'este estudi que, a més, està confeccionat i basat amb les dades d'una plataforma estatunidenca. Per tant, existeix un biaix que cal tenir present, i que es tradueix, no només en la selecció d'històries representades (artistes, bandes, escenes musicals, festivals, etc.), sinó també des d'on i com s'expliquen les històries, amb un marcat biaix anglocèntric i eurocèntric.

En un estudi fet en l'àmbit de Catalunya durant el període 2006-2019 (Medrano, 2020), els resultats revelaven una tendència en augment en l'exhibició de films europeus respecte dels d'origen estatunidenc. Fins al 2015, la majoria de films

exhibits estaven produïts als Estats Units. Tanmateix, a partir de 2015, es constata un canvi amb una majoria de films exhibits de producció europea, i amb una tendència en augment. En el nostre estudi, si bé es manté el domini de produccions nord-americanes, sí que s'observa també un cert canvi de tendència. Així, mentre al període 2000-2004 les produccions d'Estats Units representaven un 53.4% del total, este percentatge ha anat reduint-se amb els anys, fins arribar a un 36.4% per al període 2015-2019. En canvi, les produccions europees (incloent el Regne Unit), al període 2000-2004 representaven un 31.7%, i en el període 2015-2019 un 37.4%.

#### 4.3.2. Presència femenina en la direcció de documentals de música i evolució temporal

Per tal de mostrar la distribució de la presència per gènere en el càrrec de direcció, s'han establert tres categories: direcció masculina, direcció femenina i direcció mixta<sup>15</sup>. En el gràfic 3 s'observa la distribució del percentatge (%) d'estes tres categories:



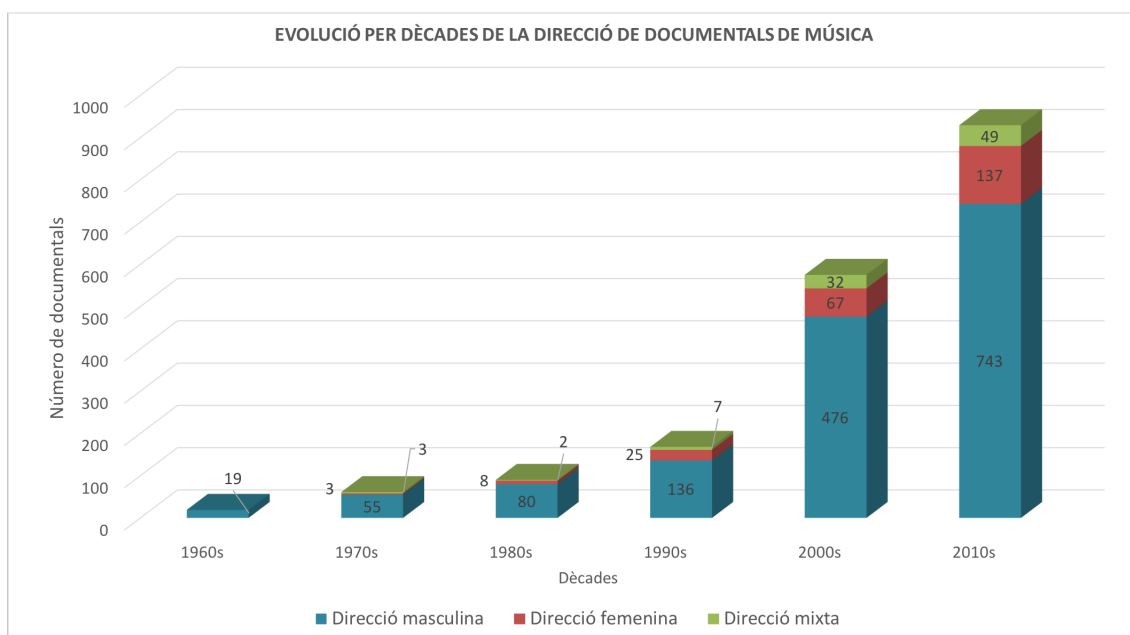
Gràfic 3. Distribució (%) de la direcció de documentals de música

<sup>15</sup> Direcció mixta s'entén amb presència d'homes i dones en el càrrec de direcció, sense entrar en consideracions sobre la proporció d'ambdós.



Del total de 1.842 documentals comptabilitzats, 1.509 han estat dirigits per homes, un 81.92% del total; 240 han estat dirigits per dones, un 13.03% del total; i 93 han estat dirigits de manera mixta, un 5.05% del total. Per tant, es pot establir que la presència femenina en el càrrec de direcció al llarg de les sis dècades d'anàlisi representa el 18.08% del conjunt de documentals de música, amb un total de 333 documentals amb presència femenina en la direcció.

Ara bé, és important observar com ha estat l'evolució de la presència de la dona en el rol de direcció al llarg de les dècades d'anàlisi. En el gràfic 4 es pot observar l'evolució per dècades de la presència femenina en la direcció de documentals de música. De les dades que ofereix, s'observa com la presència femenina (comptant direcció femenina i mixta) ha anat augmentant al llarg del temps. Així, a la dècada dels 60 no es comptabilitza cap dona en el càrrec de direcció dels documentals seleccionats; a la dècada dels 70, la presència puja al 9.8%, amb sis documentals dels 61 totals; a la dècada dels 80, la presència és de l'11.1%, amb deu treballs dels 90 totals; a la dècada dels 90, el percentatge puja al 19%, amb 32 treballs de 168; a la dècada dels 2000, el percentatge disminueix lleugerament, al 17.2%, amb 99 treballs de 575; i a la dècada dels 2010, el percentatge puja al 20%, amb 186 treballs de 929 totals.



Gràfic 4. Evolució temporal de la distribució per gènere en el càrrec de direcció.

L'augment del nombre de documentals al llarg de les dècades ha dut associat un increment del nombre de documentals amb dones a la direcció. El percentatge de documentals amb presència femenina en la direcció també ha augmentat amb els

anys, però ho ha fet amb un creixement desigual, apreciand-se un cert recés en la dècada dels 2000, quant al percentatge, no així en el nombre de documentals. La darrera dècada d'anàlisi (2010-2019) presenta les millors dades globals, amb un 20% de presència de dones en el càrrec de direcció. D'este valor, un 14.7% (137) correspon a documentals dirigits exclusivament per dones, i un 5.3% (49) a documentals amb direcció mixta. Este percentatge explica el fet que, tal i com mostra el gràfic 4, en la dècada 2010-2019 hi ha hagut més documentals amb dones en el càrrec de direcció, 186, que en totes les dècades anteriors (1960-2009), 147. Tot i així, cal fer notar que la desigualtat entre homes i dones en la direcció dels documentals de música continua vigent, ja que la darrera dècada, la que presenta les millors dades, el percentatge de presència femenina és del 20% de mitjana entre els deu anys, anant del 10.9% de 2010 al 22.1% del 2019.

Com s'ha mostrat anteriorment, la mitjana global històrica en tot el període d'anàlisi (1960-2019) de presència femenina en la direcció és del 18.1%, però s'ha volgut veure si este percentatge en termes absoluts variava en funció de l'origen. Així, s'han analitzat els resultats en les quatre categories d'anàlisi amb més nombre de documentals produïts, tenint present i fent notar la diferència palmària en el nombre de documentals en funció de l'origen de producció. Tot i això, els resultats obtinguts per a les quatre categories calculades mostren que, en termes generals, no hi ha grans diferències en els valors obtinguts. Així, per exemple, la mitjana de la presència femenina en la direcció als Estats Units és del 19.1% del total de documentals estatunidencs; a Europa (sense el Regne Unit) és del 17.9%; a Amèrica Llatina és del 17.2%; i al Regne Unit és del 13.9%, el valor que s'allunya més de la mitjana de les quatre regions calculades.

Al no haver-se realitzat cap estudi previ, del que es tingui coneixement, centrat en la presència de directores en l'àmbit del documental de música, no hi ha dades amb les quals realitzar comparatives vàlides i efectives. S'és conscient que s'ha d'anar amb compte amb les comparatives que es puguin fer amb altres estudis sobre presència femenina en la direcció cinematogràfica, ja que hi ha molts paràmetres diferents: la informació recollida, els mètodes d'obtenció de les dades, les dinàmiques de funcionament dels circuits de distribució i difusió o els períodes temporals analitzats. No obstant, l'observació d'estudis previs sí que pot servir per tenir alguna referència orientativa i permet contextualitzar millor els resultats obtinguts en el nostre cas. En esta darrera dècada diverses investigacions s'han interessat en observar la presència femenina en diversos rols darrere les càmeres. Per exemple, Smith et al. (2014), en un estudi que comprenia onze països d'arreu del món, on es tenien en compte pel·lícules de ficció taquilleres, entre el període 2010-2013, assenyalaven que la presència de directores era, de mitjana, del 21%. En el nostre estudi, per al període 2010-2019, la

presència de dones en la direcció de documentals, a nivell global, és del 19.7%. Per altra banda, l'*European Women's Audiovisual Network* va realitzar un estudi sobre la presència de les dones directores elaborat a partir de les dades recollides en set països europeus<sup>16</sup> entre 2006 i 2013, on apareixia que el valor mitjà de la presència femenina en la direcció era del 24.4%, però amb valors força dispars entre els diversos països, que anaven del 36% de Suècia, passant pel 21% de França, o el 18% d'Àustria (EWA, 2016, p.22). En un altre estudi més recent (Simone, 2019), realitzat a partir de films europeus entre 2003 i 2017, s'indicava que el documental era el gènere cinematogràfic amb més presència femenina (comparat amb la ficció i l'animació), i que, en el període d'anàlisi, el 25% dels documentals van estar dirigits per dones. En el nostre estudi, tot i que, com s'ha mostrat anteriorment, el valor mitjà global (1960-2019) de presència femenina en la direcció a nivell europeu (sense comptar Regne Unit) és de 17.9%, si observem només el període (2000-2019), el percentatge puja al 19.7%, i si observem només la darrera dècada (2010-2019), el percentatge puja al 21.4% de presència femenina a Europa. Estos valors ens donen la idea que la situació de desigualtat i de poca presència femenina en la direcció de documentals de música a nivell europeu se situa, més o menys, en els mateixos paràmetres que la resta del sector cinematogràfic en la mateixa zona geogràfica.

L'estudi de l'EWA també assenyalava que les dones es troben diverses barreres que les impedeixen treballar en la indústria cinematogràfica degut a diversos factors (2016, p.9), però en destacava els problemes o la lluita pel finançament, que «s'identifica com el repte més important per a les dones, tant des del punt de vista econòmic, donat el seu estatus desigual en el mercat, com des del punt de vista creatiu, en termes del ventall d'històries que volen explicar» (ibíd.). Un altre aspecte que assenyalava el mateix estudi és que les dones tenen en els documentals, en els curtmetratges i en les Escoles de Cinema, els tres principals punts d'entrada a la direcció (2016, p.27). En l'àmbit espanyol, en el període 2007-2015, hi va haver, de mitjana, un 22.27% de directores de documentals, mentre que en el cas de la ficció, la mitjana per al mateix període era d'un 11.62% (Scholz, 2018, p.49). També centrat en l'àmbit espanyol, però, en este cas, en el cinema independent, Oroz i Binimelis ressalten que en el període 2013-2018 «la presència de dones directores és més elevada en els circuits independents comparat amb la producció *mainstream*, però continua sent minoritària, al voltant del 20%» (2020, p.113). Estes autores també incideixen en la importància dels documentals i els curtmetratges per a les cineastes, on hi troben «un entorn favorable [...] per a desenvolupar les seves iniciatives, al ser gèneres i formats que requereixen pressupostos més baixos i equips més reduïts, però amb menor exposició i cobertura mediàtica» (2020, pp.113-114).

---

<sup>16</sup> L'estudi es va dur a terme a Àustria, Croàcia, França, Alemanya, Itàlia, Suècia i Regne Unit.

Per altra banda, estudis com *The Celluloid Ceiling*, que duu anys analitzant les feines rere les càmeres de les dones en les pel·lícules de ficció més taquilleres dels Estats Units, incideix en les desigualtats que pateixen les dones directores en la indústria cinematogràfica nord-americana, destacant el biaix quant a la presència i també a l'hora de confiar en elles per a les pel·lícules amb més pressupost, destinades a ser les més taquilleres. Lauzen (2020a, p.2) assenyala que el percentatge de dones directores dintre de les 100 pel·lícules més taquilleres de l'any 2019 era del 12%, mentre que este percentatge pujava al 14% en el cas de les pel·lícules dintre de les 500 més taquilleres. Fent una comparativa històrica de la presència de dones directores en les 250 pel·lícules més taquilleres, el percentatge havia passat del 9% l'any 1998 al 13% de l'any 2019 (ibíd.). En el nostre estudi, per al període 2010-2019, la presència de dones en la direcció de documentals de música produïts a Estats Units va ser del 20.6%. Este resultat té certa lògica si, com s'ha explicat, les dones tenen dificultats per accedir a grans pel·lícules de ficció amb pressupostos elevats i, en general, troben més facilitats en poder dirigir documentals.

En un altre estudi realitzat per Smith et al. (2015), s'observa que existeix un biaix de gènere evident en el mercat de la distribució de pel·lícules, ja que les dirigides per dones obtenen menys recursos financers i menor influència del sector, i afegeixen que «fins i tot quan les dones aconsegueixen aquests contractes potencialment lucratiu i prestigiosos, tenen menys probabilitats de que les seves pel·lícules arribin a un públic ampli» (pp.12-13). En el present cas, del total de dones directores dintre de la base de dades elaborada, la gran majoria compta amb un únic treball. Són molt poques les que hagin realitzat dos o més documentals de música. Les directores que més apareixen, ja sigui amb direcció individual, com en codirecció mixta, són: Sonia Anderson, directora britànica especialitzada en documentals per a televisió, amb vuit documentals dedicats a grans estrelles de la música; Susan Lacy, directora, productora i creadora del programa de documentals de la PBS estatunidenca 'American Masters', amb sis treballs; un petit grup de directores nord-americanes amb carreres consagrades i reconegudes, com són Barbara Kopple, Charlotte Zwerin, Chris Hegedus i Penelope Spheeris, amb quatre treballs cadascuna; Maureen Goldthorpe, directora i productora britànica especialitzada en documentals per a televisió, també amb quatre treballs; i Susan Froemke, directora nord-americana, també amb una llarga i reputada trajectòria, amb tres. De totes estes dones, el fet que tres d'elles hagin realitzat bona part de la seua carrera vinculades al documental de música pensat per a la televisió no ens hauria de sorprendre si, com apunten Araüna i Quílez, fent referència a Margolis, Krasilovsky y Stein<sup>17</sup>, «el documental s'ha desenvolupat, en

---

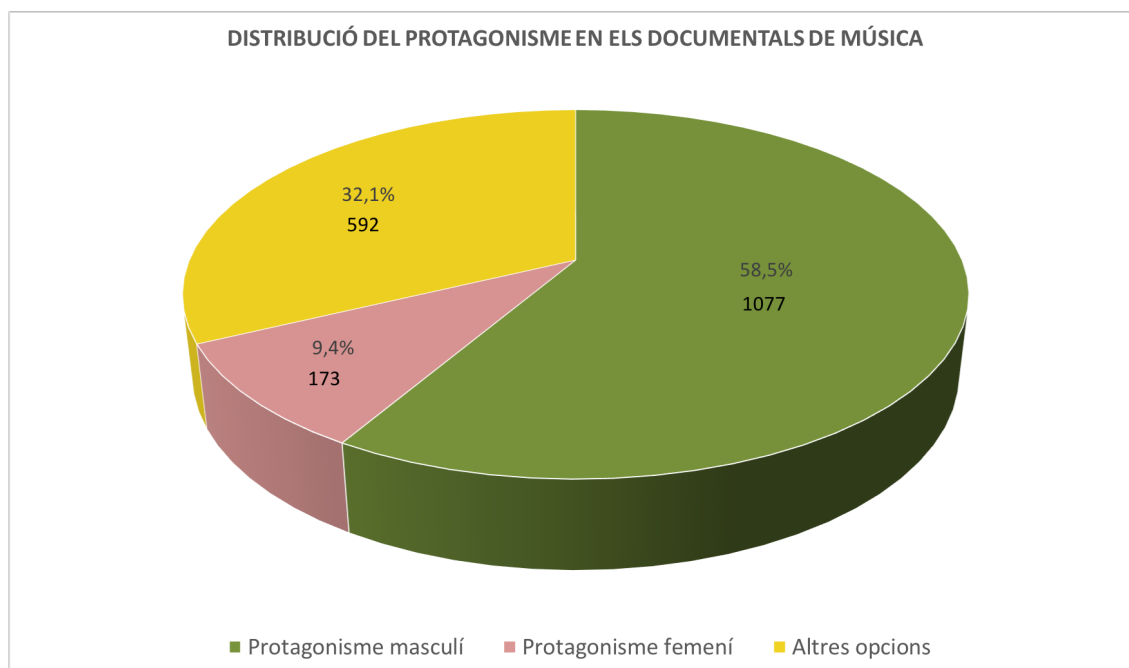
<sup>17</sup> Araüna i Quílez, fan referència al treball: Margolis, H., Krasilovsky, A. i Stein, J. (2015). *Shooting Women: Behind the camera, around the world*. Intellect.

gran mesura, amb la televisió, mitjà on les dones van aconseguir quotes directives i haurien estat sensibles a contractar documentals d'altres dones, o a confiar en elles» (2020, p.108).

#### 4.3.3. Protagonisme femení en els documentals de música i evolució temporal

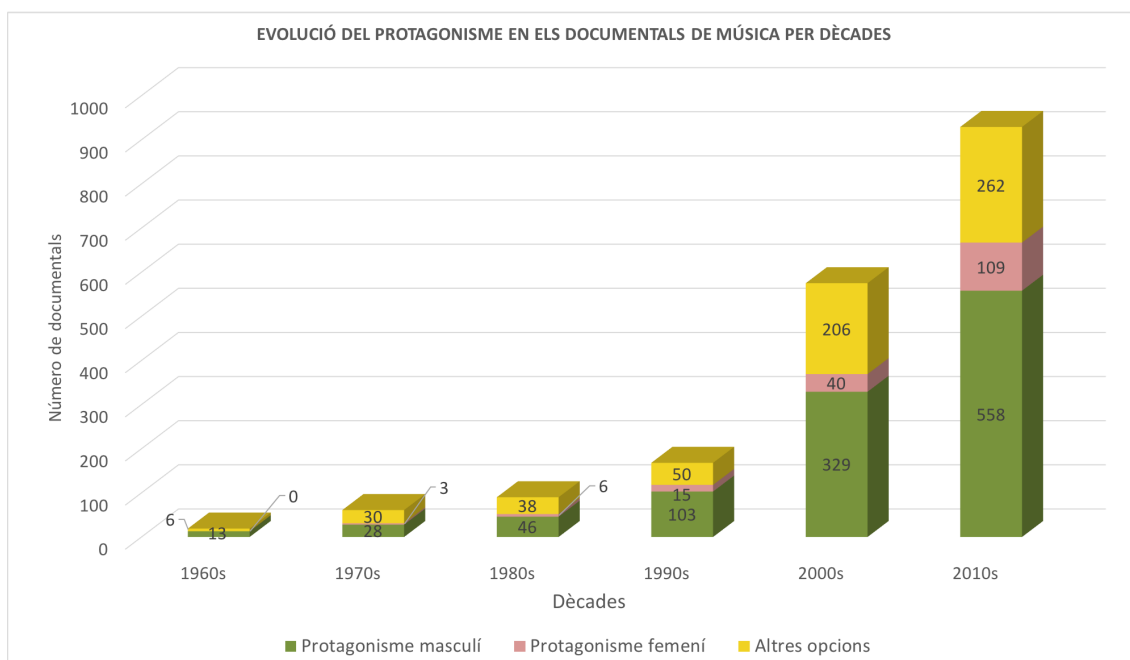
Un altre dels interessos d'este estudi era observar la presència femenina davant de les càmeres, com a protagonista dels documentals de música. De cara a l'obtenció dels resultats, per tal d'establir la representativitat del protagonisme en funció del gènere en cadascun dels treballs seleccionats, s'han establert tres categories: a) Protagonisme masculí, en el cas de documentals centrats en una o varies figures masculines; b) Protagonisme femení, en el cas de documentals centrats en una o varies figures femenines; c) Altres opcions, que reuneix un variat espectre de casos: documentals centrats en bandes mixtes (sense valorar els rols i la seua importància en el grup), documentals sense un protagonisme humà evident (dedicats a un festival, a una escena musical, a un instrument, a un local emblemàtic), o bé en casos on hi ha un protagonisme de gènere força coral o no queda clara la tria del protagonisme.

Així doncs, els resultats obtinguts segons estes tres categories es poden observar al gràfic 5. Dels 1.842 documentals de música catalogats: 1.077 tenen protagonisme masculí, un 58.5% del total; 592 estan catalogats com a 'Altres opcions', un 32.1% del total; mentre que 173 tenen protagonisme femení, un 9.4% del total.



Gràfic 5. Distribució del protagonisme en els documentals de música

El gràfic 6 mostra com ha estat l'evolució del protagonisme en els documentals de música al llarg de les diferents dècades d'anàlisi. Si ens centrem en l'evolució de la presència femenina com a protagonista observem que, vinculat a l'augment del nombre de documentals globals, el nombre de treballs protagonitzats o dedicats a dones ha anat augmentant amb els anys, i que també ho ha fet en percentatge respecte al valor global, tot i que no de forma lineal. Així, a la dècada dels 60, no apareix cap cas de protagonisme femení en la base de dades; a la dècada dels 70, apareixen tres casos (4.9%); a la dècada dels 80, sis casos (6.7%); a la dècada dels 90, quinze casos (8.9%); a la dècada dels 2000, 40 casos (7.0%); i a la dècada dels 2010, 109 casos (11.7%). El creixement, com s'observa, ha estat més aviat lent, amb un descens d'1.9% a la dècada dels 2000, compensat, en part, per un augment del 4.7% en la darrera dècada, fins a obtenir una mitjana històrica global de protagonisme femení de 9.4%. Com veiem, estos valors mostren clarament com la diferència per gènere és molt gran en el protagonisme dels documentals de música. Una de les raons està vinculada directament amb la desigualtat històrica i estructural de la dona en l'àmbit de la música (Ramos, 2010), on la presència femenina no només ha estat escassa dalt dels escenaris (Berkers i Hoegaerts, 2019; Cruz, 2019), sinó també en tasques baix i darrere dels escenaris (Smith et al., 2019; MIM, 2021). Això fa suposar que si, històricament, hi ha hagut menys dones dalt dels escenaris, per lògica, hi haurà menys artistes femenines sobre les quals poder fer-ne documentals.



Gràfic 6. Evolució del protagonisme en els documentals de música per dècades

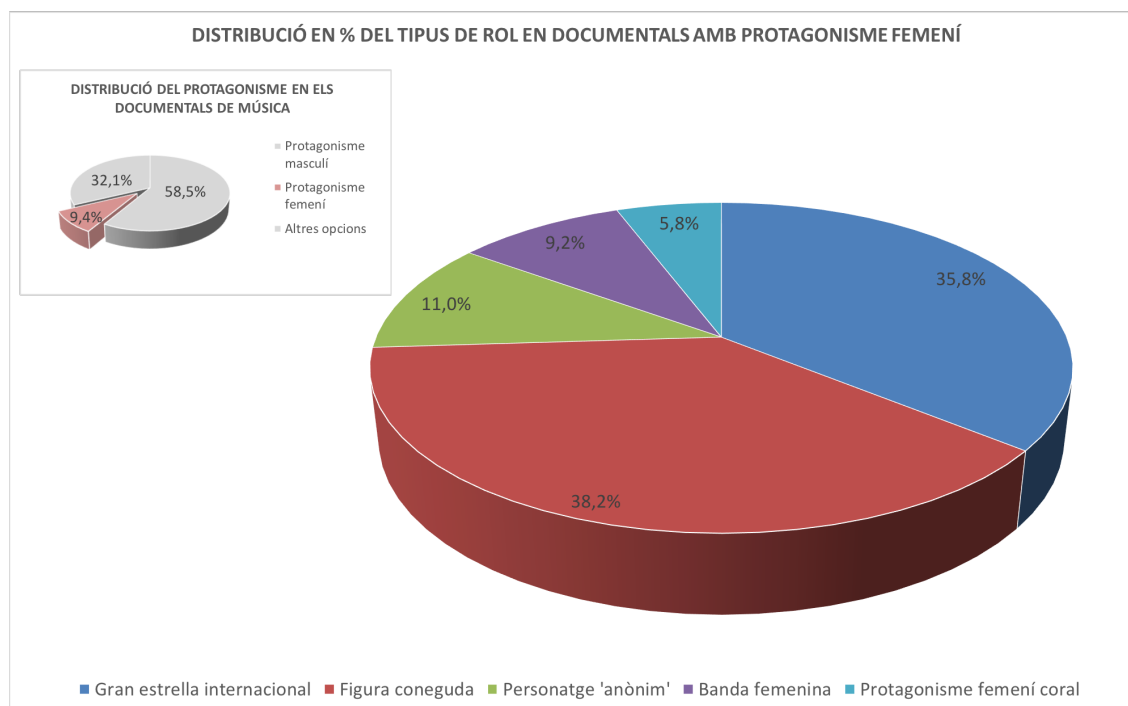
Lemos (2011) destaca les implicacions de la globalització sobre la música i, de retruc, sobre el gènere. Recollint idees plantejades per Boaventura de Sousa Santos, Lemos assenyala que una de les implicacions dels processos de globalització és que es creen dos nivells diferenciats: «el superior i dominant (global) i, en oposició, el dominat i inferior (local)» (p.201). L'autor, traslladant-ho a l'àmbit de la música, destaca que els mercats mundials de la música estan «dominats per música produïda al món occidental» (p.202), i destaca que encara que moltes nacions participen dels processos de globalització, només uns pocs es queden els beneficis i controlen el mercat. «Les quatre majors corporacions musicals estan ubicades en països industrialitzats rics, [així] no només poden promocionar els seus propis artistes, sinó que també disposen de recursos per a comercialitzar-los a escala mundial» (ibíd.). Estes desigualtats, assenyala Lemos, han fet que el procés de globalització de la música s'hagi dut a terme mantenint una sèrie de jerarquies hegemòniques, entre les quals, també la relativa al gènere. Ell ho atribueix a les següents raons: La capacitat de la música occidental per introduir-se i dominar altres mercats menors; la major presència d'homes artistes; la consideració (dirigida i planejada) de que la música occidental és més important que altres –tant per a les multinacionals, com per les audiències–, provocant la presència d'alguns estils musicals molt comercialitzats i afavorits i d'altres més marginalitzats (pp.202-203). Totes estes variables tenen influència a l'hora de la creació i influeixen en el tipus de documentals de música que es comercialitzen.

Ara bé, la desigualtat de la dona davant les càmeres respon a qüestions més generalitzades, i igualment estructurals, tal i com succeeix en el sector musical. Hi ha un evident biaix de gènere en la indústria cinematogràfica, que també afecta la representació femenina com a protagonista. Estudis, com el d'Smith et al. (2014), prenent com a base pel·lícules populars de ficció d'onze països d'arreu del món, indicava que hi havia moltes menys dones protagonistes (un 23%), i que només un 10% de tots els films tenia un repartiment equilibrat. En un altre estudi posterior realitzat sobre les 100 pel·lícules més taquilleres als Estats Units entre 2007 i 2016, amb una mostra total de 900 pel·lícules, s'indicava que la incidència de personatges femenins en pantalla havia augmentat lleugerament en el període d'anàlisi, però de mitjana era només del 30.5%. Estes dades mostren que la infrarepresentació de la dona davant de la càmera continua sent vigent en l'àmbit cinematogràfic.

De tots els documentals de música protagonitzats per dones recollits, s'ha volgut observar el tipus de rol que presentaven. Així, s'ha fet una categorització on s'ha dividit en: a) gran estrella mundial individual, és a dir, una figura reconeguda globalment pel gran públic; b) figura individual, coneguda i/o respectada en un determinat país o regió, o en una determinada escena o àmbit musical, però potser

desconeguda per bona part del públic a nivell global; c) personatge femení 'anònim' amb una història interessant; d) banda amb components exclusivament femenines, on el protagonisme es reparteix entre elles; e) protagonisme femení col·lectiu, on el protagonisme és coral entre moltes veus femenines i es recull la seua opinió.

Els resultats obtinguts, mostrats en el gràfic 7, indiquen que, dels 173 documentals protagonitzats per dones, les dues categories més nombroses són les dedicades a figures femenines individuals, ja siguin grans estrelles internacionals (62 i el 35.8%), com figures reconegudes en un àmbit més reduït (66 i el 38.2%). La resta de categories tenen força menys incidència. Així, el tercer lloc és per a treballs amb històries protagonitzades per dones desconegudes (dinou i 11%); hi ha setze documentals dedicats a bandes amb components femenines (9.2%); i n'hi ha deu on es dona veu col·lectivament a un grup de dones (5.8%). És evident, doncs, que, històricament, la representació de la dona en el documental de música ha estat fonamentalment a través de la figura individual d'èxit (sigui en un àmbit més gran o més reduït), assolint el 74% dels documentals protagonitzats per dones al llarg de tot el període d'anàlisi (1960-2019).



Gràfic 7. Tipus de rol protagonista femení en documentals de música

Del total de documentals de música del catàleg protagonitzats per dones, les que han protagonitzat més treballs són les grans estrelles internacionals: Madonna i Beyoncé, amb quatre documentals protagonitzats; Nina Simone, Dolly Parton, Britney Spears, o



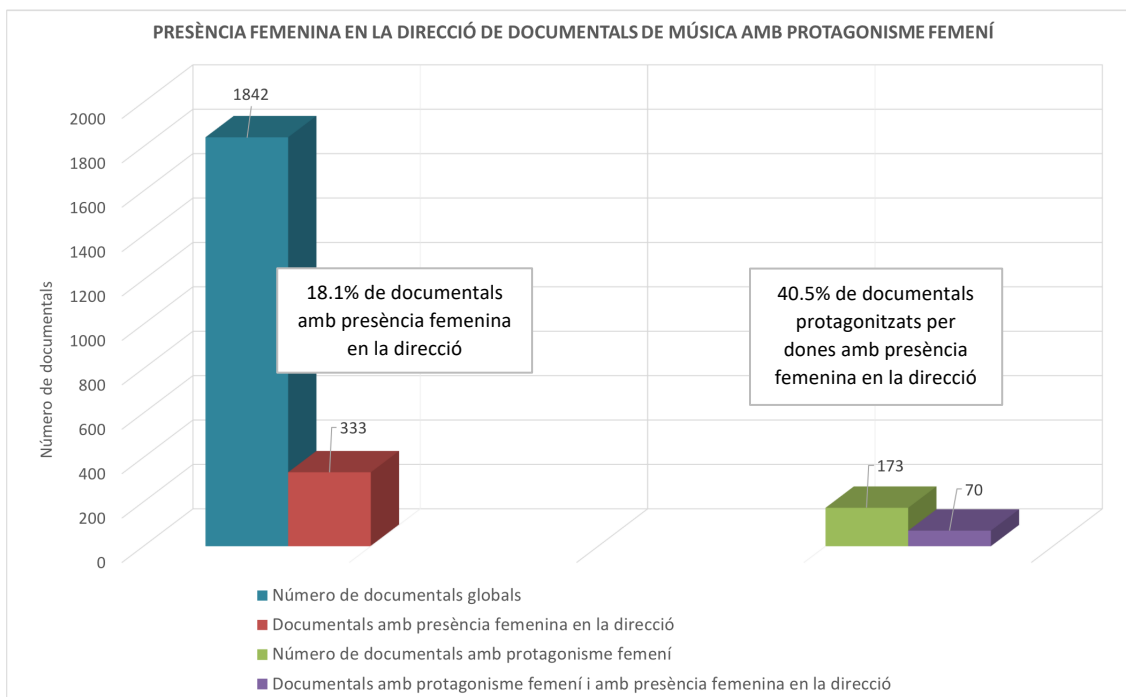
el grup de J-pop AKB48, amb tres documentals protagonitzats cadascuna; i Janis Joplin, Joni Mitchell, Aretha Franklin, Maria Callas, Ella Fitzgerald, Whitney Houston, Jennifer Lopez, Spice Girls, Amy Winehouse, Lady Gaga, Miley Cyrus, Pussy Riot, Katy Perry, Rihanna, amb dos documentals cadascuna; i figures potser no tan mediàtiques ni *mainstream*, com Maria Bethânia o les Pussy Riot, amb dos documentals protagonitzats cadascuna.

En l'àmbit musical existeix un biaix de gènere que ha relegat les dones a determinats rols i ha dificultat que poguessin dur a terme carreres en determinats instruments o professions, havent d'esforçar-se i perseverar molt més (Welch et al., 2008; Wai-Chung, 2009; Bourdage, 2010). Per exemple, en l'àmbit de la música popular, amb una indústria molt masculinitzada, històricament, a les dones els hi ha estat assignat fonamentalment el rol de cantant (Mayhew, 1999; Berkers, 2012). Els resultats obtinguts en el present estudi confirmen esta afirmació ja que, del total de documentals amb protagonisme femení, aquells on la protagonista és una cantant (o varies) suposen una mica més del 70% del total de treballs amb protagonisme femení.

#### 4.3.4. Presència femenina en la direcció de documentals de música protagonitzats per dones

Un dels objectius d'este estudi era veure si hi havia alguna relació entre el protagonisme femení en un documental i el fet que hi hagués presència femenina a la direcció. Smith et al. (2015), en un estudi fet en base a les pel·lícules en competició al Festival de Sundance entre 2002 i 2014, assenyalaven que les pel·lícules dirigides per dones tenien més probabilitats d'estar protagonitzades per dones; de fet, el 77.4% de films protagonitzats per dones estaven dirigits per dones (p.9). En un altre estudi posterior es va revelar que la presència de guionistes femenines en pel·lícules del 2016, incrementava el percentatge de noies/dones en pantalla en un 10.6% (Smith et al., 2017, p.20).

En el present estudi, dels 173 documentals catalogats on hi ha protagonisme femení, 103 han estat dirigits per homes (el 59.54% del total), 55 han estat dirigits exclusivament per dones (un 31.79% del total), i quinze han tingut una direcció mixta (el 8.67% del total). És a dir, un 40.5% dels documentals protagonitzats per dones tenen presència femenina en el càrrec de direcció (gràfic 8). D'estos 70 documentals amb protagonisme femení i que, al mateix temps, tenen presència femenina en la direcció, 43 s'han realitzat en la última dècada (2010-2019).



Gràfic 8. Presència femenina en la direcció de documentals de música amb protagonisme femení.

Anteriorment s'ha mostrat que, del total de documentals de música, la presència femenina en la direcció és del 18.1%. En canvi, este percentatge puja al 40.5% (un increment de més del doble) quan observem documentals amb protagonisme femení. Smith et al. (2017), en base a un estudi realitzat sobre les 100 pel·lícules més taquilleres als Estats Units entre 2007 i 2016, amb una mostra total de 900 pel·lícules, destacaven el vincle entre les guionistes i el fet que en els projectes on intervenien hi hagués una protagonista o coprotagonista femenina (p.20). Per la seua banda, en un altre estudi centrat en la presència femenina en les pel·lícules nord-americanes més taquilleres de 2019, se subratllava que «les pel·lícules amb almenys una dona directora i/o guionista tenien més probabilitat de comptar amb percentatges més elevats de dones protagonistes, en papers principals, i en personatges amb diàleg» (Lauzen, 2020b, p.6). Esta interpel·lació de les dones a parlar d'altres figures femenines, està relacionada amb el fet de parlar sobre allò que t'és més proper, però també hi ha una part més conscient, vinculada amb els processos feministes realitzats des de diversos àmbits acadèmics que, des dels anys 70, han tingut, entre altres tasques, recuperar figures femenines oblidades i invisibilitzades, així com mostrar el treball de noves figures femenines en diversos àmbits (Scott, 2004). Esta autora, fent referència als estudis d'història, accentuava la importància del canvi que suposava explicar les coses amb una nova mirada feminista: «volíem que tota la història fos de la nostra competència: no ens limitàvem a afegir dones a un corpus d'històries ja

existents, sinó que estàvem canviant la forma de contar-les» (2004, p10). Ara bé, en el nostre cas d'estudi, l'augment del percentatge de dones directores quan s'observen documentals amb protagonisme femení no permet pressuposar una vinculació directa amb plantejaments feministes per part de les directores en tots els casos. En este punt, caldria diferenciar, també, el tipus de documental, amb quins plantejament està fet, amb quin propòsit, etc., aspectes que s'escapen del nostre estudi.

#### 4.4. Reflexions finals

L'augment del número de documentals de música, que s'ha anat produint de manera progressiva al llarg de les darreres sis dècades, s'ha traduït, també, en un augment de la presència femenina en el càrrec de direcció, que ha crescut de manera especial en el període 2010-2019. Només en esta darrera dècada d'anàlisi hi ha hagut més dones dirigint documentals de música que en els cinquanta anys anteriors. A pesar d'esta millora en este període 2010-2019, el percentatge de presència femenina en la direcció només representa el 20% del total, cosa que suposa una desigualtat manifesta quant a representativitat. Estes dades no s'allunyen, com s'ha vist, d'altres estudis realitzats amb diferents corpus i diferents paràmetres però que posen de manifest que la infrarepresentació de la dona en el càrrec de direcció dintre del sector cinematogràfic és una característica transversal i global. Tot i que esta tendència, poc a poc, es va revertint, les dades de representativitat mostren que encara queda molt camí per avançar. Esta desigualtat també es produeix en la fase de distribució de les pel·lícules. Smith et al. (2015) apuntaven que existeix un biaix de gènere en el tipus de companyies que distribueixen pel·lícules en funció de si estan dirigides per homes o per dones. Les dirigides per dones tenen més probabilitats de «ser distribuïdes per companyies independents amb menys recursos financers i menor pes en la indústria» (p.3); en canvi, les dirigides per homes tenen més probabilitats de «ser distribuïdes per una empresa especialitzada, [que] tenen més recursos i un major abast» (ibíd.). Estes autores també indicaven que el nombre de directores femenines decreixia notablement al passar del cinema independent al *mainstream* (2015, p.4). Segons s'exposava a l'informe EWA, hi ha un acord generalitzat en reconèixer que «la circulació de més pel·lícules dirigides per dones repercutiria en la representació de la dona, [fomentant] la igualtat i [la] tolerància [...]. A més, la manera més important d'encoratjar les dones a dirigir és exhibint els seus films a les pantalles de cinema i televisió» (2016, p.11).

Quant a les dades relatives al protagonisme femení, en els documentals de música també s'observa una tendència positiva, encara que el percentatge de la darrera dècada –la més prolífica– encara se situa en un deficient 11.7%. Estos valors s'han

d'entendre en el context del sector musical, que es tractarà més a fons en el sisè capítol, i que mostren que la presència de la dona continua sent molt escassa. La infrarepresentació i la invisibilitat històrica i encara existent en l'àmbit musical ha provocat que hi hagi moltes menys dones, les històries i carreres professionals de les quals serveixin de mirall, referència i inspiració per a les futures generacions de dones artistes. La menor presència històrica femenina dalt dels escenaris (especialment d'instrumentistes), pot fer pensar que el motiu sigui este, pel qual hi hagi menys documentals protagonitzats per dones, però això, creiem, ho explica només en part. Hi ha altres factors a tenir presents més relacionats amb dinàmiques patriarcals que han tendit històricament a silenciar o menystenir figures artístiques femenines també en l'àmbit audiovisual. Algunes d'estes artistes van tenir carreres importants i exitoses i van ser respectades en el seu àmbit musical i no se'ls hi ha dedicat l'atenció que mereixien. Això s'ha produït en molts àmbits de la societat, i també en el terreny del documental de música on, en alguns casos, o bé ni s'ha explicat la seua història, o bé s'ha trigat dècades en dedicar-los-hi un documental. Un exemple seria el cas de la cantant i guitarrista de gòspel (entre altres estils) afroamericana, Sister Rosetta Tharpe. Figura reconeguda i amb gran èxit des de finals de la dècada dels 30 i durant els anys 40 i 50, Tharpe va influir notablement a grans artistes masculins de rock'n'roll posteriors, com Little Richard, Chuck Berry o el mateix Elvis Presley, entre d'altres. El primer documental que se li va dedicar, del que en tinguem constància, és del 2011, *The Godmother of Rock'n'Roll: Sister Rosetta Tharpe*, dirigit per Mick Csáky. Curiosament, este documental no està a la base de dades de l'estudi perquè a la pàgina d'IMDb no tenia el número de vots mínim que es va fixar per entrar-hi. El nombre de vots d'un documental és un paràmetre directament vinculat al recorregut comercial, a la projecció i difusió que ha tingut a través de les diferents vies i plataformes existents. I sembla lògic pensar que, independentment de la nota que posi la gent a plataformes com IMDb, en termes generals, votarà aquells documentals que ha tingut l'oportunitat de veure. En este cas, es tracta d'un documental fet per a la televisió, una producció de la BBC que, posteriorment, també es va emetre als Estats Units al canal públic de televisió PBS. Actualment es pot veure en obert a YouTube, però no està a cap de les grans plataformes SVOD. Este és un clar exemple d'una figura femenina invisibilitzada durant gran part de la història i desconeguda pel gran públic.

Si bé es manifesta un creixement progressiu de la presència de dones al llarg de tot el període d'anàlisi, tant en el càrrec de directores, com en el de protagonistes, es pot observar un estancament o petit retrocés en ambdós apartats quant al percentatge de representació en la dècada dels 2000. Este fet podria entendre's, en part, com dos processos que van seguir velocitats diferenciades. Per una banda, l'augment de producció i consum de documentals de música que es dona amb el canvi de segle es

manifesta d'una forma molt ràpida, seguint les lleis del mercat. En canvi, la presència de la dona en la direcció i com a protagonista, entre altres tasques, va incrementant-se d'una manera molt més lenta, ja que obeeix a canvis socials molt més pausats, i posteriors a l'acció i la lluita de moviments feministes en diferents àmbits durant un període prolongat de temps. Per tant, els fruits d'estes lluites i reivindicacions es comencen a entreveure en la segona dècada del segle, especialment en els darrers anys, amb un augment significatiu en la representació.

El present estudi també mostra como el biaix de gènere en la direcció disminueix considerablement quan la dona és la protagonista del documental de música. Si només escollim els documentals protagonitzats per dones, la presència de la dona en la direcció augmenta al 40.5%. Esta dada, tot i que no es pot parlar, ni molt menys, de tots els casos, sí que permet aventurar que, tal i com apunten els estudis mostrats anteriorment, en general, la dona se sent més interpel·lada a explicar històries d'altres dones, a redescobrir figures femenines del passat i a donar-los-hi veu. Este vincle està estretament lligat amb les pràctiques documentals feministes. Mayer defensa que el documental feminista neix, fonamentalment, amb dos objectius: «fer visibles les històries de les dones, [...] i canviar les circumstàncies de l'opressió que havien silenciado aquestes històries i les circumstàncies que havien fet que tantes d'aquestes històries fossin traumàtiques» (2011, pp.19-20). No sembla casual, doncs, que, en un context de major conscienciació social respecte la identitat de gènere i envers les desigualtats relacionades amb ella, este augment del nombre de documentals de música que s'ha produït en els darrers lustres s'hagi traduït en un augment, no només de treballs dedicats a dones, sinó de produccions dirigides per dones. En l'aspecte musical, l'aparició de dones protagonistes de documentals, ja sigui a través de la recuperació de grans estrelles del passat, de la posada en valor de l'obra i la figura de protagonistes més desconegudes o oblidades, o de la reivindicació de figures emergents, contribueix a omplir el gran buit que hi ha hagut durant tant temps, ajudant a la creació de noves referents per a les noves generacions, en molts casos, orfes de models o exemples emmiralladors. Esta proliferació de produccions que s'observa en estos darrers anys té, al nostre entendre, una conseqüència fonamental, i és la creació d'artefactes culturals que visibilitzen dones artistes i serveixen per a continuar teixint una història audiovisual i musical amb més referents femenins i més equilibrada. Cal incidir en que cada cop és més habitual trobar treballs on el plantejament per part de les directores és netament feminista, amb el que, a més, contribueixen a trencar amb el biaix androcèntric que ha marcat la història del cinema i els seus modes de representació hegemònics, també en el documental, que han servit per consolidar i mantenir l'estructura patriarcal que ens governa encara avui.

Este estudi, de caràcter exploratori i confeccionat al llarg d'una mica més d'un any (entre 2020 i 2021), ens ha descobert l'existència de molts documentals de música, i ens ha donat l'oportunitat de visionar i conèixer alguns documentals dirigits per dones, que, amb el seu talent, han permès obrir el ventall de relats i de mirades, incorporant una perspectiva feminista en les seues històries. La realització d'esta recerca també ha servit per decidir que la segona part de la tesi, dedicada a l'anàlisi d'alguns treballs en particular, no la faríem sobre cap dels exemples inclosos en esta base de dades confeccionada. Este catàleg no és cap fotografia exacta de la història del documental de música, però sí que ens mostra tendències que, com hem comprovat, es donen també en altres àmbits del sector cinematogràfic. El nostre interès, però, està més centrat en donar veu a històries que s'allunyen dels focus de les estrelles més mediàtiques, dels grans circuits de distribució i dels documentals més massius que estan continguts en plataformes d'*streaming* i que es veuen en els grans festivals especialitzats. Tenim la voluntat de centrar-nos en petits documentals, històries molt lligades a l'àmbit local, però que tracten temes molt globals. A més, també tenim la voluntat de posar l'accent en històries que s'allunyen dels circuits més comercials i anglocèntrics. En esta decisió hi ha una voluntat clarament política de donar veu a històries que es troben i circulen pels marges dels circuits audiovisuals, ocultes als ulls del gran públic, però que estan esperant ser descobertes i creiem que mereixen ser-ho. A més, tenim el convenciment que totes elles ajuden a construir genealogies audiovisuals més justes i menys patriarcals, que és l'objectiu fonamental d'esta tesi.

S'encanten uns núvols fins  
en el repòs del migdia.  
Tremola el vol de coloms  
damunt la mar adormida.  
Ve de lluny una cançó  
que s'atura, enyoradissa.

Rosa Leveroni  
(fragment del poema 'Presència')

## 5. RESCABALANT ELS DEUTES DE L'OBLIT. REIVINDICACIÓ I HOMENATGE MUSICAL A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL FAMILIAR. ANÀLISI DE CONXITA BADIA *NO EXISTEIX*

### 5.1. Introducció

A casa, la figura de la besàvia ha estat sempre omnipresent. Malgrat que jo no l'he ni conegut sempre s'ha parlat d'ella. [...] Les cançons de bressol que he cantat als meus fills són les que ella cantava a la meva àvia, a la meva mare. [...] Jo sempre ho havia viscut com una cosa molt natural, [...] durant una època de la meva vida era com un element més de la meva família, sense anar més enllà. Però hi ha un moment donat on [...], treballant a casa del que aleshores era el meu cap, va entrar a casa el [seu] sogre, un home ja molt gran, que anava vestit [...] impecable, com si l'haguessis tret del segle passat, [...] i llavors el meu cap va dir: «Mira, et presentaré el meu sogre que, aquí on el veus, havia sigut violinista de l'Orquestra Pau Casals». I jo, com que sabia que la besàvia havia cantat tant amb en Pau Casals i l'orquestra, vaig dir: «Ah, mira, potser vau conèixer la meva besàvia, que era cantant. Es deia Conxita Badia». Aquell moment va ser molt emocionant perquè aquell home es va emocionar, es va aixecar i, amb llàgrimes als ulls, [...], em va agafar així: «Conxiitaaa!», i em va fer una abraçada. «Ostres!! Què m'ha passat aquí?». Saps aquestes coses que t'ericen la pell? És algú que no conec, però, clar, no m'ha abraçat a mi, a través meu ha abraçat la meva besàvia. Vaig anar a veure la meva àvia, [a contar-li], i ella em va començar a [explicar] i a treure coses i més coses: cartes del Pau Casals, del Ventura Gasol. Llavors vaig començar

a veure com tota una altra dimensió. Vaig passar de la meva besàvia a Conxita Badia, música, musa,... un ésser excepcional, extraordinari (E7<sup>18</sup>).

Amb estes paraules explicava l'Eulàlia Domènech com li va germinar la idea del projecte que la va dur, finalment, a la realització del documental *Conxita Badia no existeix* (2012), una pel·lícula d'homenatge i reivindicació de la seua besàvia i del seu llegat. Este projecte la va portar a un viatge a la recerca de material audiovisual 'perdut' de Conxita Badia, figura nacional i internacional del cant líric durant la primera meitat del segle XX, amb una llarga carrera també com a professora de cant a partir de la segona meitat de segle, però que ha quedat en l'oblit per al gran públic. Domènech sent la necessitat i la responsabilitat de mantenir el seu record i reivindicar la seua figura artística: «Tenia la sensació que s'estava perdent la baula que ens lliga amb la nostra història. [...] I m'ho vaig prendre com un deure familiar, cultural, de fer reviure la memòria de la meva besàvia» (E7).

En este capítol ens endinsarem en el documental familiar com a exercici de memòria afectiva, però també de reivindicació i amb una clara voluntat de construir un relat històric diferent a l'hegemònic, clarament patriarcal, que amb massa freqüència ha oblidat i menystingut importants figures femenines en diversos àmbits artístics.

### 5.1.1. La protagonista

Conxita Badia i Millàs (Barcelona, 1897-1975) va ser una de les figures musicals catalanes més destacades del segle XX en el terreny de la música 'cult' o acadèmica. Soprano i professora de cant, segons explicava Rafael del Pino (2005), «No va ser pròpiament una cantant d'òpera, i menys una diva: el seu temperament i la seva senzillesa li ho impedien. El seu va ser el món de la música de cambra, del concert, del 'lied'».

Al blog *Conxita Badia no existeix*<sup>19</sup>, dedicat a recuperar i preservar la memòria de Badia i gestionat per una de les seues besnetes, s'assenyala:

La seva carrera internacional la portà als principals escenaris del món i li valgué la devoció dels principals compositors i músics contemporanis que conegué dins i fora de Catalunya. A més de cantar en els més variats gèneres –música de cambra,

---

<sup>18</sup> E7 (Entrevista 7) Informació recollida a l'entrevista realitzada a Eulàlia Domènech el 31 d'octubre de 2022.

<sup>19</sup> Tota la biografia s'ha extret del blog sorgit arran de la realització del documental *Conxita Badia no existeix*. El blog pren el mateix nom i en ell hi ha tot d'informació gràfica, escrita i audiovisual sobre la cantant. <https://conxitabadia.wordpress.com/vida-artistica/biografia/>



lieder, grans oratoris, cançó popular, etc.–, fou una excel·lent pianista i va desenvolupar una important carrera com a professora de cant, amb deixebles tan destacades com Montserrat Caballé. Fidel al seus Mestres, va saber comunicar als seus alumnes una musicalitat excepcional i una dicció perfecta i va gravar diversos discs. La seva especial dedicació al món del *lied* i els grans oratoris no ha donat a la seva figura l'aureola de les grans dives de l'òpera. Se l'ha recordada, sobretot, per les interpretacions de la cançó catalana, espanyola i llatinoamericana, sempre estrenant l'obra de compositors contemporanis.

Al mateix blog també s'explica que ja de petita demostrà un gran talent per la música i amb només 11 anys realitzà els seus primers concerts al Palau de la Música. Amb Enric Granados, un dels seus tres grans mestres, s'inicià en el món del cant i és amb qui va començar a girar per tot el país, acompanyant-la al piano. En els següents anys va col·laborar amb diversos artistes contemporanis de gran prestigi, destacant la feina i l'amistat amb els dos altres grans mestres que va tenir: Pau Casals i Manuel de Falla. Amb l'arribada de la Guerra Civil es veié obligada a exiliar-se junt amb les seues tres filles: Conxita, Mariona i Carme, i s'establiren a París. Durant esta estada forçada va viatjar a diversos països europeus a realitzar concerts gràcies a la tasca d'importants músics del continent que li prestaren ajuda. Dos anys més tard, marxà a Llatinoamèrica, primer al Brasil i finalment a Buenos Aires, on va passar la resta de l'exili. Durant estos anys va mantenir relació amb artistes exiliats, especialment amb el mestre Falla, i també va conèixer i col·laborar amb els principals compositors argentins i realitzà actuacions en diversos països del continent sud-americà. A finals de l'any 1946 va tornar amb la seua família a Barcelona. Durant els anys següents continuà realitzant concerts arreu, tasca que combinà amb la de professora de cant, constituint-se com a mestra de figures de la talla de Montserrat Caballé. Al llarg de la seua vida, Badia va rebre nombrosos premis i distincions, entre les quals destaquen la Medalla d'Or de la Ciutat de Barcelona, la Gran Cruz de Isabel La Católica o el Lazo de Damas al Mérito Civil del Gobierno de España.

### 5.1.2. La directora, la família i la música

Eulàlia Domènech va néixer l'any 1978, tres anys després de la mort de la seua besàvia materna, Conxita. És llicenciada en Comunicació Audiovisual per la Universitat Ramon Llull i ha dedicat bona part de la seua carrera professional al guió audiovisual. Paral·lelament, també s'ha interessat per la fotografia, el periodisme i la poesia. *Conxita Badia no existeix* va suposar la seua primera incursió en la direcció de documentals, tot i que anteriorment havia treballat este gènere com a guionista en altres projectes.

A banda de la important presència de la besàvia Conxita, la família d'Eulàlia Domènech compta amb altres noms importants dintre de la història de la cultura catalana. El seu avi matern, Jordi Bonet i Armengol, fou un reconegut arquitecte, deixeble d'Antoni Gaudí i posseïdor, entre altres premis, del Premi Ciutat de Barcelona (1989), la Creu de Sant Jordi (1990) o la Cruz del Orden Civil de Alfonso X el Sabio (2006); el seu tiet-avi, Narcís Bonet, germà petit del seu avi Jordi, va ser compositor i pianista, i posseïdor de la Creu de Sant Jordi (1998); i un altre tiet-avi, Josep Maria Ainaud de Lasarte, historiador, advocat i polític, casat amb Carmen Agustí, germana de la Mariona, l'àvia materna d'Eulàlia Domènech, és posseïdor, entre altres premis, de la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya (2012). Domènech reitera que la seua família es va configurar gràcies a la música un cop la seua besàvia Conxita i la família tornen de l'exili, i ens explicava:

La meua besàvia paterna, Maria Mercè Armengol, que també era una activista cultural, tant de la poesia com del món del teatre, tenia molt d'interès en que la besàvia Conxita cantés les coses del seu fill [Narcís], que en aquell moment estava iniciant les seves primeres composicions, [...] i així es va donar tot. [...] La casa que surt al documental, on viu la meua àvia, és on van viure la meua besàvia Maria Mercè i el besavi Lluís, allí es feien sessions de l'Institut d'Estudis Catalans de manera clandestina durant la dictadura que, evidentment, estaven prohibides. I es feien allí, amb en Carles Riba, en Soldevila, i tot aquest món cultural. Es feien concerts de manera privada, on venia el Mompou, el Toldrà, el Tomás Garcés, tot el món de l'escena musical i poètica passava per allí. Llavors, jo formo part d'això, també (E7).

Domènech recorda que, de petita, a casa els avis sempre hi havia personalitats del món de l'arquitectura o de la música, com Yelena Obratzsova, Xavier Montsalvatge o Joaquim Nin-Culmell. Així doncs, es tracta d'una família en la qual els seus membres, des de la seua posició social, han mostrat un gran interès per la cultura i de manera especial, per la música. De fet, dues de les tres filles de Conxita Badia, Conxita i Carmen, van ser professores de piano. Domènech memorava que «a casa, a totes les celebracions, de qualsevol tipus, sempre hi ha hagut música. Abans, quan hi havia el meu oncle avi, en Narcís, es posava al piano... i sessió musical, com una cosa natural» (E7). Totes les besnetes i besnets de Badia han fet música, de fet, dos d'ells són músics professionals. Per tant, la música en directe i la interpretació musical s'ha viscut com una cosa natural a la família. Domènech ens recordava que durant una certa època de la seua vida, va viure amb una certa pressió o responsabilitat d'estar a l'alçada, d'esta espècie de 'pes' familiar històric.

### 5.1.3. El vincle familiar: la columna vertebral de la pel·lícula

A partir de l'anècdota iniciàtica explicada anteriorment, l'Eulàlia Domènech comença a parlar molt més amb la seua àvia sobre la besàvia Conxita, a mirar àlbums familiars, a llegir la correspondència de la besàvia amb personatges de l'època, que l'àvia Mariona havia anat guardant, i s'inicia un procés mental per donar-li sortida a tot allò, que, en un principi, tampoc tenia molt clar què podia acabar sent, trobar la manera d'embastar tota la informació i poder extreure'n quelcom: un article, una exposició, un llibre... Al final, el projecte es va materialitzar en un llargmetratge documental. Fa uns anys, Domènech escrivia en un article dedicat al seu tiet avi Narcís Bonet, que havia mort recentment, unes paraules que, en bona part, expliquen per què es va decidir pel format audiovisual:

Quina sort, poder veure com s'expressa, els seus gestos, la melodia de les seves paraules enllaçades, el que diu, el com ho diu, la mirada, el somriure, el que desprèn. És el que m'atrapa de l'audiovisual; permet captar matisos impossibles de copsar en ràdio o en lletra impresa. Quina pena que el periodisme audiovisual no li hagi dedicat més sovint el temps, la lupa, l'espai, en vida. Ara ja no podem (Domènech, 2019).

La família té una importància cabdal en el documental perquè, a banda de la pròpia protagonista, moltes de les persones entrevistades són familiars o havien tingut un contacte molt estret amb l'entorn familiar. La seua presència està fonamentada, no només pel seu coneixement de la protagonista en l'àmbit personal i afectiu, sinó per l'autoritat del seu discurs en base al seu camp d'expertesa. Així, la trobada de la directora amb en Josep Maria Ainaud de Lasarte serveix per ubicar la protagonista en el context històric; Narcís Bonet, a la trobada amb la directora, se centra més en la vessant musical de l'artista – de fet ell és el responsable de la banda sonora de la pel·lícula; Carlos Manso, biògraf i col·laborador de Conxita Badia, aprofundeix més en l'època de l'exili a Llatinoamèrica; Montserrat Caballé parla de la vessant com a mestra i figura artística; Narcisa Toldrà, cantant i divulgadora musical, filla d'Eduard Toldrà, destacat músic i compositor i íntim amic de Conxita Badia, conjuntament amb la Mariona Agustí tracta temes relacionats amb l'ambient cultural a Catalunya previ i posterior a la Guerra Civil i el sacseig que va suposar a nivell personal l'arribada de la Guerra; i, per últim, la Mariona Agustí, àvia de la directora i filla de Badia, té una presència destacada al llarg del film, ja que acompanya la directora en la recerca i visionat del material i aporta informació sobre la vessant més personal i familiar de Badia.

Tanmateix, el fet d'envoltar-se de persones tan properes, li va plantejar algun debat intern. Durant un temps, la directora va tenir certa preocupació de que el documental

quedés massa familiar i que la gent interpretés la pel·lícula únicament com un homenatge a la seua besàvia només per la seua estima i vinculació familiar, menystenint la importància i la vàlua artística que va tenir Conxita Badia. Al final, a l'hora de fer el documental va creure que el més honest era comptar amb estes persones que, tot i ser de l'entorn familiar, eren les adequades per parlar del context històric, musical i personal relacionat amb la protagonista de la història. Per altra banda, ella tenia clar que no volia comptar amb moltíssimes persones entrevistades ja que, en paraules seues: «Jo, aquests documentals que hi ha moltes veus, de vegades, em desenfoquen una mica» (E7). De fet, a algunes persones que tenia previst entrevistar, la memòria ja els començava a fallar i va preferir no comptar amb elles. Per tant, l'elecció es va acabar concretant en un petit grup de persones que li permetien tractar tots els temes d'interès.

Així doncs, el documental, per una banda és un acte d'amor de la directora cap a la besàvia, clarament elogiós i amb una voluntat d'homenatge evident, que en cap moment pretén entrar en polèmiques ni controvèrsies. En la conversa que vam tenir amb Domènech vam recordar les persones que van formar part del documental i van ser entrevistades i han anat traspasant al llarg d'estos deu anys: Narcís Bonet, Josep Maria Ainaud, Carmen Agustí (qui surt testimonialment en una escena acompanyant la seua germana Mariona), Montserrat Caballé o Narcisa Toldrà. Domènech ens deia: «Avui, aquest documental ja no el podria fer. En aquell moment vaig pensar: ho he de fer ara perquè tinc l'àvia que té el cap clar. I és cert, perquè la memòria se'n va» (E7). Així doncs, el documental acaba sent també un petit acte d'homenatge, d'amor i de record envers estes persones tan properes que hi van formar part.

Per altra banda, la realització d'este projecte cal entendre-la com un acte de reivindicació, on el documental n'acaba esdevenint l'eina per assolir-ho. A partir del descobriment d'una dimensió de la seua besàvia que transcendia l'esfera familiar i que situava Conxita Badia com una figura que havia marcat la vida musical, no només catalana, sinó d'altres indrets arreu del món, la directora sent esta mena de responsabilitat, de deure familiar, però alhora més global, de fer reviure la memòria de Conxita Badia i el seu llegat cultural; un llegat que durant molts anys havia quedat reduït a records guardats en un bagul i en àlbums a casa, i amb el desconeixement generalitzat de gran part de la societat.

## 5.2. Anàlisi

### 5.2.1. El procés de recerca i la construcció del documental

#### 5.2.1.1. Entre la memòria mediada familiar i el *work in progress* en primera persona

Ortega (2007, pp.156-157) assenyala que la inscripció de la primera persona en el documental com a manera d'explicar el món ha adoptat diverses formes autobiogràfiques des de l'aparició del gir subjectiu en el documental en la dècada dels anys 70 del passat segle. La història familiar, com a forma d'exploració individual, de la pròpia identitat i de la familiar, n'és una d'elles. Lagos (2011) defensa que esta subjectivitat representada en este tipus de documentals, en general, «es troba constantment en trànsit, en transformació, no hi ha una identitat fixa, tancada, completa, sinó mes aviat una espècie d'esbós, de '*work in progress*' de l'experiència vital» (p.69). Este documental s'insereix dintre del grup de pel·lícules que habiten i s'expliquen des del pla personal i familiar.

El present film es podria incloure dintre del que podríem anomenar transmissió intergeneracional de la memòria on, d'una manera mediada, es té accés a la memòria viscuda a través de les entrevistes amb persones que la van viure en primera persona. En este cas, s'obviarà el concepte postmemòria, introduït per Hirsch (1997). Violi (2020), des de l'àmbit de la semiòtica, defensa que este és un concepte que s'ha anat generalitzant tant i s'hi ha fet encabir tantes aproximacions diferents que ha perdut la idea primigènica de Hirsch, que era la relació directa entre les generacions involucrades, amb un vincle familiar directe, i el fet de tractar de memòries traumàtiques, «no són records de família, sinó memòries de traumes, individuals i col·lectius» (p.15). En el cas que ens ocupa, ens trobem amb una aproximació que, si bé és familiar, és de quarta generació, i que, tot i que s'atura a tractar la violència, l'impacte i les conseqüències de la Guerra Civil espanyola en les protagonistes, no fonamenta l'interès en els fets traumàtics, sinó que estos suposen una part més de tot un conjunt d'aspectes tractats. Tot i això, sí que hi ha diversos punts en comú entre esta pel·lícula i alguns dels treballs que s'han aproximat al documental contemporani des de la postmemòria, ja sigui en l'àmbit espanyol, amb la Guerra Civil i el franquisme com a teló de fons, com, de manera especial, en el cas llatinoamericà, a partir de la visió de familiars de víctimes assassinades i amb profundes experiències traumàtiques, la majoria a causa de diferents dictadures militars (Argentina, Xile o Paraguai), o casos particulars com el de Colòmbia, amb un conflicte armat de llarga durada i extremadament cruel i sagnant.

Un d'estos punts en comú és el fet d'aproximar-se des d'esta «distància generacional respecte als fets històrics evocats» (Quílez, 2013b, p.48) i el fet que combinen una veu

políticament més crítica sense perdre el to intimista i autobiogràfic. Per altra banda, molts d'estos documentals es caracteritzen per esta estructura argumental al voltant del procés de recerca o del viatge al passat. Per a fer-ho, en molts d'ells la primera persona s'inscriu en un doble pla: per una banda, a través de la veu en off del/la director/a, que reflexiona sobre l'evolució de la pròpia recerca i elabora un relat on comparteix sentiments, informació, reflexions o dubtes; i, per altra banda, hi ha una inserció visual del/la director/a apareixent a càmera i protagonitzant este procés de recerca. Alguns exemples d'això els trobem en documentals com: *Cartas a María* (García Ribot, 2015), on la veu en off de la directora es combina amb la seua aparició en pantalla en el procés que la duu a Gérgal, Andalusia, per refer el camí que va seguir el seu avi, un anarquista exiliat durant la Guerra Civil espanyola en la seua fugida cap a França. En la pel·lícula les cartes que l'avi escriu a la seua dona, María, àvia de la directora, adquireixen una rellevància substancial, no només narrativament, sinó visualment; *Papá Iván* (Roqué, 2004), on la directora fa un viatge al passat per a saber més sobre la figura del seu pare, membre de FAR i Montoneros, víctima de la dictadura militar argentina dels anys 70, i així reconstruir la seua pròpia identitat. A partir de les entrevistes, especialment a familiars i a companys de militància, la directora navega entre el pla més personal i el pla més polític i ideològic, i amb l'ajut de la veu en off, usada com a eina de reflexió personal, però també d'interpel·lació a la figura del pare, que va prioritzar el compromís social i polític envers el compromís familiar, també s'intenta fer un retrat d'una època convulsa de l'Argentina; *Pizarro* (Hernández i Pizarro, 2016), on María José Pizarro fa un viatge de retorn a Colòmbia en la recerca de la seua pròpia identitat a través d'entendre els motius pels quals el seu pare, Carlos Pizarro, va dedicar la seua vida a lluitar pels seus ideals revolucionaris i per què va ser assassinat. La veu en off de la filla s'aprofita també per qüestionar alguns aspectes del pare. Amb tot, la pel·lícula serveix per visibilitzar un capítol silenciats per la història oficial del país, on la por i la violència del conflicte armat han marcat profundament diverses generacions colombianes; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Giachino, 2006), on la directora planteja el documental com dos processos de recuperació de la memòria, per una banda, la de la seua mare Jacqueline qui, a causa d'un coma diabètic, té seqüeles neurològiques que li afecten la memòria i, per altra, i el motiu principal del documental, un viatge per buscar què va passar amb Reinalda del Carmen, íntima amiga de la seua mare quan ambdues eren estudiants d'infermeria a la universitat i que, a causa de la seua militància política, la dictadura xilena la va 'fer desaparèixer' als anys 70. D'esta manera, el viatge al passat de mare i filla serveix com un exercici per a tractar de recuperar o exercitar les capacitats de la seua mare, on la memòria individual s'interconnecta amb la memòria col·lectiva; o *Cuchillo de palo* (Costa, 2009), on la veu en off de la directora es compagina amb les seues aparicions en pantalla en este procés d'explicació, a través de la història del seu tiet Rodolfo, de la incomprensió familiar i

de la persecució a la que el col·lectiu homosexual es va veure sotmès durant la dictadura d'Stroessner al Paraguai.

A Eulàlia Domènech li seduïa la idea de crear un documental que no fos pla, que tingués diferents trames que permetessin fer diverses lectures del film. De fet, és un aspecte que valora tant del cinema de ficció com del de no-ficció. Així és com treballa amb estes dues línies argumentals. Per una banda, el fil narratiu que explica la vida artística i personal de Conxita Badia i, per altra banda, el procés de construcció del propi documental a partir de la recerca de material que, a la vegada, serveix per nodrir el primer fil argumental, i que ella també utilitza per evidenciar la dificultat de mantenir viva la memòria de la seua besàvia.

Anne Muxel defensa que «la memòria familiar és abans de res una història de reconstrucció, [que] depèn de diferents tipus de material: imatges, emocions, impressions, memòries sensorials i també llocs, coses, etc.» (2012, p.25). Esta idea de (re)construcció s'insinua al principi de la pel·lícula quan apareix l'Eulàlia agafant tot el que semblen carpetes de dintre d'un bagul i les estén per terra. De cop, passem a un pla general amb una perspectiva zenital d'una estança amb l'Eulàlia al mig, acotxada (figura 1), que ens mostra com està envoltada d'àlbums i documents oberts, tot desendreçat. Es tracta d'una imatge amb un evident contingut simbòlic, emprat en altres documentals del mateix estil – per exemple, és el cas de *La cigüeña de Burgos* (Conill, 2020)–, on la pròpia idea del documental implica la construcció d'una espècie de trencaclosques. Tots estos documents i records que restaven oblidats i tancats cal endreçar-los, iniciar un viatge per buscar material oblidat o perdut i reconstruir una història a partir de totes estes peces desendreçades i sense cap fil narratiu que les uneixi. Així doncs, la feina per a fer, que se'ns mostra com a potencial futur, és teixir un relat coherent i entenedor a partir d'estos bocins d'història fragmentada. De fet, hi ha un moment a la part inicial de la pel·lícula on s'estableix un diàleg entre l'Eulàlia i l'àvia Mariona que resumeix bé esta idea:

*Eulàlia:* Saps què m'aniria bé? Poder tenir filmacions d'ella. Veure-la.

*Mariona:* Les filmacions casolanes, això sí que ho tinc [...], ho tinc en DVD, però has de buscar just el tros aquest. Però està clar, són mini moments.

*Eulàlia:* Entre no tenir res i tenir mini moments, àvia...

*Mariona:* Doncs això. Desgraciadament, no tinc res més.



Figura 1. Fotograma de la pel·lícula, on s'aprecia la voluntat de la directora de mostrar visualment el desordre i la fragmentació previs a l'inici del procés de reconstrucció i d'investigació històrica que es disposa a emprendre.

D'esta manera, la construcció del propi documental es va conformant amb les troballes que es van produint durant el camí. Cap al final de la pel·lícula, quasi en un exercici d'autofiscalització pública i d'honestedat, apareix un text en pantalla que exposa els resultats de tot este procés de recerca de material (figura 2). Sembla un gest de complicitat amb l'espectador, per haver acompanyat l'Eulàlia en tota esta travessia, i que cobra sentit just en l'instant en que pot llegir-se este text, per les seues implicacions narratives, però també merament documentals.

Domènech ens confessava que, a banda de tot el material guardat per la seua àvia, també li van ser d'ajut els llibres d'en Joan Alavedra, en Carlos Manso i la Mònica Pagès<sup>20</sup>. A partir d'això i dels diferents arxius privats i públics consultats, es va anar buscant el material audiovisual. La directora ens va confessar que creu que segur que se'ls va passar per alt material i que és possible que més endavant aparegui, de fons privats o material descartat. Per il·lustrar-ho ens explicava que en un d'estos llibres es parla d'uns concerts a Anglaterra que se sap que es van enregistrar però que en tot este procés de recerca no es van poder trobar, o bé que tot el que van trobar a la

<sup>20</sup> Es refereix als llibres *Conxita Badia: una vida d'artista* (Alavedra, 1975, Ed. Pòrtic), *Conxita Badia en la Argentina* (Manso, 1990, Ed. Tres Tiempos), i *Conxita Badia* (Pagès, 2000, Infiesta editor).



Filmoteca de Catalunya estava col·locat en un descartat d'Apel·les Mestres<sup>21</sup> on, en el descriptiu, no hi constava el nom de Conxita Badia.

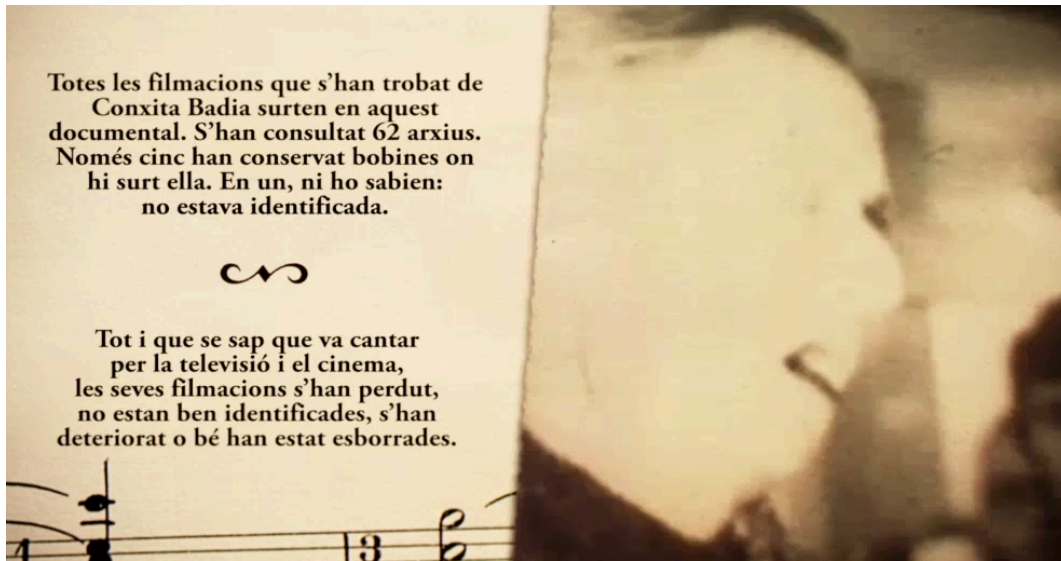


Figura 2. Fotograma de la pel·lícula, on es mostra un text explicatiu sobre tot el material audiovisual recuperat al llarg del procés d'investigació dut a terme.

#### 5.2.1.2. Els maldecaps de la inscripció del 'jo' en pantalla

Dintre d'este cinema de no-ficció contemporani, tal i com assenyala Lagos, molts d'estos treballs «són mestissatges que voregen els intersticis de diversos models d'inscripció autobiogràfica, tals com el diari de vida filmat, el diari de viatge, els documentals epistolars [...], l'autoretrat, el cinema familiar i amateur, entre altres» (2011, p.64).

Domènech, en un primer moment, no s'havia plantejat l'opció de sortir en pantalla perquè entenia que el documental no anava d'ella, però arriba un moment on pensa que la seua aparició té sentit i, sobretot, és honesta. Esta maniobra li permet explicitar millor tota la trama del procés de recerca, i fer patent com la memòria de Conxita Badia està desapareixent, s'està diluint enmig d'arxius perduts i de la memòria de generacions que també han anat, poc a poc, fent-se grans i desapareixent o perdent la memòria. Així, la presència de la directora a càmera permet vincular passat i present i no deixar la narració situada completament en el passat. Domènech tenia especial interès en no transmetre una imatge d'antigor amb la que la gent no pogués sentir-se identificada. Ara bé, durant gran part del procés de construcció del documental va

<sup>21</sup> Apel·les Mestres (1854 -1936) fou un reconegut artista català que va viure a cavall entre la Renaixença i el Modernisme, distingit especialment com a il·lustrador, però amb un caràcter polifacètic que el va fer practicar altres arts com l'escriptura, la poesia, el teatre o la música. <https://acortar.link/VYzxxU>

tenir esta espècie de lluita interna amb el fet d'aparèixer més o menys en pantalla, i ens explicava que, en ocasions, discutia amb en Joan Vallverdú, el realitzador, si en aquella seqüència havia d'aparèixer o no i de quina manera. Per una banda, no volia perdre el focus principal, que era la seua besàvia, però el fet de no tenir-la físicament ho complicava, i per este motiu no volia que, amb la seua presència davant de càmera, s'emascarés la figura de la besàvia.

D'esta manera, la presència en pantalla de la directora al llarg de les entrevistes va variant, sent més o menys subtil o visible en funció del cas i prioritant la persona entrevistada. Així, hi ha instants on a penes se li intueix un tros de cabell i, en canvi, en d'altres es veu perfectament el seu rostre a càmera. Això sí, en la majoria de casos, ella se situa d'esquena a càmera o mig de perfil, mentre que la persona entrevistada és la que mira a càmera (figura 3). Al final, tot i voler controlar el seu protagonisme, és indiscutible que la presència davant de càmera i esta inserció del 'jo' marca clarament el to personal i subjectiu de la pel·lícula, li dona caràcter a la història i fa que el públic se senti més interpel·lat i acompanyat en este viatge a través d'este rol de guia que acaba prenent.



Figura 3. Imatge formada per alguns fotogrames de la pel·lícula, on es mostra diverses maneres com la directora apareix visualment en pantalla.

Al mateix temps, esta presència de la directora en pantalla li permet introduir un vincle musical amb la seua besàvia. *T'estimo* és una peça musical breu que Conxita Badia va compondre i li va dedicar al seu espòs, Ricard Agustí, i que va sorgir d'una

melodia mig improvisada. Domènech, escrivia el següent a la pàgina web *Intèrprets Catalans Històrics*:

La meva àvia em diu sovint que, cada dia, el primer que feia en llevar-se era posar-se a la banqueta del piano –el seu seient natural– i tocar “les seves quatre notes”; la melodia que va compondre per al seu marit Ricard, i que posteriorment va versionar per al casament de Montserrat Caballé. Una cançó breu que ve a ser el leitmotiv de la seva vida: “T’estimo” (Domènech, s.d.).

Domènech fa l’associació entre dos interpretacions del concepte de leitmotiv: per una banda, el ‘motiu melòdic’ musical repetitiu, i, per l’altra, l’hàbit de tocar-lo, que el converteix en un ‘motiu vital’. Per tant, tenia també un sentit simbòlic que fos la melodia escollida per a formar la banda sonora de la pel·lícula. Al final del documental, en la darrera escena s’escolta la veu de Badia cantant l’inici de la cançó i acte seguit s’escolta la seua veu en una gravació antiga que explica:

Sols una petita melodia. És com un íntim sentiment meu d’un perdurable record. Naturalment, aquestes notes són meves i en elles expresso “t’estimo”. Un t’estimo que fou, és i retrobaré més enllà, espero i desitjo.

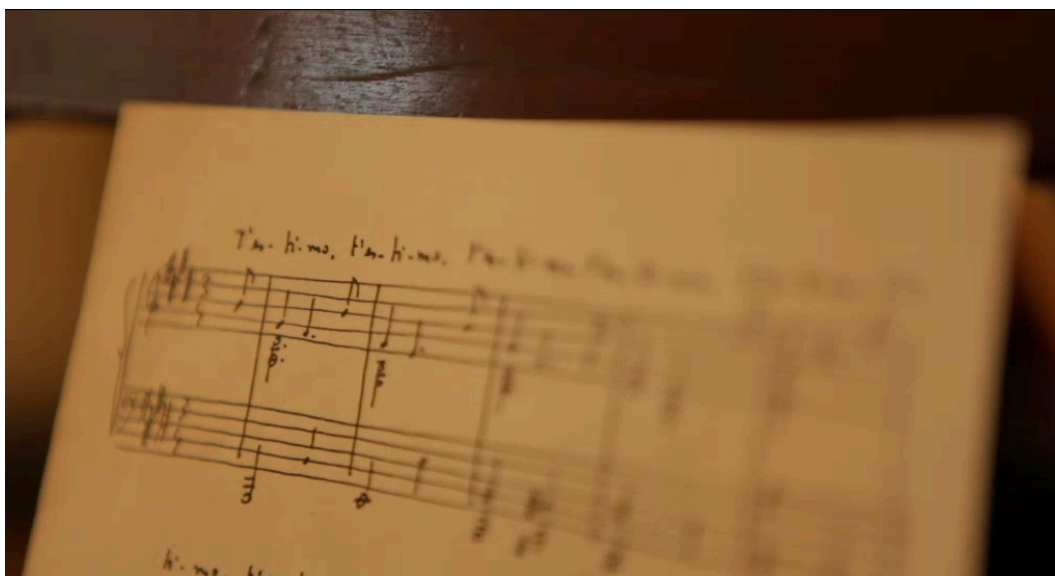


Figura 4. Fotograma de la pel·lícula on s’aprecia una partitura on hi queda clarament subratllat –a través del *blur* (enfocament)– el leitmotiv musical.

Domènech, després de donar-hi tómb, decideix que la banda sonora que acompanyarà totes les escenes de la subtrama del procés de recerca de material audiovisual serà a partir de la melodia d’esta cançó (figura 4). Per tal que no sonés

molt repetitiu, va parlar amb en Narcís Bonet, el seu tiet-avi, a qui li va passar els diversos fragments del documental on hi calia afegir música per tal que a cadascun li donés una intencionalitat diferent a partir de variacions de la melodia de la cançó, jugant amb diferents emocions. Al final, d'una manera natural, este *T'estimo* acaba esdevenint el fil que va conduint tot el procés de recerca i, a la vegada, a nivell personal, «aquest t'estimo musical, és un vincle amb la meva besàvia, un t'estimo a ella, perquè aquest documental també és un acte d'amor» (E7).

Paola Lagos explica que, per tal d'inserir esta veu pròpia, este 'jo', al film, un dels recursos narratius per excel·lència és la veu en off, «recurs intrínsecament subjectiu que acostuma a dotar d'un sentit estructural el film mitjançant la veu en primera persona del cineasta», (2011, p.68), que serveix com a forma d'enunciació dels seus pensaments i reflexions. En este cas, la directora es va plantejar i va temptejar la idea de fer un diari i fer servir la veu en off, fins i tot va fer alguna prova, però a l'entrevista ens va reconèixer que la seua veu tapava la música de la seua besàvia, justament en els espais on la música podia sonar. Si afegia la veu en off trobava que es perdia el focus del que realment era important. D'esta manera, decideix prescindir de les reflexions personals i de la seua veu com a fil conductor de la narració, precisament perquè el seu objectiu fonamental era la música, que s'escoltés la veu de Conxita Badia. Per tant, Domènech, d'una manera conscient, tot i aparèixer en pantalla i protagonitzar este procés, decideix situar-se en un segon pla a nivell discursiu i deixa que les imatges denotin la dificultat del procés –llarg i ple d'obstacles– que suposa cercar material audiovisual de la besàvia. Així, la veu de la directora s'escolta només a partir de les interaccions en la posada en escena, ja sigui en este procés de recerca o en les entrevistes, i es prioritza la sincronia entre allò viscut realment i el present filmat. Domènech posa èmfasi en esta 'no existència' a través del text escrit. Per exemple, a través d'imatges on s'observa l'ordinador amb correus electrònics, on se subratllen les frases de desconeixement sobre la figura de Badia o la inexistència de material, o també, a través de documents propis de la directora durant este procés de recerca, on s'accentua esta negativa, esta no presència, este buit (figura 5). Al mateix temps, Domènech, transmet esta sensació de desesperació i incertesa a través de mostrar-se a ella mateixa escrivint en un document i preguntant-se on es poden trobar determinades filmacions o si hi pot haver una possible filmació afegint quatre signes d'interrogació al final (figura 6).

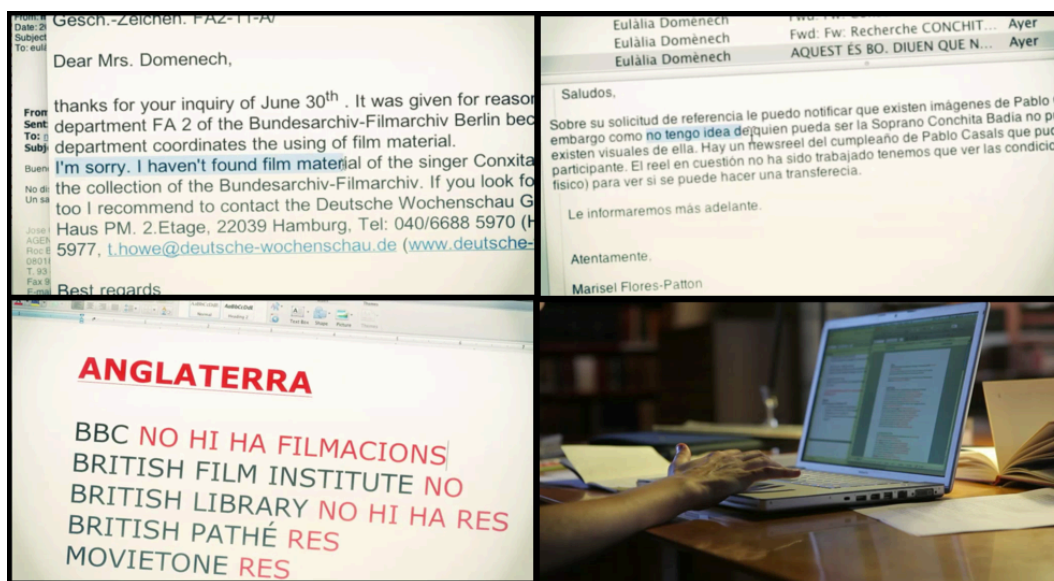


Figura 5. Recull de fotogrames de la pel·lícula on es fa palesa la dificultat de trobar informació i material sobre Conxita Badia.

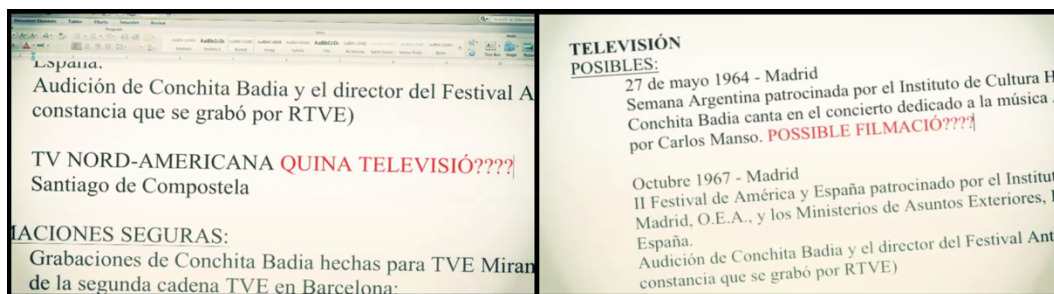


Figura 6. Imatge formada per dos fotogrames de la pel·lícula on la directora manifesta la frustració per no trobar material audiovisual sobre la seua besàvia.

En paral·lel, també es mostren imatges on la directora, per exemple, pregunta a una persona encarregada d'un arxiu i esta li contesta que no hi ha res sobre Conxita Badia, o es veu Domènech parlant per telèfon amb un altra persona i no obtenint cap resposta satisfactòria sobre l'existència del material audiovisual requerit. Altres propostes de documental on es produeix un procés de recerca també han optat per prescindir de la veu en off, com el cas de *M* (Prividera, 2007), que construeix el fil narratiu a partir dels diàlegs que el director va tenint amb les persones amb les quals es troba al llarg del seu procés de recerca d'informació sobre la seua mare, desapareguda durant la dictadura argentina als anys 70, i que també incideix en mostrar este sentiment de frustració per no trobar resultats satisfactoris, o també és el cas de *Encontrando a Víctor* (Bruschein, 2005), on la directora, filla del Víctor del títol,

desaparegut per la dictadura argentina per motivacions polítiques, torna a l'Argentina després de 24 anys de viure a Mèxic, on la seua mare se la va endur quan tenia un any de vida, per saber més sobre les raons que van dur el seu pare a participar de la lluita armada. En este cas no hi ha cap veu en off, però hi ha un text explicatiu escrit en primera persona que va apareixent en pantalla i ens dona idea del pensament de la directora, que sí que apareix en pantalla i entrevista, entre altres, a la seua mare, el seu tiet i la seua tieta.

Muxel, quan defensa que la memòria familiar es proveeix de diferents tipus de material, afegeix que «tots aquests elements s'inclouen en la narració i són usats de diferents maneres al servei de la identitat de l'individu i dels seus objectius personals i el seu sentit de l'autoestima» (Muxel, 2012, p.25). En el cas que ens ocupa, dur a terme este projecte va comportar per a la directora una experiència personal que, en paraules seues «va suposar un abans i un després» (E7). Tot el treball de documentació, de lectura de cartes, de visionat del material, però també de tot este 'corpus' sensorial –d'emocions, sentiments, etc.– que li van anar transmetent les persones amb les quals va interactuar durant este viatge, tot plegat va permetre-li, no només conèixer millor la seua besàvia i admirar-la, més enllà de l'aspecte familiar, com a artista de primer nivell, sinó també, per a la construcció de la seua pròpia identitat. Una de les coses que destaca la directora d'este aprenentatge a nivell personal és el compromís amb què va viure la seua besàvia:

La seva manera d'encarar la vida, d'encarar les adversitats, de fer allò que creia. [...] Això és una cosa que encara en bec ara. Ostres! Quina llibertat viure en compromís amb sí mateixa, i què difícil ahora. [...] Ara és com un referent meu. Abans era la música que sonava a casa, ara és com una música que sona dintre meu (E7).

Domènech incideix en què tot el treball dut a terme en el projecte del documental li va permetre prendre més consciència d'això i tenir-la com una referent. És en este sentit que el documental representa un viatge interior per a la directora, un viatge íntim, gens explícit, que suposa un procés de coneixement i d'enfortiment i de lligam amb la pròpia identitat personal i familiar, i amb la seua besàvia en particular.

### 5.2.2. Estratègies per donar moviment a un viatge metafòric

Un bon nombre de documentals contemporanis inscrits en el marc de la memòria d'altres, dels fets no viscuts en primera persona, no tots amb aproximacions des de la postmemòria, s'estructuren a partir d'un procés de recerca que té en el viatge un element destacat. Esta mena de *road movies* documentals, de «diaris de viatge



filmats» (Lagos, 2011, p.74), suposen un viatge de retorn al passat, a espais físics o imaginaris i recordats. Molts d'ells mostren imatges d'estos recorreguts, destacant el moviment físic en l'espai, sovint a través d'escenes on la directora o director aprofita per introduir algun discurs o compartir amb el públic alguna reflexió. A mode d'exemple, podríem destacar *Pepe, el andaluz* (Alvarado i Barquero, 2013) on, en el procés per conèixer millor la història del seu avi i què va passar amb ell, Alejandro Alvarado ens mostra imatges de viatges que realitza sol o amb membres de la seua família, amb avió o en cotxe; *Fotografías* (Di Tella, 2007), on el director, en el decurs d'una investigació per saber més sobre la figura de la seua mare, ens mostra imatges dels diferents viatges que realitza, tant a l'interior d'Argentina com a la Índia; *La hija de O'Higgins* (Pequeño, 2001), on la directora, en la recerca d'informació sobre la seua rebesàvia, incideix, sobretot, en la idea del moviment, de mostrar imatges d'ella, per exemple, anant a peu d'un lloc a un altre buscant informació; o *El tiempo y la sangre* (Almirón, 2004), on la directora incideix en la idea del moviment en el viatge al passat que fa acompanyant Sonia, una ex-militant de l'organització guerrillera argentina Montoneros, a la recerca de veus que havien estat implicades en aquella organització per a parlar sobre aquell context històric.

En el cas que ens ocupa, este viatge del que parlem no es configura a través del moviment, de les imatges rodades durant el desplaçament real de la persona protagonista d'esta trama entre diversos punts geogràfics. Es tracta d'un documental estàtic, que combina escenes de les diferents entrevistes, amb imatges del procés de recerca i de tota una part gràfica animada, centrada en l'explicació de la vida de Conxita Badia, però sense que apareguin estos fragments de materialització del viatge real. L'única escena on apareix cert moviment per part de la directora és en un pla on la càmera la segueix mentre entra a la Filmoteca de Catalunya en busca d'informació i que a penes dura uns segons (figura 7). La resta de plans d'esta trama són de la directora prenent notes, visionant documents audiovisuals, revisant pel·lícules antigues o realitzant trucades, i sempre en espais tancats (figura 8). Amb estes escenes la directora ja en té prou per teixir la trama de la recerca de material, que s'anirà encadenant amb el fil principal del documental. La pel·lícula s'inicia amb les veus de l'Eulàlia i l'àvia Mariona que comenten unes imatges familiars de la boda de l'àvia on hi surt "la mamà" (manera com s'adreça l'àvia Mariona a la seua mare, Conxita Badia). Tot seguit, la càmera ens mostra un pla conjunt d'elles dues al menjador de casa de l'àvia, donant a entendre que el visionat s'està efectuant allí. La darrera escena de la pel·lícula també s'esdevé a la mateixa casa, amb l'àvia Mariona baixant una persiana i sortint de la sala d'estar mentre s'observa una foto de Conxita Badia damunt d'un moble. És com si la directora volgués tancar un cercle que ha permès els espectadors acompanyar-la en esta espècie de camí per conèixer millor

l'art i el context vital de la besàvia, però d'una manera familiar, casolana i íntima, sense pràcticament sortir de casa.



Figura 7. Fotograma de la pel·lícula on s'aprecia la voluntat de mostrar el procés de recerca de la directora, en este cas, a l'interior de la Fílmoteca de Catalunya.



Figura 8. Recull de fotogrames de la pel·lícula que mostren diversos instants del procés de recerca de material de Badia.

Especialment en esta trama del procés de recerca, el muntatge és una eina important que permet aportar certa mobilitat i dinamisme a la narració. Per exemple, en diversos moments es fa ús del *jump cut*, com quan Domènech està traient tots els àlbums de



fotos de dintre del bagul a casa l'àvia, o quan ella i en Francis Closas<sup>22</sup>, estan buscant material entre la filmografia del pare d'ell. D'esta manera, amb estos salts temporals s'accelera l'acció i es mostra d'una manera deliberada el pas del temps. També a través del muntatge es juga amb el ritme dels plans, com a la seqüència on la directora va rebent negatives a tots els llocs on consulta i el ritme es va accelerant, amb els plans assenyalant les respostes desfavorables i accentuant, així, la sensació de frustració de la directora. Amb la voluntat de donar certa fluïdesa a l'edició i, al mateix temps, aportar cohesió a les diferents parts de la pel·lícula, a l'hora de canviar de temes o de seqüències, s'opta per transicions visuals com el *match cut* (figura 9), o per l'encadenament de plans a través d'interconnexions de conceptes, textos, o transicions a través de la música, eines que permeten que el fil narratiu flueixi d'una manera més dinàmica.

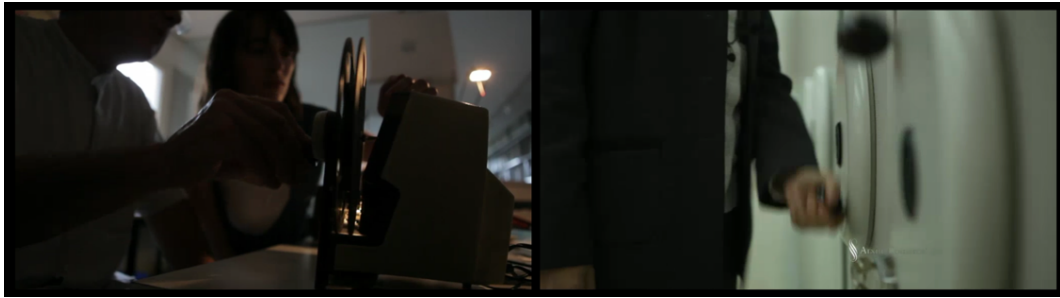


Figura 9. Imatge formada per dos fotogrames de la pel·lícula on s'aprecia l'execució del *match cut* com a transició a través del símil de l'acció visual entre els dos plans.

Barthes argumentava que, en el cas de la fotografia, tot allò que succeeix dintre del marc mor un cop creuem este marc, «quan es defineix una fotografia com una imatge immòbil, no es vol dir només que els personatges que aquella representa no es mouen; vol dir que no en surten» (1980, p.106). En la pel·lícula, la trama principal, centrada en la història de Conxita Badia i la seua música, es vertebra i s'interconnecta a través d'un grafisme que combina fotografies, vídeos, il·lustracions i text informatiu, tot presentat de manera animada. D'esta manera s'aconsegueix acabar amb els límits de les fotografies, que se'ns mostren difusos, mòbils i canviants. A partir de l'animació de tot este material estàtic, la seua identitat individual s'esquerda i passa a entendre's com una peça més d'un relat audiovisual nou. Berger (2018, p.26) argumentava que

<sup>22</sup> Francis Closas és fill d'emigrants catalans que van exiliar-se a l'Argentina i que Badia va acollir. Closas apareix en una escena del documental perquè posseeix un petit arxiu videogràfic que el seu pare va enregistrar i que Eulàlia Domènech visita per a veure si pot trobar algun fragment on hi surti la seua besàvia.

quan una càmera de cinema reproduceix una pintura, com que la pel·lícula es desplega en el temps i el quadre no, la pintura passa a ser material de l'argument del director. L'autoritat que tenia el quadre es perd. Berger apuntava també que quan afegim un text a una imatge, també estem canviant el seu significat original (2018, p.28), i afegia que «el significat d'una imatge canvia en funció d'allò que hom hi veu al seu costat o immediatament després» (2018, p.29), argument que connecta amb la pràctica de muntatge, coneguda com 'Efecte Kuleshov' que el cineasta rus va mostrar als anys 20. Sembla evident, doncs, que tot el material gràfic i audiovisual emprat al llarg de la pel·lícula s'ha resignificat, ha perdut la seua essència originària. Barthes parlava de «noema de la fotografia» (1980, p.136) i ho entenia com un «això ha estat», fent referència a una doble condició, de realitat i de passat. El mateix autor assenyalava que esta essència es perdia si passem de la fotografia al cinema, ja que esta realitat, esta essència, passa a formar part d'un nou context i d'un nou relat. En el cas que ens ocupa, esta successió d'imatges, mesclades amb la música i, sovint, amb un text sobreimprès, conformen un relat que ja no és el de cadascun d'estos elements per separat, sinó que treballen en benefici del discurs global de la directora.

Visualment, el grafisme sovint se'ns mostra amb un fons que simula una espècie de paper pautat amb partitures, de tonalitats groguenques i on els pentagrames sempre apareixen en els marges de la imatge, mig escapçats, per no obstruir la visió de les imatges que s'aniran superposant, però insistint en la idea de donar un pes específic a la música. En estos fragments gràfics, el diferent material d'arxiu es va combinant de manera gràcil al ritme de la música. Es treballa bastant amb la superposició de capes, amb diferents tipus de transicions i es juga amb les transparències, de manera que es va combinant material de distinta procedència, mentre tot es va movent seguint diverses direccions, que varien segons el cas. D'esta manera, es genera un moviment que trenca amb l'estaticisme de les entrevistes i que li confereix més dinamisme a un material d'origen estàtic i, a més, s'actualitza la seua lectura, ara conjunta, d'un context que quedava ancorat al passat (figura 10).

La solució de transformar este material en una animació gràfica va sorgir del debat entre la directora, en Joan Vallverdú i en Sergi Esgleas, responsable del grafisme i la postproducció. Domènech argumenta que «era la manera de donar sortida a tot este material valuós que hi havia, que era un material fixe, i havíem de buscar una manera de donar-li el moviment» (E7). El moviment d'este grafisme és força musical, va seguint les diferents melodies que van apareixent al llarg de la pel·lícula, la gran majoria a partir de fragments d'àudio on s'escolta el cant de Conxita Badia.



Figura 10. Imatge formada per quatre fotogrames de la pel·lícula on es mostren algunes de les formes amb que el grafisme es va inserint en el film.

Documentals com *Cartas a María* (Ribot, 2015) fan ús del material d'arxiu, en concret, d'imatges de la marxa a l'exili dels republicans com a complement visual de la història del camí a l'exili que va fer l'avi de la directora. En el cas de *Conxita Badia* no existeix, donat que la història de la protagonista va seguint un fil seqüencial, també s'opta per transmetre la idea de viatge vital, emfatitzant-lo a partir de material d'arxiu, per exemple, quan s'explica el viatge a l'exili de Conxita Badia i les seues tres filles a França fugint del franquisme, mentre el seu espòs és al Brasil, on havia viatjat abans de l'esclat de la Guerra per qüestions laborals, que s'il·lustra a partir d'un fragment de pel·lícula de l'arxiu familiar d'un viatge en cotxe, resignificant-ne el sentit. O també es transmet la idea del viatge a partir de la combinació del grafisme i altres pel·lícules d'arxiu, com quan es representa el viatge de Badia per Europa i, després, cap a Llatinoamèrica, a través d'una imatge partida on s'observa, per una banda, un mapa d'Europa i la trajectòria que va seguir el comboi, i a la dreta es van combinant fragments fílmics de trens o vaixells. D'esta manera es visualitza esta idea del viatge tot i no disposar d'imatges o pel·lícules d'aquells moments (figura 11).



Figura 11. Imatge formada per quatre fotogrames del film on s'aprecien els recursos gràfics i visuals emprats per mostrar la idea del viatge.

Paral·lelament, tota esta part gràfica, a banda d'anar mostrant el diferent material d'arxiu, té una evident funció divulgativa i expositiva a través del text sobreimprès, que substitueix la veu narradora i que serveix per aportar informació relativa al context històric, així com explicar alguns esdeveniments i altres dades d'interès (figures 10 i 11).

### 5.2.3. La reivindicació de la figura singular. Característiques i estratègies

Este documental segueix l'estela d'altres documentals que, en el terreny de la música, s'han dedicat a dones singulars que han sigut figures de la música i que, en molts casos, la història oficial ha oblidat o ha menystingut.

#### 5.2.3.1 Característiques biogràfiques escollides

La pel·lícula no està concebuda com una biografia clàssica que segueix la vida de la protagonista des del naixement fins a la mort. El documental obvia la infantesa de Badia i s'inicia amb una Conxita Badia ja protagonitzant l'escena musical i cultural catalanes als anys 20 i 30. Per altra banda, també obvia bona part de l'etapa de mestratge musical, com a professora de cant, que va desenvolupar un cop tornada de l'exili i a la que va destinar la part final de la seua vida. Domènech ens explicà que el

motiu fonamental d'haver de retallar o obviar certes parts és que li havien limitat la durada de la pel·lícula i preferia explicar menys coses però explicar-les bé. Això sí, la trajectòria vital que s'explica de Badia intenta seguir un fil seqüencial. La protagonista ens és mostrada a través de fotografies i pel·lícules antigues, n'escoltem la seua veu parlada, a partir d'entrevistes de ràdio o de televisió recuperades, i cantada, a través del material audiovisual conservat i recuperat. No obstant, és a través del testimoni de les persones entrevistades que ens anem fent una idea de les seues virtuts com a cantant, del seu caràcter o de trets de la seua personalitat. Una de les característiques que van remarcant els testimonis és la passió amb què vivia la música i la capacitat de transmetre allò que cantava. Narcís Bonet, en un moment del film, diu d'ella: «Era la música feta dona, per la forma com interpretava», i apunta que exercia una atracció que anava més enllà de músics i de deixebles. Carlos Manso explica que ell va saber de l'existència de Badia d'escoltar-la per la ràdio i del primer moment ja va quedar encisat per l'emoció que transmetia. També comenta que, un cop instal·lada a l'Argentina, grans compositors argentins de l'època (Juan José Castro, Alberto E. Ginastera, Carlos Gustavino, entre d'altres), van començar a crear composicions dedicades i pensades per a que ella les interpretés. Montserrat Caballé, la seua deixeble més reconeguda, en destaca els seus consells de perseverança i treball, mentre que Josep Maria Ainaud en destaca el respecte que sempre va tenir cap als seus mestres. Manso, a partir d'una anècdota divertida protagonitzada per Badia, comenta: «Vivía en las nubes. Vivía en la música y después tenía que aterrizar, y eso era lo que le costaba». Esta idea de que ella vivia només per a la música es pot observar en dos fragments d'entrevistes televisives que apareixen en el documental, una concedida al Canal 7 de l'Argentina l'any 1967, i l'altra concedida a TVE l'any 1972, on s'aprecia una Conxita Badia que, en ambdós casos asseguda al piano de casa i amb l'entrevistador dret al costat, no para de tocar mentre l'entrevisten. De tots els arxius audiovisuals recuperats, per a la directora, el tall del brut d'entrevista per a TVE és un dels més importants perquè en ell es resumeixen una sèrie de característiques de la seua besàvia que les imatges permeten captar perfectament: la seua passió per la música, la seua sensibilitat, l'aire divertit i despistat, o esta manera de comunicar-se i expressar-se a través de la música. A les imatges s'observa com mentre el periodista li va formulant preguntes, ella va contestant verbalment però, a la vegada, va tocant melodies i acords improvisats, com si amb les paraules no en tingués prou i necessités la música per a completar l'explicació. És especialment significatiu el moment en què li pregunten pel seu mestre Manuel de Falla i les paraules de comiat que es van dirigir l'un a l'altre, estant a l'Argentina, poc abans de morir ell i del retorn d'ella a Barcelona. De cop, el rostre de Badia canvia, tanca els ulls i, tot i els anys passats, sembla que l'enyor i la pèrdua aflorin, no només al rostre, sinó també a la melodia que està tocant, on s'accentuen els acords menors mentre ella respon també verbalment, finalitzant l'explicació amb el braç esquerre recolzat sobre

la part superior del piano, mirant les tecles amb els ulls mig clucs, i parlant mentre toca, només amb la mà dreta, una combinació entre acords i alguna nota solta. És per este motiu que Domènech situa este fragment, d'uns quatre minuts de durada, a la part final del documental, per tal que els espectadors, d'alguna manera, puguem entendre i capturar tot allò que s'ha anat dient o explicant sobre ella i que allí queden materialitzats.

Tot i no centrar-se en l'aspecte ideològic de la protagonista, la pel·lícula deixa palès l'ideari catalanista i antifranquista de Badia. A través dels textos que apareixen en pantalla i algun detall biogràfic, es van donant pistes en este sentit, com quan l'àvia Mariona li explica a la seua neta que, un cop van tornar de l'exili: «hi van haver un parell de trucades telefòniques d'algú que es veu que li va dir: [...] "Tu ets una roja separatista", [...] però gràcies a Déu, no hi va haver cap malestar en aquest aspecte».

#### 5.2.3.2. Estratègies de reivindicació

La reivindicació de la figura de Conxita Badia al llarg del documental s'aconsegueix per distintes vies, totes amb l'objectiu de mostrar la seua importància i vàlua artística en el seu context històric i, alhora, permetent que se la pugui escoltar i veure en l'actualitat i, per tant, visibilitzar-ne tant l'obra com la figura.

Bona part de la reivindicació de la figura de Conxita Badia comença pel títol del documental: "Conxita Badia no existeix". Es tracta d'un títol que la directora del film buscava que fos sorprenent, atractiu i desconcertant al mateix temps. Domènech ens explicava que en el món que vivim, ple d'impactes audiovisuals, amb tantes plataformes i continguts, necessitava un títol que destaqués, que generés interès, encara que fos un interrogant. La directora ens confessava que estava immersa en el procés de rodatge del documental, ja havia gravat entrevistes, i encara no tenia el títol. Aleshores es van unir diferents elements: per una banda, l'impediment i la frustració de tractar de caracteritzar o parlar d'una persona que cantava i no tenir pràcticament cap fragment audiovisual d'ella cantant. Escoltar com la gent la descrivia com una persona amb una aura especial i no saber com mostrar-ho. Buscar per tot arreu filmacions i no trobar res a pesar de la seua importància. Era com si no hagués existit. Domènech ens comentava:

Els arxius custodien la nostra memòria. Si no està ben documentat o si no es conserven les coses, al final, sembla que no hagi existit, perquè si no has viscut aquella època i, per tant, no has viscut l'esplendor d'aquella persona i la influència que va tenir, només llavors vas a parar en el món de l'arxiu [...] A mesura que anaven passant els anys i les generacions, és una memòria que s'anava perdent (E7).

Fins i tot la resposta –“No existeix”– d'un correu d'un arxiu a qui va consultar apel·lava a este buit. Domènech es preguntava: «Com que no existeix? Què m'estàs dient?» (E7). Per altra banda, es troba amb el llibre *A Orillas de la música* (Aguilar, 1944), on l'autor li dedica un capítol, “Un día de Conchita Badía”, on, d'una manera molt poètica, fa un retrat de la cantant on la descriu com si ella fos la música, com si no fos una dona, sinó un instrument, i en un passatge diu: «Conchita Badía... Mentira. No existeix» (p.85). Tots estos fets cristal·litzen amb el títol, que va suposar cert debat familiar, ja que algun membre de la família no va entendre el missatge irònic i reivindicatiu del títol.

Un altre aspecte en el que se centra el documental és en el fet d'entendre la reivindicació de Badia a través de fer sonar la seua veu i mostrar el seu art al llarg de tota la pel·lícula. La veu de Badia, parlada i, sobretot, cantada, ens va acompanyant com a banda sonora de fons en la gran majoria dels fragments de grafisme animat que van informant i explicant els fets històrics que acompanyen el camí vital de la cantant. A banda d'estos fragments musicals, durant la pel·lícula hi ha quatre moments distribuïts al llarg del metratge que actuen com una mena d'interludis o de pauses que trenquen el normal avenç de les diferents trames del documental. En estos moments la pantalla es parteix en dos, la part filmada es redueix a una banda estreta situada a la meitat superior, i la part inferior queda en negre i serveix de fons per projectar textos amb frases d'importants figures de la música dedicades a Badia. Els quatre exemples que mostra la figura 12 corresponen als quatre moments on es produeixen estes pauses dintre del transcurs de la narració del documental. En els quatre casos, tota l'estona que duren apareix un pla fix que captura un espai diferent durant poc més d'un minut: en el primer cas, s'observa una rosa blanca en primer pla en una escena rodada al jardí de la Vila-Museu Pau Casals a Sant Salvador, el Vendrell, mentre sona la peça *Damunt de tu, només les flors*, de Frederic Mompou, amb Conxita Badia a la veu i el mateix Mompou al piano; en el segon cas, s'observa part d'un gronxador oscil·lant, buit, en un exterior al costat de la platja i amb el so de les onades de fons, per sobre, en primer pla sonor, sona la cançó *Eugènia*, composta per Narcís Bonet, amb Conxita Badia a la veu i Narcís Bonet al piano; en el tercer cas, s'observa una imatge de l'interior del Teatro Colón de Buenos Aires en una vista des de l'escenari, mentre sona la cançó *Canción al árbol del Olvido*,



composada per Alberto Ginastera, amb Conxita Badia a la veu i Carlos Manso al piano; en el darrer cas, s'observa l'interior de l'Acadèmia Granados-Marshall a Barcelona, on hi sona *Gracia mía*, composada per Enric Granados, amb Conxita Badia a la veu i Alicia de Larrocha al piano.

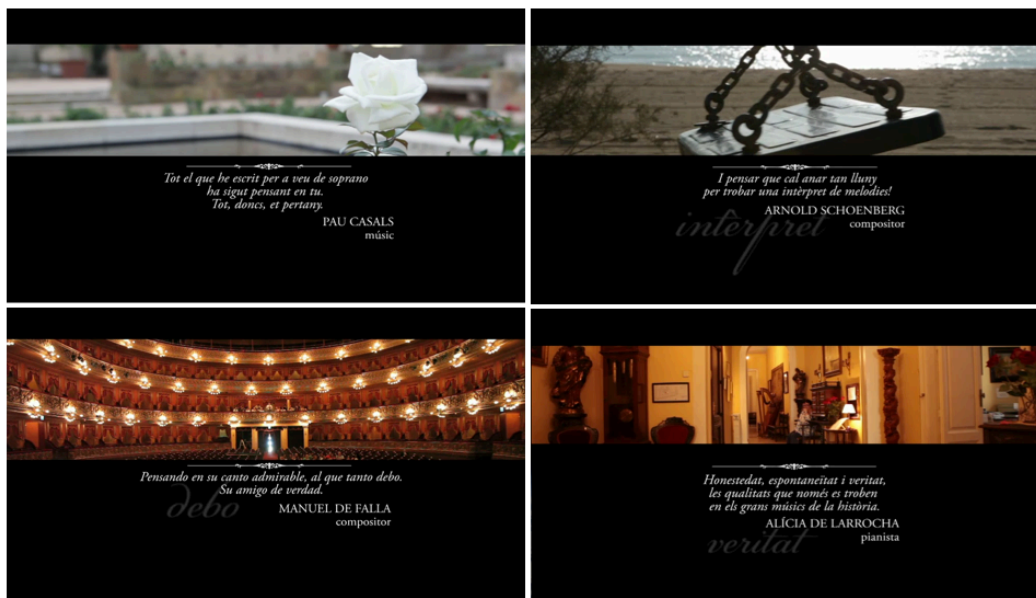


Figura 12. Imatge formada per quatre fotogrames del film, en cadascun dels quals s'esdevé un interludi musical on es parteix la pantalla en dos i apareixen frases de figures musicals de renom dedicades a Conxita Badia.

Estos quatre moments són, en un primer nivell de lectura, instants musicals, on la música de la besàvia no està de simple complement sonor d'unes imatges, sinó que se li dona un espai d'atenció prioritari. Mentrestant, els textos que van apareixent en la part inferior de la pantalla mostren frases elogioses que li van dedicar en vida figures de primer ordre nacional i internacional en el terreny de la música 'cultura' o acadèmica, com ara Pau Casals, Arnold Schoenberg, Manuel de Falla, Enric Granados, Alicia de Larrocha, Juan José Castro, Nadia Boulanger, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge o Felip Pedrell. D'esta manera, estos quatre blocs també li serveixen a la directora per reivindicar la magnitud artística de Badia a través de rescatar els comentaris de personatges amb una autoritat inqüestionable però que ja no hi són, i que encara posen més en valor la vàlua de Badia.

Però, a més a més, en estos quatre moments s'amaga un petit joc, una lectura íntima i oculta que només descobreixes si te l'expliquen. Domènech, amant de les diferents capes de significació en els relats, aprofita la gravació d'estes escenes per intentar provocar a veure si succeïa alguna cosa a través de la música de la seua besàvia. Per a



fer-ho, en cadascun dels quatre espais escollits, va posar la música de Badia amb el volum pujat i va deixar gravant la càmera a veure què succeïa. Així, les quatre cançons que, aparentment, sonen de manera extradiegètica durant el documental, en estos quatre espais, en realitat, van ser gravades de manera diegètica allí, en directe. Al respecte, Domènech argumentava:

Tampoc era que necessités sí o sí que passés alguna cosa, sinó que em plantejava: és possible que encara a dia d'avui, una persona que no existeix, que ja no tenim entre nosaltres, pugui provocar una emoció i pugui fer passar alguna cosa? Era una pregunta, una possibilitat. [...] M'agrada que hi hagi com aquests tresors de lectura amagats, que si ho saps, bé, i si no, no passa res. També t'agrada (E7).

De fet, la directora explicava que en tres dels quatre casos no va succeir res especial i en l'únic on es va produir quelcom va ser a l'Acadèmia Granados-Marshall, on una professora que estava en un despatx, en sentir la música, va sortir, va treure el cap i es va asseure a escoltar-la. En qualsevol cas, independentment d'este "joc" performatiu, les característiques compositives dels plans, la seua durada i la seua aparent immobilitat i inactivitat, permeten deixar espai per a poder centrar l'atenció en la música i en els textos. A la vegada, estos plans també transmeten tranquil·litat i una sensació de repòs. En certa manera, recorden aquells plans llargs i estàtics del cinema de Chantal Akerman, que incidien en la reflexió i en observar atentament el pas del temps d'una realitat, aparentment inactiva, per descobrir-hi nous matisos.

Per últim, la directora aconsegueix reivindicar la figura de la besàvia a través del relat de les persones entrevistades, que la van conèixer en vida tant en l'àmbit personal com en el professional i que són un testimoni directe, de primera mà, per poder explicar la seua importància i amb la suficient autoritat com per avalar el seu discurs. Així, cadascuna des del seu àmbit, van aportant informació que ens permet conformar una idea de la persona i de l'artista.

### 5.2.3.3. El tema subjacent de la perspectiva de gènere

En el documental, una mica de passada, es tracta el tema del gènere, abordant el per què de les circumstàncies que van fer que Badia no hagués estat prou coneguda i que no tingués, en el seu dia, una carrera internacional d'èxit. En un moment del film Narcís Bonet explica que, fins i tot a la seua època, no va fer una carrera internacional brillant, i fa la següent reflexió:

Per què? Perquè, en el fons, s'enyorava de les seves filles. Era incapaç [...] quan era a París, [...] al cap de pocs dies va demanar de canviar el bitllet i marxar cap a Barcelona. Tornar a les seves filles, que ja tenien entre vint i trenta anys, però s'enyorava de les filles. La vaig trobar plorant i em va demanar de canviar el bitllet i va marxar aquell mateix vespre. Sé que quan estava al Brasil o l'Argentina tenia una proposta per fer una *tour* als Estats Units, i no la va acceptar perquè significava passar-se dos mesos, o el que fos, lluny de les seves filles. I això era insuportable per a ella [...] Llavors, és clar, quan no tens aquesta predisposició i aquesta possibilitat d'afrontar el que se'n diu 'una carrera', amb tot el que això significa, és impossible.

L'àvia Mariona, fent referència a este tema, li comenta a la seua neta que si la 'mamà' hagués acceptat anar a Estats Units en aquell moment, segurament ja no haurien tornat a Catalunya i s'hi haguessin quedat a viure. Tot i que cal posar-ho en el context històric, i sense entrar en les circumstàncies personals, sí que s'aprecia un cert rol de gènere instaurat en la pròpia Conxita Badia, que va posar per davant el seu rol de mare a la seua carrera professional. Anys abans, en canvi, el seu espòs, per motius laborals, va marxar al Brasil, on li va agafar l'esclat de la Guerra Civil. Un cas oposat al de Conxita Badia, és el que es va produir amb Alicia de Larrocha, gran amiga de Badia, que sí que va tenir una important carrera internacional, especialment als Estats Units. Tanmateix, tal i com bé retrata el documental *Les mans d'Alicia* (Olmos i Font, 2016), la pianista va haver de sacrificar molts aspectes familiars per poder-ho fer i va ser un aspecte que li va costar molt de dur a terme. En cap cas, amb estos exemples, es pretén jutjar ni valorar cap elecció ni decisió, però ens sembla important destacar que l'aspecte familiar és i ha estat un factor determinant en la carrera o l'absència de carrera de moltes dones al llarg de la història, mentre que no ha estat així en el cas dels homes (Soler, 2016).

Eulàlia Domènech no va iniciar este projecte amb una especial mirada feminista, van ser altres els motius que la van fer emprendre'l. Ara bé, durant el procés de documentació va poder comprovar l'escassetat de dones artistes i, en especial, de dones músiques en l'escena cultural de l'època de la seua besàvia. A la pel·lícula, hi ha un moment on l'àvia Mariona i la Narcisa Toldrà comenten una fotografia de l'època on apareixen unes quantes persones de l'escena musical del moment. De totes les persones que van enumerant, la Conxita Badia i la Rosa Balsells, una reconeguda arpista de l'època, són les úniques dones músiques, la resta de dones que apareixen ho fan en qualitat d'acompanyants de les seues parelles homes, que són els músics o activistes culturals. I el fet que de les dues, una fos cantant i l'altra arpista, tampoc s'ha d'entendre com un fet casual, i es pot vincular perfectament amb la tendència històrica –i encara vigent– de l'assignació de rols de gènere també en els instruments musicals (Bonastre i Nuevo, 2019). Tot i no presentar una mirada

especialment reivindicativa pel que fa a la lluita feminista, el documental sí que incideix en la visibilització d'una figura oblidada, en este cas, en l'àmbit de la música 'cult'. Altres documentals com, *Antonia: A Portrait of the Woman* (Godmillow i Collins, 1974), com s'ha explicat anteriorment, també dedicat a una figura singular de la música culta, sí que presenta un discurs molt més militant on, a través de la veu de la directora d'orquestra Antonia Brico, mostra les dificultats i els obstacles que havia tingut per ser dona a l'hora de forjar-se una carrera com a directora en un context, el de la música clàssica, altament masculista.

#### 5.2.4. L'homenatge col·lectiu a una generació musical

A través de la reivindicació de la figura de Conxita Badia, a la pel·lícula també es fa un record nostàlgic d'una època de gran esplendor cultural a Catalunya que es va esberlar amb l'arribada de la Guerra i, al mateix temps, es transmet una lectura clarament antifranquista de la història, de la protagonista i de la pròpia família. Al final, el film també acaba sent un homenatge a tota una generació de músics i activistes culturals que van fer possible i van formar part d'aquella etapa d'apogeu, però que també van continuar treballant durant el franquisme i que, en molts casos, igual que va succeir amb Badia, la història oficial havia oblidat o no havien rebut l'atenció i valoració que mereixien, tal i com expressa Gan Quesada, quan diu que, després de la Guerra Civil, la tasca «difícil i en molts casos soterrada de compositors protagonistes de l'escena catalana abans de 1936 havia quedat enfosquida, quan no menystinguda, en els relats històrics sobre el període» (2012, p.278). Gan Quesada destaca, com a exemples, els casos d'Eduard Toldrà, Manuel Blancafort o Ricard Lamote de Grignon.

Durant tot el procés de documentació previ a la realització del documental, Domènech va extreure molta informació a partir de la lectura de cartes enviades entre la seua besàvia i diferents amics, i que havia estat guardant la seua àvia. A través d'esta correspondència va poder entendre molt millor els pensaments, les sensacions i els sentiments, no sols de la seua besàvia, sinó de tota una sèrie d'importants personalitats. Així, per exemple, explica la directora:

Hi ha una carta d'en Pau Casals que li demana a la Conxita: "M'han dit que has tornat i em pregunto per què. Suposo que serà per bé, serà per les nenes...". I ella li respon una cosa així com que per poder veure les muntanyes, poder tornar a casa (E7).

Llegint esta correspondència, la directora va prendre consciència de tot el que es va perdre amb l'arribada de la Guerra Civil i la dictadura, de tot el que es va esberlar, i va

percebre la sensació de pena que li transmetien tots aquells escrits. Llegint aquelles cartes la directora se n'adona que és aquell context històric el que marca radicalment la vida, no només de la seua besàvia, sinó del seu nucli més proper. Domènech ens comentava:

La meua besàvia no se'n va anar de vacances a veure si triomfava, primer a París, després a Brasil, i després a l'Argentina. Se'n va obligada. És a dir, la meua besàvia té la vida que té, també l'artística, degut a una realitat, que és que hi ha una guerra, una dictadura, una postguerra... Obviar això em sembla que no és ser fidel a la realitat (E7).

A més, tal com s'ha explicat anteriorment, hi ha un bagatge familiar d'activisme cultural i ideològic que, sense dubte, ha influït en la manera de pensar de la directora. Així que, en el relat de la pel·lícula, sense seguir un ordre cronològic estricte, la directora estructura tres idees: primer, remarca l'esplendor cultural que viu Catalunya i Barcelona els anys previs a l'esclat de la Guerra Civil, on Conxita Badia hi té un paper destacat com la cantant predilecta de molts dels compositors i poetes de l'època; per altra banda, a través de diverses estratègies, incideix en l'horror i el xoc personal i col·lectiu que va suposar la Guerra, i el gran canvi que va suposar la dictadura franquista; i, per últim, hi ha una voluntat de recordar una època perduda i d'homenatjar, a través de la memòria, d'un reduït nombre de persones –les més properes a la protagonista–, a tota una generació musical i cultural que es va veure tràgicament afectada per uns determinats fets històrics.

A través de textos sobreimpressos en pantalla, i combinant el grafisme amb imatges de l'època se'ns informa d'esta època d'esplendor cultural a Catalunya (figura 13), específicament en l'àmbit musical, i de l'important paper que hi juga Conxita Badia. Els textos ens exemplifiquen este apogeu cultural informant-nos que l'any 1936, durant el mes d'abril, Barcelona acull el III Congrés Internacional de Musicologia i el XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània (SIMC), on hi coincideixen alguns dels grans artistes de l'època, com ara Benjamin Britten, Béla Bartók, Albert Roussel, Robert Gerhard o Pau Casals, juntament amb Conxita Badia.

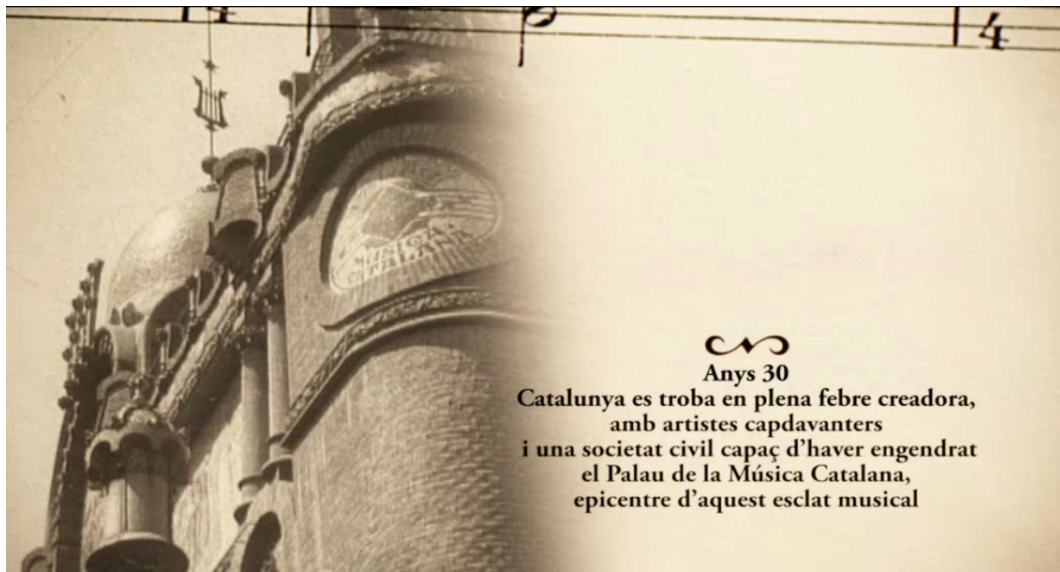


Figura 13. Imatge formada per un fotograma del film on es mostra un dels textos que apareixen destacant l'esplendor cultural a la Catalunya prèvia a la Guerra Civil.

Un cop explicat este context d'esclat musical a Catalunya, amb Barcelona com un dels centres musicals més importants d'Europa, la pel·lícula canvia de to de manera dràstica, i ho fa a partir d'una anècdota que s'explica en la trobada que té la directora amb la seua àvia i la Narcisa Toldrà a la Sala d'assaig del Palau de la Música Catalana. Allí, l'àvia Mariona explica que en Pau Casals, el 18 de juliol del 1936, enmig d'un assaig previ a un concert, li comuniquen que s'ha produït un «alzamiento militar» i ell, a manera de comiat, fa tocar l'Himne a l'Alegria argumentant que no sabia quan es podrien tornar a veure. L'àvia acaba dient: «Fixa't si ho va endevinar. Quina pena!», amb l'afirmació gestual de la Narcisa i l'Eulàlia. De cop, comença a sonar l'*Himne a l'Alegria*<sup>23</sup> i es comencen a succeir imatges de la ciutat de Barcelona durant la Guerra Civil procedents de l'arxiu de la Filmoteca de Catalunya. Cal tenir present que, com apunta Gorbman, la importància de la música a les pel·lícules no només és deguda a codis estrictament musicals, sinó a codis musicals culturals i cinematogràfics (1987, pp.2-3). En este cas, l'espectador rep l'impacte del contrast entre la música (i els codis culturals associats que esta transmet) i les imatges d'una Barcelona bèl·lica, plena de barricades i amb la gent armada. Un text sobreimprès en la pantalla incideix en este

<sup>23</sup> L'*Himne a l'Alegria* o *Oda a l'alegría* és una famosa peça musical composta per Ludwig van Beethoven i inclosa en la seua Simfonia núm.9 com a quart i darrer moviment. L'any 1985 va ser adoptada com a Himne de la Unió Europea i té una clara associació amb la pau, la fraternitat i la unió dels pobles. Tot i que hi ha versions instrumentals, a la pel·lícula sona la versió cantada amb la lletra del poema *Oda a l'Alegria* de Friedrich Schiller.

contrast: «És una dècada convulsa i extraordinària i Catalunya la viu intensament: la pau i el conflicte, la creació i la destrucció, els anhels i les pors» (figura 14).



Figura 14. Imatge amb quatre fotogrames de la pel·lícula, que mostren imatges d'arxiu de la ciutat de Barcelona durant la Guerra Civil, que es combinen amb textos i grafisme divers.

La directora es val de diverses estratègies per accentuar l'horror de la guerra i les seues conseqüències nefastes, com, per exemple, incidir en el contrast entre el que mostren les imatges i el que connota la música a nivell simbòlic, que predica justament el contrari. Esta estratègia es repeteix més endavant en el film, quan comença a sonar *El cant dels ocells* mentre en pantalla se'ns mostra un mapa d'Europa sobre el qual va apareixent el següent text: "Ventura Gassol s'exilia a Saint-Martin-le-Beau, Robert Gerhard a Cambridge i Pau Casals a Prada de Conflent. No són els únics". A continuació, comença una petita seqüència composta per tres fragments que formen part d'una pel·lícula d'arxiu amb imatges de l'arribada de l'exèrcit franquista a Barcelona. A la primera imatge apareixen soldats franquistes desfilant per un carrer, mentre a la part superior dreta de la imatge apareix el text: "El món musical europeu queda trencat pels feixismes i les guerres". De fons, el violoncel continua fent sonar les notes de la cançó. En la següent imatge apareixen en pantalla diverses persones que, des d'un balcó, fan la salutació feixista mentre somriuen a càmera. D'aquí es passa a una tercera imatge, enregistrada des d'algun vehicle en moviment de l'interior de la desfilada, que captura tota la gent a les voreres del carrer rebent l'exèrcit mentre fan la salutació feixista i sembla que cantin o cridin. En este cas, unes imatges que representen la victòria del feixisme es contraposen amb *El cant dels ocells*, cançó popular catalana que Casals va popularitzar i internacionalitzar, al

convertir-la, primer en símbol d'oposició al franquisme i, posteriorment, en un himne internacional de pau i llibertat. Per tant, amb uns codis culturals clarament associats a esta música.

En ambdós exemples, la directora escull dues peces musicals molt conegudes i clarament vinculades amb la pau i la llibertat per contraposar-les al contingut visual de les imatges, atorgant un poder metafòric a la música i fent que associem una espècie de batalla entre dos conceptes antagònics: l'art (la música) contra la barbàrie (guerra i feixisme). A este respecte, Domènech ens explicava que li semblava important no obviar les profundes conseqüències que va suposar la Guerra i recordava unes declaracions del compositor Xavier Montsalvatge, on deia que, amb la Guerra Civil, la música va deixar d'existir per a ell<sup>24</sup>. La directora ens deia: «Obviar això? No es pot. I som fruit d'això també, a dia d'avui, encara» (E7).

Domènech també es val del testimoni de les persones entrevistades per a incidir en les maldats de la guerra i les seues conseqüències terribles i nefastes a nivell personal, especialment per al bàndol perdedor, al qual pertanyien tant la protagonista com el seu cercle més proper. Per exemple, mentre Narcisa Toldrà explica les penúries de la Guerra, la directora va inserint imatges d'arxiu de la Guerra Civil a Barcelona on es veuen els carrers plens de gent carregant pertinences, recollint menjar del terra, en un ambient de caos i desesperació. Al cap d'uns segons, Domènech ens mostra un altre exemple vivencial a través del testimoni de l'àvia Mariona, que explica a la seua neta com la besàvia Conxita va haver d'anar buscant d'hospital en hospital fins a trobar el cos mort del seu gran amic Manel Clausells, assassinat. L'àvia, emocionada, es pregunta pel xoc i el dolor tan profund que degué causar este fet a la seua mare i, les conseqüències i les morts tan injustes que provoquen les guerres i, en especial, una guerra civil.

Combinat amb estos testimonis, Domènech també està interessada en mostrar l'impacte que va suposar la Guerra a nivell col·lectiu per a la cultura catalana. Així, més avançada la pel·lícula, apareixerà un text sobre unes imatges de la ciutat en guerra que diu: "L'assassinat de Manel Clausells trasbalsa la vida musical catalana, que deixa d'existir quan la guerra es fa més cruenta". En un altre moment de la pel·lícula, mentre apareixen unes imatges que ens mostren les siluetes de l'àvia Mariona i l'Eulàlia d'esquena observant el cartell de "FIN" d'una pel·lícula a l'Arxiu fílmic de la Vila-Museu de Pau Casals s'escolta la veu d'en Josep Maria Ainaud que diu: «Bàsicament, la Guerra representa el final d'un somni...». Uns instants després, mentre apareixen imatges de bombardejos i de gent corrent a refugiar-se i sona el so

---

<sup>24</sup> Declaracions extretes del llibre *Papers autobiogràfics* (Montsalvatge, 1991) de l'editorial Destino.



d'una sirena antiaèria, la veu de l'Ainaud diu: «Tots aquests llocs<sup>25</sup> patien tant que podies arribar a pensar que no ens en refaríem mai més». A través de diversos textos que van apareixent la directora incideix en la vinculació de Badia amb la República i amb la cultura catalana, a través de diversos actes organitzats per la Generalitat de Catalunya a l'exili (figura 15). A través de testimonis com el de Josep Maria Ainaud també es defensa esta idea, com quan explica que durant el franquisme el nom de Pau Casals va estar vetat i només s'hi feia referència parlant de «un violoncel·lista», i que el nom de Conxita Badia tampoc sortia enlloc; o bé quan argumenta: «L'exili interior no volia dir la passivitat, volia dir nosaltres hem fet un país, una cultura, una llengua, una música que val la pena i la tornarem a fer». Més endavant, també s'apunta la col·laboració estreta que Badia va tenir amb altres artistes exiliats, com Jaume Pahissa, Manuel de Falla o Rafael Alberti, així com la tasca que va dur a terme amb els exiliats durant la seua estada a Llatinoamèrica.



Figura 15. Imatge formada per una ampliació de dos fotogrames de la pel·lícula que permet observar millor el text sobreimprès.

En un altre fragment, l'àvia Mariona incideix en la pena que va tenir la seua mare de deixar l'Argentina i la tristesa de trobar-se amb una Barcelona tan diferent de la que hi havia abans de la Guerra, amb tanta gent que no hi era per diversos motius – assassinats, morts, exiliats–, i, especialment, l'absència d'amics tan importants a la

<sup>25</sup> Ainaud es refereix als bombardejos als quals es van sotmetre llocs emblemàtics com el Palau de la Música Catalana o el Gran Teatre del Liceu.



seua vida com Pau Casals, Ventura Gassol o Robert Gerhard, però que es va refer, en part, per la presència d'altres amics que sí que hi eren i que també se l'estimaven, com l'Eduard Toldrà i tot un seguit de gent que, de manera clandestina, com la pròpia família de la directora, van provar de recuperar tot el que s'havia anat perdent culturalment. En un altre text que apareix a la pel·lícula, s'afirma: "De nou a Catalunya, Conxita es va comprometre amb la resistència cultural i en va impulsar activament la recuperació". Al final de la pel·lícula, apareixen un seguit d'imatges encadenades a través de l'animació del grafisme amb uns textos sobreimpressos que ens informen sobre el destí d'algunes de les personalitats que han anat sortint a llarg del documental (figura 16).



Figura 16. Imatge formada per quatre fotogrames de la pel·lícula, on s'han ampliat els diversos textos sobreimpressos per a fer possible la seua lectura.

D'esta manera, la pel·lícula també acaba suposant un petit homenatge a tota una generació d'artistes i gent del món de la cultura, coetanis de Conxita Badia, que, amb la Guerra Civil i la posterior dictadura, es va veure, si no eliminada, sí que fortament debilitada. Així, sense ser un documental militant, sí que defensa un discurs força evident de sentiment catalanista que s'adiu plenament amb la mirada de la directora i de la seua família, inclosa la seua besàvia, Conxita Badia.

### 5.2.5. L'àvia Mariona i les diferents lectures del film familiar

Este documental es vertebrava a partir d'un triangle femení format per tres generacions d'una mateixa família: la besàvia Conxita, l'àvia Mariona i l'Eulàlia Domènech, la directora. Evidentment, la gran protagonista de la història és Conxita Badia, però l'àvia Mariona és un testimoni de primera mà dels anys de vida de la Conxita Badia, en els quals se centra el documental, sobretot, en l'àmbit familiar.

John Berger (1997, p.44) feia la distinció entre l'ús públic i l'ús privat de la fotografia, i explicava que el context privat crea una continuïtat respecte al moment en què la fotografia va ser presa, perquè les fotografies privades quasi sempre són de coses que hem conegut, mentre que les fotografies públiques són imatges d'allò desconegut, on no hi ha cap context. Per això és tan important el paper de l'àvia Mariona, perquè és la que aporta el context, la continuïtat, l'experiència de primera mà al comentar i explicar anècdotes i vivències personals, però també les fotografies i pel·lícules de l'arxiu familiar. Gràcies a ella, no només l'Eulàlia, sinó tots els espectadors, tenim la possibilitat d'entendre millor quina va ser la realitat d'unes determinades imatges, qui eren els protagonistes o quin era el context i el subtext implícit en el cas que hi fos. Així, l'àvia esdevé el nexa que uneix el passat amb el present, a partir de les seues explicacions.

A la pel·lícula s'hi poden rastrejar diversos modes de lectura del material d'arxiu familiar que apareix essent visionat. Roger Odin (2007) indica que en un mode de lectura privat del film familiar s'estableix un doble procés de rememoració. Per una banda, un procés de rememoració col·lectiva, on «veure un film familiar és treballar per reconstruir en comú la història (mítica) de la família (es parla molt durant la projecció d'esta classe de films)» (p.202). Això succeeix, per exemple, en les primeres imatges de la pel·lícula, que corresponen al dia de la boda de l'àvia Mariona i l'avi Jordi, on, de fons, s'escolten els comentaris de l'àvia que explica que la persona a qui se li havia encarregat la gravació de la boda se li va velar la pel·lícula, i l'únic que es conservà són les imatges que es veuen en pantalla, gravades pel seu marit. La veu de l'Eulàlia també va apareixent quan reconeix algú. Al cap d'uns instants, un pla conjunt de la sala d'estar de casa l'àvia ens mostra les dues mirant les imatges al televisor. És a dir, la pel·lícula ens mostra una escena de rememoració col·lectiva, tot i que en este cas només són dues persones, on es reviu el passat, es teixeix la reconstrucció d'una història familiar. Per altra banda, dintre d'este doble procés de rememoració, Odin també parla d'un procés de rememoració individual, on el context està dintre del propi subjecte, és la seua pròpia vivència. Això, diu Odin, «és el que explica que un film familiar sigui tan avorrit per als que no són membres de la família: no tenen el context de referència» (2007, p.202). En este cas, l'àvia Mariona és la que viu este

procés. Ella podria estar mirant aquelles imatges sola i no necessitaria cap context, cap explicació, ja que ella hi era.

Al mateix temps, a més d'esta lectura del film familiar com a procés memoratiu, el documental ens ofereix la possibilitat de fer una lectura d'estes imatges com a document. Odin defensa que el film familiar duu associades algunes característiques que suposen unes dificultats que cal afrontar si es vol llegir el film familiar com a document. Una d'elles és el caràcter estereotipat del film familiar, és a dir, la gran semblança entre tots els films familiars (2007, p.203). Odin assenyala que, justament, si volem tractar este tipus de film com a document se'n pot aprofitar la seua gran representativitat i la seua gran força exemplificadora (2007, p.204). Això, exactament, succeeix en la pel·lícula. Domènech, quan mostra imatges d'estes projeccions d'ella i l'àvia contemplant fragments de pel·lícules familiars domèstiques, ja sigui la boda de l'àvia, o altres fragments de gravacions domèstiques, a partir dels comentaris de l'àvia, se'ns proporciona un marc històric de lectura, un context, i se'ns ofereix el que Odin anomena una «lectura desmarcada» (ibíd.), perquè estem veient un material que ens és inèdit, i les imatges buides i tòpiques prenen sentit per a nosaltres com a espectadors. Odin parla d'una altra característica del film familiar que dificulta la seua lectura com a document, i és que «el film familiar construeix una visió eufòrica de la vida familiar» (2007, p.205), on s'amaga tot allò negatiu i es tendeix a mostrar una visió ideal familiar, però també, puntualitza Odin, ens expliquen coses de la quotidianitat, d'allò banal i evident, allò comú i habitual (ibíd.). És el cas de l'ús que es fa d'estes imatges en el documental, on s'incideix en l'harmonia familiar i serveixen de marc de fons per, a través de la veu de l'àvia Mariona, informar-nos del caràcter de la besàvia Conxita. Un d'estos moments succeeix quan, mentre se'ns mostren unes imatges familiars sense àudio on sembla que estiguin cagant el tió, i es veu primer una nena i després la besàvia Conxita picant el tió mentre sembla que li canti alguna cosa, de fons, l'àvia explica l'anècdota de quan li van preguntar a la seua mare si feia algun esport, i la Conxita va contestar que a ella li agradava gronxar-se, com si gronxar-se fos un esport. Tant l'àvia com l'Eulàlia comencen a riure mentre a les imatges veiem nens i nenes de la família també rient, creuant marcs temporals i associant les imatges del passat amb el contingut de la narració del present. En pantalla, de seguida es veu a la Conxita ajupint-se, en una postura divertida, per a comprovar si sota la manta el tió ha cagat alguna cosa. Mentrestant, l'àvia li diu a l'Eulàlia: «Era un infant gran. Era un infant gran, però les seues responsabilitats sabia quines eren». Susan Sontag escrivia que «a través de les fotografies, cada família construeix un retrat-crònica d'ella mateixa – un *kit* portàtil d'imatges que donen testimoni de la seua interconnexió» (2005, p.5). En este cas, a través de la mediació de l'àvia, es fa possible la transmissió d'esta construcció familiar, ja que és l'element

que permet la connectivitat entre les imatges, el relat i el context que les acompanya amb la seua neta i, de passada, amb tots nosaltres.

Per últim, voldríem destacar el paper de l'àvia Mariona com a preservadora i associarlo amb la idea de missió, d'acte de responsabilitat personal. Segons Baudrillard (1994, p.8), el significat de l'objecte col·leccionat depèn exclusivament del subjecte, ja no ve definit per la seua funció, i és a través de la possessió que s'esdevé invariablement l'acompliment d'una espècie de missió per completar esta col·lecció, formada per tot un conjunt d'objectes. L'àvia Mariona, durant anys, va anar recollint, guardant i preservant tot d'objectes: fotografies, cartes, cartells de concerts, etc. de la seua mare, prenent la responsabilitat autoimposada de preservadora solitària d'un llegat que tenia un valor personal innegociable. Tot este material, conjuntament amb històries i vivències, conformen el que Hirsch (2012) anomena «objectes testimonials», els quals «transporten rastres de la memòria del passat [...], però que també encarnen el propi procés de la seua transmissió» (p.178). Gràcies a esta tasca de col·leccionisme, anys després, este documental se'n beneficia i pot aprofitar-lo per a visitar-lo, manipular-lo, i donar-li un nou ús en pro de l'argument i la narració de la història. És a dir, que tot este material recupera, en part, la seua funcionalitat i el seu to utilitari, i deixa de tenir un valor únicament de passió individual i subjectiva.

## 5.2.6. Intimitat, emoció i simbolisme

### 5.2.6.1. La voluntat de transmetre intimitat

Una de les característiques de la pel·lícula és la sensació d'intimitat que transmet. Esta voluntat de treballar en un context d'intimitat ja es va dur a terme des de la mateixa configuració de l'equip de rodatge, format bàsicament per tres persones: la directora, en Joan Vallverdú, encarregat de la realització, la fotografia i el muntatge, i en Tino Solé, encarregat de la fotografia, el so directe i la segona càmera. Per altra banda, esta intimitat es reflecteix també en la selecció de les persones entrevistades, com hem vist, quasi totes molt properes a la directora, cosa que fa que es transmeti la complicitat existent. Un altre aspecte important és el fet que la pel·lícula està rodada quasi completament en espais interiors. En general, no hi ha gaires canvis de pla durant les entrevistes, hi ha una preponderància de plans propers –primers plans i plans mitjos–, però que es van alternant amb altres de més allunyats, que permeten observar millor les dimensions reals dels espais, alguns d'ells prou grans. Els espais escollits per realitzar les entrevistes són espais amb algun tipus de vinculació personal i/o professional amb Conxita Badia. Així, apareixen la sala d'estar de casa l'àvia Mariona, la sala d'estar de casa en Josep Maria Ainaud, la sala d'assaig del Palau de la

Música Catalana, on s'entrevista a Montserrat Caballé i on es duu a terme una conversa entre l'àvia Mariona i la Narcisa Toldrà, o bé l'interior de la Salle Cortot, a París, on es desenvolupa la conversa amb en Narcís Bonet. Hi ha dos únics plans rodats en exterior que són els que es veuen en les dues imatges superiors que mostra la figura 11, i són plans força tancats ja que, com s'ha explicat, tenen una funció especial. Per últim, un altre aspecte que també intervé en l'assoliment de certa intimitat és tota la part del disseny de la fotografia, responsabilitat d'en Joan Vallverdú. Sense que hi hagi una gran varietat de plans, sí que la ubicació de la càmera, el tractament de la llum, la composició dels plans i la ubicació de les persones contribueixen a l'assoliment d'esta calidesa i intimitat. Domènech ens comentava que ella li va transmetre a en Joan que, per una banda, calia aconseguir esta intimitat i, per altra, que volia que la seua presència davant de càmera fos matisada i quedés en un segon terme. A partir d'aquí, la directora li concedeix gran part del mèrit del resultat final al treball d'en Vallverdú. Com ja s'ha explicat anteriorment, tot i que l'aparició de la directora és constant al llarg de tot el documental, esta està més o menys matisada en funció de la trama (veure figura 16), buscant, això sí, una certa composició, situant el focus d'atenció al centre. Així, mentre que en la trama del procés de recerca l'Eulàlia és qui apareix al centre, a les entrevistes apareix sempre als laterals i, en general, d'esquena o de perfil a càmera. Amb tot, i de manera complementària, també s'opta per transmetre una idea de naturalitat i quotidianitat.

Esta idea d'optar per la naturalitat en les escenes, ens duu altre cop al vincle amb alguns treballs de la filmografia de Chantal Akerman, com és el cas del documental *No Home Movie* (2016), on moltes de les escenes quotidianes a casa de la seua mare estan rodades a partir de plans seqüència amb la càmera fixa en un punt, la qual cosa ens transmet sensació de proximitat, d'estar allí contemplant l'escena a través del que captura la càmera. En el cas de *Conxita Badia no existeix*, com ja s'ha dit anteriorment, l'equip de treball era reduït. Només es comptava amb dues càmeres en cada entrevista, així que, en termes generals, s'opta per treballar amb un pla fix proper amb la càmera principal, i una segona càmera que va fent preses complementàries, *B-Roll*, amb plans més generals o canvis de perspectiva. D'esta manera, tot i no optar completament pel pla seqüència, sí que l'escassetat de canvis de plans i la prevalença dels plans fixes transmeten esta sensació de proximitat i afavoreixen la transmissió d'intimitat. A més, això també lliga amb la voluntat de Domènech d'enregistrar la realitat de les trobades i capturar la seua naturalitat. Així, per exemple, hi ha dos moments on la directora es posa davant de la càmera: durant l'entrevista amb Montserrat Caballé i durant l'entrevista amb en Narcís Bonet. En ambdós casos s'inclina per parar la música que els havia posat per a que l'escoltessin. Durant uns breus instants la imatge queda 'alterada' i es veu, en part, borrosa degut a

la presència d'este 'cos' estrany en primer terme, que no està a la distància focal establerta prèviament. La persona entrevistada, com a molt, s'intueix al darrere (figura 17).



Figura 17. Imatge formada per dos fotogrames on s'aprecia la directora posant-se davant de la persona entrevistada.

Sobre estos casos, la directora ens comentava que no s'havia preparat res, i que en aquell moment era conscient que podia estar davant de càmera i patia una mica, però que al final va prioritzar la naturalitat perquè, en les seues paraules «si bé no formava part del relat, sí que formava part del relat de l'emoció» (E7). En qualsevol cas, estos moviments inesperats i improvisats treballen en favor de la transmissió de naturalitat al públic que l'està observant.

#### 5.2.6.2. La captura de l'emoció a través de la música i la veu

Influïda pel *cinema verité*, Domènech volia que al documental passessin coses de veritat. En un moment del film, Josep Maria Ainaud explica a la directora que Badia, especialitzada en el *Lied* (la cançó lírica), tenia una capacitat única per saber transmetre l'emoció de la música i la lletra de les composicions que interpretava. Una de les màximes preocupacions de Domènech era ser capaç de comunicar esta emoció que li havien dit que sabia transmetre la seua besàvia. La directora al·ludia altre cop a l'impacte de les cartes llegides durant el procés de documentació previ a l'inici del rodatge, i l'ajut que li van proporcionar per entendre millor alguns aspectes, entre ells a poder percebre la força i el poder emotiu de la música. En concret, la directora ens ho il·lustrava amb un passatge d'una carta que Ventura Gassol va escriure a la besàvia Conxita des de la presó, on, Domènech ens explicava que li deia alguna cosa com: «Avui t'he sentit a la ràdio, semblava que les parets es clivellessin mica en mica amb el so de la teva veu,... i poder sentir-me lliure» (E7). Estes paraules transmeten perfectament la força, l'emoció i el poder alliberador de la música, i ens duen a la memòria la famosa escena de *The Shawshank Redemption* [Cadena Perpètua] (Darabont, 1994) on l'Andrew, interpretat per Tim Robbins, es tanca al despatx de

l'alcaid, agafa un disc de *Les noces de Fígaro* de Mozart, el posa al toca-disc, connecta els micròfons de la megafonia de la presó i fa sonar el fragment corresponent al *duettino* titulat *Sull'aria...che soave zeffiretto*. I, mentre això passa, la veu d'en Red, interpretat per Morgan Freeman, que explicava l'anècdota com a narrador, deia:

Us asseguro que aquelles veus t'elevaven més alt i més lluny del que ningú, vivint en un lloc tan gris, pogués somiar. Va ser com si un preciós ocell hagués entrat a la nostra monòtona gàbia i hagués dissolt aquells murs i, per uns breus instants, fins al darrer home de Shawshank es va sentir lliure.<sup>26</sup>

Ambdós són exemples de la capacitat de la música per generar fortes emocions i per evocar records vitals personals. Tal i com indica Jäncke (2008), en l'àmbit de la psicologia s'han fet diversos estudis que indiquen que quan escoltem música rellevant per a nosaltres s'activen, via el sistema límbic, emocions, i s'evoca informació autobiogràfica associada amb esta música.

Així doncs, en el cas que ens ocupa, trobar la manera com poder transmetre l'emoció era un aspecte que acompanyava Domènech des del principi d'este projecte. De fet, va ser a partir de l'emoció d'un senyor desconegut que ella va iniciar tot este procés. Ella ens comentava:

Em generava una certa dificultat poder captar això que per a mi era tan important. La besàvia era una persona capaç d'emocionar i de generar un moviment intern a través de, no només de la seva música i la seva veu, sinó ella també com a persona. Això com es transmet? Amb fotografies, filmacions antigues o el que altres persones et puguin explicar. Per això prenc una sèrie de decisions, per exemple, intentant capturar aquesta emoció fent sonar la música a la gent (E7).

Paola Lagos (2011), fent referència al documental *Hija* (González, 2011), assenyala que el amb l'acte de no usar la veu en off, la directora «reivindica la sincronia entre la immediatesa d'allò viscut i el present filmat» (p.68), on s'accentua el valor que li concedeix a «capturar l'aquí i l'ara, [i a] la capacitat *in situ* de la càmera per a revelar els sentits subjacents als subjectes i els fets passats als que interpel·la» (ibíd.). En este sentit, el cas de Montserrat Caballé, la directora volia que fos una trobada «de veritat» (E7), que tot fos real, que poguessin passar coses que no estaven al guió. Tot i que a casa havia escoltat moltes anècdotes relacionades amb la Caballé, i saber que era una persona molt propera a la família, elles dues no es coneixien en persona. Així que va decidir engegar la càmera abans que ella arribés. Ja que no tenia a la besàvia, volia generar coses de debò. Al principi, explica Domènech, «jo notava que estava una

---

<sup>26</sup> Fragment traduït al català de la versió en castellà de la pel·lícula.

mica distant, però li vaig dir alguna cosa així com: “No ens coneixem, però jo és com si et conegués de tota la vida”» (E7). I les defenses es van trencar. A partir d'aquí la directora decideix posar-li fragments parlats i cantats de Conxita Badia, qui havia estat la seua professora de cant.

A diferència d'altres documentals com, per exemple, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Muñoz i Wolf, 2003), on, en el viatge per explicar la història de la llegendària cantant de tangos argentina, Ada Falcón, es parla d'ella elogiosament, de la seua veu, de com cantava, s'escolta la seua veu i la seua música, però en cap moment s'incideix en el poder de la música per provocar emocions ni es transmet visualment. En el cas de *Conxita Badia no existeix*, per contra, sí que es captura perfectament esta barreja d'emocions a través de les expressions de les cares dels testimonis quan la directora els hi posa música on sona la veu de Badia. Per exemple, quan la directora mostra, a través d'un muntatge en paral·lel, les reaccions de Carlos Manso i de Montserrat Caballé quan els hi posa en directe una versió de *Azulao*, cançó composta pel músic brasiler Jayme Ovalle, en una versió cantada per Conxita Badia. Ningú diu res. No cal. La càmera, a través de plans mitjos d'ambdós, capta perfectament les diferents expressions de la cara dels dos deixebles de Badia al escoltar-la cantar i captura de manera nítida la seua emoció. La càmera va alternant-los, aturant-se en les gestualitats per tal de subratllar l'efecte que aquella música els produeix. Caballé, quan Domènech atura la gravació al finalitzar la peça, li diu: «Així cantava ella, com una carícia». A través de l'acte de posar-los música allí, en directe, sense que ells ho sabessin prèviament i capturar la seua reacció, la directora aconsegueix copsar la seua emoció a través del so de la veu i sense emprar paraules ni explicacions, cosa no tan habitual en molts documentals de música (figura 18). Domènech ens comentava que en totes les entrevistes la gent va plorar i es va emocionar. De fet, en Tino Solé, que als enregistraments feia de segona càmera i de sonidista, li deia que no li havia passat mai de treballar en un projecte documental i que en totes les entrevistes s'acabés plorant. Un altre exemple d'esta emoció el trobem amb en Narcís Bonet, quan l'Eulàlia li posa la cançó *Mestre meu (invocació)*, composta per Enric Granados, amb text de Ventura Gassol i dedicat a Conxita Badia i interpretada per ella mateixa, on la càmera, fixa, mitjançant un pla mig es deté en les expressions del rostre de Bonet, sempre de satisfacció i plaer, però que van variant amb la cançó. A mesura que la melodia va avançant, l'emoció de Bonet es fa més manifesta. Al final, un cop Eulàlia ha apagat la música, Bonet li comenta somrient: «Aquesta cançó, clar... porta tantes coses darrere».





Figura 18. Imatge formada per quatre fotogrames de la pel·lícula on s'observa Carlos Manso, Narcís Bonet i Montserrat Caballé mentre escolten la música i la veu de Conxita Badia que els hi ha posat Eulàlia Domènech.

En este sentit, estudis com el de Janata et al. (2007, p.857) corroboren esta afirmació de Bonet, quan indiquen que només amb petits fragments musicals ja n'hi ha prou per estimular la recuperació de records autobiogràfics, els quals poden ser records generals que abasten llargs períodes, o bé records concrets i precisos d'esdeveniments específics.

Un altre exemple de la captació d'esta emoció i evocació de records, s'aprecia en les diferents expressions de la cara de Caballé en escoltar un tall d'àudio que li posa la directora amb les declaracions que Badia va fer en una entrevista a Radio Peninsular l'any 1972 i on explica què és el que ha de tenir una persona per dedicar-se al cant. S'observa com Caballé té la mirada a un punt indeterminat, abduïda per la veu de la seua mestra i mentora, i va assentint amb un somriure als llavis a mesura que l'escolta i tanca els ulls de tant en tant, com si volgués viure més intensament els records. Visualment, la seqüència es va interrompent amb insercions d'imatges del passat, on s'observa la mestra amb algunes de les seues deixebles, mentre continua sonant el tall de veu. D'esta manera, la directora ens transporta al temps i al lloc on, possiblement, viatja mentalment Caballé al recordar la veu de la seua mentora. Un cop acabat el tall, la soprano, amb un fil de veu per l'emoció i mirant a l'Eulàlia, li diu: «Jo crec que si jo he arribat on he arribat en la meua professió és gràcies a la besàvia».

### 5.2.6.3 El simbolisme a través de la llum i la música

El simbolisme té un paper important en la pel·lícula, és una capa significativa més, que enriqueix el documental i li proporciona més profunditat.

La llum juga un paper important en el documental. Per una banda, permet dotar les entrevistes de la sensació d'intimitat buscada per la directora, amb colors càlids i acollidors; i, per altra, funciona com a recurs simbòlic, com a element que remet a la visibilitat, perdurabilitat i llegat que el documental vol donar-li a una figura i una història de vida marcada per una cara més fosca, de la invisibilitat, l'oblit i els obstacles.

Al principi de la pel·lícula, després d'una primera escena introductòria, apareix el títol mentre s'escolta la veu d'una dona que explica què és el cant per a ella. Seguidament, la imatge fa un *fade out* i mitjançant un *invisible cut* s'inicia una petita escena amb un pla on l'Eulàlia obre un bagul (el pla està rodat des de l'interior) (figura 19). D'aquí es passa a diversos plans on la directora treu àlbums i records del bagul i els va escampant pel terra. D'alguna manera, amb este gest a l'inici de la pel·lícula, s'està alliberant la veu, el record i les imatges de la besàvia que restaven oblidades, recloses en el passat, en la foscor. S'alliberen i es transporten al present a partir de deixar-hi entrar la llum.



Figura 19. Imatge d'un fotograma de la pel·lícula que captura un instant de l'acció d'obertura d'un bagul per part de l'Eulàlia Domènech, gravat des de l'interior del propi bagul.

La dificultat, els obstacles i les negatives durant el procés de recerca de material audiovisual amb presència Conxita Badia queden representats al film a través del buit i la obscuritat. Un altre cop, el joc antitètic de la llum i la foscor permet expressar els camins que es barren i les opcions que es redueixen. Això es pot apreciar en una escena rodada a l'Arxiu Comarcal del Baix Penedès on, després d'aparèixer alguns plans que recullen les negatives de diversos arxius consultats mentre sona la veu de Lucía Vehil recitant el text d'Aguilar on diu que «Conchita Badía... no existe», apareix la imatge d'un passadís ple d'arxivadors amb documentació a banda i banda, i on les llums del qual es van tancant progressivament fins a fer-se fosc (figura 20).



Figura 20. Imatge formada per quatre fotogrames d'una acció del film on s'observa el simbolisme de la llum en un pla que mostra com s'apaguen les llums en un arxiu, fins a deixar la pantalla a les fosques.

L'escena final de la pel·lícula ens situa, de nou, a casa de l'àvia, al punt de partida, i se'ns mostra una pla fixe on es veu l'interior d'una estança, amb la càmera situada fora i deixant-nos veure part del seu interior a través d'una porta de vidre entreoberta. Hi podem observar un moble (possiblement un piano) amb diversos objectes al seu damunt, entre els que destaca una fotografia en blanc i negre d'una jove Conxita Badia en un marc que mira a càmera. Al fons de l'estança es veu un finestral amb una cortina que deixa entreveure el que sembla un jardí. Al cap d'uns instants, apareix l'àvia Mariona que passa per darrere d'este moble, baixa la persiana i, tot seguit, surt de l'estança, creua per davant la càmera i tanca la porta. Nosaltres continuem veient, a través d'una cortineta translúcida, l'interior de l'estança per un petit detall gens casual. La llum s'ha quedat encesa. Una llum que té un clar simbolisme, amb la flama que es manté candent i que indueix a l'associació amb el llegat artístic de Badia, amb la llum que l'ha tret de l'oblit, de la foscor i que fa possible que perduri i mantingui viu

el seu record (figura 21). Domènech explicava que tenia molt clara esta escena i que se li va ocórrer en aquell moment, i que de seguida va tenir clar on ubicar la càmera, com quedaria l'escena i com, amb la imatge partida en dos, la meitat de l'esquerra quedaria en negre i és on anirien els crèdits finals, i a la part dreta romandria la llum encesa. En paraules de la directora, «vol representar que no és un final, és una baula que... xaaacc!!» (E7), mentre feia este so onomatopeic simulant el metall de la baula, va fer el gest d'unió amb les mans, com indicant la unió de passat i present.



Figura 21. Imatge formada a partir de quatre fotogrames que recullen quatre instants de la seqüència final del film.

En este sentit, i per tal de decidir quin material sonor havia d'aparèixer en el documental, Domènech fa un procés de selecció a partir de tot el material recuperat, on té en compte l'estat de les gravacions, però també té present la capacitat simbòlica d'esta música, de manera que li pugui ser útil a l'hora de teixir millor el relat. Així, hi ha casos on la directora aprofita el simbolisme de la lletra per tal resignificar les imatges i la lectura conjunta que se'n desprèn, com és el cas de la seqüència on s'explica el retorn de la família Agustí-Badia a Catalunya després de l'exili argentí, en plena dictadura. Primer se'ns mostra una fotografia de tota la família amb un text que detalla "Desembre 1946. Tota la família, a Barcelona, després de prop de 10 anys d'exili". Esta imatge s'encadena amb un pla on la Narcisa Toldrà diu que igual com va fer la Conxita, altra gent, amb els anys va anar tornant, però recalca que «les coses, de mica en mica, van agafar un altre aire, però va ser un altre aire. Lo d'abans ja no va tornar. És molt natural. El temps no torna». Mentre tot això passa, de fons, sona la cançó "Cançó de l'oblit / Boireta del matí", composició d'Eduard Toldrà amb lletra de Tomàs Garcés, el primer vers de la qual diu:

Boireta del matí,  
escampa't una mica;  
esborra el turó verd,  
amaga la masia,  
les canyes del camí  
i l'ombra de l'eixida.

Domènech, d'una manera subtil, i lligant amb el discurs de certa militància política, fa una associació d'idees on vincula la boira amb el franquisme al que torna la família des de l'exili, un país gris i fosc. La lletra es transforma en una espècie de petició, en una súplica a veure si la boira/franquisme escampa, i se'n va. La directora ens comentava: «La besàvia torna amb molta boira. I encara l'estem fent fora aquesta boira. Tenia tot el sentit del món fer sonar aquesta cançó amb aquesta lectura simbòlica i no un altra, de Granados, per exemple» (E7). Esta resignificació de les imatges d'arxiu entronca amb el que indica Quílez (2013a) quan assenyala que alguns dels cineastes de generacions posteriors a les de la memòria vivencial fan ús de molts tipus diferents de materials d'arxiu i recorren a la resignificació de les imatges perquè les entenen «com a instruments per a vehicular no només la seva voluntat de conèixer el passat i vincular-s'hi en tant que arrel i origen, sinó també per tal de projectar els seus afectes, pors, necessitats i desitjos del seu present» (p.390). Un altre exemple el trobem quan la directora opta per aprofitar el simbolisme de la pròpia música conjuntament amb la lletra per tal de connotar les imatges i accentuar-ne el dramatisme del significat, com és el cas de la seqüència on surten imatges d'arxiu de bombardejos a Barcelona durant la Guerra Civil i comença a sonar la cançó *Nana* de Manuel de Falla<sup>27</sup>, en una versió cantada per Conxita Badia. Després d'uns compassos inicials instrumentals, la lletra comença:

Duérmete niño, duerme  
Duerme mi alma  
Duérmete lucerito de la mañana

Mentrestant, van apareixent en pantalla imatges d'arxiu durant els bombardejos de la Guerra Civil a Barcelona, on es veuen persones baixant al metro, amagant-se i protegint-se de les bombes (figura 22). Just en el moment en que Badia canta el primer vers, apareix una imatge d'un infant als braços de qui, possiblement és la seua mare. El contrast accentuat entre les imatges d'angoixa i astorament de la gent i la tendresa i el sentiment d'amor que transmet la cançó de bressol li dona una força molt més gran al conjunt audiovisual. Sembla com si, a través d'un gest simbòlic

---

<sup>27</sup> Esta cançó forma part de la col·lecció que va fer Falla (1914-1915), on va modificar i adaptar set cançons tradicionals del folklore espanyol per a veu i piano, titulada *Siete canciones populares españolas*.



d'empatia, compassió i solidaritat que creués el temps i l'espai, s'usés la música per acompanyar i tranquil·litzar, no només l'infant, sinó tota esta gent que veiem en les imatges.



Figura 22. Imatge formada a partir de quatre fotogrames de la pel·lícula on apareixen imatges d'arxiu dels bombardejos a la ciutat de Barcelona durant la Guerra Civil.

Álvarez (2022, pp.165-166) distingeix entre dos tipus d'aproximacions al material d'arxiu, una que se'n separa i una altra que s'hi identifica. En este cas, podríem establir que, tot i que al llarg de la pel·lícula, de manera majoritària, Domènech fa una aproximació que s'identifica amb el material d'arxiu, també, com veiem, en diversos fragments en fa un ús diferent, on se separa del sentit original i en fa una relectura, resignificant-lo a partir del contrast entre les imatges i el so. Esta segona aproximació és similar a la què podem trobar en part de la filmografia de Basilio Martín Patino, com *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Caudillo* (1974).

Com s'ha anat veient, tot i les particularitats del film, este treball compleix amb les característiques que assenyala Nogueira (2007) que comparteix la majoria de documentals dedicats a una figura musical destacada, i que ell resumeix en tres aspectes que es fan imprescindibles: la biografia, que és la que crea el fil narratiu; el retrat, que ens converteix la personalitat en un personatge amb les seues particularitats i característiques psicològiques i socials; i l'obra musical, que permet delimitar el treball artístic i cultural d'aquella figura (pp.121-122).

### 5.3. El documental com a baula del llegat i la memòria

Al llarg de l'entrevista amb Eulàlia Domènech, *baula* va ser un mot que va sortir uns quants cops de la seua boca. Evidentment, ens referim al terme en la seua accepció més metafòrica, a aquella peça que vincula, que uneix, que permet la continuïtat entre allò que va ser i això que és i haurà de ser. I té tot el sentit que el recordem per concloure este capítol perquè ens ajuda a incidir en esta espècie de diàleg constant entre el passat i el present, entre lo personal i lo col·lectiu que va suposar este projecte i que s'ha anat observant al llarg dels punts anteriors. Així doncs, este darrer punt ens serveix per defensar la idea de l'ús del documental com una eina de (re)construcció de la memòria individual, però també de la col·lectiva, on la idea de genealogia pren tota la seua força. Per una banda, és evident que ens trobem en un procés de capbussament en la història familiar, des d'un àmbit personal i íntim, però també es produeix un treball que serveix els propòsits de la conformació d'una genealogia més global i col·lectiva, on la tasca de visibilització de Conxita Badia com a cantant de primer nivell i com a professora de cant i mestra destacada d'altres artistes constitueix un pas més en la construcció d'una genealogia feminista, on es reconeix i es posa en valor el llegat i la figura d'una dona del món de la música que la història més hegemònica, androcèntrica i masclista havia oblidat o menystingut i que pot i ha de servir de referent a altres dones del present i del futur.

El procés que va dur a terme Eulàlia Domènech al llarg d'este projecte per conèixer millor qui va ser la seua besàvia, com hem vist, la va transformar. Va aprendre moltes coses, va percebre millor com era, per què va viure com ho va fer, i com això va condicionar qui va ser ella, la seua vida i la de les generacions familiars posteriors. Per tant, es tracta d'un viatge per conèixer millor d'on ve, qui l'ha precedit, i li serveix per conèixer-se millor a ella mateixa. És a dir, s'esdevé un procés de construcció de la pròpia identitat individual, a la vegada que és produeix també un treball de construcció de la identitat familiar on, a banda de les normes, les tradicions i els costums (Halbwachs, 2004, p.177), la memòria col·lectiva de la família hi té un pes específic. En este aspecte hi té un paper important la transmissió de la memòria oral a través de les múltiples xerrades, especialment amb l'àvia Mariona, però també amb altres membres de la família, que esdevenen una font imprescindible d'informació per a documentar i entendre millor aspectes i característiques individuals i familiars. Este procés és independent de la construcció del propi documental, que podríem entendre com un procés més extern i col·lectiu, però que, en este cas, ambdós es produeixen en paral·lel, retroalimentant-se. Sembla evident que la construcció del documental, el material seleccionat, l'ordre, tot està influït per este procés intern que la directora va vivint i que es plasma en el resultat final del film on, com veiem, també es fa un treball de construcció de la genealogia familiar.

Quílez argumenta, referint-se a documentals de postmemòria, que les segones i terceres generacions, quan s'aproximen a la representació del passat:

fan ús de totes aquelles eines, mitjans i expressions que han marcat i marquen el seu descobriment i aprenentatge d'aquells paisatges aliens. Fotografies, pel·lícules, pintures, obres de teatre, animacions visuals, etc., conformen per a ells una constel·lació de representacions on la imatge els permet accedir més fàcilment a la memòria dels seus avantpassats, a la vegada que els promet una transmissió de la mateixa molt més crítica que la que els hi podria aportar el document escrit o l'arxiu entès en un sentit estricte (2013a, p.395).

És a dir, el viatge que porta a una representació d'un passat aliè i desconegut a nivell vivencial on, en el cas de *Conxita Badia no existeix*, es fa des d'una quarta generació respecte a la protagonista, fa que la directora s'agafi a tots estos mitjans i expressions del passat com a únic pont per a poder representar-lo, és l'única baula que la lliga amb una memòria tan llunyana i mediada per la distància temporal respecte al context històric representat. Per tant, tot este material tan heterogeni a l'abast de la directora, és la font que permet interconnectar i estructurar audiovisualment el documental que, com a dispositiu cultural, acaba esdevenint, en si mateix, una baula que, a partir de la vertebració i reformulació de petits elements disgregats, de petites baules, permet vincular el passat amb el present, i es converteix en llegat per al futur.

Per una banda, Domènech compta amb tot allò que fa referència a una memòria més física i palpable, com ara documents, cartes o fotografies, bona part del qual és de caràcter familiar. En este sentit, tot i l'ús que de les cartes privades se n'ha fet dintre de l'àmbit cinematogràfic (Quílez i Araüna, 2019), en el cas que ens ocupa tot el conjunt de cartes privades consultades van tenir un paper fonamental, però en l'etapa prèvia al rodatge, com a font bàsica de coneixement i documentació. No se'n va fer ús específic en la pel·lícula, més enllà d'alguna cita puntual, per una qüestió de condicionants de durada temporal de la pel·lícula. En canvi, a banda del material adaptat i reconfigurat per a conformar la part d'animació gràfica (fotografies, cartells, vídeos, etc.), a la pel·lícula s'observa una certa voluntat de conferir valor i importància, tant visual com enunciativa, al document històric físic, a l'objecte, ja sigui una fotografia emmarcada, un àlbum de fotos, un llibre o un disc (figura 23), i també al mateix acte d'observar, de palpar i d'interpretar el material. S'accentua la funció implícita de l'àlbum de fotos com a llegat familiar, com a recull d'estos «punts de memòria» dels que parlava Hirsch, que entén com «punts d'intersecció entre passat i present, memòria i postmemòria, rememoració personal i record cultural» (2012, p.61), i concebuts tant en la seua dimensió temporal com espacial. Hirsch, associant el concepte de punt amb el de detall petit, també ho vincula amb «la fragmentarietat dels vestigis del passat que ens han arribat al present –petites peces rectangulars de



paper a les que atorguem un poder enorme. A més estos retalls són útils per [...] tal d'ajudar a generar records» (2012, p.62). Esta autora també indica que estos punts de memòria són «debats sobre la memòria, objectes o imatges que han perdurat del passat, contenint "punts" sobre el treball de la memòria i la transmissió» (ibíd.). Per últim Hirsch conclou:

Els punts de memòria produeixen *percepcions commovedores i penetrants* que creuen divisions temporals, espacials i experiencials. A mida que els punts es multipliquen, poden transmetre la superposició de diferents temporalitats i marcs interpretatius, resistint lectures directes o qualsevol temptació d'autenticitat (2012, p.62).



Figura 23. Imatge formada a partir de quatre fotogrames del film on s'observa la importància que es dona al document històric físic, a l'objecte.

Barthes deia que «la història és histèrica, només es constitueix si se la mira, i per a mirar-la és necessari estar-ne exclòs [...] El temps en què la meua mare va viure *abans que jo*, això és per a mi la Història» (1980, p.118), al·ludint a la separació temporal, però també física, a l'allunyament per agafar perspectiva. A la pel·lícula, la figura de l'Eulàlia representa, en certa manera, esta mirada externa, exclosa, situada en el present i que, des d'este ara i aquí, recull un passat fragmentat que serveix per a dos processos: un de relectura i reinterpretació del material cara endins, intern i personal, i un altre procés que, tot i fonamentar-se en l'anterior, té uns propòsits i una lectura d'este material de cara enfora, de caràcter audiovisual, on este és un material resignificat i ubicat en el metratge al servei d'un relat cinematogràfic.

Per altra banda, la directora també compta amb tot el material que conforma una memòria més audiovisual, a través de gravacions sonores, ja siguin de música o d'entrevistes, films familiars i pel·lícules d'entrevistes o actuacions. Tot este material també es configura a partir d'un doble procés, un de caire més personal/familiar, i un altre més col·lectiu. Muxel (2012, p.26) defensa que hi ha un tipus de memòria familiar que té a veure amb l'experiència física, que inclou tant experiències pròpies com d'altres membres de la família. Esta fa referència a trets distintius físics, a expressions, a veus i altres detalls de la presència física. A través de tot este material audiovisual, Domènech, en un nivell personal o intrafamiliar, a partir d'explicacions i experiències viscudes per familiars que van conèixer la besàvia, pot corroborar estos records relacionats amb l'experiència física i teixir i mantenir viva la memòria familiar. Per altra banda, hi ha tota una lectura d'este material de caràcter més col·lectiu, que és la que té a veure amb el fet de poder observar i escoltar com la protagonista cantava, com s'expressava, com tocava el piano, etc. que la situa en el pla més públic, on podem gaudir del llegat artístic de Badia a nivell musical. Esta vessant ens connecta amb la construcció d'una genealogia feminista que busca referents en el passat que poden servir i han de servir d'exemple i de referent per a les generacions actuals i futures. Amb l'anàlisi d'esta pel·lícula, doncs, es pretén fer palesa la capacitat del documental per esdevenir una eina cultural política feminista que, a través de la seua perdurabilitat i transmissibilitat, aporta el seu gra de sorra en la visibilització de referents musicals femenins, en este cas una figura singular de l'anomenada música culta o acadèmica, i que també contribueix en l'elaboració d'una genealogia cultural més igualitària i, per tant, en la construcció d'una memòria col·lectiva més justa.

*Som les dones, les dones, les dones  
Què passaria si un dia s'alçàrem?  
Som les dones, les dones, les dones  
Què passaria si un dia s'alçàrem totes?*

Tesa  
(fragment de la cançó "Dones")

## 6. DENÚNCIA I VINDICACIÓ FEMINISTA EN L'ESCENA MUSICAL ALTERNATIVA ESPANYOLA. EL DOCUMENTAL *DIY COM A ALTAVEU SOCIAL*. ANÀLISI DE *TOMAR EL ESCENARIO, LAS QUE FALTABAN* I *L'AT(R)AVEU*

### 6.1. Introducció

Des de fa aproximadament una dècada, a l'Estat han anat apareixent un conjunt de documentals de música que, des d'una òptica feminista, recullen les reflexions de dones que formen part de diferents escenes musicals espanyoles que, a partir de les seues pròpies vivències, aborden temes i assenyalen obstacles amb els que es troben en el seu dia a dia. A la vegada, estos treballs serveixen per posar de manifest la presència de moltes dones, especialment dalt de l'escenari, però també en altres tasques dintre del sector musical.

A partir del visionat, l'anàlisi i la informació recollida a les entrevistes amb les directores de tres d'estos treballs, es traçaran una sèrie de característiques formals, temàtiques i ideològiques compartides que permeten interpretar estos projectes com a propostes que entenen el documental de música com altaveu i eina de denúncia i autoafirmació, i no tant com a mera expressió artística cinematogràfica.

### 6.1.1 Context espanyol

Estos documentals de música als que ens referim han proliferat a l'Estat, especialment els darrers deu anys, i entre tots ells es poden establir alguns paral·lelismes: d'una banda, són projectes abordats des d'una mirada feminista i s'estructuren a partir de la reflexió d'un bon nombre de dones del sector de la música en diferents escenes musicals alternatives estatals. Les seues intervencions serveixen per visibilitzar i denunciar determinades situacions i dinàmiques masculistes que impregnen l'àmbit musical i afecten les seues carreres artístiques. D'altra banda, tots estos treballs serveixen per reivindicar i posar de manifest l'existència de moltes més bandes femenines de les que podria semblar. De les propostes filmiques que han anat apareixent al llarg d'este període podem destacar-ne alguns exemples significatius: *Tocaoras* (Cifredo, 2014); *Flamencas, mujeres, fuerza y duende* (González i Medina, 2015); *Si no puedo tocar, no es mi revolución* (Vegas, 2018); *Les resilients* (Madrid, 2019); *The Bass of Women* (Fornós, 2019); o *Sin tu permiso. Nosotras en la escena hardcore y punk estatal* (Galván, Herrero, López i Martínez, 2020). Tots estos treballs s'han aproximat a diverses escenes musicals espanyoles, de la hardcore-punk al flamenc, passant pel pop, el hip-hop o el jazz. Tots ells opten pel retrat coral i per donar veu a un bon nombre de dones, que en els seus testimonis expressen, entre altres aspectes, la manca d'igualtat i reconeixement, l'escassetat de referents femenins tant dalt com darrere l'escenari, la perpetuació de determinats rols de gènere, o l'exigència i l'autoexigència que senten moltes dones en estos àmbits, on tenen la percepció de ser constantment jutjades i analitzades.

Aspectes com la manca de referents musicals femenins són qüestions a tenir en compte per la importància d'estos en la configuració, no només de la memòria col·lectiva, sinó de les identitats culturals i de gènere, especialment en l'adolescència, on la música hi té un paper important (Soler i Oriola, 2019). La música, degut a que funciona amb uns codis patriarcals producte dels prejudicis i estereotips que tenim arrelats –molts cops de manera inconscient– en la nostra societat, té una incidència evident en la creació de patrons i rols clarament esbiaixats pel gènere (Viñuela, 2003, p.13). Esta situació està íntimament relacionada amb la poca presència de dones en la indústria musical i amb una presència marcada pels rols i els estereotips de gènere, que perpetuen la conformació de marcs mentals col·lectius amb un clar biaix de gènere (Hernández Romero i Maia, 2013). Este desequilibri pot explicar-se, en bona mesura, pel caràcter eminentment públic d'esta professió, en una societat que, configurada a través del patriarcat, històricament ha assignat a la dona un rol essencialment domèstic, també en el cas de les subcultures (McRobbie, 1981). És en este sentit que les dones músiques esdevenen models positius per a la resta de dones, convertint-se en referents alternatius que desbaraten les dinàmiques

patriarcal i promouen l'accés a més dones dintre d'este àmbit artístic i professional. A Espanya (Soler, 2016), com a la gran majoria de països del món (Baker, 2013), la presència de la dona en el panorama musical ha estat històricament exigua i, encara que amb els anys la situació ha anat millorant, dista molt d'estar normalitzada. Segons els estudis realitzats per la plataforma *Mujeres y Música*, l'any 2017 la presència de dones en festivals de música espanyols era del 11.87% (Castellano, 2017). Dos anys més tard, esta xifra pujava fins el 19.17% (MYM, 2019), i un any més tard, la mateixa plataforma publicava que esta xifra ascendia fins al 20.48% (Valls, 2020). Tot i que les xifres mostren un augment de la presència femenina en els darrers anys, els valors continuen sent molt baixos.

Estos documentals amb perspectiva de gènere produïts al llarg d'este decenni a l'Estat posen de manifest la presència, encara notable, de dinàmiques patriarcal en estes escenes musicals alternatives, on continuen apareixent diferents graus i tipus de discriminacions –econòmiques, culturals i socials– contra les dones. I tot això, a pesar de que hem estat testimonis d'un canvi substancial quant a la visibilització de moviments feministes a l'Estat que, en els darrers anys han anat popularitzant-se (Araña et al., 2019, p.2), incloent a altres col·lectius – especialment el de la gent jove (Álvarez i Rodríguez-Pina, 2018)–, a la vegada que han anat rebent més atenció per part dels mitjans de comunicació i les institucions públiques.

Per altra banda, ens sembla oportú assenyalar que, tot i els defectes, perills i aspectes negatius que comporta la hiperconnectivitat en la qual ens trobem immersos (Goldsman, 2020), esta també ha permès i facilitat que col·lectius dissidents i subversius, com els feministes, hagin trobat maneres d'unir forces i agrupar-se més fàcilment. En el cas d'Espanya, d'un temps ençà ha proliferat la creació de blogs, webs i plataformes en línia vinculades a l'àmbit musical, que han fet ús de les xarxes com a vehicle per a poder connectar i realitzar altres activitats presencials, com ara *Fusa activa* (2010-2020), plataforma que va possibilitar la creació d'espais de xerrades entre dones per compartir vivències, angoixes, opinions, així com la configuració d'una base de dades de grups de música, de dones tècniques (so, llum, electricitat, etc.) o instrumentistes, o trobades de diferent tipus; *Core Tres* (2011), plataforma que lluita per visibilitzar les identitats no normatives/no hegemòniques en la música alternativa, principalment punk i rock; *Hits With Tits* (2013), comunitat centrada en la difusió i la promoció de la dona com a creadora cultural, especialment en l'àmbit de la música i la il·lustració, i amb la voluntat de servir com a pont entre col·lectius afins de diversos punts de l'Estat; *Mujeres de la Industria de la Música - MIM* (2016), associació destinada a donar visibilitat a les dones professionals del sector musical i a incidir a nivell públic en els problemes de gènere persistents en este sector; *Mujeres y Música*

- MYM (2017), plataforma que agrupa i dona visibilitat a moltes entitats feministes de l'àmbit musical espanyol, planteja debats i reflexions, fa tasques d'investigació i divulgació, promou activitats i serveix de base de dades de dones de la música, i, tal i com assenyalen en el seu manifest fundacional present a la seua web<sup>28</sup>: «MYM neix amb l'objectiu principal de visibilitzar i combatre [...] dinàmiques masculines en el sector musical per assolir un escenari d'equitat on el gènere no limiti les oportunitats, ni els rols a interpretar i no condicioni la resposta del públic»; *Whataboutthehalf* (2017-2021) col·lectiu divers que agrupa a dones instrumentistes, cantants, escriptores o militants de l'escena musical reggae de Barcelona; o *Femnøise* (2017), organització sense ànim de lucre que neix per a reivindicar la presència de dones, persones trans i no binàries en l'escena de la música electrònica, i que tot i crear-se a Barcelona, té un àmbit d'actuació mundial i, amb els anys, ha anat creant altres iniciatives més enllà de la música. Tots estos projectes conformen espais que possibiliten la creació de nous circuits musicals independents, de xarxes de solidaritat i sororitat, així com la relació i interacció de dones i col·lectius de diferents escenes musicals. En una esfera pública actual, complexa i difosa (Guardiola, 2018, p.9), estos espais situats als marges han sabut combinar perfectament lo virtual amb lo físic, teixint xarxes de militància musical i feminista.

L'eclosió d'estes xarxes de producció, distribució i intercanvi digitals, s'ha donat en paral·lel a la democratització de la tecnologia (software, equips, material) necessària per a produir continguts audiovisuals, que abans només estava a disposició, per qüestions econòmiques, tècniques i de mides, per a professionals especialitzats. De fet, Ratto i Boler (2014) parlen de «ciudadania DIY<sup>29</sup>» i entenen que esta «se situa en la intersecció d'una sèrie de tensions: entre consumidors i ciutadans, entre experts i novells, entre individus i comunitats, i entre la política tal i com la duen a terme els governs i la política i la democràcia de base DIY» (p.5). Estos autors defensen que esta ciudadania DIY l'hem d'entendre com una manera com «els individus i les comunitats participen en la formació, el canvi i la reconstrucció de sí mateixos, dels mons i dels entorns de formes creatives que desafien l'*statu quo* i la comprensió normativa de "com han de ser les coses"» (ibíd.)

És en este context on es produeixen els documentals dels que parlarem en este capítol, i on es concep el documental com una eina audiovisual capaç de fer arribar un missatge reivindicatiu d'una manera més fàcil a la societat. Així, i conjuntament amb les plataformes i blogs anteriorment mencionats, amb l'organització de debats, festivals, concerts i la publicació d'articles, llibres i discos, els documentals són un

---

<sup>28</sup> Enllaç al manifest de Mujeres y Música (MYM): <https://acortar.link/paDEKq>

<sup>29</sup> *DIY, Do It Yourself* (Fes-ho tu mateix). Els autors consideren que les pràctiques «DIY constitueixen cada cop més les nostres experiències quotidianes, en particular les relacionades amb els mitjans i els sistemes de comunicació» (Ratto i Boler, 2014, p.1).

element més de projecció i de visibilització de la situació actual de les dones de l'àmbit musical.

### 6.1.2. Els treballs seleccionats

Per al present capítol s'ha decidit escollir tres treballs: *Tomar el escenario* (Idoate, 2013), *Las que faltaban* (Carrión, 2018) i *L'alt(r)aveu* (Rigalós i Núñez, 2018). El motiu de l'elecció d'estos tres documentals és perquè presenten una sèrie de característiques compartides: estan dirigits per dones que, a més, no tenien cap experiència prèvia en l'àmbit audiovisual, de manera que els tres treballs són òperes primes; estan autoproduïts i amb condicions molt precàries, realitzat amb molt pocs mitjans tècnics i humans i altes dosis d'amateurisme; i no han seguit els circuits habituals de distribució i exhibició, ja que un cop es van finalitzar, directament es van penjar a YouTube en accés obert per a tothom. A més, les directores dels tres treballs tenen un vincle important –ja sigui tocant a bandes o relacionant-s'hi de manera directa com a públic–, amb les escenes i circuits musicals representats. Tots tres projectes, doncs, recullen la idea principal de posar «en primer terme el profund i urgent manifest de la pràctica documental i la teoria fílmica feministes: canviar el món» (Mayer, 2011, p.15).

A partir del visionat i anàlisi, conjuntament amb la informació obtinguda a les entrevistes mantingudes amb les directores dels tres treballs, s'han pogut establir una sèrie de característiques compartides que ens permeten concloure que, agafades en conjunt, totes les veus d'estos tres treballs i, per extensió, les veus de tota la resta de documentals anteriorment mencionats, es poden considerar com veus que s'alcen a l'uníson per a subvertir l'ordre patriarcal que encara regeix en la indústria musical espanyola. Cadascun dels tres treballs sorgeix de situacions, contextos i dinàmiques molt diferents, però els tres tenen en comú, entre altres aspectes que anirem veient, el fet d'incidir en la visibilització de les vivències d'un conjunt de dones en les diverses escenes musicals representades.

*Tomar el escenario* sorgeix de la necessitat d'Elena Idoate d'expressar, a través del format audiovisual, certes inquietuds, així com de parlar sobre temes relacionats amb les dones en l'àmbit de l'escena musical alternativa. Idoate, tot i que és economista de professió, compta amb una llarga trajectòria en grups mixtes i exclusivament femenins de l'escena hardcore i punk catalana, coneix l'escena més alternativa, que es mou en circuits llibertaris, moviments okupa, centres autogestionats, i tot molt vinculat a projectes autofinançats. Idoate ens explicava que durant quinze anys havia fet un

*fanzine* amb una companya dedicat a les dones de l'escena hardcore, i molt enfocat al tema del gènere, i afegia: «El *fanzine* es va acabar [...] llavors se'm va ocórrer transformar la meua inquietud, que l'expressava mitjançant el *fanzine*, [...] en un format audiovisual» (E1<sup>30</sup>). Tot i que a ella li agrada més el format escrit, es va atrevir a emprendre un projecte audiovisual perquè li cridava l'atenció, perquè tenia gent propera que la podia ajudar i perquè va percebre que la gent igual li agradaria més el format audiovisual que el text (ibíd.).

En el cas del documental *Las que faltaban*, este neix a partir de converses entre les components del grup Mafalda, on Vera Carrión n'és una de les cantants. Este grup de música valencià, format l'any 2010, combina diversos estils de música, des del reggae fins al funk, passant pel hardcore o l'ska, i les seues lletres són reivindicatives i amb força crítica social i política. Carrión ens explicava que volien fer alguna cosa audiovisual però que el contingut no fos un videoclip, volien parlar de temes que els interpel·lessin, i la presència de la dona a l'escenari era un tema del qual n'havien parlat i debatut molt dintre del grup i els unia molt (E2<sup>31</sup>). Esta idea col·lectiva d'entendre i plantejar el projecte l'apropa als preceptes del documental col·laboratiu, en molts casos vinculat a reivindicacions de diversos moviments socials sorgits en diversos països, on la ciutadania participa en diferents graus en la construcció del discurs documental, com per exemple, en el cas espanyol, a partir del moviment 15-M (Herrero de la Fuente, 2016), on, en molts casos, la figura de l'autoria es dilueix.

Al mateix temps, Carrión, en aquell moment, també estava militant en un col·lectiu de dones i música a València on estaven tractant molt el tema de l'absència de la dona als escenaris. Allí coincideix amb Laura Albert, que ja havia treballat amb Elena Idoate en *Tomar el escenario* i també parla amb ella de la idea de fer alguna cosa, sense tenir clar el format, si una ficció, un reportatge o un documental. Carrión afegia que la idea va ser una mica caòtica, no tenien gaire clar què fer, però volien aprofitar l'oportunitat que tenien recorrent els escenaris de molts llocs de l'Estat per a poder conèixer altres artistes, parlar-hi i mostrar-les, però la directora insisteix que va ser una idea sorgida del col·lectiu, debatent i traient idees (E2). Així, aprofitant que el tècnic de so del grup d'aquell moment tenia accés a equipament tècnic, entre totes les persones del grup es va decidir tirar endavant el projecte. Carrión ens indicava, però, que pel fet d'estar més involucrada en el tema, el pes del projecte va recaure més en ella, conjuntament amb l'ajut de la Laura Albert i de la seua companya de banda, Bárbara López (E2).

---

<sup>30</sup> E1 (Entrevista 1) Informació recollida a l'entrevista realitzada a Elena Idoate el 13 de gener de 2020.

<sup>31</sup> E2 (Entrevista 2) Informació recollida a l'entrevista realitzada a Vera Carrión el 27 de gener de 2020.



El cas de *l'Alt(r)aveu* és completament diferent, ja que es tracta del treball final del Grau en Mitjans Audiovisuals que van fer l'Andrea Rigalós i la Júlia Núñez al TecnoCampus de la Universitat Pompeu Fabra. La Júlia Núñez comentava que tenien molt clar que volien fer alguna cosa juntes i els hi engrescava el tema del documental, i afegia «a més, teníem molt clar que estaria enfocat en la identitat i el gènere» (E3<sup>32</sup>). A les dues els agrada molt la música i anar a concerts, les dues han fet cursets de fotografia de concerts i se senten molt vinculades al món de la música en viu com a espectadores. La seua primera idea era fer el documental i culminar el procés projectant-lo en el marc d'un concert en directe, en el qual hi participessin algunes de les artistes que havien estat entrevistades al documental, de manera que acabés tot amb una trobada col·lectiva on la música fos el que ho unia tot. Al final, esta idea no es va poder dur a terme i van haver de canviar-la.

Les directores d'estos tres treballs no tenien experiència audiovisual prèvia en projectes d'este tipus. En este sentit, sí que cal ressaltar el fet que *L'alt(r)aveu* és un treball més individual, ja que les dues directores, Andrea Rigalós i Júlia Núñez, són les que realitzen tots els processos i totes les tasques del projecte: la concepció, l'elaboració del guió, la producció, la direcció, l'enregistrament i l'edició. Elena Idoate ens explicava que sempre li havia cridat l'atenció el guió, i havia fet algun taller, i també, a mode d'anècdota divertida, ens explicava que es va comprar un manual de direcció de documentals on, entre altres coses, deia que el primer projecte audiovisual que un fa serà molt dolent, però et servirà per aprendre moltes coses, que veuràs amb el temps. Això la va esperonar a tirar endavant (E1). Així, tant en el cas d'Idoate, com en el de Vera Carrión, són processos més col·lectius, on les directores compten amb altres persones que els hi donen suport, alliberant-les de les tasques més tècniques, com són l'enregistrament i l'edició del material. D'esta manera, elles se centren més, tot i també comptar amb l'ajut d'altres persones, en l'elaboració del guió, de documentació, el contacte amb les entrevistades, la realització de les entrevistes i la presa de decisions en edició. Quant a la producció i als mitjans tècnics, els tres documentals estan realitzats amb unes condicions molt precàries, tant tècniques, com econòmiques i humanes. Només en el cas de *Tomar el escenario* es va organitzar un petit sistema de micromecenatge, però sense usar cap plataforma, sinó de manera casolana, on la gent pagava uns diners i rebia a canvi una samarreta. La quantitat recaptada només va cobrir el pressupost per a despeses de benzina i poca cosa més. En el cas de *Las que faltaban* es va aprofitar la gira i els festivals on Mafalda tocava per contactar amb les dones entrevistades i realitzar les entrevistes en els espais i les condicions que es podia en cada moment, i tot amb mitjans propis. En el

---

<sup>32</sup> E3 (Entrevista 3) Informació recollida a l'entrevista realitzada a Andrea Rigalós i Júlia Núñez el 29 de gener de 2020.

cas de l'*Alt(r)aveu*, totes les despeses van córrer a càrrec de les directores, i van usar material tècnic propi i algun cedit per la universitat.

Així, doncs, mitjançant el testimoni de les més de cent dones que participen en les diferents entrevistes que s'inclouen en este corpus format pels tres documentals, es desgranen les dinàmiques i la situació en escenes de música hardcore-punk, hip-hop, pop-rock, i, en menor mesura, música folk o jazz. Si bé les protagonistes que prenen la paraula en esta espècie d'altaveus filmics comparteixen la voluntat de dir i denunciar les desigualtats de gènere que pateixen, ho fan des de perfils molt heterogenis, que abasten un ventall molt ampli d'edats, gèneres musicals i tipus de professions. En este sentit, encara que la majoria de les dones que donen testimoni ho fan com a integrants de bandes exclusivament femenines o mixtes, també apareixen davant la càmera gestores culturals, tècniques de so i il·luminació, fotògrafes, managers o organitzadores de festivals, així com una acadèmica de l'àmbit de la sociologia. En tots estos treballs hi ha, per tant, un intent de modificar certes dinàmiques en les pròpies escenes musicals i, al mateix temps, una necessitat de sacsejar i transformar la societat.

## 6.2. Anàlisi

### 6.2.1. La veu col·lectiva femenina en el documental de música

Entre els múltiples focus d'atenció i temàtiques tractades al llarg dels anys, el documental de música ha contribuït a mostrar al gran públic diferents escenes musicals alternatives, així com les subcultures associades a cadascuna d'elles. Les aproximacions han estat moltes i variades i han anat evolucionant en paral·lel amb els canvis socials, tecnològics i audiovisuals de cada moment. Podríem destacar, per la seua evident influència posterior (Bruzzi, 2006), els documentals de música de finals dels anys 60 i principis dels 70, associats majoritàriament a l'escena rock nord-americana i a la subcultura hippie. A mitjans de la dècada dels 70 irromp el punk com a subcultura trencadora, primer al Regne Unit i els EUA, i després a diferents parts del món. Des d'aleshores, ha estat una font d'inspiració per a un extens nombre de documentals de música. Altres subcultures, com el hip-hop, el heavy, el reggae o l'escena electrònica, entre moltes altres, també han estat motiu de nombrosos i variats documentals de música.

Entre el ventall divers d'aproximacions i modes cinematogràfics emprats, el documental de música sovint ha tingut certa tendència a recordar esdeveniments, escenes o figures i bandes rellevants de la història de la música. Dintre d'este perfil de

treballs retrospectius, que combinen la mirada al passat amb reflexions realitzades des del present de la filmació, són escassos els que s'aproximen a la representació col·lectiva de la dona dintre de diferents escenes musicals. Alguns de significatius, realitzats entre les dècades dels 80 i els 90 del segle passat, serien els següents: *Girl Groups: The Story of a Sound* (Alpert, 1983), sobre el boom de bandes de noies de finals dels 50 i al llarg de la dècada dels 60, a l'època de les grans companyies com Aldon Music i la Motown; o en l'àmbit del jazz, *International Sweethearts of Rhythm: America's Hottest All Girl Band* (Schiller i Weiss, 1986), sobre la primera banda de jazz formada exclusivament per dones als EUA, als anys 40. Ara bé, és a partir del canvi de segle que es produeix un increment notable de la producció de documentals, i de manera especial, de documentals commemoratius (Reynolds, 2011). Així, des d'aleshores podem trobar alguns treballs que s'han interessat per mostrar un veu col·lectiva femenina, com ara el multipremiat *Twenty Feet From Stardom* (Neville, 2013), que posa el focus en un conjunt de dones cantants coristes de coneguts artistes masculins, que han romàs desconegudes pel gran públic a pesar del seu grandíssim talent, sempre a l'ombra de les grans estrelles masculines. En l'àmbit espanyol, podríem destacar treballs com *Peligro Social. Las pioneras del punk en Barcelona* (Tupper, 2013), que dona veu a algunes dones que van formar part de l'escena punk barcelonina dels anys 80, o el més recent *Ellas son eléctricas* (Cebrián i Manjón, 2021), on un bon nombre de dones cantants de rock i *heavy metal* de la dècada dels 70 i 80 a Espanya expliquen a càmera com va ser la seua experiència. En molts casos, estes aproximacions documentals han estat dirigides per dones i amb una clara perspectiva feminista. Per exemple: *Welcome to the Club: The Women of Rockabilly* (Harrington, 2001), que recorda diverses cantants i músiques de Rockabilly de les dècades dels 50 i 60; *My Mic Sound: A Truth About Women in Hip Hop* (DuVernay, 2010), centrat en dones de l'escena hip-hop nord-americana; *Don't Need You: The HerStory of Riot Grrrl* (Koch, 2005) i *Grrrl, Love and Revolution* (Monster, 2011), que posen el focus en el moviment Riot Grrrl; *The Girls in the Band* (Chaikin, 2011), documental que repassa la història desconeguda de diferents dones instrumentistes de jazz nord-americanes des dels anys 30 fins a l'actualitat; o *Girl in a Band* (Newton, 2015), documental de la BBC que entrevista diverses músiques britàniques i nord-americanes de diverses edats per fer un balanç històric de què ha suposat ser una dona en una banda de rock, amb tots els obstacles que això comporta.

Per altra banda, deixant esta vessant retrospectiva del documental, i aproximant-nos més al tipus de treball que analitzarem, un dels primers documentals que, a nivell internacional, s'interessa per donar veu a les dones d'una escena musical és *Women in Rock* (1980), dirigit per Wolfgang Büld que, a finals de la dècada dels 70, va capturar

l'escena punk londinenca en documentals com *Punk in London* (1977) o *Punk in England* (1979). En este cas, mostra el testimoni de diverses dones de l'escena alternativa punk/rock britànica de finals dels 70, com ara, entre altres, les components de la banda de punk The Slits; Siouxsie Sioux, líder de la banda Siouxsie and the Banshees, o les components de la banda de hard rock Girlschool. El documental alterna entrevistes amb actuacions en directe de les bandes entrevistades, juntament amb alguna altra artista, com ara Nina Hagen. En general, les preguntes del director se centren bastant en destacar la raresa del fet que siguin dones en un context històricament masculí, i les respostes d'elles, algunes una mica incòmodes, destaquen que no els agrada que se les encaselli com a 'banda de noies', i que volen ser tractades «igual que els nois». Un dels primers treballs que mostra, des d'una perspectiva clarament feminista, les opinions de dones dedicades a la música, és *Not Bad For A Girl* (1995). Escrita, dirigida i produïda per la psicòloga i directora Lisa Rose Apramian, planteja, a la manera del *cinema vérité*, tal i com explicita en el subtítol del film: "una aproximació analítica a les funcions de la música i la desconstrucció de gènere" i se centra en l'escena hard rock/grunge alternativa dels anys 90 als EUA. Al documental hi apareixen un conjunt de dones, membres de bandes com L7, Babes in Toyland, Hole, Lunachicks, Silverfish, Mudwimin, Bobsled, Calamity Jane, Choptank o Gunk que, a través d'entrevistes fragmentades, combinades amb bocins d'actuacions en directe de les mateixes bandes, donen la seua opinió sobre diversos aspectes al voltant de dues grans temàtiques que interessen especialment la directora i que planteja clarament en diversos moments de la pel·lícula, ja sigui davant de càmera o a través de la veu en off: per una banda, la importància de la música en les seues vides i com canalitzen l'experiència musical, des de la creació a la performativitat; i, per altra banda, qüestions al voltant del gènere, dels rols, dels conflictes, dubtes que els hi sorgixen pel fet de dedicar-se al que es dediquen.

Uns anys més tard apareix *Nobody Knows My Name* (1999), on la seua directora, Rachel Raimist, també amb una mirada feminista, mostra i dona veu a un conjunt de dones que amb una gran passió pel hip-hop, lluiten i sortegen els entrebancs de la vida i d'esta subcultura musical, construïda i dominada pels homes. Documentals de l'estil d'estos dos exemples han estat escassíssims durant molt de temps. La conjuntura global dels darrers anys, ha fet que s'iniciessin projectes feministes a nivell internacional en diferents àmbits i tant en espais contraculturals com en altres espais de la societat (Molyneux et al., 2021, p.32). En diversos casos, s'ha considerat el documental com una eina de visibilització. En el cas de la música també ha estat així, de manera que han sorgit diferents documentals, en diversos llocs del món, que s'aproximen a la situació de les dones en algunes escenes musicals internacionals, i que serveixen per donar visibilitat als seus projectes que, en moltes ocasions, es duen a terme en condicions on les desigualtats i els obstacles són importants. Alguns

d'estos treballs, tot i que d'alguna manera fan balanç, s'allunyen de l'estil retrospectiu i parlen de la situació actual en el present de la gravació. Així, per exemple, *Mujeres en el hip hop colombiano* (Montaño, 2012), dona veu a dones que expliquen les seues experiències en l'escena hip-hop en diferents ciutats colombianes; *Play Your Gender* (Clattenburg, 2016), dona veu a homes i dones que es pregunten per l'escàs percentatge de dones productores de música o enginyeres de so, en la indústria musical canadenca i nord-americana, i on artistes femenines incideixen en el masclisme existent en esta indústria; *Una banda de chicas* (Giménez, 2018), on la directora, que també és músic, dona veu a bandes de dones de diferents gèneres musicals argentins, interessada especialment en el fet que estes tinguin un discurs disruptiu o que trenquin amb els estereotips femenins convencionals. *Adikoro, Women in Music-Ghana* (Owusu Brenyah, 2021) s'endinsa en les condicions socioeconòmiques que han impedit i impedeixen encara que les dones siguin visibles tant dalt de l'escenari com en l'àmbit del negoci de la música a Ghana, donant veu a dones, però també a homes de l'escena musical nacional; o *Desi on the Dancefloor* (Zur-Szpiro, 2018), que explica la història de dones que estan en l'escena underground de la Índia, un país amb una cultura patriarcal molt arrelada. El documental dona veu a dones que lideren projectes musicals, molts amb un vincle social, i expliquen les seues vivències musicals, però també personals, tractant temes com els conflictes amb la família, la salut mental o l'assetjament.

En l'àmbit de la música popular, la presència de dones que hagin sabut transmetre una imatge de fortlesa té una llarga història, especialment en gèneres com el blues o el punk (Werner i Nordström, 2013, p.113). Ara bé, estes autores destaquen que, des de fa unes quantes dècades, estes 'dones fortes' han estat cada cop més comuns en la música popular *mainstream*. Werner i Nordström, però, destaquen que sovint, en moltes d'estes dones fortes «les qüestions de poder estructural acostumen a estar absents de les nocions de força. La força es presenta com una característica individual de les artistes» (2013, p.114). McRobbie (2007) vincula esta individualització de la força femenina amb el poder econòmic, erigit com un dels objectius fonamentals dintre dels paràmetres neoliberals de l'economia de mercat. Quan es va plantejar a les directores dels tres documentals analitzats el fet de l'escassa quantitat de treballs que donessin veu, d'una manera col·lectiva, a les dones d'escenes musicals a nivell històric, Elena Idoate apuntava que «són els estereotips que es donen a la música, on la figura de la dona és la diva i [...] fora de l'estrella cantant no hi ha res. I això es tradueix també en els documentals. Perquè si dones visibilitat a lo que ja és visible, acabes també reforçant aquest estereotip» (E1). Per la seua banda, Vera Carrión assenyalava que, en el seu cas, la idea de representació col·lectiva de la veu de les dones venia, en part, «de la idea horizontal o libertaria que tenemos de

entender la música y la lucha feminista» (E2). En el cas de Rigalós i Núñez (E3), destacaven que volien donar veu a moltes dones diferents per tenir una opinió el més col·lectiva possible, i que, en el seu cas, van parar de gravar entrevistes per una qüestió de manca de temps, però encara en tenien més de previstes.

### 6.2.2. El testimoni com a eix vertebrador dels treballs

En estos tres treballs analitzats el testimoni esdevé l'eix sobre el qual s'estructura tot el discurs narratiu. Mercè Picornell (2002) destaca la «representativitat política» de la pràctica testimonial i argumenta que tota representació, ja sigui textual, audiovisual o artística, esdevé 'testimonial' quan «dona fe d'uns fets no únicament a partir de la seua mimesi, sinó plantejant una pràctica de visibilització que és en ella mateixa significativa» (p.24). L'autora defensa que, com a discurs, «el testimoni passa a ser un missatge verbal la intenció explícita del qual és la d'oferir una prova, justificació o comprovació de certesa d'un fet social previ» (p.25). Picornell també destaca el valor col·lectiu del testimoni, quan exposa que «la identitat testimonial no està lligada, doncs, a la individualitat com ho estava l'autobiografia, sinó que és fruit d'una consciència que pren sentit quan es pluralitza» (p.118). Ricoeur, per la seua banda, destaca la dimensió fiduciària del testimoni, ja que la persona que testimonia demana ser creguda i la seua validació i acreditació només és completa si qui l'escolta accepta allò que diu (2003, p.214). Així doncs, tal i com argumenta Quílez, la testimonialitat d'un discurs «requereix d'un contracte de lectura específic, marcat [...] pel seu elevat caràcter polític, per la seua voluntat, en definitiva, d'oferir una versió "més real" que aquella proposada pel poder hegemònic o pel mateix oblit» (2010, p.56).

Vera Carrión explicava que, en el cas de *Las que faltaban*, el que pretenien era, per un costat, entrevistar moltes dones per visibilitzar-les a elles i als seus projectes musicals i evidenciar que la poca presència femenina en l'àmbit de la música no és deguda a que no hi ha dones; i, per l'altre, incidir en escoltar el relat des de l'experiència i les vivències de cadascuna de les dones entrevistades, per arribar, posteriorment, a través del muntatge, a l'elaboració d'un discurs i d'un fil narratiu, i poder realitzar l'anàlisi i treure les conclusions pertinents. Carrión ho exposava de la següent manera:

Nosotras [...] lo planteamos un poco por vivencias, porque era, al final, con quién te estás encontrando cuando vas de bolo, y más allá del análisis, queríamos que de la propia vivencia saliera el análisis. [...] Tampoco estaba muy pensado, [pero] nos apetecía hacerlo así. [...] Creo que la gente conecta mucho a través de lo que una persona vive, [...] lo que nos movía era más [la idea de creer] que las que lo tienen que contar son con las que convivimos, las que nos encontramos [...], sobre

todo, para demostrar que sí que había mujeres. [...] Hay un montón, y muchas más que no han salido (E2).

Carrión i la resta del grup entenien que, a través de l'experiència personal de les entrevistades la gent hi podia connectar millor, però insistia que per a elles era primordial el contingut i el missatge polític. Per la seua banda, i a diferència dels altres dos documentals, en el seu treball, Elena Idoate opta per centrar-ho tot en escenes *underground* autogestionades i on els grups es mouen en l'àmbit completament amateur, fora dels circuits més comercials. Ella preferia acotar-ho, perquè parteix de l'experiència i la filosofia del *fanzine*, on gent de l'escena en la que participa documenta i reflexiona sobre la mateixa. Idoate assenyalava que l'escena hardcore és molt petita, els grups que li agraden i els llocs on acostuma a tocar i a veure música formen part d'una escena molt reduïda, així que per a ella, la mostra representada al seu documental ja va suposar sortir del seu àmbit d'acció i una ampliació, obrint-se a la música rap o el rock. Ara bé, el salt a donar veu a dones del circuit professional, a més, ja li plantejava objeccions i contradiccions ideològiques, en el sentit que, en este cas, ja s'entén la música com a mercaderia. Tanmateix, reconeix que molts grups i artistes parlen des de la comunitat, des d'una producció col·lectiva, però com era un àmbit que desconeixia, li era més difícil. La directora afegia:

Crec que hi ha una diferència gran amb el circuit professional. [...] És parlar d'una altra perspectiva, tot i que els mateixos patrons [i] relacions patriarcals es donen tant a la música alternativa, que és el que sorprèn, com a la música professional, com en altres àmbits de la vida social, l'esport, el cinema [...]. La meua manera d'entendre la música, des de l'autogestió, des de crear una contracultura, música per a reivindicar, per a fer les coses tu mateixa, sense el circuit comercial, aquí és on jo em sento còmoda. En canvi, si parlem de professionalitzar hauria d'incloure una sèrie de paràmetres, com la igualtat de salaris, que les dones es guanyin la vida...i em sembla perfecte, però clar, ja ho hauria d'analitzar d'una manera diferent. M'agradava més analitzar-ho des de la vida quotidiana, com la música arriba a qualsevol persona, [...], com és la música en la vida diària de la gent, com una qüestió més cultural (E1).

Per altra banda, Idoate també tenia clars alguns temes que volia tractar, com ara: la importància de la música per a les entrevistades, aspectes relacionats amb la desigualtat de gènere o els rols de gènere en la música, així com donar veu a projectes i propostes autogestionades i amb una clara perspectiva feminista. Idoate confessava que ella. «Intentava, més o menys, reflectir una diversitat, per no treure la gent que pensa com jo. Són bandes que eren actives en aquell moment i vaig tenir l'oportunitat perquè tocaven [en algun] festival al qual m'anava bé anar-hi» (E1). A

través dels contactes que tenien Laura Albert (Fusa Activa) i Noe (Core Tres), i del que elles li anaven recomanant, va anar escollint les entrevistades, i «amb aquestes recomanacions i altres que em van dir, vaig anar descobrint. O sigui que la tria no la vaig fer jo, sinó que va ser [...] col·lectiva» (ibíd.). Doate insistia que l'objectiu no era escollir gent que tingués la seua visió, ni que ho tingués claríssim, ni que el documental estigués pensat per a canviar les coses:

No. No és en aquesta línia. Això es fa, i es fa en assemblees, [...] una feina del dia a dia, que està implícita si ets músic, si t'involucren en algo i ets feminista, ja et surt per necessitat, de quins criteris tenim, si anem a tocar aquí, aquí no, o no ens agrada això, volem potenciar això...Tot això està passant, i és brutal [...], però també hi ha molta gent que no té aquest nivell d'implicació i jo m'ho he sentit dir moltes vegades, des de fa vint anys, quan fèiem el *fanzine*: "Per què parles només de dones? És que aquí estàs discriminant" (E1).

Este documental, ens deia la directora, obria la mirada a gent que no estava tan implicada, per a veure què opinava i deixar que li expliquessin coses (ibíd.). Tot i que el projecte va anar modificant-se respecte la idea inicial, com es veurà posteriorment, Andrea Rigalós i Júlia Núñez tenien clara la voluntat de tractar el tema de les desigualtats de gènere en l'escena musical catalana i de fer-ho a través de la veu col·lectiva de moltes dones, tant de dalt, com del darrere o baix dels escenaris. Rigalós i Núñez expliquen que, en el seu cas, el contacte amb les entrevistades va ser a través de les xarxes socials o a través de correus electrònics. En canvi, en el cas de Carrión, ella reconeixia que el fet d'estar dintre del circuit de música els va facilitar la feina a l'hora de contactar amb les dones a entrevistar, i comentava que quan els hi explicava el projecte, «en el momento en que yo planteaba la idea [...], la gente enseguida conectaba contigo, aunque tú no la conocieras de nada. Yo ahora tengo relaciones personales con muchas de las personas que conocí a través del documental» (E2).

La bretxa de gènere en el sector de la música no només es produeix dalt dels escenaris, també es produeix en espais i tasques fora dels focus més mediàtics (MIM, 2021). Este és un aspecte que ens sembla interessant, tractat especialment en *Las que faltaban* i *L'alt(r)aveu*, on no posen la mirada només en les artistes i les bandes, a la part més visible i pública de l'escena musical, sinó que també donen veu a dones que realitzen tasques fora dels escenaris, de manera que la caracterització d'esta veu col·lectiva femenina acaba resultant molt més representativa que la gran majoria d'aproximacions, que s'interessen exclusivament per mostrar la situació de les artistes. En este sentit, Rigalós i Núñez destacaven que, tot i que no era una cosa meditada des de l'inici, sí que tenien clar que volien donar veu a gent que no fos gaire coneguda, de darrere o baix dels escenaris, sense definir rols concrets. També



reconeixien que van quedar molt satisfetes d'haver donat veu tant a dones més conegudes dintre de l'escena musical catalana, com a d'altres més desconegudes, com tècniques de llums o mànagers (E3).

Esta voluntat de voler eixamplar el ventall de testimonis i discursos les va dur a preparar les entrevistes en funció del rol de cada una de les dones entrevistades. Núñez comentava: «segons el rol, si era cantant, si era músic, si era tècnica, teníem tres o quatre models de tipus de preguntes. [...] N'hi havia algunes que eren comunes, [...] però sí que teníem tres plantilles» (ibíd.). I Rigalós afegia que, a mesura que n'anaven fent: «també n'anàvem traient o n'anàvem posant, però teníem un guió una mica marcat» (ibíd.). Ambdues també incidien en que eren guions oberts, de manera que si, durant l'entrevista, sortien altres temes, els incorporaven. Vera Carrión també plantejava que no es tractava d'entrevistar a veus principals més conegudes, tot i reconèixer que els hi hagués agradat comptar amb algú més conegut, però només pel fet de poder arribar a més gent, però que, en qualsevol cas, comptar amb gent més coneguda no era cap prioritat, ni molt menys, i incidia que la seua idea era «que salgan las voces de muchas» (E2), i de reivindicar «Estamos ahí, somos muchas y de muchos tipos» (ibíd.). Per la seua banda, Elena Idoate ens explicava que comptava amb «un guió d'entrevista on hi havia molt clar el que jo volia tractar i, després, hi havia un guió de l'audiovisual. Va anar canviant, perquè em vaig trobar una diversitat molt gran d'opinions» (E1).



Figura 24. Imatge formada per quatre fotogrames de diverses entrevistes a) a les components de Lluna Roja a Tomar el escenario, b) a Laia Hernández a L'alt(r)aveu, i c) i d) són de Las que faltaban, a The Sey Sisters i a dues components de la banda basca Huntza.

Com veiem, tots tres projectes es construeixen a partir del testimoni de les entrevistades, que relaten les seues experiències a càmera des del present de la filmació i, per tant, en tots tres treballs, la paraula preval sobre la part musical, que queda en un segon terme. Este tipus de pràctica, on es dona veu a dones com a col·lectiu, té certes similituds amb el cinema militant feminista dels anys 70. La cineasta Jill Godmillow, en una entrevista amb Benjamin Harbert sobre la manera com s'aproximava a la filmació durant l'inici del moviment feminista, on es buscava donava veu a dones, explicava que:

No es tractava de l'estricta *cinéma vérité* ni de totes les mentides que s'explicaven al respecte ni de tots els jocs que es feien per sota... *Allò que saben* val la pena filmar-ho i plasmar-ho en un document d'alguna manera. *Allò que saben* –estes dones que han estat excloses, que mai van arribar a fer-ho, i les històries de les quals han estat excloses. Asseu-te, posa la càmera al trípod, i [deixa que s'expliquin] i grava-ho... Este tipus d'entrevista va començar [a trobar] un espai important en el cinema de dones. (Godmillow citada a Harbert, 2018, pp.72-73).

### 6.2.3. Representació i evolució dels discursos mostrats

*L'alt(r)aveu* és l'únic dels tres documentals on apareixen dues veus masculines, la del cantautor Cesc Freixas, i la de Jordi Jet 'Jo Jet', guitarrista i membre del duo que forma amb la Maria Ribot. Rigalós i Núñez admeten que este punt va provocar un cert debat entre elles, per si havien de mostrar o no veus masculines en la pel·lícula. Núñez reconeixia que es van plantejar comptar amb veus masculines «perquè, si no, és com reafirmar-nos tota l'estona, que al final ha quedat lo mateix amb veus d'homes, i també, vulguis o no, vam anar a buscar al Cesc Freixas,...» (E3). Núñez, amb les seues paraules, reconeix que van escollir les dues veus masculines, per haverlos escoltat en entrevistes, o per les seues lletres, i que van deduir què pensaven, tot suposant que el seu discurs no es contraposaria amb el que elles tenien. El motiu per introduir les dues veus masculines va ser perquè volien donar veu a un grup mixt, i el van aconseguir amb en Jo Jet i la Maria Ribot, però després els hi va semblar estrany que només aparegués una única veu masculina, així que van contactar amb en Cesc Freixas, que s'hi va avenir. Rigalós ens comentava que van estar pensant en buscar alguna veu discordant, i Núñez afegia que si haguessin tingut més temps, s'ho haguessin plantejat més seriosament (ibíd.).

En el cas dels tres documentals, concebuts i creats des d'una òptica marcadament feminista, i que concedeix a les dones entrevistades la veu i, per tant, en certa manera, la base des d'on es construeix el discurs del treball, la reflexió sobre com es

fa la selecció de les persones a entrevistar, i si, d'alguna manera, s'acaba anant a buscar a persones que, més o menys, se suposa o s'intueix que diran allò que una pensa no és una qüestió menor. S'escull la gent que té el discurs que vols escoltar? Et quedes amb aquelles declaracions que t'interessen? O bé, mostres allò que et diuen les persones entrevistades encara que no s'adigui del tot amb el que tu penses? Vera Carrión ens confessava que este tema li va generar un cert debat a posteriori, i que, possiblement per la manca d'experiència, hi ha coses que les hauria fet diferent. Però, en qualsevol cas, ella justificava la homogeneïtat en el discurs de les entrevistades de la següent manera:

Yo hacía las preguntas y nadie me puso una cara rara, en plan: "¿qué dices? ¿de qué hablas?" Eso no lo he vivido. Nadie. Entonces, tampoco me sentía que estuviera sesgando a nadie. Sí que había contactado con [una parte] de la población que, al final, es con la que yo coincido en los festivales, que, [...] sí que hay una afinidad, normalmente. Yo no sé si me fuera al Primavera Sound qué me pasaría, pero tengo la sensación de que sería parecido, creo que es un tema bastante generacional (E2).

Susan McClary (2000, p.1284) reflexionava sobre la preocupació que li generava, com a feminista, el fet d'observar artistes musicals femenines d'èxit refusar l'etiqueta "feminista", tot i que el seu argumentari concordés plenament amb el pensament feminista. Ella es preguntava el per què d'este repudi i establí que, en part, era degut al paper tan negatiu que els mitjans havien transmès del moviment, associant-lo amb postures bel·licoses, intolerants i agressives. No ens sembla superflu l'atribució que fa Carrión al fet generacional sobre el consens generalitzat de les dones de l'escena musical alternativa representades en el seu documental, però també vàlid per al cas de *L'alt(r)aveu*. Cal tenir present la conjuntura social i política respecte la consciència feminista, que ha anat creixent a Espanya en pocs anys (Ramírez, 2018). De fet, és un tema del qual es va parlar amb les directores, ja que, observant els tres documentals, es nota una certa diferència entre algunes declaracions de *Tomar el escenario*, enregistrades l'any 2013, enfront les declaracions dels altres dos documentals, enregistrades entre 2017 i principis de 2018. En el documental d'Idoate apareix alguna veu que refusa expressament l'etiqueta feminista, mentre que als altres dos treballs no n'apareix cap. Elena Idoate explicava que quan va començar les entrevistes no tenia clar què es trobaria, però, al principi, li va sorprendre que hi hagués tan poca consciència de la problemàtica patriarcal en determinats casos i afegia: «Al principi va ser complicat...[...] Jo no faig una pregunta per a que em contestin el que jo vull, òbviament, però quan no t'estan explicant res i dient que tot és fantàstic i no hi ha masclisme...[...] Jo pensava que no tenia documental» (E1). Després, argumentava Idoate, va anar trobant més diversitat d'opinions i destaca la

seua feina en la fase de muntatge, on no va eliminar res, però sí que li va servir per organitzar, confrontar respostes i, en definitiva, teixir una línia de fons on es percep, clarament, la seua visió pròpia, però sempre a través de coses que li diuen les altres, que li permet analitzar totes les respostes des del punt de vista del gènere. Així, en este treball apareix alguna veu que nega que l'absència de dones als escenaris és deguda al masclisme, o alguna altra que no veu cap qüestió estranya en l'escena punk-rock alternativa i que tot és molt igualitari. La directora destacava que les entrevistes, molts cops, es feien en moments previs o posteriors a concerts, on igual el cap tampoc el tens per fer moltes anàlisis i afegia: «molts cops, a l'apostar pel testimoni, et trobes que et diuen el primer que els passa pel cap. No s'ho han pensat ni reflexionat [...] Llavors clar, hi havia molts nivells, [entre les] experiències vitals» (ibíd.). Idoate opina que, des d'aleshores, en estos anys de diferència ha canviat moltíssim l'evolució de la consciència feminista a nivell popular i que hi ha més sensibilitat. «Si tu tens sensibilitat veus que estan passant coses que no t'han passat només a tu, sinó que has vist que a una altra noia d'un altre grup de música, d'un altre estil, d'una altra ciutat, d'una altra escena, li està passant el mateix» (ibíd.). Tanmateix, ens sembla destacable el fet que la directora mostrés estes declaracions, perquè reflecteixen la realitat d'aquell context històric i social, on no hi havia la conscienciació que hi ha actualment. Vera Carrión ens reconeixia quan va veure *Tomar el escenario* li va impactar i agradar molt i va fer que se n'adonés de la manca de dones en la música. També ens defensava l'evolució que s'ha produït en estos anys, tot i que hi hagin temes que continuen sense solucionar-se: «Hay cosas que [aún] son muy actuales, [pero] sí que han evolucionado. Ahora hay más mujeres y la gente sabe que esa carencia es importante trabajarla y tener voluntad política» (E2).

#### 6.2.4. Particularitats formals i narratives

Els tres documentals presenten una sèrie de característiques comuns, també a nivell narratiu, ja que s'estructuren a partir, fonamentalment, del testimoni de les entrevistades, que relaten les seues experiències des del present de la filmació i, com veurem en els següents apartats, també comparteixen una gran part dels temes tractats. Al mateix temps, en tots ells s'observa una mirada clarament feminista de les directores i la voluntat d'evidenciar la situació de desigualtat existent i la visibilització de moltes bandes formades completa o parcialment per dones. En els tres casos, a més, hi ha una sèrie de característiques formals semblants. Per una banda, les directores sempre estan fora de camp, no apareixen en pantalla en cap moment, ni se les escolta preguntar res a les entrevistades. Per altra, hi ha una presència majoritària

de plans propers, degut a que la gran majoria d'entrevistes es duen a terme en interiors i en espais no gaire grans.

A pesar de que els tres treballs s'estructuren al voltant de les entrevistes, cadascun proposa solucions diferents per organitzar i distribuir tota la informació testimonial. A partir de la divisió de cadascuna de les entrevistes en petits fragments de frases curtes el ritme narratiu és força alt en els tres casos. Ara bé, *Tomar el escenario* és, de les tres, la que presenta un ritme narratiu més frenètic, ja que compta amb més talls i fragments de directes de les pròpies entrevistades, que s'insereixen enmig de les seues declaracions a través de *cuts-away*. En canvi, en els altres dos casos, durant els blocs d'entrevistes no hi ha insercions d'actuacions, i la música s'ubica en blocs específics, que funcionen com elements d'interconnexió entre la resta de parts pròpiament enunciatives.

Narrativament, *Tomar el Escenario* opta per estructurar el documental en blocs temàtics delimitats clarament mitjançant unes 'casetes' separadores, és a dir, uns clips d'escassos segons amb un text especificant el tema i un grafisme animat construït a partir d'una pua de guitarra com a element central (figura 25).



Figura 25. Imatge formada per quatre fotogrames corresponents a alguns dels clips que serveixen com a caretes separadores dels blocs temàtics a *Tomar el escenario*.

Idoate va usar el muntatge per organitzar els temes i, «sobretot, les respostes, contraposant-les, enllaçant coses» (E1). A partir del muntatge, la directora defensa que es pot intuir una línia de fons, «que és la meua visió pròpia a través de coses que em diuen les altres. No és només una juxtaposició d'opinions, d'experiències o de testimonis, sinó que, també, a l'hora de muntar-ho, aquí estic jo» (ibíd.). A més, estes divisions no només ajuden a ordenar els diferents fragments d'entrevistes a nivell de muntatge, sinó que permeten emfatitzar i posar l'accent en la vessant divulgativa del treball i les reivindicacions que hi subjauen. Dintre de cada bloc temàtic es combinen

unes quantes declaracions amb fragments d'actuacions en directe d'algunes de les bandes, detalls de cartells de concerts, *fanzines*, o altres imatges relacionades amb el contingut de les declaracions (figura 26).

Al preguntar-li sobre si tenia algun documental de referència a nivell formal, Idoate ens deia: «*Not bad for a girl*, [...] de fet, van fer una projecció aquí a Barcelona i coincidia que volia fer això, llavors vaig anar a treure idees. O un reportatge a Colòmbia sobre un grup de ties... Veure ties parlar a càmera sobre música i tocant, a mi això [...] em fascina» (E1). A partir d'un estudi que va realitzar sobre la infrarepresentació de dones guitarristes al Regne Unit, Mavis Bayton (1997, p.48) conclouïa incidint en la importància i el desig que tenia de que esta presència s'igualés, ja que això suposaria que les restriccions sexistes haurien acabat, perquè la guitarra deixaria d'estar associada a un símbol fàl·lic, tocar rock no estaria associat a la masculinitat, i el gènere de l'instrumentista no seria rellevant. És en este sentit, que Idoate remarcava la voluntat de mostrar dones parlant de música i tocant els seus instruments, incidint en la importància de la visibilització de la dona instrumentista.



Figura 26. Imatge formada per quatre fotogrames de *Tomar el escenario* on s'aprecien dues actuacions musicals, un detall d'un cartell i un altre d'un *fanzine*.

En el cas de *Las que faltaban* el documental no presenta una divisió temàtica tan clara com *Tomar el escenario*. Este és l'únic treball que compta amb la presència de veu en off. En este cas, s'opta per establir un fil conductor a partir d'una sèrie de blocs més reflexius, caracteritzats per la presència de la veu narradora de la directora, que van intercalant-se entre els fragments més amplis de declaracions i testimonis de les



dones entrevistades. En total hi ha vuit blocs on apareix la veu en off. La presència d'estos blocs dota la pel·lícula de més varietat de textures visuals (amb imatges de distinta tipologia i procedència) i sonores (amb la mescla de la veu en off, la veu de les entrevistades i músiques de diferent tipus). Al principi del film, en el primer bloc, mentre veiem unes imatges des d'un cotxe en marxa per una carretera, escoltem la veu de la directora que ens diu:

Hola, os preguntaréis qué hacéis aquí conmigo encerradas en este coche. Todavía recuerdo cuando la música y yo nos conocimos [...], cuando me di cuenta de que todos mis referentes eran tíos, y que las pocas mujeres que formaban parte de mis listas eran vocalistas. Ninguna detrás de un instrumento. Eso fue demoledor. ¿Alguna vez os habéis preguntado por qué no vemos mujeres sobre los escenarios? ¿Por qué sus espacios suelen estar relegados únicamente a ciertos roles? Decidimos lanzarnos a la carretera y descubrirlo por nosotras mismas. Os invito a que nos acompañéis en este viaje para escucharlas a ellas. Soy una más de la otra mitad y vengo a contaros nuestra historia.

Esta declaració d'intencions de militància feminista ens recorda les paraules de Margarita Ledo (2020), quan, referint-se al cinema feminista, en destacava «l'escriptura del jo, la primera persona, la seva militància ininterrompuda, furgar per anar cap a la veritat d'allò que no pel fet de que se'ns oculti deixa de formar part de l'existència» (p.84). Per este motiu, indica Ledo, «en el cinema feminista la recerca se subjectivitza i incorpora la mirada i la sensació de qui la realitza» (ibíd.).



Figura 27. Imatge formada per quatre fotogrames del documental *Las que faltaban* on es mostren imatges del 'viatge' a partir del qual es construeix la pel·lícula.

D'esta manera, Carrión ens invita a entendre el documental en sentit metafòric, com un viatge que permetrà a l'audiència descobrir les opinions d'un conjunt de dones de diferents escenes musicals de la península ibèrica sobre diversos temes que les afecten personal i col·lectivament. La directora ens explicava que no va ser fins a la part final del procés de construcció del documental que van tenir la idea d'estructurar la pel·lícula com un viatge. Parlant-ho entre membres del grup, el cantant de Mafalda, Marcos de la Torre, va sorgir amb esta idea d'entendre la pel·lícula com una espècie de *road movie*, que va acabar conformant i vertebrant l'estructura narrativa del film. Ell també va ajudar en diverses tasques, entre elles, part de la redacció del text de la veu en off. En tots estos blocs, les reflexions de la directora giren al voltant de la manca de dones damunt dels escenaris i es planteja preguntes referents a les implicacions del sistema patriarcal en l'àmbit de la música quant a rols, invisibilitzacions o manca de referents; temes, tots ells, que sorgiran al llarg de les diferents declaracions de les entrevistades. En estos blocs no només es mostren imatges dels paisatges pels que transita el cotxe en este viatge; de vegades, apareixen imatges de referents musicals masculins i femenins de la directora, tant internacionals com espanyols (figura 27). En altres, en canvi, apareixen fragments de videoclips d'alguns d'estos referents femenins que complementen i acompanyen el missatge exposat per la veu de la directora.

És destacable, formalment, que sempre que apareix algun fragment de videoclip d'alguna banda, les imatges no ocupen tot el marc, sinó que es redueix el format de les imatges representades, ocupant la part central del quadre i deixant tot un marc en negre (figures 28a i 28b). A la part final de la pel·lícula, en un d'estos blocs, s'aprofita per a posar fragments de clips de bandes amb presència de dones, algunes de les quals han participat en les entrevistes al llarg de la pel·lícula. També apareix un petit muntatge gràfic fet a partir de cartells de diversos festivals i concerts on no hi ha cap presència femenina i on s'hi ha afegit el text "sempre ens quedarà el 8-M", missatge irònic que fa al·lusió al fenomen que es produeix quan bona part de l'opinió pública només se'n recorda de les dones el dia 8 de març i se n'oblida la resta de l'any (figures 28c i 28d).



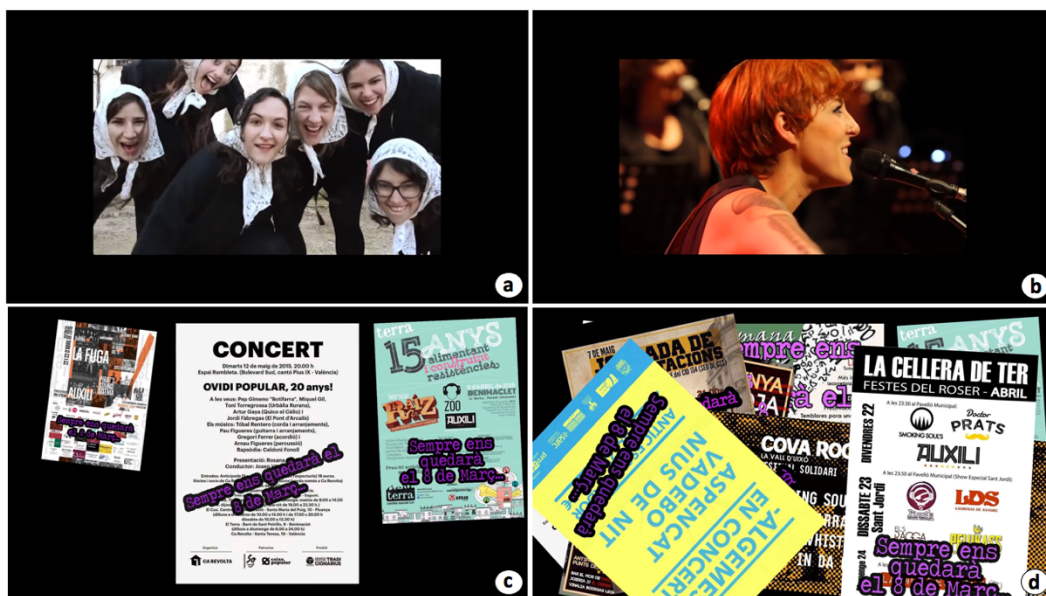


Figura 28. Imatge formada quatre fotogrames de *Las que faltaban*; a) fotograma d'un videoclip del grup Roba Estesa; b) fotograma d'un clip en directe de la cantautora María Xosé Silvar; c) i d) animació gràfica a partir de cartells de concerts.

Especialment destacable és la presència de petits clips construïts a partir d'imatges d'arxiu en dos d'estos blocs amb veu en off. En un bloc apareixen un conjunt de fragments d'imatges d'anuncis publicitaris emesos a Espanya durant les dècades dels 70 i 80, on s'observa clarament el rol assignat a les dones, com a destinatàries exclusives de les tasques de la llar i d'estar al servei dels seus homes, complaent-los i estant a la seua disposició (figura 29a). També apareix un fragment del programa de *Los payasos de la tele* de TVE de l'any 1974, on un dels pallassos està cantant la coneguda cançó "Los días de la semana", conjuntament amb el públic format per nens i nenes (figura 29b). En el fragment seleccionat la lletra explica que una nena volia jugar però no va poder-ho fer-ho perquè havia de planxar. En un altre bloc apareixen fragments de diverses pel·lícules de dibuixos animats de Disney on hi surten alguns personatges femenins en determinades escenes, on també queda molt clar el rol atorgat a estos personatges, completament submises i dependents de la figura masculina (figures 29c i 29d). Selva i Solà (2017), argumenten que un gran nombre de produccions audiovisuals al llarg dels anys han comptat amb una versió molt cosificada de la feminitat, contribuint «a donar la sensació que la història de la representació audiovisual i el cinema estan plens d'"elles", quan en realitat del que estan plens és de múltiples mirades sobre "elles"» (p.167). Estes autores fan referència a "elles", com a «cossos exposats, referits, citats, oferts, codificats,

estereotips que ocupen el lloc de les "altres"» (ibíd.). Per tant, s'ofereix una imatge que és una suplantació de la real. Així doncs, en este cas, les imatges projectades a través de la publicitat, l'animació o la televisió, participen d'una representació de la dona obedient, dòcil, servil que perpetua uns estereotips masclistes dissenyats per la normativa androcèntrica. A la pel·lícula, justament per trencar estes «presències figurants» femenines de les que parlen Selva i Solà, els missatges clarament masclistes que presenten les imatges, mitjançant un muntatge caracteritzat per la relació entre el que l'arxiu connota i el que argumenta la veu en off, s'aconsegueix enfortir el missatge feminista. A més, totes estes imatges –d'igual forma que passa amb els clips musicals –, canvien el format habitual i ocupen una part més reduïda de la pantalla. En definitiva, mitjançant la resignificació d'este material, s'intenta explicar una (contra)historia amb una mirada actual i voluntàriament feminista. Emfatitzant esta manera col·lectiva de treballar, Vera Carrión ens comentava que la idea de resignificar imatges d'arxiu a través del muntatge i de la veu en off, va sorgir de la Clàudia Marconell i la Laura Sanantonio que, a banda d'ajudar en tasques de gravació de plans i entrevistes, també van ser les responsables del muntatge del documental.

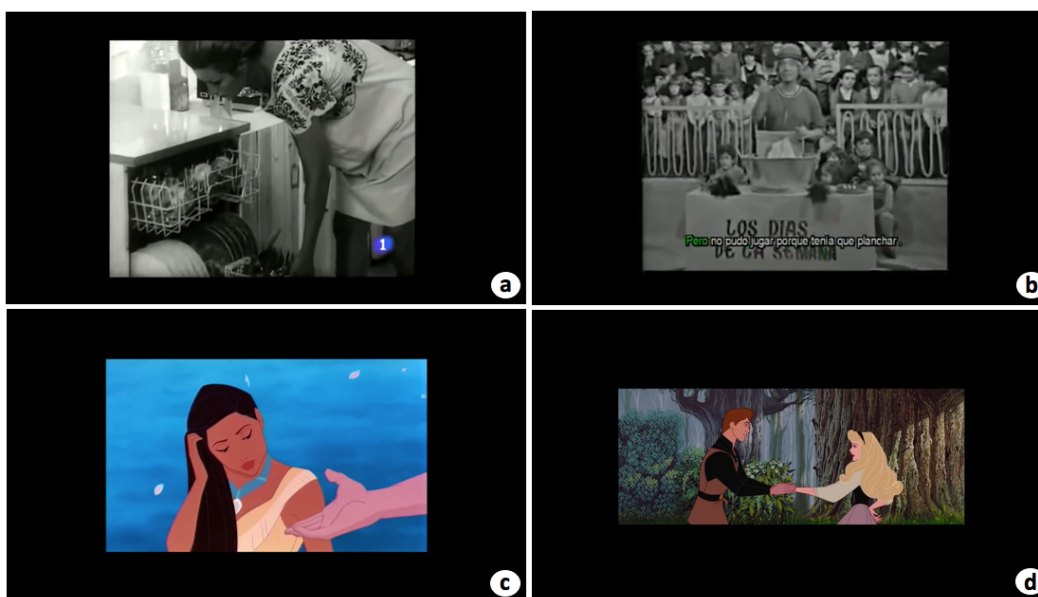


Figura 29. Imatge formada per quatre fotogrames de *Las que faltaban*, a) fotograma d'un anunci antic de TVE, b) Fotograma del programa 'Los payasos de la tele' de TVE, c) i d) fotogrames de dues pel·lícules d'animació de la factoria Disney.

En el cas de *L'alt(r)aveu* tampoc hi ha una divisió temàtica gaire marcada. Tot i que s'intenta englobar de manera conjunta declaracions sobre una mateixa qüestió, hi ha temes que van apareixent en diversos passatges de la pel·lícula. En este cas, també

s'opta per incloure una història independent que es combina amb les declaracions de les diferents entrevistades. Així, mitjançant un muntatge en paral·lel, les declaracions de les dones entrevistades van alternant-se amb el relat del procés d'elaboració d'una cançó, des de la fase inicial de composició fins al procés de gravació, que es mostra al final del documental (figura 30).



Figura 30. Imatge formada per quatre fotogrames de *L'alt(r)aveu* on s'observen diverses fases del procés de construcció de la cançó, des de la composició fins a la gravació.

Les imatges d'este relat paral·lel segueixen la cantautora Laura Llana en el procés de construcció del tema i, d'alguna manera, la culminació de la feina feta s'esdevé quan apareixen les imatges de la fase d'enregistrament, que funciona també com a lloc de trobada i comunió entre diverses dones que posen veu a la peça musical. La idea inicial de les dues directores per a la història paral·lela era fer un seguiment d'una noia traient el seu primer disc. Havien contactat amb una cantant, però al final va declinar la seua participació al projecte. De casualitat, van conèixer la Laura Llana, li van proposar la idea, i a ella li va semblar perfecte. Donada la intenció i la voluntat clarament feminista, no és casual, doncs, que el tema musical que interpreten sigui un cant a l'acció col·lectiva i a la sororitat necessàries per superar les discriminacions de gènere, tal i com mostra este vers:

Concentració per no perdre la paciència que se'ns acaba esgotant  
Volem pensar que l'esperança ningú se la pot emportar  
Que la determinació de saber que no estem soles  
ens fa volar més alt que el sostre que ens van posar, que ens van posar

D'esta manera, s'incideix en la vessant creativa i la seua capacitat per produir i generar d'estes dones, i no només en la seua funció d'agents que parlen, reivindiquen i assenyalen la injustícia.

*L'alt(r)aveu* presenta una característica formal força destacable, ja que totes les entrevistades apareixen davant de càmera a través dels seus respectius reflexos en un o més miralls (figura 31). Així, l'escorç de les entrevistades sovint comparteix pantalla amb el reflex dels seus respectius rostres, que són els que miren a càmera. D'esta manera, es crea un joc visual ple de simbolismes, llargament emprats en el cinema, i que, en este cas, si bé s'entén com un acte eminentment estètic, també està pensat per crear certa idea de revelació, de confessió de les protagonistes, a través de la seua reflexió, tan física com emocional.



Figura 31. Imatge formada per quatre fotogrames de *L'alt(r)aveu* on s'observa este combinació entre els reflexos mirant a càmera i els cossos encarats cap als miralls.

Les directores ens explicaven que el motiu de l'ús dels miralls era perquè buscaven una manera d'establir certa coherència visual entre les entrevistades, ja que, tot i que en un principi s'havien plantejat gravar-ho tot en un mateix espai van veure de seguida que era inviable, i que cada entrevista es duria a terme en espais molt diferents entre ells. Júlia Núñez ens comentava que van pensar en una solució que ho

pogués unir tot i que fos quelcom portàtil, ja que ho haurien de transportar elles mateixes. Com que sempre els havia agradat molt el tema simbòlic dels miralls, van pensar que així mostraven la combinació de «la representació que et fas, la dona com a imatge, com està vista la dona, i també era com el reflex de la dona, així més literal, el reflex de la dona a la societat » (E3).

Així, com el poema 'Mirror'<sup>33</sup> de Sylvia Plath, en este cas, el mirall acaba esdevenint un element que, a través del reflex, també té esta funció d'exploració personal i de reflexió amb i sobre una mateixa. El mirall, doncs, acaba convertint-se en un fil conductor formal, un element d'unió i de coherència enmig de l'heterogeneïtat d'espais on es duen a terme les entrevistes. Andrea Rigalós explicava que, al principi, van comprar un mirall ja que volien fer servir el mateix a totes les entrevistes, però després de que se'ls trenqués a la primera entrevista, van demanar a les entrevistades si el podien portar elles. «Al principi anàvem amb un mirall per a totes, però al final va ser més xulo fer-ho així» (E3). Núñez afegia que, d'esta manera, cada mirall, d'alguna manera, «parlava més de l'espai, de la persona...» (ibíd.). Hanich (2017, p.132) defensa que, a les pel·lícules, alguns plans construïts a partir de reflexos d'objectes o subjectes en miralls poden canviar la manera com els espectadors miren cap a i a través de la imatge fílmica. Així, en este cas, visualment, l'originalitat estètica en la que les entrevistades són mostrades, també fa que, com a espectadors, mirem els plans d'una manera diferent, fixant-nos en detalls que en altres tipus de plans no apreciaríem. A més, un mateixa entrevistada no apareix sempre de la mateixa manera, sinó que es va mostrant, al llarg del film, amb diferents enquadraments, aportant matisos que a l'anterior no s'apreciaven, deixant entreveure, a través del reflex en el mirall, per exemple, part del contracamp que en un pla anterior quedava amagat (figura 32). D'esta manera, a través d'esta voluntat estètica i de la vessant simbòlica de l'ús del mirall, que enriqueix el treball visualment, també fa que, en part, l'audiència s'enfronti als plans amb una mirada més atenta i curiosa.

---

<sup>33</sup> Els versos finals del poema *Mirror* (1961) de Sylvia Plath són:

[...]  
I see her back, and reflect it faithfully.  
She rewards me with tears and an agitation of hands.  
I am important to her. She comes and goes.  
Each morning it is her face that replaces the darkness.  
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman  
Rises toward her day after day, like a terrible fish.





Figura 32. Imatge formada per quatre fotogrames de *L'alt(r)aveu* on s'aprecien diversos enquadraments a Natàlia Pons (part superior) i a Roser Cruells (part inferior).

### 6.2.5. Temes diversos i preocupacions compartides

Quant a les temàtiques i nusos argumentals, els tres documentals del corpus comparteixen, també, molts elements en comú. Així, en este punt s'ha intentat agrupar una sèrie d'aspectes importants que estan interconnectats entre ells i que es van repetint, no només en els tres treballs analitzats, sinó en altres documentals similars nombrats anteriorment i que també s'han pogut visionar. Com els temes tractats són molts i diversos, s'han dividit entre els que es podrien englobar dintre l'enunciació de problemes existents i, per altra banda, en aspectes més reivindicatius o aspectes més propositius.

#### 6.2.5.1. Problemàtiques heretades, desigualtats persistents

L'escassa presència històrica de la dona en l'àmbit de la música s'ha produït en dos nivells. Per una banda, l'accés de la dona a la música, entès com a pràctica artística duta a terme en un espai públic, ha estat molt més limitat que el dels homes i, tot sovint, amb una sèrie de rols prefixats on el masculí ha estat sempre l'hegemònic (Singer, 2005). Per altra banda, la literatura acadèmica (antologies, monogràfics, reculls històrics, etc.) ha invisibilitzat figures femenines i la seua obra (Citron, 1990). En el cas de la música popular, els mitjans (premsa, crítica musical, etc.), sovint han

menystingut l'obra d'artistes femenines i han contribuït a la perpetuació d'estereotips (Faupel i Schmutz, 2011). Esta invisibilització de la dona ha provocat una manca de referents femenins musicals. La manca de referents és un dels temes que apareix al llarg dels tres documentals, conjuntament amb la poca presència de dones en molts àmbits de la indústria musical, dades corroborades per estudis realitzats, com ara el de MYM (2018).

A *Tomar el escenario* la sociòloga Nagore García assenyala que «existe un patriarcado musical que, de alguna manera, ubica a las mujeres, dentro de los espacios musicales, en las periferias». La mànager Laia Hernández, a *L'alt(r)aveu*, destaca la trava que ha suposat esta concepció social d'entendre el paper de les dones en la música «més aviat com a consumidores que com a creadores», i incideix en el fet que de dones artistes «sempre n'hi ha hagut, però molt invisibilitzades». Olatz Salvador, teclista de Skakeitan, a *Las que faltaban*, afirma que «no estamos cómodas porque no es un espacio construido para nosotras [...] porque nos han enseñado también a no ocupar mucho espacio y a no molestar». Algunes de les testimonis remarquen la importància dels referents, com ara la reflexió de la cantautora María Xosé Silvar, coneguda artísticament com 'Ses', a *Las que faltaban*: «El hecho de que haya una ausencia de referentes femeninos de prestigio hace que la cantera sea precaria [...] ¿Cuántas niñas quieren ser lo que no conocen?, ¿Cuántos seres humanos quieren ser lo que no conocen? ¡Nadie!». El paper infravalorat i desigual de les dones en l'àmbit professional de la música, provoca i explica la manca de referents femenins necessaris per a que les espectadores més joves puguin sentir-se identificades i creure que elles també poden formar part d'este món (Viñuela, 2003, p.20). La cantant Maria Ribot a *L'alt(r)aveu* ho resumeix dient: «És com un peix que es mossega la cua: falten referents perquè les dones no han pogut accedir a aquests llocs i aquesta falta de referents fa que les dones no vulguin accedir a aquests llocs o els hi costi més». Per la seua banda, Josune Arakistain, trikitixa<sup>34</sup> i veu de la banda Huntza, a *Las que faltaban*, posa en valor el paper de totes les dones músiques predecessores: «Esa valentía de esas mujeres, nos permite hoy que nosotras subamos al escenario, y nuestra valentía, pues les permitirá a las siguientes mujeres subirse al escenario». En esta línia, en el mateix documental, Estel Navarro, cantant i guitarra de la banda Candela Roots, apunta que «després de tants anys d'estar als escenaris, la meua il·lusió més gran és la de servir com a referent per a les que venen darrere».

Tot i esta relegació històrica de la dona a l'espai privat establerta per una societat marcadament patriarcal, que ha limitat l'accés de la dona al món musical, sempre hi

---

<sup>34</sup> La trikitixa és un tipus d'acordió pseudo-diatònic petit que, tot i que és d'origen italià, és molt popular al País Basc des de la seua entrada al segle XIX. <https://acortar.link/TFVFmo>

ha hagut dones a la música (Pendle, 2001). Laura Albert, tècnica de so i creadora de *Fusa Activa*, ho corrobora a *Las que faltaban*, on subratlla que no és un tema d'inexistència, sinó d'invisibilització. En el mateix documental la cantautora Isa Casanova, coneguda artísticament com 'La otra' afirma: «sobre los escenarios veo a menos mujeres, pero como en todos los ámbitos sociales en los que se trata de ser visible y de ejercer poder». Un estudi realitzat per l'associació MIM assenyala que el perfil de la dona en la indústria musical espanyola compta «amb una sobrerrepresentació en els perfils laborals relacionats amb el màrqueting i les relacions públiques» (2021, p.65) i mostra que, dintre de les funcions desenvolupades en els llocs de treball, el perfil de 'Promoció, màrqueting, comunicació' és el que té un percentatge més elevat de dones, 25.5%, doblant al següent, que és el de 'gestió i administració', amb un 12% (2021, p.21). En este sentit, Elena Cabrera del segell *Autoreverse*, a *Tomar el escenario* subratlla justament que les dones queden relegades als marges de l'àmbit musical «sobre todo [en] tareas de promoción, de apoyo». En la mateixa línia es pronuncia la fotògrafa de concerts Gisela Jané a *L'alt(r)aveu*, indicant la seua preocupació per trobar-se les dones sobretot a la barra i a tasques de marxandatge.

En els tres treballs s'incideix en que esta invisibilització és encara molt més acusada en tasques importants, però que es donen darrere dels escenaris. Laia Hernández destaca la masculinització del sector musical i afirma: «pel que fa darrere els escenaris, les dones que estan treballant de *road managers*, de *backliners*, de tècniques, de *management*, això està molt més invisibilitzat», i afegeix «per exemple, de dones mànagers en som ben poques, potser m'atreviria a dir, quatre o cinc a Catalunya». A *Las que faltaban* Ale Castellano, de l'associació MIM, indica que «nos cuesta abrir una grieta por la que entrar, a las mujeres. Ya sea en la música, en los carteles, o en puestos de autoridad de una empresa, o de una productora, o de lo que sea». Carmen Zapata<sup>35</sup>, apunta en el mateix film, a un «mal endèmic» degut a que la indústria musical espanyola té poc més de quaranta anys i ha crescut desigual, masclista i poc equilibrada. Les dades donen la raó a Zapata (MIM, 2022). Davant de les acusacions tronades que tot sovint s'escolten associant la poca presència de bandes femenines als escenaris a la seua poca qualitat, la fotògrafa i *road manager* Eider Iturriaga, a *Las que faltaban*, indignada, exclama: «¿Que no hay calidad?, ¿Que no hay grupos? Yo en una tarde montarí un festival exclusivo con grupos que tuvieran mujeres».

---

<sup>35</sup> Carmen Zapata és presidenta de *Mujeres de la Industria de la Música* (MIM) i gerent de l'Associació de Sales de Concerts de Catalunya (ASACC).





Figura 33. Imatge formada per dos fotogrames corresponents a dues entrevistes a) a Elena Cabrera a *Tomar el escenario* i b) a Olatz Salvador a *Las que faltaban*.

Un altre dels temes tractats en els tres documentals és el dels rols i els condicionants de gènere, lligats a estereotips heretats que pateixen la majoria de dones (Sosa, 2014, p.29), així com les situacions masclistes viscudes per les diferents dones entrevistades. En general, en la música popular, tal i com assenyala Bayton, les dones han estat més consumidores que productores de música, i «el rol principal per a les dones ha estat el de fan. Les dones artistes han destacat més en el pop comercial i el folk que en el rock, i el seu lloc en tots aquests mons ha estat predominantment com a vocalista més que com a instrumentista» (1997, p.37). Neeta Ragoowansi<sup>36</sup> explicava: «Cal parlar sobre això, perquè molta gent no se n'adona. Ells veuen les dones de les portades de les revistes: "Però si hi ha Beyoncé, Rihanna, Britney Spears...hi ha moltes dones a la música". Cal revisar les estadístiques i adonar-se que això no és cert» (Quiñones, 2019). Per la seua banda, Dowd et al. (2006) assenyalen que, en el cas dels Estats Units, històricament, les dones en el terreny de la música *mainstream*, quan ha ocupat llocs de rellevància en les llistes d'èxits, ho han fet, fonamentalment, com a vocalistes. Diversos testimonis dels tres documentals van en la mateixa línia, com ara Kathy Sey, membre de The Sey Sisters, quan confirma a *Las que faltaban* que «amb les que coincidim, normalment són cantants. Ens trobem amb poques dones músics instrumentistes». María Xosé Silvar destaca que «se da por sentado que tú solo sabes cantar. No sabes hacer nada más. Ni si quiera escuchar». Estes paraules de Silvar ens permeten connectar amb un altre aspecte vinculat amb els rols i les situacions masclistes i/o paternalistes que han viscut les entrevistades. Davies (2001, p.302) feia referència a tot un seguit de tàctiques de la premsa musical britànica per silenciar i denigrar el treball de les artistes femenines, però aplicable a altres àmbits relacionats

<sup>36</sup> Neeta Ragoowansi és advocada i membre de "Women in Music", organització que té per missió avançar en la consciència, l'equitat, la diversitat, el llegat, les oportunitats, i els aspectes culturals de les dones en les arts musicals a través de l'educació, el suport, l'empoderament i el reconeixement. <https://acortar.link/NofDxZ>

amb la música. Així, per exemple, Roser Cruells, baixista del grup Els Catarres, relata a *L'alt(r)aveu* que «algun periodista [...] havia arribat a demanar a en Joan i l'Eric si jo també feia l'entrevista i si també em ficava micro [...] O, simplement, fer l'entrevista durant tota l'estona a ells dos i a mi no mirar-me ni a la cara, o coses així, me n'he trobat moltes vegades». Laura Albert destaca la masculinització del sector tècnic i el masclisme latent que hi ha, que es tradueix en situacions d'infravaloració, de paternalisme o de discriminació per part d'homes que, molts cops, d'una manera inconscient, interactuen amb frases o conductes masclistes. Eider Iturriaga reconeix que «te tienes que poner la armadura [...]. No puedes comportarte normal ante la gente, tienes que ser dura [...], o poco simpática, o sin pasarte, porque se malinterpretan muchas veces». Natàlia Pons, de la banda Pupil·les, a *L'alt(r)aveu*, explica que «pel fet de ser dona se m'han qüestionat coses que als homes no se'ls ha qüestionat, com la manera de vestir, si em maquille o no, etc.». Per la seua banda, una de les components de la banda Lluna Roja fa referència a les relacions de poder en grups de música mixtos, on l'autoritat masculina es fa notar.

Un altre dels temes que s'aborden als documentals és l'exigència amb la que se senten tractades i l'autoexigència amb la que moltes dones puguen a l'escenari o fan la seua feina darrere o baix de l'escenari, amb la necessitat d'haver de demostrar més només pel fet de ser dones (Lewis, 1991, p.61). Claudia Ferrández, cantant, compositora i educadora, destaca que molts cops l'exigència externa masculina es combina amb una elevada autoexigència i una baixa autoestima per part de les dones. Una component de Tremenda Jauría apunta que «no puedes en ningún momento demostrar una debilidad porque ahí se te va a poner el cartel de mujer». Per la seua banda, Isa Casanova manifesta: «Está claro que hay mucho más juicio, mucha más exigencia y hay mucha más agresión hacia la gente que no corresponde con el rango privilegiado». Un altre aspecte que apareix, tot i que amb un pes força secundari en els treballs, és el tema dels rols relacionats amb les cures i la maternitat en l'àmbit de la música i com afecta això a la carrera professional (Soler, 2016, p.159). Així, una de les components de Lluna Roja apunta que les dones «és fàcil que deixem els nostres espais de plaer com a secundaris davant de certes obligacions socials i davant de certs rols» i Roser Cruells reconeix que ella no es pot plantejar ser mare enmig d'una gira (al contrari dels seus companys de banda).

La mirada masculina és un altre aspecte que apareix en els testimonis dels tres treballs. Tot sovint, és una mirada que les observa més com a dones que com a artistes musicals o professionals. Frederickson i Roberts (1997) en la seua teoria de l'objectificació, expliquen la idea que els cossos de les dones, en general, són mirats, avaluats i sempre potencialment cosificats. Nashira de Zwi i Nashira, en el mateix treball, argumenta: «Si nosotras estamos rapeando y tú solo te fijas en que somos tías,

le estás dando más importancia al hecho que somos mujeres que al hecho que [...] tenemos cosas que decirte». Esta actitud masculista amb la que se senten observades, de vegades, traspasa la línia i provoca situacions molt més desagradables, tal i com explica Coleman (2017) fent referència a les protestes de dones músiques de l'escena *indie rock* contra la persistència d'actituds misògines amb les que havien de conviure de manera assídua en la indústria musical. Laura Albert reconeix que haver-se trobat en la seua pràctica en l'àmbit musical amb situacions complicades pel fet de ser dona i destaca el doble discurs de molts homes amb una cara pública molt militant i amb una vessant íntima on «exerceixen relacions de poder i abús psicològic». Marina, membre de Las Carmonas, a *Tomar el escenario*, corroborant això, planteja: «Piensas que estás en el mundo *underground* y que la gente está muy concienciada de esto, pero luego te encuentras unas cosas [...]». Altres testimonis també fan referència a experiències desagradables amb el públic per la seua actitud i els seus comentaris grollers i masculistes.



Figura 34. Imatge formada per dos fotogrames corresponents a dues entrevistes a) a Gisela Jané a *L'alt(r)aveu* i b) a Alicia Ramos a *Las que faltaban*.

La invisibilitat o els obstacles a superar s'estructuren, com en tants altres àmbits de la societat, per nivells de privilegis/opressions. Un d'estos nivells de desigualtats es produeix degut a la identitat sexual i afecta a la comunitat LGBTQ+. Tan (2018) fa referència a la discriminació d'este col·lectiu en la música nord-americana i la importància de la seua visibilització per normalitzar-ne la seua presència. Emanuel Matos (2016) feia referència a que l'aparició del *queercore* dintre de l'escena *hardcore* «va ser una reacció a les maneres en part misògines/homofòbiques del *punk-hardcore* [...], una construcció social per a que la gent *queer* tingués el seu propi espai». Mayorga (2020) fa referència a que les subjectivitats projectades pels artistes creadors, sovint ho fan des de sensibilitats estètiques plantejades des de postulats molt heterogenis, i afegeix que «esta aparent intel·ligibilitat amb la que els cossos *queer* evocuen les seues sexualitats, passions i identitats, es converteix en veu, en un crit que s'expandeix potencialment per a trencar paràmetres culturals predeterminats

associats a patrons dominants» (p.220). Per la seua banda, Laura Úbeda es refereix al fenomen del *queerbaiting*<sup>37</sup> en la música com un exemple de que la situació només té l'aparença de normalitat, i defensa que «lo nociu de l'“esquer queer” és que, a més de crear frustració en les persones LGTB+ que clamen per tenir més representació i visibilitat [...], fetitxitzada i genera estereotips irrealistes i banals al gust del discurs normatiu» (2021). Este és un tema tractat exclusivament a *Las que faltaban*, on apareix d'una manera destacada la veu d'algunes dones trans de l'àmbit musical, que reconeixen haver de superar moltes més barreres i prejudicis, i patir una invisibilització molt més gran que les dones cis heterosexuales. Així, la rapera Luz Punx 'Malayerba' denuncia haver percebut, en ambients feministes, «el rechazo por parte de las propias feministas, considerando que, como mujer trans, soy una intrusa», o Maite Zarzamosas, tècnica de so, guitarrista i cantant, que assenyala que «el feminismo no es solo la mujer cis, es todo lo que intenta romper con el patriarcado». Carrión exposava que ella va aprendre molt realitzant el documental, «porque preguntaba a las mujeres cis por el tema de las mujeres trans, y había mucho miedo a hablar del tema porque hay mucho desconocimiento, pero mucho, mucho. Y eso me sorprendió [...] Había mucha confusión» (E2). La directora reconeixia que ella estava molt formada perquè era un tema que li tocava de prop, ja que una amiga íntima seua és una dona trans i això li ha permès formar-se i estar ben informada (ibíd.).

#### 6.2.5.2. Reivindicacions i iniciatives propositives

Amb la voluntat de fer passes cap a l'extinció de la infrarepresentació de la dona en diversos àmbits de la cultura al llarg dels darrers anys s'han creat diverses propostes, algunes, amb certa controvèrsia, basades en la discriminació positiva. Per exemple, alguns projectes d'este tipus s'han realitzat en l'àmbit dels museus d'art contemporani europeus on les mesures, per una banda, estan destinades a augmentar el número de dones representades en estos espais i, per l'altra, s'intenten incorporar o ampliar les lectures de gènere (Nualart, 2018). En l'àmbit de la música, també des de fa uns quants anys, en diverses escenes musicals s'han dut a terme propostes de discriminació positiva i han aparegut les anomenades quotes de gènere. Mesures, totes elles, que tracten de revertir la poca presència de les dones en els escenaris. Així, a partir de forçar la presència de bandes amb components femenins a dalt dels escenaris s'intenta reduir la seua invisibilitat històrica en este àmbit. Als documentals, alguns dels testimonis hi fan referència, com ara, la rapera Bittah que, a *Tomar el*

---

<sup>37</sup> El terme *queerbaiting* (esquer *queer*) és una estratègia de màrqueting que els famosos empenen per atraure el públic LGTBQ+, simulant una sexualitat ambigua, però sense realment acceptar tenir una sexualitat queer (Ritschel, 2019). <https://acortar.link/fBckbb>

escenario, explica: «S'està fent una discriminació positiva a un col·lectiu que, històricament, ha estat [invisibilitzat]... ja no com a raperes, sinó com a dones. I jo penso que sí que s'ha de fomentar, perquè hi ha poca presència, i [les dones] també tenim coses a dir». Per la seua banda, Clara Peya, pianista i compositora, afirma taxativa: «Hi ha molta gent que està en contra de les quotes perquè diuen que no es prima la qualitat, que no es prima el talent. Això és una mentida. [...] de talent musical en dones n'hi ha a vessar, el que passa és que no hi ha oportunitats». La cantant Mabel Flores, a *L'alt(r)aveu* reconeix que «amb el tema de les quotes a les programacions, sí que crec que és una petita avantatge que hi hagi dones dintre de les bandes perquè és com que una miqueta t'obre les portes,...», i Natàlia Pons treu un dels aspectes derivats d'esta mesura, quan diu: «Hem pogut patir una discriminació positiva en alguns casos, perquè és veritat que hem estat a festivals que si no haguérem sigut dones... Hem estat perquè hi ha festivals que es dediquen a llavar-se les mans, en aquest sentit, i posar algun grup feminista», fent referència a la pràctica d'alguns festivals que posen grups de dones als cartells per a cobrir esta suposada quota de gènere i quedar bé, però que, realment, no ho fan per convicció, simplement per mostrar una imatge compromesa de cara a l'opinió pública. Lligat amb això, Maria Ribot apunta que: «El problema és que ara, no tothom, però s'estan complint quotes. No s'està normalitzant el fet que hi hagi dones a tot arreu, sinó que, també acaba passant que, al final, són sempre els mateixos grups de dones en els mateixos festivals».

Des de fa temps, alguns projectes feministes relacionats amb la música sorgeixen com a punt d'unió, de debat i d'organització d'activitats (MIM, Fusa Activa, Furor Uterí), o festivals que, en la mateixa línia, estan creats per i per a bandes de dones (Ladyfest Madrid, Femme Soroll o Festival das Brétemas), entesos tots ells com a llocs de difusió i col·laboració, on poder entreteixir xarxes artístiques, però també d'activisme feminista. En tots estos projectes, internet és un factor clau. Tal i com afirma Gardner (2010, p.74), «l'auge de les tecnologies de la comunicació i la mobilitat geogràfica ha possibilitat un accés a estes escenes mòbil i portàtil», convertint-les en espais no només locals –ja que s'ubiquen en un determinat lloc– sinó també translocals. Així, membres d'estos projectes donen la seua veu en alguns dels documentals expressant els objectius i característiques que persegueixen, com ara Mònica, del festival Furor Uterí, que a *Tomar el escenario* expressa que un dels objectius del festival era fomentar la trobada i la participació de dones de tots estos projectes; o també María del festival Ladyfest, que diu, en el mateix documental, que el festival, «feminista, autogestionado, subversivo, horizontal, intenta [...] crear espacios diferentes, donde las identidades se diluyan y hagamos las fiestas, los conciertos, los espacios de ocio-cultura como queremos que deberían ser». De la mateixa manera que dintre del

moviment *Riot Grrrl*, als 90, a pesar del debat sobre la seua eficàcia, es van crear espais exclusius per a dones amb la voluntat de generar espais segurs i entorns de suport mutu i d'empoderament (McKearney, 1995, pp.84-85), estos treballs també tracten este tema. Carrión també afirmava que li semblava molt interessant i necessari que es generin este tipus d'alternatives i explicava que:

En Fusa Activa hacíamos *jams* no mixtas, solo [con] mujeres instrumentistas, vocalistas [...], y era algo muy guay, porque conoces a mucha gente, generas esa red que a lo mejor tú, por ti sola, o con tus compañeros no te apetece, porque es un poco hostil, porque te da vergüenza, o por lo que sea, y entonces entre nosotras se generaba esa cosa, que muchos grupos han salido de ahí, [...], por afinidades. [...] Te da como ese *power* de unirse y seguir haciendo música, que es de lo que se trata (E2).



Figura 35. Imatge formada per dos fotogrames a) de *Tomar el escenario* on s'aprecia una xerrada organitzada per Furor Uterí; b) de *Las que faltaban* on apareix una entrevista amb tres organitzadores Festival das Brétemas.

Mònica, de Furor Uterí, apuntala la importància d'estos projectes en la seua incidència a l'hora de millorar l'autoestima de les dones, que reforcen la seua percepció de poder crear música que valgui la pena. Una altra de les mesures que s'estan duent a terme és la creació d'espais no-mixtes, que, com explica Laura Albert, estos entorns «només per a dones, *bolleres* i *transfem*, són molt potents i molt necessaris, perquè no estem acostumades a treballar entre nosaltres». En este sentit, Elena Idoate, ens donava el seu punt de vista sobre l'experiència d'haver viscut, com a instrumentista i com a públic, concerts en espais no mixtes:

És increïble, [...] es generen unes dinàmiques súper xules. Quan he tocat amb bandes i el públic era no mixt, només eren dones, o, majoritàriament, eren dones, [...] allà hi ha lo que en diuen empoderament, [...], però tu veus que [...] les ties estan entregades a gaudir i a participar, i en altres àmbits no ho trobes, quan és mixt, o majoritàriament de tios, i es nota molt. (E1)



Un altre dels temes que apareix al llarg del tres treballs és la importància que totes donen al fet de pujar a l'escenari, justament, per a revertir la poca presència de dones i aconseguir, poc a poc, que les noies més joves tinguin més referents femenins. En estos treballs, encara que apareixen veus de dones que estan en algunes escenes per un interès merament musical o de diversió, una gran majoria dels testimonis tenen una actitud compromesa amb el moviment feminista. En este sentit, Viñuela (2003, pp.18-19) destaca que només la mera existència de grups femenins ja suposa una subversió, que trenca la narrativa masculina i desestabilitza les lògiques patriarcals, permetent que les dones es puguin sentir més interpel·lades. Totes elles, amb la seua sola presència, ja estan actuant com a possibles futures referents i estan incidint en la normalització de veure dones ocupant espais que tradicionalment han estat ocupats exclusivament o de manera majoritària per homes. Nagore García incideix en esta idea expressada per Viñuela, subratllant que, tot i que no tinguin plantejaments feministes, «ya el hecho de que estén ahí, en un espacio masculino, haciendo música [...], tiene unos efectos, como poco, de visibilidad, de que las mujeres están ahí». Per la seua banda, Mari Carmen Vaqueiro, del Festival das Brétemas, reconeix que: «Ver mujeres combativas arriba de los escenarios, cañeras,...pues eso a nosotras nos empodera, nos alegra muchísimo y nos gusta traerlas a nuestro festival porque de eso se trata».

La programadora Tíndari Sgró, a *L'alt(r)aveu* manifesta que «tot i que encara estem discriminades, com en molts altres sectors, no només en el de la música, crec que [...] estem creixent i estem agafant un paper més important». Laia Fortià, explica una anècdota personal força representativa: «A mi em va sorprendre molt un dia un alumne que em diu: "perquè tu, Laia, quan eres petita, la teva profe de bateria què et deia?" I jo penso: "Mira, per a ell, lo normal és una profe de bateria". Em va semblar genial!».

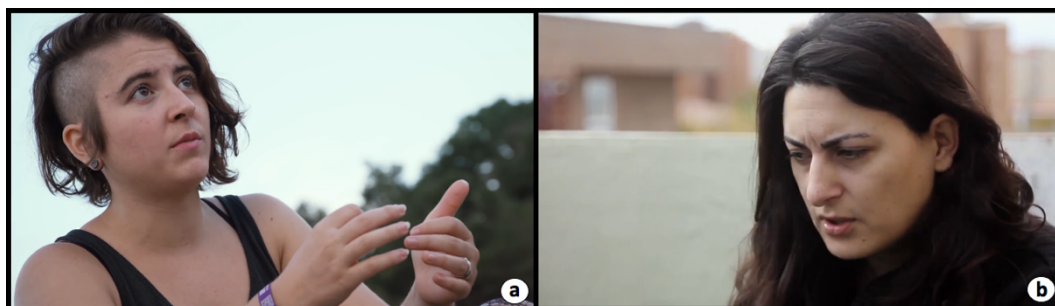


Figura 36. Imatge formada per dos fotogrames corresponents a dues entrevistes a) a Isa Casanova a *Las que faltaban*, i b) a Noe, de Core Tres a *Tomar el escenario*.

Finalment, hi ha una sèrie de testimonis que fan referència als reptes de futur, actituds a canviar o dinàmiques a millorar. Algunes testimonis s'efoquen en la mirada cap els homes, com Laura Albert, quan assenjala que caldria que detectessin els seus propis privilegis de gènere. Per altra banda, altres declaracions apunten a la responsabilitat de les pròpies bandes, com el que comenta una de les components de Tremenda Jauría, quan diu: «Creo que no sólo los programadores de los festivales que, por supuesto, sino las propias bandas tienen responsabilidad en lo que hacen». En esta mateixa línia, Laura Valls, de MIM, incideix en tenir un criteri propi i, per exemple, descartar participar en festivals que no programin dones. Mabel Flores, per altra banda, destaca la importància de vigilar amb el missatge de les lletres de les bandes que es programen que sovint transmeten missatges força negatius. Finalment, Elena Cabrera proposa un canvi d'actitud:

Yo creo que hay que estar en todas las etapas, fases, momentos que se nos ocurran. Tenemos que estar en la creación, en la producción, en la remezcla, en la acción, tenemos que estar en todas partes, [...] hay que tomar las cosas, hay que tomar el escenario. No sé, lo tienes que interiorizar y cogerlo con fuerza, y aparecer en todas partes e imponer una perspectiva de género en todo.

Donant veu de manera conjunta i compartida a un col·lectiu heterogeni de dones de diverses escenes musicals de l'Estat, estos documentals són, en si mateixos propostes amb la idea de subvertir la doble exclusió a la que la societat patriarcal les sotmet: l'exclusió a la possibilitat de descriure el món des de perspectives i amb mirades diferents, i l'exclusió d'ocupar l'espai públic i social i regir sobre ell (Martínez Cano, 2017, p.54). Així doncs, no és casual que, al llarg de les diverses temàtiques abordades per estos treballs audiovisuals, s'observi de manera recurrent la idea relacionada amb l'actitud i la implicació per la causa feminista, amb les lluites compartides, però també amb l'activisme i amb implicació personal.

#### 6.2.6. Estratègies d'ús de la música en els tres documentals

Tal i com passa en molts altres documentals centrats en l'àmbit de la música, en estos tres treballs la banda sonora la conformen, fonamentalment, fragments de cançons de les mateixes solistes o integrants de les bandes entrevistades. Només a *Las que faltaban* s'incorporen també parts de cançons del passat, tant d'artistes masculins com femenines, més o menys coneguts.

Dels tres, *L'alt(r)aveu* és el documental amb menys presència musical i, a més, esta es concentra tota a la part final del film, on s'escolta íntegrament la cançó que s'ha anat composant al llarg del documental. La música de la cançó està composta per la



pròpia Laura Llana, i la lletra, per la mateixa Llana conjuntament amb Mabel Flores, que també apareix entrevistada en el documental, i que, a més, s'encarrega de l'enregistrament, la mescla, els arranjaments musicals i de tocar la guitarra. La cançó sona en la seua totalitat i mentre sona, apareixen, com ja s'ha dit, imatges del procés d'enregistrament. Quan s'acaba ja es dona pas als crèdits finals del documental, durant els quals, apareixen fragments d'actuacions en directe on s'observen algunes de les dones entrevistades fent les seues respectives feines i s'escolta la música dels fragments seleccionats.

A *Las que faltaban* s'opta per ubicar la música només en els blocs on s'escolta la veu en off de la directora en primera persona, intercalats entre les diverses tandes de testimonis. Alguns d'estos blocs formen part del relat paral·lel que representa el viatge en cotxe per la geografia espanyola a la recerca de dones amb les que xerrar, d'altres són reflexions amb altres tipus d'imatges, però en tots els casos són estos espais els escollits per a que soni música, de vegades com a 'matalàs sonor' per acompanyar la veu en off i, en d'altres, la veu cedeix el protagonisme absolut a la música. Per exemple, en el primer d'estos blocs de viatge, la veu de la directora fa referència als referents masculins i femenins, i de fons sonen petits fragments de cançons de bandes com Led Zeppelin, The Police o Dover que s'il·lustren amb una superposició d'imatges d'alguns d'estos referents amb les imatges dels paisatges des de l'interior del cotxe. En un altre bloc, la veu en off parla de referents femenins, mentre apareixen en pantalla i s'escolten fragments de videoclips de La Kinky Beat, Skaparapid, Canteca de Macao, Ojos de brujo, o Amparanoia. A la part final del documental, hi ha un bloc on, excepte un breu fragment on apareix la veu en off, majoritàriament apareixen fragments audiovisuals de pocs segons de durada, de videoclips o actuacions en directe de bandes on toquen algunes de les dones entrevistades, com Huntza, Skakeitan, La Otra, The Sey Sisters, Roba Estesa, Inèrcia, Candela Roots o Ses, entre altres. Després d'una darrera tanda de testimonis més breu, en el darrer bloc del documental, la veu en off fa una espècie de cloenda que comença amb estes paraules:

Conociendo a estas artistas de cerca, escuchándolas a ellas, estoy escuchando a todas nosotras, construyendo colectivamente otro relato necesario, otra visión de esto tan precioso que es la música.

Mentrestant, en pantalla apareixen clips de bandes femenines i s'escolta la música de fons mentre la veu en off parla. Cap de les components d'estes bandes apareix entrevistada en el documental. Vera Carrión ens explicava que hi havia gent amb les que haguessin volgut comptar però que, al final, no es van poder quadrar les agendes, «queríamos que apareciese [...] gente que no había podido aparecer en el

docu que nos hubiera gustado que estuvieran, [...] a modo homenaje, de [...] proyectos que respetamos porque conocemos a las artistas» (E2). Així, en estos breus fragments audiovisuals, podem trobar bandes properes a Mafalda i que volien que també apareguessin en la pel·lícula, entre altres, grups com Pupil·les, Tribade, Akelarre o Balkan Paradise Orchestra. Finalment, quan la veu deixa de parlar, el darrer clip que apareix, és un petit fragment d'una actuació en directe de la rapera Gata Cattana, morta l'any 2017, que serveix com un clar homenatge a la seua figura<sup>38</sup>. De fet, abans d'iniciar-se els crèdits finals, apareix en pantalla el següent text:

"Todo el rato para vosotras. Nunca me sentí sola porque estábamos juntas"  
Gata Cattana

En el cas de *Tomar el escenario* la música està molt més present al llarg de tot el documental. En molts casos, mentre l'entrevistada està parlant, de fons, sona la música d'una actuació en directe on ella toca i, al llarg d'aquell fragment, surten les imatges d'aquell concert, per a tornar després a imatges de l'entrevista. Així, la música acaba sent un element molt més important a nivell narratiu que en els altres dos casos, ja que entre les parts testimonials amb les actuacions en directe s'estructura tot el fil narratiu.

Una característica fonamental a destacar sobre la part musical d'este documental és que tota la música que hi apareix, excepte un cas puntual, és exclusivament d'actuacions en directe de les pròpies bandes o artistes entrevistades. En este sentit, és necessari recordar, com ja s'ha dit anteriorment, la importància que Elena Idoate dona al fet de mostrar les dones dalt de l'escenari, tocant instruments, actuant i performant, com una qüestió metafòrica però amb un gran pes polític, de conquerir espais no construïts ni pensats per a la dona. En este sentit, Carson et al. (2003) assenyalaven que, històricament, «per a les dones, aprendre a tocar un instrument de rock [ha estat] un gest especialment atrevit per l'habitual associació del rock'n'roll amb la masculinitat [...] i han estat benvingudes només als marges – com a fans i com a *groupies*» (p.3), i afegien que moltes dones s'han desanimat a escollir instruments de rock degut a les nombroses «limitacions culturals» (ibíd.). En el mateix documental Nagore García explica que s'ha establert que «la diferencia sexual, biológica, [...] nos ubica a las mujeres, al final, como personas sensibles [...], de gustos refinados y delicados. Y entonces, claro, una chica gritando, una chica que hace ruido es como una paradoja». García, més endavant, destaca que molts cops «el adoptar [...] dinámicas masculinas, desde la estética a la manera de relacionarse, como el hecho de huir de formas de feminidad más clásica, facilita un poco el hecho de que seas

---

<sup>38</sup> Mentre s'està redactant esta memòria (abril de 2023), s'estan iniciant les projeccions del documental *Eterna* (Sayalonga i Sainz, 2022) dedicat a Gata Cattana a cinemes d'arreu de l'Estat.

respetada o [...] tratada como a un nivel más igualitario». Ara bé, una de les components del grup Lluna Roja puntualitza que «a vegades es confon també trencar amb senzillament imitar-los a ells, i això nosaltres sí que hem intentat que no fos així». D'esta manera, a *Tomar el escenario*, a través de les imatges de diferents actuacions en directe, s'ofereix una varietat important de maneres d'estar a l'escenari, tant per part de les instrumentistes, com per part de les cantants, trencant també rols de gènere preconcebuts (figura 37). Carson et al. també destaquen, en este sentit, que «quan les dones agafen instruments de rock entren a un domini en què poden no ser benvingudes i en què han de posar a prova les seues pròpies nocions del jo, particularment com a dones» (2004, p.4).



Figura 37. Imatge formada per un collage de cinc fotogrames d'actuacions en directe de diverses bandes a *Tomar el escenario*.

Estos fragments d'actuacions en directe, centrats fonamentalment en allò que passa dalt l'escenari i en l'actuació de les artistes, també permeten, per una banda, observar, en part, petits fragments del públic ballant i gaudint de les actuacions, i de l'altra, permet escoltar els cants, els crits i la interacció sonora de la gent del públic, de manera que s'accentua la idea de directe i s'incideix en la comunitat i en la performance com a dinàmica col·lectiva entre públic i artista (figura 38). En este sentit, Keith Beattie, referint-se al documental *Woodstock* (Wadleigh, 1970), assenyalava que la resposta de l'audiència, entesa com «expressió física del poder afectiu del documental de rock, opera de manera que s'ajusta a interpretacions que van més enllà de la visualització plaent» (2005, p.25).



Figura 38. Imatge formada per quatre fotogrames de *Tomar el escenario* on s'observa la interacció entre bandes i públic en diversos directes.

#### 6.2.7. Estratègies de difusió del documental en un context de sobreexposició visual

Mandy Rose (2014) explica que, tot i que les pràctiques DIY en el documental –on s'ha donat peu a la participació ciutadana– són antigues, «durant la major part del segle XX [...] el documental va ser un món professional on hi havia molt poc potencial per al *do-it-yourself*» degut a que «l'equipament de producció i exhibició [...] era especialitzat, voluminós i car» (p.201). Rose exposa que, tradicionalment, ha estat el cineasta qui ha generat el contingut i, per tant, qui ha vertebrat el discurs i la interpretació del món, i, en general, «no s'ha concedit al subjecte documental cap capacitat d'actuació» (p.202). L'autora assenyala que «la idea dels drets dels subjectes documentals ha sorgit, sobretot, al voltant de moviments polítics a través dels quals aquells exclosos dels sistemes de poder han lluitat per fer sentir la seua veu» (ibíd.). També argumenta que, avui en dia, el DIY en l'àmbit del documental va més enllà del contingut participatiu fet per aficionats. Rose parla de «cultura DIY» com un concepte més ampli, on el documental aprofita les possibilitats que ofereix internet, i posa l'exemple del finançament col·lectiu (*crowd funding*), com una de les pràctiques democratitzadores que es troben en este espai (ibíd.).

Els tres treballs analitzats sorgeixen d'este context, amb la clara voluntat de difondre un missatge de reivindicació i denúncia a través de la veu i el sentir de totes les dones entrevistades on es confia amb la capacitat del documental com altaveu d'este missatge. Elena Idoate afirmava «no volem documentar, només. Volem difondre [...] perquè [la situació] no té prou visibilitat» (E1). Rigalós i Núñez també destacaven la

seua voluntat de prioritzar el missatge i que van trobar en el documental la manera més pràctica i efectiva de visibilitzar-lo (E3).

Sexton (2015, p.151) destaca l'aparició de YouTube (l'any 2005), com un factor clau per a l'avenç del procés de visualització de la música, i per esdevenir un contenidor enorme de vídeos musicals oficials i produïts per fans, clips d'actuacions i altres materials audiovisuals. El recorregut d'estos treballs un cop finalitzats es va dur a terme per dues vies que, d'alguna manera, estan interrelacionades entre elles. Per una banda, tots tres documentals es van penjar en obert a YouTube i, en el cas de *Las que faltaban* i *L'alt(r)aveu*, també es van difondre per altres xarxes socials. Esta decisió ja indica una certa voluntat política de descartar els circuits habituals de distribució dels documentals i apostar per una via més popular, gratuïta i d'accés global. Al mes de febrer de 2023, *Las que faltaban* presenta 107.000 visionats a YouTube, un nombre molt superior als altres dos treballs, *Tomar el escenario*, 12.000, i *L'Alt(r)aveu*, 5.600, influït pel gran nombre de seguidores i seguidors que té el grup Mafalda.

Ara bé, vivim en un context de sobreexposició visual. Marta Álvarez, fent referència a Antonio Weinrichter, diu que s'ha passat «de la invisibilitat per l'escassetat d'obres, a la invisibilitat de la forma fílmica, paradoxalment, per la seua omnipresència» (2022, p.158) i reconeix la impossibilitat de poder veure-ho tot. Edurne González parla de «soroll visual» i assenyala que fa al·lusió a este concepte «com a metàfora d'esta circumstància de sobreexposició a l'entramat audiovisual a la que ens veiem sotmesos contínuament, convertint-nos en subjectes en risc de patir una "ceguera" per saturació» (2015, p.231). Esta autora també defensa que esta velocitat amb la que es reproduïxen les imatges, col·lapsa la nostra capacitat de destriar i classificar allò que ens interessa d'allò que no (ibíd.). Esta sobresaturació d'informació audiovisual fa que, en el cas de plataformes digitals com YouTube, sigui difícil accedir a estos documentals si no coneixes els títols o saps exactament què vas a buscar, a no ser que tinguis un cert interès en el tema, de manera que, a partir d'alguna paraula clau, t'apareguin en pantalla. Així, a part de les persones interessades en el tema, que siguin seguidores, o que coneguin els projectes, se'ns fa difícil calcular l'abast que poden tenir estos treballs de cara a l'esfera pública.

Tanmateix, apareix una altra via posterior a la finalització d'estes obres que a nosaltres ens sembla que és la més interessant, en part relacionada amb la que hem vist, que és la produïda a partir de la vessant divulgativa, de reflexió i de debat generada amb estos documentals de música com a focus. El recorregut dels documentals ha estat divers i variat. Per exemple, Rigalós i Núñez, el van presentar a diversos llocs. Ara bé, va ser el primer cop que les van cridar per projectar-lo i fer una xerrada, quan encara no el tenien acabat del tot, quan se'n van adonar de que el tema que havien escollit

valia la pena. Núñez reconeixia que «Ens en vam adonar que realment estàvem fent algo, però fins aquell moment no n'èrem molt conscients» (ibíd.). Carrión contava que, en el seu cas, el van presentar a València i va venir molta gent i que també el van presentar per diferents llocs de l'Estat. Ella, per la seua banda, explicava que posa fragments del documental en els seus tallers perquè li funcionen molt bé i la gent ho entén, i destaca que bastantes persones li han dit que l'han usat com a material didàctic. Carrión també comentava que li han escrit de moltes escoles, instituts, centres cívics, i altres llocs demanant-li si podien projectar el documental, i destacava el munt de visites que té el documental (E2). Idoate, per la seua banda, explicava que el mateix 2013, l'any de finalització del documental, va ser programat a la "Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres de Zaragoza", i després es van fer presentacions, sobretot, en centres socials, cívics, algun festival de música o llocs ocupats. Idoate destacava la capacitat del documental i de la seua projecció com a punt de trobada, especialment de dones amb inquietud i interès per la música, per a generar debats, reflexions i propostes al voltant de la música, i argumentava:

Crec que en aquell moment hi va haver una necessitat de fer jornades, per trobar-te, [...], parlar, conèixer-nos qui tenim aquesta inquietud, sobre dones i música [...] I crec que el documental va servir per a que es generessin aquests punts de trobada. [...] Algú té aquesta inquietud, troba que és un docu que quadra amb allò que vol fer, es munten unes jornades, hi va gent [...] i es genera aquest debat. I, a partir d'aquí, a València, per exemple, es va [crear] un grup que després van seguir fent *jam sessions*, a altres llocs també. [...] Generava coses. [...] Aprenem coses diferents i està bé perquè després estàs compartint un espai polític o social i això enriqueix (E1).

La directora insistia que el gran nombre de ciutats on es va programar el seu documental dona una idea de la necessitat que hi havia i destacava que, com és molt accessible, ha fet que s'anés projectant en diferents formats: projecció i debat, o afegint-hi música en directe, etc. (E1). Idoate defensa la força i el poder que es pot generar amb estes propostes on el documental s'usa com a eina de visibilització i es dona veu al col·lectiu, i afegia que este tipus de trobades poden permetre encoratjar-se a «moltes noies que els hi agrada la música, que tenen la curiositat de tocar un instrument i no s'han atrevit mai» (ibíd.) i recordava que a diversos llocs on es va projectar, «després dels documentals fèiem col·loqui, a Madrid, a Zarautz, a València, a altres llocs, i es genera un caldo de cultiu superxulo» (ibíd.), on es troben noies que toquen en bandes amb altres que no toquen però els hi agradaria (ibíd.). Carrión, no obstant, tot i la millora en la conscienciació i el fet que tothom veu que hi ha una menor presència de dones, també alertava que en la seua experiència, s'ha de fer molt treball amb la gent jove. Carrión dona tallers a escoles i reconeix que a nenes i nens d'edats més joves els hi costa entendre moltes de les coses de les que tracten

els documentals, per exemple, deia Carrión que, tot i que hem avançat en alguns aspectes, quan els hi parla de rols, els desconcerta, i diu que no ho tenen clar:

Hay como el chip puesto de que existe el machismo, la violencia de género..., saben lo que es el patriarcado, pero hay cosas que no entienden, el tema de los roles, [...] o el de la autoexigencia, hay que ir sacándolo, pero está ahí. Hemos mejorado, pero aún falta. Creo que acomodarse en lo de "qué bien lo estamos haciendo" está muy bien para celebrarlo, pero hace falta trabajo (E2).

Com ja s'ha comentat, tots tres casos van suposar la primera experiència dirigint un documental per a les directores, i totes coincideixen en que va ser un procés molt intens i molt dur, per la manca d'experiència prèvia, per la manca de mitjans tècnics i humans, però totes coincideixen en que van aprendre molt i van quedar molt contentes amb el resultat final. A més, la resposta de la gent ha estat molt positiva en els tres casos. Ara bé, Idoate destacava que la reacció de moltes de les entrevistades al seu documental també portava associat un cert biaix de gènere autoimposat:

Les persones entrevistades..., totes els hi feia molta vergonya, i ho entenc, eh, però la cosa no és, "Ostres, què bé que surto a un documental!!" Molta gent m'ha vist, i era al revés. Quan hi he parlat [era]: "Què malament estic, vaig parlar fatal, quina vergonya!". Això també és una qüestió de gènere, claríssim. [...] Crec que no ens ho acabem de creure (E1).

Carrión destacava que el documental va confirmar les idees que ella, més o menys, tenia i va confirmar que «hay mucha más unidad de la que, a veces, parece que haya, por diferentes opiniones que ocurren en el propio feminismo, pero sí que hay ideas como muy comunes, desde las que trabajar y de las que se está trabajando» (E2). Ara bé, també reconeixia que:

Con el tema de las mujeres trans sí que me di cuenta de que hay mucho trabajo por hacer, igual que con el tema de [...] mujeres racializadas, o discapacitadas que, por ejemplo, no salen, y que luego he conocido. Perspectivas feministas diferentes, que creo que son necesarias de narrar y que hay mucho desconocimiento, porque no son la gente que tu ves. [...] Si ya cuesta encontrarnos a las mujeres cis blancas, pues las [que no los son], muchísimo más (E2).

Idoate, per la seua banda, ho resumia dient que el seu treball, des d'un àmbit molt petit, és «una petita aportació en una cosa que fan moltes altres persones, que s'estan fent en molts àmbits» (E1).

En este capítol ens hem apropiat a tres documentals de música que presenten un conjunt de característiques comunes que ens han permès analitzar-los de manera conjunta, i establir una sèrie de conclusions. Per una banda, tots tres estan dirigits per dones, vinculades en major o menor mesura, amb les escenes musicals sobre les que tracten, i, per tant, s'apropen a històries i situacions sobre les que se senten interpel·lades, algunes com a músiques i altres com a públic. En segon lloc, el conjunt de testimonis ens ofereix una visió plural i col·lectiva sobre diverses escenes musicals alternatives existents a l'Estat. Es tracta, doncs, d'un testimoni que es desmarca de la voluntat d'emmarcar històries singulars i individualitzades. Així mateix, hi ha una similitud de temes tractats, en les opinions expressades i en les experiències compartides de les entrevistades, raó per la qual els relats d'estes dones podem considerar que no es refereixen a experiències aïllades, sinó que apel·len al sentir de tot un col·lectiu. Tots ells aposten, doncs, per una visió col·lectiva, per donar veu a moltes dones amb mirades distintes, però amb un relat comú que les uneix i aporta representativitat, i esta, en la nostra opinió, és la seua principal força. Entre tots ells, i malgrat les particularitats destacades, hi ha una idea comú d'usar l'entrevista com element fonamental per l'elaboració del discurs i el ritme narratiu. Son, així, treballs on preval el contingut per damunt de la forma; és a dir, la urgència de nombrar i denunciar, de manera coral, les injustícies, deixa en un segon o tercer pla la producció pròpiament dita d'estes peces audiovisuals, el pressupost i els mitjans tècnics de les quals són, en tots els casos, força limitats i reduïts. D'aquí també, no és casual que totes elles estiguen allotjades a YouTube, amb accés gratuït, cosa que evidencia la seua voluntat de difondre les reivindicacions feministes –les “altres veus”, quasi sempre silenciades, del panorama musical– en detriment d'altres consideracions econòmiques o de distribució en general, més pròpies del cinema *mainstream*, també patriarcalitzat.

Dintre de les lluites col·lectives, el cinema militant ha tractat la lluita de molts col·lectius al llarg de la història. Linares (1976) defensava el concepte de cultura militant i proposava un cinema que prengués part activa en la lluita de classes, que s'allunyés dels tòpics del cinema comercial, realitzat sota el paraigües de la cultura de masses, basat només en l'entreteniment i amb el propòsit d'alienar i desactivar la societat. Estos documentals seleccionats s'apropen a este tipus de cinema militant quant als objectius i mitjans emprats. També hi veiem un vincle amb algunes pràctiques del cinema (o el vídeo) indígena, en el sentit del plantejament ideològic i la concepció del documental com a eina de consciència social. Ortega (2004) fent referència a este tipus de cinema/vídeo, iniciat als anys 90, recorda que «la pràctica audiovisual es, en este context, un mitjà, no un fi en ell mateix» (p.56), on l'objectiu dels films és eminentment didàctic, per a conscienciar la pròpia comunitat de diversos problemes. Ortega posa com a exemple, el cas del Movimiento Zapatista i els seus



diversos grups de producció audiovisual, i assenyala que «en les pràctiques documentals que l'envolten hi trobem tants punts d'ancoratge amb la tradició del cinema polític (la distribució i exhibició de les pel·lícules) com l'obertura de nous horitzons» (ibíd.). Ens sembla interessant fer notar que totes les directores, algunes d'elles molt joves, i totes elles sense experiència prèvia en projectes d'este tipus, escullen i entenen el documental com la millor manera de comunicar este tipus de missatge. Potser això sigui degut a la comuna consideració del cinema documental no només com a discurs de sobrietat –i, per tant, com a relat en aparença més objectiu, probatori i transparent que la ficció–, sinó també com a agent i font privilegiada de la realitat passada i present (Gray and Bell, 2013). Els tres treballs esdevenen, doncs, documents històrics representatius del sentir d'un col·lectiu de dones d'unes determinades escenes en el context en el que van ser rodades. En tots ells l'objectiu fonamental és la transmissió d'un missatge reivindicatiu que interpel·li, no només a les dones, sinó al conjunt de la societat, per a fer-la reaccionar i provocar canvis en ella i trencar amb el que Lucy Green anomena el «patriarcat musical» (Green, 2001). Per tant, estes propostes entenen el documental com altaveu i eina de denúncia i autoafirmació, i no tant com a mera expressió artística cinematogràfica.



*Soy parte de un proceso, de una historia de lucha y resistencia que empezó con mis ancestros traídos en condiciones de esclavitud. [...] Soy parte [...] de aquellas mujeres que usan el amor maternal para cuidar su territorio como espacio de vida. De quienes alzan la voz para parar la destrucción de los ríos, de los bosques y los páramos. De aquellos que sueñan en que un día los seres humanos vamos a cambiar el modelo económico de muerte, para darnos paso a construir un modelo que garantice vida.*

Francia Márquez  
(discurso de recepción Premio Goldman 2018)

## 7. CANTADORAS AFROCOLOMBIANAS: MÚSICA, RESILIENCIA Y TRADICIÓN A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO. ANÁLISIS DE CANTADORAS. MEMORIAS DE VIDA Y MUERTE EN COLOMBIA

### 7.1. Introducción

La película de la que hablaremos a continuación lleva por título *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (2016) y muestra como cinco cantadoras afrodescendientes de las regiones del Caribe y el Pacífico colombiano, a través de distintas expresiones musicales, han mantenido la memoria heredada de sus ancestros y han usado su arte para contrarrestar el dolor y la violencia. María Fernanda Carrillo Sánchez debutaba como directora con este documental que muestra y aborda algunos temas por los que sentía un gran interés: la música, las prácticas de tradición oral afrocolombianas o el conflicto armado colombiano. Al mismo tiempo, la película refleja la manera como ella concibe la realización de cine documental, con una perspectiva etnográfica y con un respeto absoluto por las protagonistas y las comunidades representadas.

A través del análisis del documental, en este capítulo nos adentramos en el contexto colombiano, completamente distinto al de los capítulos precedentes, con una aproximación etnográfica y con una mirada desde el feminismo descolonial por parte

de la directora, que nos permitirá observar cómo el papel de las mujeres y la música se erigen como elementos fundamentales en la vertebración y la preservación de la identidad afrocolombiana. La película contiene diversos subtextos temáticos que permiten realizar distintos niveles de lectura. Así, en el análisis nos introduciremos en temas tan complejos como el conflicto armado colombiano, el sincretismo, el (neo)colonialismo y el papel de las mujeres afrodescendientes en todo ello. Antes de proceder con el análisis de la película hemos considerado oportuno introducir una serie de puntos en este apartado introductorio donde se expliquen, resumidamente, algunos aspectos del contexto colombiano que aparecen, ya sea de manera implícita o de forma más explícita en el documental y que pueden ser útiles para entender mejor los temas tratados posteriormente.

### 7.1.1. Contexto colombiano: un país diverso y desigual

Colombia es un país extenso, con costa en dos océanos distintos (Atlántico y Pacífico), y donde llega el extremo norte de la cordillera andina, que se trifurca al llegar al país, donde la selva amazónica ocupa aproximadamente un 40% del sur de su territorio y con unas llanuras extensas en la parte oriental. Las propias características orográficas han configurado seis regiones naturales: Amazonía, Andina, Caribe, Orinoquía, Pacífico e Insular (figura 39<sup>39</sup>), con particularidades y diferencias que van más allá de las características geográficas y donde todo el abundante sistema hídrico ha funcionado, no sólo como fuente de recursos y subsistencia, sino como vía de comunicación. La población estimada es de más de 48 millones de habitantes (DANE<sup>40</sup>, 2018), de los cuales, aproximadamente, el 75% están concentrados en el 25% de la superficie del país.

---

<sup>39</sup> En la figura 39 se ha obviado la representación de la Región Insular, conformada por el archipiélago de San Andrés y Providencia y el archipiélago de San Bernardo, ambos en el mar Caribe, las islas de Gorgona y Malpelo, en el océano Pacífico, y otros pequeños grupos de islas.

<sup>40</sup> Las siglas DANE corresponden al Departamento Administrativo Nacional de Estadística del gobierno colombiano.



Figura 39. Representación de las regiones naturales colombianas, con las principales ciudades y los principales ríos del país. Imagen de creación propia a partir de un mapa extraído de Wikipedia.

La mayor parte de la población se concentra en las cabeceras departamentales y, de manera especial, en las grandes ciudades del país: Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla o Cartagena. Del total de la población colombiana un 24.2%, aproximadamente, unos 12 millones (DANE, 2020), viven en zonas rurales, y unos 3 millones de personas se autorreconocen pertenecientes a una comunidad étnica NARP<sup>41</sup> (Cubillos Álzate et al., 2020). De esta población NARP, el 98.9% corresponde a población que se reconoce como negra, mulata, afrodescendiente o

<sup>41</sup> El DANE usa el autorreconocimiento para establecer la pertenencia étnica. NARP son las siglas para las personas que en Colombia se autorreconocen como Negras, Afrocolombianas, Raizales o Palenqueras. En la práctica, se distribuyen en tres grupos: a) personas que se autoinscriben como negras, mulatas, afrocolombianas o afrodescendientes; b) La población oriunda de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, descendientes de la unión de europeos, fundamentalmente británicos, y esclavos africanos, que se autorreconocen como Raizales, y que forjan su identidad basada en sus manifestaciones culturales, lengua (creole), creencias religiosas (iglesia bautista) y pasado histórico; c) Las personas que se consideran pertenecientes a la comunidad palenquera, formada por los descendientes de los esclavos que se escaparon para refugiarse en distintos enclaves de la región Caribe de Colombia a partir del siglo XVI, formando poblados llamados palenques. Existen cuatro palenques reconocidos: San Basilio de Palenque (Mahates – Bolívar), San José de Uré (Córdoba), Jacobo Pérez Escobar (Magdalena) y La Libertad (Sucre). <https://acortar.link/ebMuzm>

afrocolombiana; el 0.8% se reconoce como población raizal y el 0.2% como población palenquera. La distribución de esta población a lo largo del país no es uniforme, sino que se concentra de manera mayoritaria en las regiones Pacífico y Caribe, de manera más específica, en los departamentos del Valle del Cauca (21.7%), el Chocó (11.3 %), Bolívar (10.7%) y Antioquía (10.5%) (figura 40).

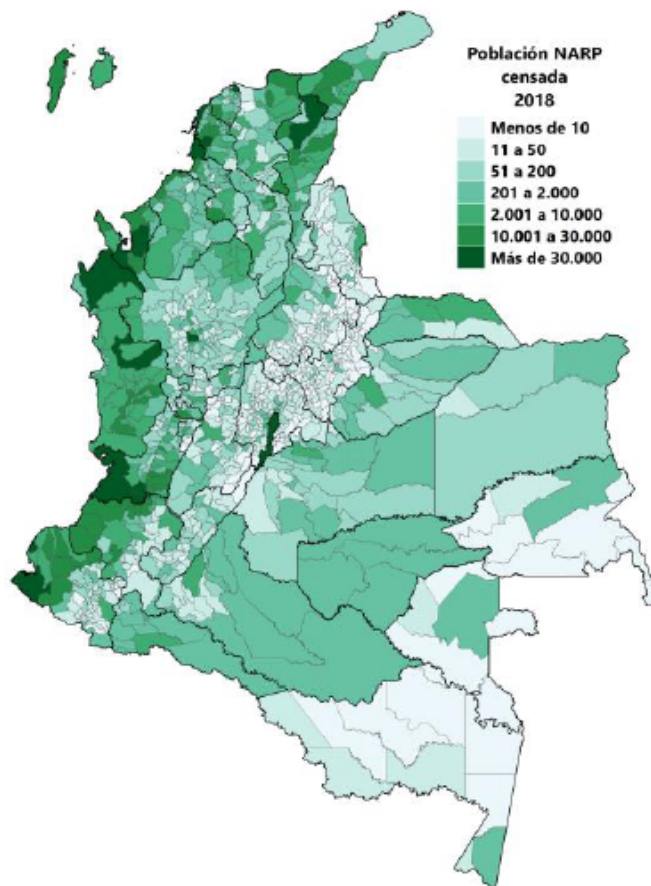


Figura 40. Gráfico con la distribución de la población NARP a lo largo del país.  
Fuente: DANE-DCD. CNPV 2018.

Históricamente se ha identificado la costa pacífica como la región negra<sup>42</sup> de Colombia. Leal (2014) destaca que «según el censo de 2005, más del 80% de sus habitantes se consideraban afrodescendientes», mientras que, «en la costa Caribe del país, también asociada históricamente con su población afro, tan solo el 16% de la población se identifica de esta manera» (p.110). El Pacífico ha sido históricamente una región olvidada y con mucha pobreza, pero con una gran riqueza en biodiversidad.

<sup>42</sup> Queremos poner de manifiesto la importancia ideológica que supone la diferenciación entre el uso de “negro/a” o “afro” como palabra usada por la población NARP de Colombia para autodefinirse, tal y como explica Lozano (2014). A lo largo del texto se usará indistintamente una u otra, sin que eso implique ningún posicionamiento político por nuestra parte.

Además, a partir de diferencias orográficas, pero también políticas, culturales o de cómo se produjeron los procesos de poblamiento, se acostumbra a distinguir entre dos subregiones: el Pacífico norte (Chocó) y el Pacífico Sur (litoral pacífico de los departamentos de Valle, Cauca y Nariño) (Valencia, 2017, p.4).

El origen de esta distribución de la población afrodescendiente se remonta a la época colonial, cuando los esclavos negros llegados de África se concentraron en regiones periféricas, el Caribe y el Pacífico colombianos, territorios pobres, pero con muchos recursos. Zapata González, citando a Colmenares, explica que entre los siglos XVI y XIX «ingresaron aproximadamente 15 millones de africanos a Cartagena de Indias» (2021, p.45), puerto principal de entrada de esclavos, y, de estos, aproximadamente «un 40% navegó por el río Atrato hasta los puertos de Buenaventura y Tumaco, o por el río Magdalena y el Cauca hasta Cartago, [para] conformar las cuadrillas de esclavos que requerían las familias poderosas y latifundistas de la época en el Gran Cauca» (2021, p.46). Así, esta población fue obligada a trabajar como mano de obra en plantaciones y grandes fincas, especialmente en el Caribe (Castaño, 2015), y en la minería y distintos tipos de plantaciones en el Pacífico (Friedemann, 1993). Además, tal y como relata Leal (2014), refiriéndose al Pacífico: «durante la Colonia, el grueso de las ganancias generadas por la población negra esclavizada que extraía el oro fueron acumuladas en la zona andina, muy lejos de las minas» (p.110). El pasado colonial ha marcado la historia del país desde el siglo XV hasta la actualidad y ha generado profundas desigualdades que se han ido perpetuando (Mosquera y Barcelos, 2007).

Según Benavides (2015), la nación colombiana fomentó su proyecto político-cultural a partir de la uniformización de las distintas regiones, invisibilizando la diversidad cultural del país. «Esto trajo como consecuencia la construcción de un país incompleto y con visos antidemocráticos», señala este autor. Estos modelos de gobierno centralistas tuvieron un marcado poder en torno a las élites blancas, situadas históricamente en la zona andina del país y que, influenciadas por Europa y sus «valores culturales básicos de la "civilización"» (Wade, 2002, p.15), «favorecieron un ideal de nación blanca en la cual lo negro no encontraba fácil acomodo» (Leal, 2014, p.110). Friedemann señala que durante el periodo colonial y los años posteriores se construyó una sociedad de castas a través del mestizaje, donde «el ideal máximo era ser o convertirse en blanco, [llevando] implícita la idea de blanqueamiento» (1993, p.41). En muchos países de América latina, dice Wade (2003, p.274), la idea de mestizaje ha sido la base para la construcción de su identidad nacional. Esta ideología, aunque parezca inclusiva «en realidad es exclusiva porque el mestizaje se entiende como un proceso mediante el cual se eliminan paulatinamente las poblaciones negras e indígenas, mientras se blanquea la población nacional» (Stutzman citado en Wade, 2003, p.277). Tal y como indica Curiel, ampliándolo a otras

repúblicas latinoamericanas, este discurso nacional «al ser impulsado por las élites políticas y económicas no contempló [...] a las poblaciones indígenas y afrodescendientes, poblaciones subalternas, explotadas y racializadas», factor decisivo para el racismo endémico existente aún hoy (2007, p.98). Maya Restrepo habla de «racismo institucional», que ella entiende como una forma de violencia que, con el tiempo, ha estructurado «un sistema de valores que discrimina, diferencia y excluye mediante las estrategias ideológicas de la invisibilidad, el ocultamiento, la negación, la omisión y la estereotipia» (2009, p.222).

Con la Constitución de 1991 Colombia se declara multicultural y multiétnica y, por primera vez, se toma una consciencia más plena de las comunidades indígenas y afrodescendientes. En especial, la promulgación de la Ley 70 de 1993 reconocía el derecho de las comunidades negras del Pacífico a la propiedad colectiva y establecía mecanismos para proteger la identidad cultural y los derechos de las comunidades negras de Colombia y para fomentar su desarrollo (Ley 70 de 1993). Aun así, con el paso de los años estas desigualdades han persistido. Autores como Mosquera Rosero-Labbé y Barcelos (2007) eran muy críticos con esta concepción del mestizaje que, a efectos prácticos, continuaba implicando un blanqueamiento de la sociedad, llena de racismo, clasismo y discriminación contra los grupos subalternos, como la comunidad afrodescendiente, y reivindicaban trabajar sobre aspectos como la memoria de la esclavitud y la justicia reparativa. Estos autores hablan de una «geografía racializada» y hacen referencia a datos que persisten en mostrar, por ejemplo, las graves condiciones de vida del Pacífico (Mosquera Rosero-Labbé y Barcelos, 2007, p.17). Todo ello, a pesar de las quejas sobre las desigualdades relacionadas con el nivel de vida, la falta de inversiones y transformaciones socioeconómicas o el racismo/clasismo existente, tal y como muestran las palabras de Francia Márquez en una entrevista concedida un año antes de ser investida vicepresidenta del gobierno colombiano: «El racismo estructural mantiene sus rodillas encima de nuestros cuellos. No nos dejan respirar. Nos asesinan todos los días» (Palomino, 2021), incidiendo también en el papel de las mujeres afrocolombianas liderando muchas de estas luchas. Además, destacan Moreira et al. (2015), hay que añadir la brecha social que, en general, ha caracterizado el país, con una élite política y económica establecida en las distintas regiones conviviendo con comunidades campesinas, afrodescendientes e indígenas que han visto restringido su acceso a los servicios del Estado y a la propiedad.



### 7.1.2. La resistencia de la cultura afrocolombiana: un camino tortuoso lleno de opresiones

«Esos cuatro siglos de opresión colonizadora habían tratado inútilmente de borrar la cultura de mis antepasados africanos». Con estas palabras, Zapata Olivella (1990, p.19) hacía referencia a todo el proceso de resistencia llevado a cabo durante los siglos de esclavitud. Valencia (2010a, pp.9-10) remarca el «sometimiento trágico» al que se ha visto sujeta la comunidad afrodescendiente, donde, una vez abolido el esclavismo, el racismo, la invisibilización y el menosprecio se han ido perpetuando hasta nuestros días, así como su lucha por mantener su cultura ancestral a pesar de los intentos por aniquilarla.

Zapata González explica que para los españoles África fue la alternativa para «conservar el equilibrio del sistema socioeconómico colonial» (2021, p.45), una vez vieron como la población indígena había disminuido debido a su severa explotación y a las enfermedades traídas desde España. «Los esclavos africanos permitieron a los españoles continuar con mayor eficiencia la administración colonial, las tareas comerciales, mineras y agrícolas que se venían llevando a cabo» (ibid.). Ante el gran número de esclavos africanos que entraban, y por miedo a posibles revueltas se empezaron a establecer medidas de control, como ordenanzas (Friedemann, 1993, p.36), y la iglesia católica empezó toda una tarea de evangelización. El catolicismo se impuso, prohibiendo y relegando todas las creencias de origen (Zapata González, 2021, p.46). Pese a esto, los esclavos «consiguieron [...] camuflar y encubrir sus prácticas ancestrales» (2021, p.49). Esta autora destaca, también, que «este sincretismo no fue el producto de un diálogo entre iguales, sino “la respuesta posible”, por parte de los de abajo, a la pretensión de una “imposición-despojo” cultural-religiosa [...] parte fundamental del proceso de explotación económica y sujeción política» (Villamán citado en Zapata González, 2021, p.49).

A pesar del uso de la violencia y de la religión como mecanismos de dominación, McFarlane (1991) explica que en la Nueva Granada<sup>43</sup>, del mismo modo que en otros lugares, todo el proceso de esclavitud y deshumanización engendró una reacción opuesta: «la resistencia de sus víctimas y su lucha por la libertad [...] mediante la rebelión, ya fuera bajo la forma de una insurrección [...] tratando de escapar [del control de sus opresores] o bien, bajo otras formas de resistencia menos abiertas» (p.55). Cartagena de Indias fue el puerto principal de entrada de los esclavos africanos que llegaban a Nueva Granada procedentes de distintos lugares de África y donde había mezcla de diversas tribus y culturas (Zapata Olivella, 1990, p.36). En poco

---

<sup>43</sup> «Nueva Granada fue el nombre de identificación que la monarquía hispánica dio al conjunto de provincias cuyos territorios forman hoy el Estado colombiano» (Restrepo, 2022).

tiempo, la provincia de Cartagena «se convirtió [...] en uno de los polos de rebelión y huida de esclavos» (Castaño, 2015, p.68). De hecho, ya desde 1540 empiezan a aparecer informes de problemas con el cimarronaje en Cartagena (Navarrete, 2003, p.81). Castaño argumenta que el cimarronaje, entendido como un proceso de insurrección y huida de esclavos, «conllevó la consolidación y reconocimiento de una nueva forma de organización social en la colonia: los palenques» (2015, p.67), que eran poblados fortificados que se construían en sitios de difícil acceso (Navarrete, 2003, p.77). El mero hecho de escapar ya suponía un acto de rebelión y de protesta contra la esclavitud, señala McFarlane, pero añade que este tipo de huidas no fueron uniformes, se ocasionaron por distintos motivos y con diversos objetivos, algunas individuales y otras colectivas, y solo unas pocas terminaron con la formación de palenques (1991). Todos estos procesos de cimarronaje y constitución de asentamientos palenqueros empezaron a finales del siglo XVI, pero, sobre todo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, especialmente en diferentes puntos del Caribe colombiano (Castaño, 2015). Por el hecho que los esclavos eran de distintas etnias y tradiciones, los palenques supusieron un esfuerzo de unión y de lucha colectiva por un objetivo común (Gasca et al., 2021, p.110).

Los esclavos absorbieron y adaptaron las prácticas de la cultura dominante a las propias necesidades (tanto las políticas como las religiosas), reflejando la existencia de una «cultura esclava criolla o americana, desarrollada más allá de la herencia africana» (McFarlane, 1991, p.70). Este mismo autor, citando a Genovese, apunta que el hecho de abrazar la religión de los propietarios esclavistas podría deberse a una actitud contra la deshumanización a la que se veían sometidos (ibid.). Incorporarse a esta nueva religión los humanizaba, dado que se convertían en siervos de ésta y, a su vez, les permitía proyectar sus propios derechos y valores, negando la esclavitud. McFarlane también apunta que la religión de los propietarios «lejos de ser un instrumento puro de dominación y control, [...] contribuyó tanto a la noción de libertad que tenían los esclavos como a su imagen de la vida en una comunidad libre» (1991, p.71). El antropólogo Fabio Silva apunta que los negros veían en la religión un derecho de igualdad, la asumían, pero se la apropiaban a su manera (E5<sup>44</sup>).

Ayda Mena (E6<sup>45</sup>), docente, investigadora, bailarina y coreógrafa afrodescendiente, argumenta que cuando hablamos de cultura afrocolombiana, debemos entenderla como una cosmovisión que comprende, no solamente los ritos y creencias religiosas, sino las músicas, la medicina natural, las artes adivinatorias o la gastronomía, y que, proveniente de África, pero adaptada y transformada, se ha mantenido durante todos

---

<sup>44</sup> E5 (Entrevista 5) Información recogida en la entrevista realizada a Fabio Silva el 7 de junio de 2022.

<sup>45</sup> E6 (Entrevista 6) Información recogida en la entrevista realizada a Ayda Mena el 20 de julio de 2022.

estos años a través de la transmisión oral. Zapata Olivella (1997, pp.106-107) incide en la importancia de la dinámica cultural, a través de la transmisión de conocimientos, y añade que este conocimiento creado a través de la palabra se acumula y modifica de generación en generación por transmisión oral y adquiere aquella capacidad de modificación, de viveza, que no tiene la palabra escrita (1997, p.108). Esto hace que la transmisión oral sea un fenómeno vivo, diverso, dinámico, pero que, como apunta Archila (1997, p.63), también posee «una serie de elementos fijos, porque si se sale de estos elementos se pasa a otro tipo de tradición». Por eso, este también es un fenómeno frágil «porque su viabilidad depende de una cadena ininterrumpida de tradiciones que se transmiten de una generación de intérpretes a otra» (UNESCO, 2007). Y en este proceso, la mujer tiene un papel clave. Silva (E5) destaca que, en base al su trabajo en el Caribe en comunidades afrocolombianas, la mujer asume roles estructurales en la comunidad, entre los cuales está el de la transmisión de la memoria, como elemento fundamental en el mantenimiento de las tradiciones. En este sentido, Mena (E6) incide en que, en base a su experiencia personal toda esta transmisión de saberes y prácticas era y continúa siendo una transmisión muy matriarcal. Ahora bien, esta transmisión oral está sometida a una serie de amenazas que repercuten en distintos ámbitos de la cultura afrocolombiana y que apuntan a la fragilidad antes mencionada. Por un lado, tal como explica Mena, muchas costumbres, hábitos o ritos se pierden cuando la gente marcha a las grandes ciudades, de manera que, cada vez más, toda esta cultura se mantiene básicamente en ámbitos rurales. Mena alude a la esfera religiosa urbana donde, por ejemplo, «el uso de salas de velaciones hace que se esté perdiendo la tradición de los alabaos y otras prácticas de los rituales fúnebres, mientras que en los pueblos aún son habituales» (ibid.). Villa y Villa (2016, p.93), refiriéndose a las comunidades negras de la zona del Caribe seco colombiano, hablan de «la fuerte influencia sobre las dinámicas de escenificación cultural» que han ejercido agentes externos. Mena se refiere a estos «agentes foráneos» (E6), cuando habla de influencias musicales externas, modas y costumbres alejados de la tradición «que van permeando en la cultura» (ibid.), y que hace que la gente joven no esté tan dispuesta a continuar con ella. Silva (E5) destaca, en el ámbito religioso, el papel clave de las iglesias evangélicas al introducirse en muchas comunidades rurales arrasando y vaciando la cultura popular, a través de su dogmatismo, criminalizando y socavando un conjunto de prácticas ancestrales que, en muchos casos, terminan por perderse. Silva también subraya que, en varias comunidades, el conflicto armado, debido a su prolongación en el tiempo, también ha afectado negativamente muchas tradiciones y prácticas comunales.

### 7.1.3. Algunas claves del conflicto armado

La violencia ha marcado gran parte de la historia de Colombia desde su constitución como República, aunque nosotros nos centraremos en la etapa que Echeverri cataloga como «etapa contemporánea de la violencia» (2007), desde 1958 hasta la actualidad.

Según datos de la web del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH<sup>46</sup>), desde 1958 hasta el 30 de junio de 2022<sup>47</sup>, se contabilizan 269.367 muertes en el marco del conflicto armado colombiano. En su Informe Mundial de 2017, Human Rights Watch denunciaba que «la violencia asociada al conflicto ha provocado el desplazamiento forzado de más de 6.8 millones de colombianos, la segunda población de desplazados internos más numerosa del mundo, después de Siria» (HRW, 2017). El conflicto armado colombiano es un tema complejo, tal como argumenta Martha Nubia Bello:

Se trata de una guerra difícil de explicar no solo por su carácter prolongado y por los diversos motivos y razones que la asisten, sino por la participación cambiante de múltiples actores legales e ilegales, por su extensión geográfica y por las particularidades que asume en cada región del campo y las ciudades, así como por su imbricación con las otras violencias que azotan el país (GMH, 2013, p.19).

De los actores que han conformado y protagonizado el conflicto, por un lado, están los distintos grupos revolucionarios guerrilleros de izquierdas que empiezan a surgir a partir de los años 60 como «una respuesta política a circunstancias históricas específicas: el conflicto agrario, la violencia como instrumento para dirimir la política, la exclusión política del Frente Nacional; el impacto de la Revolución Cubana, [o] la acelerada urbanización del país» (Grabe, 2010, p.2). De estos grupos guerrilleros, con orígenes, idearios y formas de operar diversas (Moreira et al., 2015), destacan las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP); El

---

<sup>46</sup> Destacamos que el CNMH en los últimos años ha visto manchada su reputación, siendo acusado de estar muy cercano al gobierno de Iván Duque y a las fuerzas militares, especialmente durante la «controvertida dirección» de Darío Acevedo (2019-2022), acusado por muchos de «negacionista» del conflicto (Rincón y Brito, 2022), y donde el CNMH fue excluido del *International Coalition of Sites of Conscience* (Proenza, 2020). A pesar de esto, en el presente capítulo se citarán trabajos realizados por el CNMH en la etapa dirigida por Gonzalo Sánchez, director del ente desde su fundación, en el año 2011, hasta el 2019, etapa con un consenso generalizado sobre el buen hacer llevado a cabo. También se citarán trabajos llevados a cabo por el Grupo de Memoria Histórica (GMH) entre 2007 y 2013, adscrito a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación de Colombia (CNRR), que, en palabras de Riaño y Uribe: «a pesar del contexto político de extrema derecha en el cual operó, el grupo tuvo autonomía intelectual y operativa en su trabajo investigativo y articuló su quehacer alrededor de un discurso que posicionó a las víctimas como razón del ejercicio de memoria histórica y factor de legitimación social» (2017, p.9).

<sup>47</sup> Fecha en que se hizo la consulta para el presente capítulo.

Ejército de Liberación Nacional (ELN); o el Movimiento Diecinueve de Abril (M-19). Por otro lado, el Estado colombiano, a través de sus fuerzas de seguridad, ha sido un actor permanente a lo largo de todo el conflicto. Históricamente el Estado colombiano ha sido débil, debatiéndose entre la democracia y el autoritarismo, y donde «ha antepuesto la defensa de su seguridad a la de los ciudadanos» (Schlenker e Iturralde, 2006, p.36). Estos autores también destacan la presencia desigual del Estado a lo largo del territorio nacional, ya que, mientras ha ejercido sus funciones en las zonas urbanas, extensas regiones periféricas «se encuentran parcial o totalmente excluidas de sus servicios y de la participación en las decisiones políticas» (2006, p.35). Trejos añade que esto ha posibilitado «la aparición y consolidación de poderes paralelos» que, a través de la violencia y el abuso, se han convertido en verdaderos poderes fácticos provocando la pérdida de legitimidad política del Estado en estas regiones (2013, p.57). En este contexto de violencia endémico, el Estado colombiano ha sido acusado de mantener un modelo de represión, bajo el cual se han cometido numerosas violaciones de los Derechos Humanos, así como crímenes de lesa humanidad. La CNMH subrayaba que «la probada participación de agentes estatales como perpetradores de crímenes, resulta particularmente inquietante [...] dado el grado particular de legalidad y responsabilidad que les compete» (GMH, 2013, p.20). Tristemente graves y vergonzantes fueron las ejecuciones ilegales de inocentes, los llamados 'Falsos positivos', especialmente de 2002 a 2008 (FIDH, 2012). Otro factor destacado del conflicto es el Paramilitarismo, conformado por varios grupos armados que surgen por distintos motivos (CNMH, 2018), que se expanden a mediados de los 80 promovidos por sectores económicos y políticos contrarios a las negociaciones de paz que el Estado estaba llevando a cabo con la guerrilla entre 1982 y 1986 y que terminaron fracasando. El paramilitarismo siguió expandiéndose en los 90 y se unificó formando las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Según datos de la CNMH, es el actor más mortífero y el que ha provocado más víctimas dentro del conflicto armado colombiano. Numerosos estudios han establecido «un vínculo orgánico entre narcotraficantes y las autodefensas organizadas por élites, Ejército, Policía o políticos regionales» (CNMH, 2018, p.27). A partir de mediados de la década de los 70, aparece un nuevo actor en el conflicto armado: los cárteles de narcotráfico, que transformaron el conflicto y la propia sociedad (Cruz y Rivera, 2008, p.23), y que combinaron diversas formas de lucha para mantener el control del negocio de las drogas: batallas judiciales, terrorismo y negociación con el Estado (p.13).

En cuanto a las causas del conflicto, el GMH afirma que «la apropiación, el uso y la tenencia de la tierra han sido motores del origen y la perduración del conflicto armado» (2013, p.21). Los informes realizados también señalan una relación directa «entre la guerra y el problema agrario (despojos violentos, concentración ociosa de la tierra, usos inadecuados, colonizaciones y titulaciones fallidas)» (ibid.). Todo esto es

necesario entenderlo como estrategias relacionadas con transformaciones políticas y económicas. Estos expolios están íntimamente relacionados con la concentración de tierras, la reconfiguración de las relaciones sociales y de poder, y como forma de apropiación –por distintos métodos– de recursos naturales y territorios (AMH/CNRR, 2009). Una de las consecuencias más evidentes del conflicto relacionado con la tierra y el territorio es el abandono de las tierras por parte, especialmente, de las comunidades indígena, afrodescendiente y campesina y su desplazamiento forzado hacia zonas menos conflictivas o hacia entornos urbanos (ibid.). Pero a estos conflictos en torno al problema agrario, hay que sumar otros nuevos, como «el narcotráfico, la explotación minera y energética, los modelos agroindustriales y las alianzas criminales entre paramilitares, políticos, servidores públicos, élites locales económicas y empresariales, y narcotraficantes» (GMH, 2013, p.21). Informes de la CNMH indican que los distintos sectores –élites y poderes regionales y nacionales– que han tenido en la tierra su poder económico y político «se han opuesto de manera fraudulenta [mediante] artilugios jurídicos y métodos violentos, incluyendo el asesinato de dirigentes y la persecución de a quienes integren las organizaciones campesinas» (2013, p.22). La tierra y el territorio se han convertido en centro de luchas y disputa. Así, «ver la violencia desde la perspectiva de la tierra y los territorios revela otro rasgo distintivo de su historia: la guerra se ha llevado a cabo mayoritariamente en el campo colombiano» (ibid.). Además, buena parte de los combatientes, ya sean del ejército o de los grupos alzados en armas, son de base campesina (AMH-CNRR, 2009, p.12). La gravedad del despojo no se puede entender si no se comprende la importancia de la tierra y el territorio como fuentes de producción de capital social y humano (AMH-CNRR, 2009, p.28). De manera específica, los pueblos indígenas y las comunidades afrocolombianas, perciben la tierra de una manera mucho más profunda, como la madre de la humanidad, que va más allá de un bien puramente material y productivo, convirtiéndose en «la vida misma individual y colectiva [que] permite un vínculo material e inmaterial con algo más amplio denominado Territorio, el cual, a su vez, se vincula con la Territorialidad» (ibid.).

Una segunda causa del conflicto sería la que Daniel Pécaut denomina «precariedad del Estado-nación», que se trata de un factor histórico clave «que sirve de trasfondo a la violencia recurrente» (Pécaut citado en Schlenker e Iturralde, 2006, p.35) y que se ha traducido, según este autor, en falta de control territorial, uso de la fuerza e incapacidad para afirmar su influencia en la sociedad (ibid.). El GMH también destaca lo que denominan «precariedad y debilidad de la democracia» como otro factor fundamental en el conflicto armado. La precariedad se asocia a «las características autoritarias que han marcado el régimen político colombiano, en los pactos excluyentes orientados a garantizar la permanencia y alternancia en el poder de los partidos tradicionales y de las élites» (2013, p.22), bloqueando las posibilidades de

acceso y gestión del poder a fuerzas disidentes. «La guerra ha sido también el recurso para impedir la democracia y la violencia el medio para hacer callar críticos y opositores, para impedir la denuncia y evitar justos reclamos y transformaciones» (2013, p.23). Según el GMH, la lista de estos agentes críticos la conforman: líderes políticos, cívicos, sindicales, campesinos, comunales o religiosos; servidores públicos; o también periodistas, entre otros. Por último, la precariedad democrática también se manifiesta en «la primacía de salidas represivas y militares» frente a protestas de todo tipo por parte de la población (ibid.).

Gonzalo Sánchez, en el prólogo de *Mujeres y guerra, víctimas y resistentes en el Caribe colombiano* (GMH, 2011), afirma que en contextos de guerra es necesario tener en cuenta «el carácter, la lógica y el impacto diferenciado de la violencia sobre las distintas poblaciones» (p.17). Martha Nubia Bello resalta que todos los informes constatan que las consecuencias del conflicto armado recaen de manera especial «sobre las poblaciones empobrecidas, sobre los pueblos afrocolombianos e indígenas, se ensaña contra los opositores y disidentes, y afecta de manera particular a las mujeres, a los niños y niñas» (GMH, 2013, p.25). Además, según esta autora, cabe tener presente parámetros como la desigualdad, la discriminación, el racismo o el sexismo como variables para entender mejor las consecuencias del conflicto armado (ibid.). Sánchez argumenta que, en el marco del conflicto armado colombiano, la violencia contra la mujer, según los contextos y tipo de dominación, ha cumplido varias funciones: para vejación de adversarios o intimidación de la población; para terminar con mujeres líderes políticas o sociales; violencia funcional a las dinámicas de guerra (reclutamiento, prostitución forzada); u otro tipos de violencia no relacionada con la guerra, pero que aprovecha el contexto de confrontación para llevarse a cabo (GMH, 2011, p.19).

Además, como muestra el informe de AMH-CNRR, debido a la cultura patriarcal imperante en las políticas públicas y el ordenamiento social y cultural, las mujeres rurales poseen unas condiciones de vulnerabilidad y desamparo en cuanto a la tenencia y propiedad de tierras, ya que se ha limitado su acceso a la propiedad y se ha facilitado su desconocimiento sobre las tierras que trabajan y habitan. A esto se le añade la existencia de contratos verbales, sin documentos que lo validen (2009, pp.56-57). Todo esto facilita o incrementa el riesgo de ser desposeídas por los actores armados.

El acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y las FARC celebrado el año 2016, desgraciadamente, no supuso el fin del conflicto armado. Tal como señala el Informe mundial destinado a Colombia de HRW (HRW, 2021), el año 2020 «la población civil, [así como] defensores de los derechos humanos, periodistas, líderes indígenas y

afrocolombianos y otros activistas comunitarios han sufrido amenazas de muerte y actos de violencia constantes», sin que el gobierno hubiera adoptado medidas suficientes para protegerlos. Según datos de la web Indepaz, con fecha 29 de agosto de 2022, en lo que se llevaba de año 2022, a lo largo del país se habían producido 72 masacres con un total de 240 víctimas (INDEPAZ, 2022).

## 7.2. Análisis

### 7.2.1. Preámbulo: El documental colombiano con mirada social, política y etnográfica

El documental colombiano realizado con una mirada social se inicia en la década de los 60, a partir de la cual y hasta principios de los años 80 se produce lo que Caicedo (1999) cataloga como «etapa de militancia». A finales de los 60 y a lo largo de los 70, y de manera generalizada en toda América latina, surge un nuevo cine mucho más politizado y militante, que supone una revitalización del cine en países como Colombia, donde «se fundaron cineclubs, se conformaron grupos colectivos de producción cinematográfica y aparecieron tendencias documentales» (Patiño, 2009, pp.108-109), dejando, en su opinión, una de las etapas más destacadas de la cinematografía colombiana. El cine en Colombia, y en especial el documental, se vio influenciado por el Nuevo Cine Latinoamericano, surgido como alternativa rupturista «a la dominación [...] de Hollywood a nivel mundial, y se manifestaba a través de películas que buscaban rearticular los modos de producción y exhibición del cine, además de innovar el lenguaje cinematográfico» (De Taboada, 2011, p.30). Este cine se valió de varios manifiestos a través de los cuales no sólo difundían su ideario estético, sino también un marcado ideario político (ibid.). El manifiesto de más renombre y repercusión fue el firmado por Solanas y Getino, llamado “Hacia un Tercer Cine” (1969) (p.31), que daría nombre internacionalmente a este movimiento, con una formulación que permitía la inclusión de otras regiones del Tercer Mundo (p.30). Bebiendo de estos nuevos aires, este nuevo cine militante colombiano, se impulsó con unos principios abiertamente antiimperialistas, con una clara vocación de constituirse como instrumento de denuncia de la realidad social y política del país, por estar muy comprometido con las clases sociales más desfavorecidas, y estar realizado con muy pocos medios de producción, distribución y exhibición (Arboleda y Osorio, 2003, p.191). Dentro de esta etapa de militancia, Patiño destaca la aparición de una corriente independiente y con mucha crítica social, con dos aproximaciones diferenciadas:



De un lado, aparece una corriente política, inaugurada por Diego León Giraldo, con el documental *Camilo Torres* (1967); Carlos Álvarez, con los documentales *Asalto* (1968) y *¿Qué es la democracia?* (1971); y Carlos Mayolo y Luis Ospina, con el documental *Oiga vea* (1971). Del otro, aparece con fuerza una corriente que se denominó "cine marginal", inaugurado con el documental *Chircales* (1971), de Marta Rodríguez y Jorge Silva (Patiño, 2009, p.106).

Según el director de cine Oscar Campo, con la observación participante llevada a cabo por Marta Rodríguez y Jorge Silva en *Chircales* «por primera vez [...] se usa en Colombia el cine como medio de investigación» (Campo citado en Patiño, 2009, p.113). Patiño apunta que *Chircales* se convierte en un emblema por lo que explica y cómo lo hace, y también por su viabilidad, ya que se realizó con muy pocos recursos, más en consonancia con la precaria economía del país (2009, p.117). Previo a la aparición de Marta Rodríguez, cabe destacar la figura pionera de Gabriela Samper como la primera directora de documentales en Colombia, que dirigió *El hombre de la sal* (1968) o *Santísimos hermanos* (1969), que empezó su carrera con más de cuarenta años, y destacó por representar la cultura y las tradiciones colombianas con una mirada social y etnográfica, y tuvo entre sus ayudantes a Jorge Silva y Marta Rodríguez (2003, p.153). Arboleda y Osorio apuntan que «el ingreso de la mujer colombiana en la realización cinematográfica fue tardío, del mismo modo que su participación social» (2003, p.17).

Rodríguez se había formado como documentalista en París a principios de los años 60 con Jean Rouch, «su maestro y su mayor influencia» (Bedoya, 2011, p.205). Ideológicamente también se nutrió de dos figuras colombianas: el sociólogo Orlando Fals Borda y el sacerdote Camilo Torres Restrepo (Carrillo, 2018, p.65), de manera que se convierte en referente de este cine etnográfico con una clara vocación social. El cine etnográfico de Rodríguez y Silva, según Arboleda y Osorio, «se ha centrado en encontrar un método para llegar a lo más profundo de las comunidades mediante una investigación paciente, logrando así mostrar la esencia y los problemas de grupos indígenas y obreros» (2003, p.159). Rodríguez es la directora colombiana más reconocida internacionalmente, con varios documentales que «se han establecido como referentes mundiales del género» (Bedoya, 2011, p.202), todos ellos con una clara vocación política y social y con la voluntad de mostrar y revertir las injusticias sufridas por comunidades invisibilizadas, especialmente la campesina y la indígena.

La industria cinematográfica colombiana se ha caracterizado históricamente por su debilidad estructural y por ser fuertemente dependiente de las ayudas estatales (Rivera Betancur, 2018). Algunos proyectos estatales para fomentar la cinematografía nacional fracasaron: como la llamada "Ley del sobreprecio" de 1972, en los 70 (Arboleda y Osorio, 2003, p.253), o el proyecto estatal de FOCINE, en la década de

los 80 (Rivera Betancur, 2018, pp.41-42). Con el fracaso de esta entidad pública, el cine colombiano entró en una época de crisis, que duraría hasta principios del siglo XX, con la creación de la fundación ProImágenes Colombia, donde sí que se produjo una mejora sustancial en la gestión, distribución y exhibición (2018, p.48). De la época de FOCINE, no obstante, nos parece importante destacar su éxito más importante, la serie documental *Yuruparí*, concebida y dirigida en gran parte por la antropóloga y directora Gloria Triana, y que se emitió por la televisión nacional desde 1983 hasta 1986. A lo largo de más de setenta capítulos, la serie mostró la diversidad cultural colombiana, convirtiéndose en un referente en la historia del documental nacional. Talero destacaba su estilo narrativo, el rigor científico y, sobre todo, «el contacto vital y rítmico de la directora con los protagonistas de antiguas tradiciones colombianas» (1987, p.1).

A mediados de los años 80, la progresiva aparición de canales regionales de televisión colombianos, como TeleAntioquía (1985), TeleCaribe (1986), TelePacífico (1988) o Telecafé (1992), marcaron el inicio de un proceso de descentralización de la producción audiovisual del país y supusieron un cambio que marcaría el devenir del documental en Colombia (Gutiérrez y Aguilera Toro, 2004, p.6). Dentro de esta evolución que tuvo el documental colombiano, estos autores destacan la apuesta por el vídeo como el factor principal para que la práctica documental iniciara una nueva senda, especialmente a partir de la década de los 90, alejándose del formato cinematográfico, debido a los costes excesivos y la escasez de ayudas estatales (2004, p.5). El vídeo, gracias a su desarrollo tecnológico, a su abaratamiento progresivo, así como el uso de nuevos elementos y dispositivos, hicieron mucho más accesible su uso y permitieron añadir nuevas posibilidades narrativas, temáticas y estéticas (ibid.). Con la llegada de los 90, se produce una recuperación y un incremento de la producción documental colombiana, posibilitando la experimentación en la creación cinematográfica (2004, p.10). En general, hay un interés en posar la mirada en la población más desfavorecida y los conflictos a los que se ve sometida (Patiño, 2009, p.170), centrándose especialmente en el ámbito urbano (Gutiérrez i Aguilera Toro, 2004, p.10). Con el cambio de siglo «lo local se revaloriza, así como los movimientos culturales étnicos, raciales y regionales, de género, que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes» (Ramírez citado en Calvo de Castro, 2022, p.11). Calvo de Castro señala que en estas comunidades la incorporación del video como soporte de registro «abre la vía para la autorrepresentación a partir de la capacitación de las poblaciones en proceso de lucha para la preservación de su identidad frente a procesos de aculturación a los que se ven sometidos» (2022, p.10). Calvo de Castro apunta también que algunos de estos documentales «han visibilizado las demandas de colectivos que son silenciados por el discurso oficial colombiano» (p.14). Estos documentales han encontrado nuevas

ventanas por donde exhibirse, no sólo a través de la televisión, sino, de manera especial a través de plataformas en línea de diversa índole, con un acceso mucho mayor y sencillo para el público general (ibid.).

El cine militante que había caracterizado la década de los 70 y principios de los 80, con una concepción más colectiva de las historias, con un lenguaje más revolucionario y entendido como «una herramienta para transformar el mundo» (Patiño, 2009, p.166) desaparece a partir de la década de los 90 y con el cambio de siglo, cuando surge una tendencia en varios países latinoamericanos, encabezados por el Nuevo Cine Argentino, de realizar un cine militante que apuesta por las historias individuales y donde se adoptan «posturas más intimistas y particulares» (Rivera Betancur, 2018, p.140). Patiño apunta que, con el cambio de siglo el documental colombiano transita hacia una valoración de «lo cercano, lo cotidiano, lo íntimo, [con] un viraje de lo colectivo a lo individual» (pp.171-172). Este ‘nuevo documental’ colombiano, según Gutiérrez y Aguilera Toro, se produce «hecho de vídeo, emitido por televisión y pensado desde lo regional, desde lo local y desde la reedición de proyectos culturales hechos por las minorías socioculturales contemporáneas» (2004, p.10).

El Tercer Cine que proponían Solanas y Getino tenía un ideario claramente descolonial, con una marcada vocación de transformación social, política y de resistencia al imperialismo cultural hollywoodiense. Ahora bien, con los años, este cine se ha observado y ‘revisado’ desde una óptica feminista. Por ejemplo, Ranjana Khanna (1998), a partir del análisis de la película *The Battle of Algiers* (Pontecorvo, 1966) e inspirándose en el concepto de ‘tercer espacio de enunciación’ de Bhabba, introduce el concepto de *Fourth Cinema* (Cuarto Cine) que incorpora la perspectiva de género a este Tercer Cine, yendo más allá del mero cine de guerrilla e incorporando la mirada y la voz de las mujeres, sin negar lo femenino (Khanna, 1998, p.26). Ponzanesi (2019) caracteriza y resume algunas de las más notables aproximaciones que conforman el cine postcolonial reconociendo la labor de los *Feminist Film Studies* y de los *Postcolonial Studies* (p.25). Así, ella entiende el cine postcolonial como una propuesta que:

propone un nuevo compromiso con lo visual descolonizado y des-orientalizado, convirtiéndose en un modo de representación relacional que rompe los grandes límites y abre el espacio a especificidades que refractan historias no oficiales más amplias, a menudo reprimidas, omitidas o eliminadas, de naciones, comunidades, géneros y grupos subalternos (Ponzanesi, 2019, p.30).

La película que aquí analizamos se encuentra dentro del diverso y variado abanico de aproximaciones que contribuyen al cine postcolonial y que recogen su idea de dar voz y representar a las diferencias culturales y a los diversos colectivos ‘otros’, en este

caso, de género y racializados, a través del 'ser mujer negra' en Colombia. El tema del feminismo descolonial se tratará de una manera más detallada en el punto 7.2.5. de esta tesis.

### 7.2.2. La directora y la construcción del proyecto

María Fernanda Carrillo Sánchez, nacida en Bogotá, es investigadora y documentalista y trabaja como profesora investigadora en la Academia de Comunicación y Cultura, y es co-coordinadora del Laboratorio de Medios Audiovisuales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Licenciada en sociología por la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), posteriormente se trasladó a México para realizar una primera maestría en ciencias sociales, y se quedó a vivir allí. Al cabo de unos años decide involucrarse más en la realización documental «como parte de una búsqueda, de sentir que no era suficiente con el ejercicio escrito, reflexivo, que implica la sociología, y busco otros lenguajes para complementar un poco lo que llevo haciendo en la investigación» (E4<sup>48</sup>). En la práctica documental, cuenta Carrillo, ve una manera de «ampliar esas posibilidades de expresar lo que siento que no alcanza a quedar en la palabra escrita» (E4). La directora argumenta que entiende dicha práctica «como un medio social que se sustenta en las relaciones interpersonales construidas mediante un tipo de investigación cuidada desde la ética y desde los objetivos temáticos y políticos que se persigan mediante la realización» (2018, p.66).

Estando en México, opta por realizar una segunda maestría, en este caso de cine documental, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Para poder entrar hay que presentar un proyecto y ella decide retomar líneas que ya había investigado y con las que se había conectado, como el conflicto armado y su contexto en Colombia, y con temas de la memoria desde una perspectiva feminista, donde se pudiera visibilizar la conexión de las mujeres con la memoria y con el contexto del conflicto armado en Colombia (E4). Esta idea, iniciada como una semilla, acabaría germinando en el film que aquí analizamos, *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, que supuso el trabajo final de esta Tesis de Maestría en el año 2017. El hecho de que Carrillo se aproxime al documental desde otra formación no es un caso extraño en Colombia. Un estudio sobre la presencia de la mujer en el sector cinematográfico colombiano especificaba que «muchas cineastas han llegado al cine gracias a otros intereses o por formación profesional en campos como la sociología, la antropología, el diseño gráfico y las artes plásticas» (Suárez, 2018, p.232), y añadía

---

<sup>48</sup> E4 (Entrevista 4) Información recogida en la entrevista en línea realizada a María Fernanda Carrillo el día 11 de junio de 2022.

que, en Colombia, la mujer ha encontrado en el documental, y en especial de temática social, una de las salidas para poder llevar a cabo sus trabajos (p.241).

Esta película tiene un evidente enfoque etnográfico, que la directora afronta –igual que la mirada feminista–, como una cuestión inherente a su posicionamiento, integrándolo perfectamente en el relato, sin forzar nada, de manera que todo fluya de manera natural. Si hablamos de cine etnográfico, el nombre de Jean Rouch aparece como figura clave, ya que su manera de entender el cine supuso una ruptura respecto a la concepción que hasta entonces se había tenido de la aproximación etnográfica: positivista, etnocéntrica, colonialista y evolucionista (Canals, 2011, p.68). Una de sus discípulas, Marta Rodríguez, ha sido una gran influencia para María Fernanda Carrillo, a través de su cine político y militante, que resume del siguiente modo:

A partir de ir construyendo con Marta Rodríguez una amistad de aprendizaje, hoy puedo afirmar que me ubico como realizadora desde una postura política feminista frente a la práctica documental y sus posibilidades en la transformación de la memoria hegemónica y patriarcal (Carrillo, 2018, p.66).

En el apartado 7.2.4. se entrará más en detalle de los aspectos del enfoque etnográfico del trabajo y su comparación con el cine de Rouch y de Rodríguez y Silva.

Para el proyecto, a la directora le preocupaban una serie de aspectos respecto a la formación del equipo: quería que entendieran lo que significaba grabar en zonas de conflicto armado; el hecho de ser un equipo de personas no negras grabando en comunidades negras; y quería rodearse de gente que tuviera muy claro que se buscaba una relación y una mirada plenamente horizontal con respecto a las protagonistas y sus comunidades, y que se entendiera la lógica de los tiempos y los procesos de comunidades que tienen autoridades colectivas (E4). Por este motivo, al final, para su equipo más próximo, contó con Manuel Ortíz Escámez, sociólogo, y con Amaranta Díaz Carnero, etnóloga, ambos con experiencia en trabajos de campo en comunidades de distintas partes del mundo, cosa que, como así nos reconocía María Fernanda en la entrevista, le fue de gran ayuda (ibid.). Ella como directora, Manuel como director de fotografía y operador de cámara, y Amaranta como productora y asistente de dirección, se convirtieron en la estructura básica del rodaje. Carrillo añadía:

Amaranta con todo el tema de la producción y planificación en campo de los rodajes en el Caribe y el Pacífico, yo con el sonido directo, con el *boom* muchas veces y Manuel con la cámara. Había alguien más que estaba con el sonido, Amaranta ayudaba con una segunda cámara y estaba también Emilia, que también hacía sonido, cámara...teníamos roles un poco difusos (E4).

La directora nos comentaba que uno de los propósitos personales de hacer el documental era el de reconectarse con la realidad colombiana después de unos años de migrante en México. Ella opina que en *Cantadoras* hay una cierta mirada exterior, de exploración, en parte, también porque la fotografía se realizó con una mirada mexicana, que aporta cierto tono de descubrimiento (E4). Carrillo reconocía que también tuvo una ambivalencia de sensaciones por ser colombiana y sentir que formaba, un poco, parte de la historia narrada, pero «por supuesto, sin la experiencia y con todas las reflexiones sobre mi racialidad que implicó entrar en las comunidades negras a trabajar» (ibid.). Carrillo también destacaba que el hecho de que gran parte del equipo fuera extranjero permitió explorar y profundizar en detalles que igual entre colombianos no tendrían demasiado sentido, pero sí que tenía si lo explicaban a gente mexicana (E4).

En el año 2012 Carrillo planificó una primera visita con las cantadoras para conocer los espacios y entornos de rodaje, para conversar con ellas sobre sus vidas y para pensar en cómo podría construirse su historia. Allí realizó un primer *scouting*, un primer viaje de campo, que llevó a cabo con una fotógrafa y una sonidista, y visitaron San Basilio de Palenque y San Jacinto, en el Caribe, y Andagoya, en el Pacífico norte. Con este primer acercamiento, la directora inició el establecimiento de lazos de complicidad con las protagonistas y sus comunidades. Durante esta primera estadía y, posteriormente, a lo largo de los periodos de rodaje, todo el equipo vivió en las casas de las comunidades.

Aquel primer *scouting* sirvió para confirmar con las protagonistas la autorización para la grabación y su participación en la película, para tener una idea de cómo eran los lugares, y para entender dinámicas y aspectos de la producción y de la gestión a tener en cuenta en las siguientes visitas, ya en el proceso de rodaje. De vuelta de aquel primer viaje, Carrillo arma el equipo de rodaje definitivo y, con diversas imágenes que rodó empieza a pensar en la fotografía, en la propuesta de filmación, ya teniendo claras quienes tenían que ser las personas que participarían. A partir de allí, empezó a elaborar el guion, el eje central del cual, al final, terminó cambiando una vez inmersos en el proceso de rodaje, como se explicará más adelante. Seis meses después del *scouting*, empezó la etapa de rodaje. Ese primer rodaje se dividió en dos fases. La primera estuvo conformada por una estadía de un mes en el Caribe, seguida de una pausa de unos ocho meses que se llevó a cabo en México, durante la cual editó y realizó un primer montaje, muy valioso, según Carrillo, porque le ayudó a ver con más claridad cómo tenía que afrontar el rodaje en el Pacífico (E4). En la segunda fase fueron al Pacífico durante un mes, para llevar a cabo un segundo rodaje. En esta fase de grabación con las cantadoras «la idea fue estar con su cotidianidad y ver el canto en su día a día hasta donde ellas lo permitiesen. Cada una tuvo una

relación distinta con la cámara» (ibid.). Con todo el material grabado en estas dos fases de rodaje en el Caribe y el Pacífico, se inició todo el proceso de montaje y se empezó a estructurar la película. Posteriormente, se realizó una segunda visita a cuatro de las cinco localizaciones, donde se aprovechó para terminar de realizar tomas de los entornos, *retakes* de paisajes, para grabar muchos ambientes sonoros y, sobre todo, para realizar proyecciones en cada sitio y que las cantadoras y la comunidad pudieran ver el trabajo hecho, como se explicará más adelante.

*Cantadoras* presenta una estructura narrativa fragmentada, que huye del canon clásico basado en planteamiento, nudo y desenlace. La película ofrece un primer nivel de lectura protagonizado por las cinco cantadoras y por las distintas músicas representadas a través de las dos regiones del país. Por debajo de este primer nivel de atención, subyacen otros temas, algunos de los cuales se desarrollan un poco, mientras que otros solamente se insinúan, pero permiten apreciar matices y lecturas más profundas. Carrillo huye de la exposición de los temas, y nos explicaba que por este motivo el documental iba acompañado de un libro, para si alguien quería profundizar más en algún tema en especial (E4), aunque no todos se desarrollan de igual forma. En este libro fotográfico se combinan las fotografías realizadas durante las estadias en los distintos lugares con explicaciones del proyecto, el proceso de rodaje, de los cantos y de las cantadoras, y se inscribe todo ello dentro del marco teórico que fundamenta todo el proyecto. De este modo, se puede atender al documental con diversos niveles de análisis, centrándonos en varios temas y subtextos que aparecen, como por ejemplo, todo el trasfondo relacionado con el conflicto armado y las consecuencias que éste ha provocado en distintos ámbitos, las prácticas y tradiciones cotidianas que forman parte de la cosmogonía afrocolombiana, o la importancia concedida a cada uno de las diferentes prácticas musicales que aparecen en la película, así como la presencia de figuras importantes de estas tradiciones musicales en las diferentes actuaciones registradas, o el papel omnipresente de la religión en la vida cotidiana de estas comunidades. Algunos de estos subtextos se irán desgranando y desarrollando a lo largo de los siguientes apartados.

### 7.2.3. Las protagonistas y la música

La película fue concebida desde el inicio como una historia de protagonismo coral. El acceso de la directora a las protagonistas se hizo a través de la música. Ella quería mostrar diversas expresiones musicales, entendiendo la procedencia de esos cantos y el contexto donde se originaron, pero, a su vez, quería relacionar estas prácticas musicales del pasado con la práctica política de las cantadoras en el presente, con distintos territorios relacionados con el conflicto armado y mostrando distintos tipos

de violencia asociada al conflicto (E4). Así, con la ayuda y el consejo de investigadores, como Julián Sarmiento, especialista en música tradicional y un amplio conocimiento de expresiones musicales de toda Colombia, establecieron las prácticas y algunas de las protagonistas. Al final, como era una empresa imposible representar todas las manifestaciones musicales y sus variantes, optó por hacer una selección representativa de músicas, regiones y vínculos con distintos actores del conflicto armado (ibid.). Así, las cinco protagonistas que terminaron formando parte de la película y su música asociada fueron: Ceferina Banquéz (bullerengue), Graciela Salgado (lumbalú) y Bety Ochoa (cumbia), las tres de distintos enclaves del departamento de Bolívar, en la región Caribe; Cruz Neyla Murillo (alabaos), en el departamento del Chocó, Pacífico norte; e Inés Granja (currulao), en el departamento del Cauca, en el Pacífico sur. A continuación, se introducirán cada una de las músicas que aparecen en el film, aprovechando para presentar a cada una de las protagonistas asociada a la música que interpreta.

La música tradicional colombiana tiene una gran riqueza y variedad. Su existencia no podría entenderse sin el pasado histórico que provocó la interrelación de las tradiciones musicales indígena, africana y europea, conjuntamente a otras músicas que llegaron de otros rincones del Caribe o de otros lugares de Latinoamérica o de los Estados Unidos, que convivieron, en mayor o menor medida, y evolucionaron y desarrollaron distintas expresiones musicales a lo largo y ancho del país. A su vez, con el paso del tiempo, éstos también mutaron hacia otros géneros y variantes musicales. Leónidas Valencia, refiriéndose a la zona del Pacífico norte colombiana, pero extensible también al Pacífico sur o al Caribe, destaca la unión indisoluble que conforman música y baile en las muestras artísticas afrodescendientes (2010b, p.9). De todas ellas destacaremos las tres que aparecen en la película: el bullerengue, la cumbia y el currulao. Tres músicas tradicionales cantadas y bailadas, que tratan temas variopintos, pero, generalmente, centrados en la cotidianidad.

El bullerengue, originario de la región del Caribe colombiano, «es una manifestación musical que usualmente va acompañada de baile y fiesta. Su instrumentación básica consta de dos tambores –alegre y llamador–, palmas, una voz líder y un coro» (Ochoa-Escobar y Gómez-Gómez, 2020, p.127). Estos autores añaden que en el bullerengue «la figura de la cantadora es central: mujeres mayores, matronas, que son las que llevan la voz líder y en torno a las cuales gira la manifestación» (2020, p.137).

Carrillo supo de Ceferina Banquéz por artículos en la prensa y, cautivada por el hecho de que cantara y compusiera bullerengues, supo que era a quien estaba buscando e hizo las gestiones para poder contactar con ella. Banquéz nació en 1945 en Guamanga, en el sí de una familia de cantadoras, en la región de los Montes de



María, en el departamento de Bolívar, en el interior de la región Caribe. «Es compositora e intérprete de todos los aires del bullerengue» (Carrillo, 2017, p.29), pero vive de sus propios cultivos de pancoger<sup>49</sup> de plátano, yuca y maíz.

El término cumbia, según Ochoa, es una práctica que se ha ido modificando y rehaciendo con los años a través de los distintos usos y discursos (2016, p.32). Aunque se habla de la cumbia como una entidad homogénea, este autor diferencia distintos usos: como baile y práctica; como género musical; como conjunto de géneros con aire caribeño-colombiano en subdivisión binaria; y como categoría de mercado para músicas colombianas con sabor Caribe (2016, pp.33-34). Bety Ochoa es «compositora y cantante de cumbia de acordeón y paseo<sup>50</sup> en San Jacinto» (Carrillo, 2017, p.31), en el departamento de Bolívar, en el interior de la región Caribe, y ha acompañado a Andrés Landero, acordeonista y máximo referente de la cumbia sabanera de acordeón. Esta variante de la cumbia tiene al acordeón de botones como instrumento melódico principal que acompaña la voz, y como instrumentos de percusión acompañantes predomina la guacaracha<sup>51</sup>, la caja vallenata o la conga (Ochoa et al., 2017, p.53), que es la que aparece en el film. La presencia de Bety Ochoa en la película permite a la directora, por un lado, dar presencia a la cumbia sabanera y su vínculo con Colombia, «pero a la cumbia negra, no a la blanqueada, y mostrar esta raíz negra de la cumbia», afirmaba Carrillo (E4). Por otro lado, «la presencia de Bety», seguía Carrillo «nos permitía nombrar a la guerrilla» (ibid.). La directora hace referencia a que, más allá de su posición política, creía necesario nombrar todos los actores del conflicto armado a la hora de hacer un documental sobre el contexto bélico colombiano.

El currulao es una música danzada del Pacífico colombiano. En general, los instrumentos que lo componen son la marimba de chonta<sup>52</sup>, los bombos, la tambora, el cununo<sup>53</sup> (hembra y macho) y el guasá<sup>54</sup> (Ardila, 2017, p.5). Claudia Leal comenta que «a finales del siglo XIX y principios del siglo XX los bailes de marimba eran pan

---

<sup>49</sup> Pancoger es como se llaman los cultivos agrícolas para consumo propio.

<sup>50</sup> El paseo es un ritmo propio de la región Caribe, y uno de los aires del Vallenato.

<sup>51</sup> La guacaracha es un instrumento musical de percusión consistente en un fragmento de caña que presenta una serie de muescas en la parte frontal que son raspadas con un palo, hueso o alambre, para producir sonido. <https://acortar.link/c2aace>

<sup>52</sup> La marimba consiste en una hilera de tubos, hechos de *guadua* (un tipo de bambú), de diferente tamaño y grosor, colocados en sentido vertical y por orden de longitud. «Estos tubos van cogidos por un grueso cáñamo y están asegurados por dos listones sonoros de madera. Tablillas de *chonta* duras y elásticas cubren los tubos, y son las que, golpeadas con palos llamados *tacos*, que llevan al extremo bolitas de caucho, hacen vibrar el aire dentro de las *guaduas*» (Leal, 2014, p.111), y producen el sonido característico.

<sup>53</sup> El cununo es un instrumento de percusión cónico de una membrana y fondo cerrado, hecho de un tronco de un árbol llamado *balso* o *guaguaripo*. <https://acortar.link/dsJO2X>

<sup>54</sup> El guasá es un tubo de *guadua* cerrado por ambos extremos y lleno de semillas (Leal, 2014, p.112).

de cada día en los pueblos y caseríos de la costa pacífica sur» (2014, p.111). Esta autora destaca el rechazo por parte de las élites blancas de la época, abiertamente racistas, que asociaban esta música con la barbarie (pp.113-119). Carrillo supo de Inés Granja por publicaciones y contactó con ella en Bogotá en el marco de un concierto que esta realizó. Granja es de Timbiquí, en el departamento del Cauca, en el litoral del Pacífico sur colombiano. «Es una compositora y cantora tradicional intérprete de *currulaos*, *bundes*, *jugas* y *rumbas*» (Carrillo, 2017, p.25), con una dilatada trayectoria musical y la obtención de algunos premios. En sus letras, nos contaba Carrillo, habla, de una manera metafórica, del desplazamiento y de la minería, como consecuencias del conflicto armado, así como de temas cotidianos (E4).

Conjuntamente a estas prácticas de carácter más festivo, aparecen dos manifestaciones musicales relacionadas con la muerte: el lumbalú, circunscrito a la localidad de San Basilio de Palenque (departamento de Bolívar, región Caribe), y que es el nombre con el que se designan «las ceremonias funerarias acostumbradas cuando desaparece del mundo de los vivos un adulto que en vida perteneció al Cabildo» (Escalante, 1989, p.12); y, por otro lado, los alabaos, especialmente característicos de la zona del Chocó, en el Pacífico norte, que son «canto[s] de exaltación religiosa o alabanza, dedicado[s] a los santos» (Cifuentes, 2002, p.104), y que forman parte de los rituales mortuorios propios de la comunidad afro del Pacífico colombiano, como los gualís y los levantamientos de tumba<sup>55</sup>, efectuados para acompañar a la persona muerta y sus allegados en el paso del alma al más allá (PES, 2014, p.22). Riaño-Alcalá y Chaparro destacan una segunda variante de los alabaos que también combina canto y poesía, pero sin temática religiosa, donde se expresan sentimientos de tristeza y alegría siguiendo un patrón melódico rítmico (2020, p.80). En ambas regiones, tanto en el Caribe (Castiblanco, 2019) como en el Pacífico (Córdoba, 2012), la presencia de música y baile están relacionadas con tradiciones funerarias y espirituales africanas. Estas prácticas se tienen que entender con los vínculos que las unen al periodo colonial, tal como se ha desarrollado en el apartado introductorio con más profusión. Así, a pesar de que los colonizadores evangelizaron a los esclavos africanos «dentro de un cristianismo que los consideraba subhumanos» (Mena, 2012, p.182), estas comunidades negras, muy religiosas, «en [su] religión encontraron un importante potencial para su liberación» (ibid.), pero paulatinamente fueron incorporando elementos cristianos. Zapata González defiende el sincretismo religioso como un mecanismo de resistencia, y destaca «el papel que tenía la música en las prácticas religiosas africanas, [constituida] como una manera de rendir culto a

---

<sup>55</sup> El levantamiento de tumba es una práctica consistente en ir retirando y guardando, uno a uno, los elementos que conforman la "tumba" (especie de altar ornamentado con decoraciones variadas y al cual se le van haciendo rezos durante la novena) mientras se realizan cantos a la Virgen. Esta práctica se lleva a cabo el último día del a novena dedicada a la persona difunta, donde se despide definitivamente su alma (PES, 2014).

los ancestros, en tanto era un medio que permitía estar en conexión con sus espíritus» (2021, p.52), donde la música y el baile, señala esta autora, eran «un camino para la liberación espiritual, [...] una forma de canalizar sus emociones» (ibid.).

Castiblanco (2019) explica que en San Basilio de Palenque los esclavos africanos trajeron el animismo, «religiones y cultos que jugaron un papel muy importante ya que no [fueron] solo un refugio espiritual, sino que además [fueron] una forma de protesta contra las ideologías absolutistas cristianas que les eran impuestas» (p.167). Esta autora explica que la herencia africana se aprecia en la vida cotidiana, a través de la lengua palenquera<sup>56</sup>, o las tradiciones y prácticas religiosas, donde «los santos católicos son combinados con los cantos africanos y han dado paso a una forma de entender la religiosidad, la vida y la muerte» (p.168). Castiblanco argumenta que el lumbalú «cumple con varias funciones, ya que además de ser una forma de hacer del duelo una experiencia compartida [...], es también una manera de conectarse con los antepasados, la religiosidad y la espiritualidad del lugar» (p.169) y, como ritual funerario, «consiste en guiar el alma del difunto en su tránsito hacia el otro mundo» (p.170) a través de la música y el baile. Las ceremonias alrededor de la muerte incluyen diferentes ritos, muchos de los cuales realizados por mujeres, como los lecos<sup>57</sup> o la preparación del difunto, también son ellas las que cantan en lengua palenquera en los velorios, rezan oraciones cristianas y piden favores al alma del difunto (pp.170-172). La primera protagonista con la que Carrillo pensó fue Graciela Salgado, por su importancia en la música afrodescendiente, pero, además, tal como argumentaba la directora colombiana, «también desde la lógica de la antropología de la urgencia» (E4), ya que Salgado en ese momento ya estaba muy enferma y «se tenía que ir a grabarla porque sabíamos que pronto podía morir, como así sucedió» (ibid.). Graciela Salgado fue un referente musical porque fue la primera mujer tamborera reconocida como cantadora de lumbalú y bullerengue. Salgado nació en San Basilio de Palenque «en el seno de una familia de tradición tamborera [...] Voz líder y compositora del grupo Las Alegres Ambulancias, conformado por sus familiares y su compañera de canto María Dolores Salinas» (Carrillo, 2017, p.17).

En el Pacífico, estos ritos entremezclan «la estructura de los cantos y oraciones católicos, con elementos e intenciones propios de una cosmogonía africana, en la cual se establece una relación entre los vivos y los muertos a través de la palabra, el cuerpo y la música» (PES, 2014, p.37). Para la investigadora Ana Gilma Ayala «en nuestra cosmovisión, existe la idea, y es muy africana, de que hacia la otra vida hay un

---

<sup>56</sup> La lengua palenquera es una lengua criolla que se habla en San Basilio de Palenque, que combina léxico español con prevalencias del conglomerado lingüístico del África occidental (Congo y Angola) (Friedemann 1990, p.52).

<sup>57</sup> Los lecos son «lamentos que se combinan gritos estentóreos y el ulular de voces donde se insiere el nombre del muerto» (Friedemann 1990, p.55).

camino [...] en el que el difunto necesita acompañamiento. Entonces, una forma de acompañarlo son los rezos y los cantos» (p.34), y señala que, en este contexto, los alabaos suponen el foco central de los velorios (p.37). Así como los alabaos son cantos dedicados a Dios, a la Virgen o a los santos que se producen cuando muere una persona adulta, el gualí<sup>58</sup> es un ritual realizado cuando fallece un niño, en el que se celebra su despedida con cantos (arrullos, romances y rondas) (p.36). «La novena comienza el mismo día del entierro y dura nueve días. El último día es el más solemne y de mayor concurrencia» (PES, 2014, p.51).

En todos estos ritos fúnebres, como vemos, los cantos juegan un papel fundamental y se han ido transmitiendo oralmente de generación en generación. En la vigencia y preservación de estas celebraciones las mujeres tienen y han tenido un papel fundamental como «principales guardianas de esta manifestación» (PES, 2014, p.22). Carrillo consideraba importante conectar los cantos fúnebres del Caribe con los del Pacífico, el lumbalú con los alabaos. Así que, aprovechando una actuación en Bogotá, la directora pudo conocer a Cruz Neyla Murillo en persona y en seguida conectaron (E4). Cruz Neyla ha pasado la mayor parte de su vida en Andagoya, en el departamento del Chocó, en el Pacífico norte colombiano. Pertenece al Grupo de Alabaos de Andagoya y se dedica a lavar ropa ajena. «Madre soltera, muy joven lavó oro en las minas del Chocó para criar a sus hijas e hijos; posteriormente vivió en Medellín por nueve años como trabajadora doméstica. Hace ya varios años regresó a Andagoya» (Carrillo, 2017, p.21).

De las cinco protagonistas, queremos destacar dos casos particulares. Por un lado, el de Bety Ochoa, que tiene una presencia testimonial en el film ya que, por varios motivos, durante el rodaje no se pudo grabar su día a día como en los otros casos. Al final, su aportación se concibió como una especie de epílogo de la película. Por otro lado, está el caso de Graciela Salgado, que murió en el año 2013, a los 83 años, durante el proceso de rodaje del documental y con al que únicamente se pudo grabar una pequeña entrevista cuando ya estaba muy enferma. Este hecho provocó que se iniciara un proceso de búsqueda de material de archivo donde apareciera ella y que, como se verá más adelante, acaba conformando una parte sustancial de su presencia en pantalla.

Durante gran parte de la historia todas estas músicas y ritos han quedado circunscritas en ámbitos locales e ignoradas, menospreciadas por instituciones y élites del país. La consideración que se ha tenido de estas músicas tradicionales por parte del poder ha ido evolucionando a lo largo de los años, en paralelo con cambios sociales y políticos.

---

<sup>58</sup> El gualí también es conocido en el Pacífico sur como chigualo.

Hasta principios de siglo XX estas músicas regionales, periféricas, eran músicas desdeñadas y discriminadas por parte de las élites de la zona andina, que promulgaban una 'música nacional' representada, especialmente, por el bambuco (Nieves Oviedo, 2003). A mediados del siglo XX, tanto la música del Pacífico (Leal, 2014), como la del Caribe (Wade, 2002), que representaban las músicas de la periferia, empezaron a ser aceptadas, a salir de la marginalidad y a gozar de cierto éxito comercial (alguna más que otra), difundidas por la radio y las primeras empresas discográficas, y a tener cierto reconocimiento internacional, a pesar, resalta Wade, de «encontrarse con la resistencia inicial de amplios sectores de la población que veían en ella una música vulgar y licenciosa en términos sexuales» (p.2). Wade apunta que tanto la música popular como la identidad nacional colombianas evolucionaron «moviéndose de estereotipos "eurófilos" a "tropicales"» (p.15); pero, esta tropicalidad se incorporó y adaptó manteniendo «ciertos aspectos de la identidad colombiana como no muy "negra" y como enraizada tanto en la tradición auténtica como en lo progresivo y moderno (ibid.).

Lara (2016) argumenta que esta idea de mestizaje triétnico que ha conformado la identidad colombiana «ha ocultado hechos que marcaron, o siguen marcando, distancias entre los componentes de esa tríada» (p.112). Lara añade que, en el caso colombiano, la idea de nación «estuvo marcada por un desprecio por la diversidad étnica y cultural, y todo se arropaba sobre mantos de legalidad» (ibid.). Pero, a pesar de las propuestas sobre multiculturalismo reflejadas en la Constitución de 1991, el racismo ha persistido y continúa vigente en la sociedad colombiana actual, también en el ámbito musical (Shock, 2020).

#### **7.2.4. El documental de música con enfoque etnográfico y la combinación de modos cinematográficos**

La riqueza musical nacional ha sido motivo de interés por parte de distintas directoras y directores a lo largo de los años. Un nutrido grupo de estos trabajos se han aproximado a la música de raíz africana colombiana desde una mirada etnográfica. Así, podríamos destacar producciones como la serie, anteriormente mencionada, *Yuruparí*, en la década de los 80, que centró algunos capítulos en la música de distintas comunidades y el rol central que tenía en diferentes actividades, ritos y ceremonias de las diversas regiones colombianas. Como ejemplos, podemos citar los capítulos: "La marimba de los espíritus" (1983) o "Gaitas y tambores de San Jacinto" (1984), ambos dirigidos por Gloria Triana, o Gualí (1983), dirigido por Fernando Riaño. A lo largo de la década de los 90 y los 2000, a pesar de la tendencia generalizada a poner la mirada en el entorno urbano, hay un conjunto de documentales que se

interesan por entornos más rurales (Gutiérrez y Aguilera Toro, 2002, p.65), y que con aproximaciones etnográficas, posan la mirada en diversas prácticas culturales y tradiciones de varias regiones del país con la música como foco principal y con voluntad de hacer un registro y visibilizar esas prácticas y ritos: *África tierra madre* (Bernal y Bermúdez, 1990), se acerca al currulao en el Pacífico colombiano; *Lloro yo, el lamento del Bullerengue* (Lemoine, 1997), se interesa por la vida de Petrona Martínez, una de las figuras más destacadas del bullerengue en Colombia; *Los reyes criollos de la champeta* (Silva y Arrea, 1997) aborda la música *champeta* en la región del Caribe; *Los Hijos de Benkos* (Silva, 2000), se inserta en la comunidad de San Basilio de Palenque y en sus prácticas musicales; *Cantadoras de vida* (Ruiz, 2003) se aproxima a la práctica de los alabaos i los gualís en el Pacífico norte colombiano; *Bullerengue, la historia de tres voces* (Amín Martelo, 2014) cuenta la importancia del bullerengue en la vida de tres personas que lo cantan; *Expedición Marimba* (Martínez, 2017), se interna en la historia de la marimba, su construcción y su estrecho vínculo con la espiritualidad y con la naturaleza de las comunidades afrodescendientes en el Pacífico sur colombiano; finalmente, cabe destacar la figura del director y antropólogo Germán Arango (alias Lukas Perro), quien en *Las Musas de Pogue* (2011), accede a la comunidad de Andagoya, donde un grupo de víctimas del conflicto armado se sobreponen al dolor a través de la música y los cantos, transformados en verdaderas herramientas de resistencia cultural; o *Cantos que inundan el río* (2021), documental centrado en una de las cantadores de Pogue de Andagoya, Ana Oneida Orejuela, y en el que se explicita el peso de los cantos y la música en su vida.

Este trabajo presenta similitudes con la manera de entender el documental etnográfico de cineastas como Jean Rouch y Marta Rodríguez, pero también presenta características propias, más alejadas de algunos de sus postulados. En cuanto a las similitudes, por un lado, está el hecho de plantear el proyecto desde un plano de igualdad respecto a las comunidades representadas. Una de las innovaciones que aportó el cine de Rouch fue que «optó por situarse en un plano de igualdad respecto a la figura del otro y por mostrar las características culturales a través de una mirada libre de prejuicios» (Canals, 2011, p.68). Además, añade Canals, Rouch también defendía la idea de la «"antropología compartida" y dialógica, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones humanas y en la idea de que la realización de una película es un juego de interacciones donde todos dan y reciben al mismo tiempo» (p.69). Por otro lado, otra característica de este proyecto que comparte con el cine de estos dos cineastas es el hecho de trabajar con equipos técnicos reducidos. Otra característica del cine de Rouch, y que después llevarían a cabo Rodríguez y Silva en sus proyectos es que, «siguiendo los pasos de Flaherty, Rouch siempre destacó la importancia del trabajo de campo como fase previa para la

realización del cine etnográfico» (2011, p.69). Otra característica del cine de Rouch con este trabajo está en esta idea de la estructura narrativa fragmentada.

Una de las características del giro subjetivista de Rouch fue la introducción de la voz en off, muchas veces en primera persona (p.70). En el caso de Rodríguez y Silva, también hicieron uso de la voz en off, pero no acostumbraban a ser ellos mismo quienes narraban. En *Cantadoras*, por el contrario, Carrillo opta por no poner voz en off, huyendo también de cualquier vínculo con el modo expositivo de la clasificación de Nichols (2001), y relegando toda la parte explicativa a los fragmentos testimoniales de las cantadoras. Esta dependencia del testimonio lo aproxima al *cinéma vérité* y, por lo tanto, al modo participativo, que como indica Weinrichter «proporciona una historia oral: los personajes hablan a cámara, y no solo entre sí, y la legitimación del proyecto de la película proviene en no poca medida del testimonio de los entrevistados» (2004, p.43). Otra de las aportaciones del cine de Rouch, claramente inspirado por Vertov, señala Canals, fue «su método de filmación, muy libre y expresivo, donde destacaba la ausencia de trípode y los constantes movimientos de cámara» (2011, p.70). En el caso de *Cantadoras*, también se aprecia esta libertad de movimientos, con la voluntad de priorizar la naturalidad respecto al encuadre y la estética visual. Carrillo nos comentaba que la prioridad era la interacción. «Si se podía encuadrar bien, excelente, pero si no, preferíamos buscar la naturalidad delante de cámara» (E4). La directora añadía que muchas veces los planos venían condicionados por el sonido, ya que se priorizó la calidad de la toma sonora (ibid.). Ahora bien, Rouch, por ejemplo, no se mostraba partidario del uso del zoom, porque decía que lo aproximaba al voyerismo (Canals, 2011, p.70). Carrillo, en cambio, no tiene ningún problema en usarlo, tanto en planos más estáticos y preparados, como en otros, para adaptarse a alguna situación no prevista y que su uso permite captar mejor.

En *Cantadoras*, por debajo de esta mirada etnográfica que lo envuelve todo, se entremezclan distintos formatos o modos cinematográficos que conviven de manera natural, siempre dependiendo de qué se está grabando y teniendo presente cuestiones que se alejan de los parámetros meramente fílmicos y que tienen a ver más con la ética y el respeto a las personas y a los ritos y tradiciones que se están presenciando, priorizando en todo momento la búsqueda de la cotidianidad. Así, nos podemos encontrar una parte más cercana al modo participativo, según la clasificación propuesta por Nichols (2001), y que comparte elementos del *cinéma vérité*, como la idea de 'cámara participante' de Rouch que, como apunta Canals, trataba de incidir en la realidad y provocar que pasaran determinadas situaciones «donde se revelaran los rasgos característicos de la cultura o colectivo de personas objeto de su investigación» (2011, p.70). Carrillo nos contaba que, siguiendo este estilo, se dieron determinadas situaciones donde había la idea de generar cosas, con

la intención directa de algo sucediera que querían que pasara delante de cámara y crear todas las condiciones para que se produjera aquello que se tenía en mente (E4). Un ejemplo de ello lo tenemos en una escena donde aparece Cruz Neyla y dos mujeres más que están cantando en el río, y se ve claramente que es una situación ‘fabricada’ que permite conectar con otras imágenes del pasado a través de material de archivo, tal como se explicará más adelante. Carrillo explicaba:

Propusimos a las cantadoras de ir a grabar al río y les explicamos cuál era la idea para que aquello se conectara con lo que había en el archivo y ellas hicieron su performance. Nunca les dijimos cómo y qué tenían que cantar. Era como: “cantadlo como vosotras lo cantáis, pero queremos caminar por el río”, y ellas lo hicieron a su manera. Siempre era muy libre, nosotras poníamos las condiciones y después ellas ya hacían (E4).

La idea de crear las condiciones a partir de las cuales generar situaciones interesantes para grabar también la ejecutaban Marta Rodríguez y Jorge Silva. Una de las características de sus proyectos era que sus investigaciones y rodajes duraban varios años. «Durante el proceso se mudaban a las comunidades con las que trabajaban y construían una relación diaria, personal y de diálogo, orientada a conocer los contextos y a vincularse en la cotidianidad de las personas protagonistas del documental» (Carrillo, 2018, p.65). Esta idea también la cumple María Fernanda Carrillo, ya que todo el proceso de ejecución del proyecto duró unos cinco años. Cuando ella y el equipo estuvieron en las distintas localizaciones de rodaje, siempre vivieron en casas de la gente de la comunidad, conviviendo, charlando con ellos y con las protagonistas, y construyendo un clima de conexión que después se transmite en la grabación final. Así, las diversas entrevistas que aparecen en la película surgen de este vínculo de confianza, y que Carrillo reconoce que recupera de lo que hace Marta Rodríguez (E4). A pesar de estas similitudes, hay otras características del *cinéma vérité* que la directora no utiliza, por ejemplo, su presencia en pantalla. La directora no aparece en ningún momento y únicamente en dos instantes se aprecia una interacción directa entre ella (se oye su voz) y dos protagonistas.

Por otro lado, en *Cantadoras* hay una parte cercana al *direct cinema*, más observacional de la cotidianidad de las comunidades donde rodaron que, como nos contaba Carrillo (E4), se aprecia en las personas que no son personajes principales. Iban a dar una vuelta por el pueblo y se sentaban con la señora que lavaba la ropa en el río, o con otra que estaba tendiendo la ropa al lado de casa, y gravaban algunos planos. Son planos en los que, básicamente, aparece gente de las poblaciones realizando alguna tarea cotidiana, donde la cámara se aleja y se dedica exclusivamente a mostrar aquello que sucede, pero sin intervenir ni interactuar.



Evidentemente, con la aceptación y aprobación de la gente, pero sin ninguna idea de generar nada delante de cámara (figura 41).



Figura 41. Imagen formada por cuatro fotogramas de *Cantadoras* donde se aprecia la gente de distintas comunidades llevando a cabo tareas cotidianas.

También hay algunas escenas del film que lo acercan al modo poético/reflexivo, según la categorización de Nichols (2001), como es el caso de una secuencia que sirve como despedida y homenaje a Graciela Salgado. Como introducción a esta escena se muestran imágenes de un entierro en San Basilio de Palenque, con la gente andando por el pueblo en procesión hacia el camposanto. Ya allí, se ve como se entierra a la persona difunta, los lamentos y la gente amontonada al lado del nicho. Carrillo ha situado la audiencia en aquel espacio para, seguidamente, iniciar una escena de despedida con unas imágenes con cierto toque surrealista y onírico, cuasi humorístico, donde aparecen una sucesión de planos sin ningún sonido de fondo con el cementerio ocupado únicamente por algunos animales: una vaca, un cerdo, unas cabras, o un detalle de unas hormigas. Este toque surrealista también se observa, según apunta Canals, en la obra de Rouch, en su voluntad por «captar el mundo de los sueños y de lo imaginario» (2011, p.71). A continuación, se produce un corte y se nos muestra un fragmento de la película *La hija de la Luz* (Gómez Nieto, 2009), donde aparece Graciela en este mismo cementerio, andando sola, paseando entre lápidas. Las imágenes, situadas en este nuevo contexto, resignifican su sentido y parece que Graciela busque su sitio para el reposo eterno. Estas imágenes nos trasladan a una esfera fuera de la realidad, en un espacio indefinido entre el sueño y el más allá. A continuación, se produce otro corte y se ve un plano detalle de una lápida donde está

escrito el nombre de Graciela Salgado. De fondo se escucha la voz de la propia Graciela que, con un poco de *reverb*, dice: «La muerte, que se necesita. Dice el dicho: “Quien no quiera morir lo que no tiene es que nacer”». De golpe, empieza a escucharse un zumbido, como de una suerte de enjambre de insectos, un sonido extraño, que enfatiza la sensación onírica de incertidumbre. Se produce un corte. El zumbido sigue, pero, a la vez, se empieza a escuchar a una mujer que canta, con la voz un poco manipulada para lograr una sonoridad más etérea. Mientras tanto, visualmente, con una toma grabada con un dron, se muestra un plano detalle de una lápida y, poco a poco, la cámara se empieza a elevar hacia el cielo y el plano se empieza a abrir, se va alejando hasta que nos termina ofreciendo una visión general, primero del cementerio y después de San Basilio de Palenque (figura 42).



Figura 42. Imagen formada por cuatro fotogramas de una secuencia de *Cantadoras* con un marcado tono onírico y poético.

De este modo se produce una asociación de ideas entre la elevación física de la cámara y la elevación metafórica del alma de Graciela que sube al cielo, acompañada de fondo por esta voz femenina (se parece a la de Ceferina Banquéz) que canta una canción que sigue la estructura de canto y respuesta, de manera que después de cada frase, hay una respuesta que dice “Negra no me llores más”. La letra dice:

Se va pa tierra lejana / Negra no me llores más  
No me llores, no me llores / Negra no me llores más  
La vida es una condena / Negra no me llores más  
Uno tiene que pagarla / Negra no me llores más  
No me llores, no me llores / Negra no me llores más  
Mañana yo me voy contigo / Negra no me llores más  
...  
Aunque yo me esté muriendo / Negra no me llores más  
Contigo me voy mañana / Negra no me llores más  
En el cielo nos encontramos / Negra no me llores más  
Pa vivir una nueva vida / Negra no me llores más

Después de algunos planos aéreos del cementerio, y de la localidad, la secuencia termina con unas imágenes del cielo, con unas nubes en primer término y con la luz solar que se intuye detrás suyo, y el zumbido que se acentúa para terminar, de golpe, al producirse un corte y dar paso a otra secuencia. En la película el uso del dron es muy específico; de hecho, solo se usa dos veces y porque la historia lo requería. Carrillo nos comentaba que pensaron en hacer uso del dron en la etapa final de rodaje, cuando se dieron cuenta que con las tomas que tenían, no se apreciaba la magnitud de lo que supone la presencia del monocultivo de palma en la región de los Montes de María, como ya se verá más adelante. Aprovechando que ya lo llevaban, pensaron en esta otra escena en Palenque.

### **7.2.5. La insurgencia a la colonialidad de género a través del feminismo de la práctica política cotidiana**

María Fernanda Carrillo defiende la idea de entender el documental desde la militancia feminista. Persigue, a través del lenguaje audiovisual, la denuncia de la violencia machista y de las estructuras patriarcales que la sustentan, alejándose así del retrato periodístico y con la voluntad de «construir una memoria no patriarcal y otras formas de justicia» (Carrillo, 2018, p.71) a partir del uso «de herramientas de la acción participante en la investigación» (ibid.). Como se ha contado anteriormente, la directora tenía muy clara la idea del protagonismo coral, mediante el cual quería mostrar distintas prácticas musicales, que le permitían, a su vez, vincular su origen ancestral con el presente. A través de las diversas experiencias de las cantadoras, su intención era relacionar la práctica musical con su práctica cotidiana, llena de sentido político y con una relación directa con el conflicto armado y sus consecuencias (expropiaciones, desplazamientos o distintos daños medioambientales, íntimamente

relacionadas con el neocolonialismo existente en Colombia). Por este motivo, decía Carrillo, tenía más sentido hablar de un «ser colectivo» representado por las cantadoras (E4).

En el libro fotográfico que acompaña al documental, la directora explica que «plantea la práctica de las cantadoras como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia, como una forma de resistencia cultural a la colonialidad de género» (2017, p.8). La directora recoge el concepto «colonialidad de género» de María Lugones (2008) quien, interesada por la intersección entre raza, clase, género y sexualidad, parte del concepto «colonialidad de poder» de Aníbal Quijano. Este autor señala que, a partir de la colonización de América y de la creación de los conceptos de raza y división del trabajo, se establece una nueva manera de dominación/explotación: la división racial del trabajo, que terminó determinando Europa Occidental como centro del mundo capitalista, colonial/moderno y eurocentrado (Quijano, 2000). Además, defiende este autor, este sistema controla todas las formas de producción del conocimiento (2000, p.209), desposeyendo a los pueblos colonizados de sus identidades históricas y su papel en la producción cultural de la humanidad (p.221). Lugones considera que con el eje de colonialidad «no es suficiente par dar cuenta de todos los aspectos del género» (2008, p.82). Per un lado, dice, «como el capitalismo eurocentrado global se constituyó a través de la colonización, esto introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no había ninguna» (p.86). Como ejemplo, citando a Oyewùmi, señala la población Yoruba (p.87), y afirma que comprender el lugar del género en las sociedades precoloniales así como los cambios que se implantaron en la organización social nos posibilita «entender la profundidad y el alcance de la imposición colonial» (2008, pp.92-93). La autora también incide en el hecho que este sistema de género colonial genera un lado visible/claro, que «construye, hegemónicamente, el género y las relaciones de género» (2008, p.98), y un lado oculto/oscurο, designado como violento y no-humano (ibid.). Betty Ruth Lozano, refiriéndose al ámbito del Pacífico, pero extensivo a nivel nacional, dice que todo este legado colonial ha marginalizado, subordinado y excluido a las mujeres negras, y «la manera como se han construido a sí mismas y a sus mundos» (2019, p.19). Libia Grueso explica que esta negación del ser negro-negra, donde se impone el poder patriarcal, marcó las relaciones de género entre negros que, además, «fueron impuestas desde los oficios y por lo que representa la reproducción del negro como mercancía» (2007, p.148). Grueso, refiriéndose al legado colonial y al impacto esclavista en la memoria y en la población afrodescendiente, dice:

El mirarse a sí mismos como esclavos implicó desde el desapego, como mecanismo de defensa frente al dolor de la pérdida, hasta el castigo que reproduce la relación amo-esclavo, reflejo del problema de no pertenencia impuesta por la esclavitud, ante el hecho de que el hijo no le pertenece, de que la pareja sexual no necesariamente era compañero-compañera afectiva; esas son manifestaciones de las que poco se habla (2007, p.150).

Durante la época esclavista «la mujer negra y esclavizada también ejerció prácticas de resistencia, pero estas [...] se expresaron a través de la música, el baile, la indumentaria, el sexo o las formas de amar» (Gasca et al., 2021, pp.109-110), es decir, distintos modos de expresar la espiritualidad africana a pesar de la prohibición por parte de las autoridades. Estos autores dicen que esta «era su manera de resistir al choque cultural con la sociedad esclavista, al maltrato y, en particular, de la mujer que lo tenía que soportar, aún de sus propios compañeros de raza» (p.110). Recogiendo el concepto de «cimarronaje femenino» de Maya Restrepo (2002), Gasca et al. lo entienden como un «ejercicio de identidad femenina y africanía a partir de los modos de asumir el cuerpo y la maternidad, que vinieron a constituir una suerte de autorreconocimiento cultural» (2021, p.112). También explican que este cimarronaje se expresó de manera dispares, algunas relacionadas con la procreación o la práctica del aborto, otras «en forma de reuniones como juntas y cabildos para compartir o cultivar los saberes ancestrales, por ejemplo, la yerbatería<sup>59</sup> y la medicina atávica» (ibid.). Todos estos saberes y oficios se fueron transmitiendo de manera oral a lo largo de generaciones, «a través de la palabra, el gesto y el canto, ya que [...] estaban ligados al poder de la palabra, las antiguas deidades espirituales y las prácticas corporales» (ibid.). Así, indican estos autores, «el gesto, el baile, los instrumentos musicales, las máscaras, los trajes, etc. configuraban un modo de entender el entorno y de conectarse con éste a través del poder del cuerpo y de la palabra» (Gasca et al., 2021, p.113).

Lozano apunta que todos estos saberes y conocimientos que las “mujeresnegras”<sup>60</sup> han ido ejerciendo a lo largo de la historia se relacionan con “saberes para” y no “saberes sobre”, que «sirven directamente para curar, [...], cocinar (todas tareas sospechosamente femeninas); cuidar el planeta tierra, conservar el agua limpia bebible, luchar por una sociedad justa. Todos ellos son saberes para vivir mejor [...] y enmendar las injusticias» (Marcos citado en Lozano, 2019, p.25). Esta autora defiende que estos saberes, a menudo menospreciados, «son los que sustentan la vida

<sup>59</sup> La yerbatería se entiende como la práctica del cultivo, uso y manipulación de determinadas yerbas con diferentes fines, para curar enfermedades, pero también para causar malestar y dolor (Ariza, 2014)

<sup>60</sup> Betty Ruth Lozano (2019) usa la expresión “mujeresnegras” para enfatizar la imposibilidad de la compartimentación de la experiencia de ser mujer y negra.

cotidianamente, los que construyen comunidad y lazos sociales, y los que han tejido las rebeldías, las resistencias y las insurgencias» (2019, pp.25-26). Lozano destaca que estas «insurgencias políticas y epistémicas de las “mujeresnegras” [...] visibilizan, cuestionan, retan y proponen alternativas [al] sistema-mundo capitalista racista y patriarcal» (2019, p.23). La autora entiende ‘insurgencias’ –término recogido de Catherine Walsh–, como una noción que combina resistencia y proposición, «no se trata solo de saberes culturales, son cosmogonías que cuestionan a la sociedad toda, [...] aportes para construir una nueva sociedad, como [...] la autoridad colectiva de las y los mayores, [o] la resolución no violenta de los conflictos» (2019, p.24). Estos conflictos, en el caso de Colombia, han supuesto durante décadas nefastas consecuencias para, entre otros colectivos, las mujeres. En su prólogo, el informe del GMH de 2011 destaca el papel de las mujeres que, en este contexto de guerra y violencia, han liderado y lideran espacios y movimientos de resistencia, pero también el de aquellas sin ningún protagonismo, que «sin notoriedad pública tienen que luchar contra un acumulado de invisibilidades, incluso anterior al conflicto» (GMH, 2011, p.20), y soportar todos los impactos físicos, psicológicos, económicos y sociales con resignación y dignidad (ibid.). «El enfrentamiento armado ha significado la transformación forzada y la multiplicación de los roles de las mujeres, [...] dentro de una situación de vulnerabilidad extrema» (GMH, 2011, pp.20-21). El documental habla, en cierto modo, de estas víctimas anónimas, pero poniendo el énfasis en retratar su cotidianidad y visibilizando su parte más creativa, a través de la música, pero también mostrando las cantadoras como estas “mujeresnegras” poseedoras de saberes y maneras de hacer que preservan en su vida diaria. Con estas prácticas diarias, saberes heredados y la profunda relación con el entorno, la audiencia puede entender que es de estos espacios, de las tradiciones y de la memoria transmitida oralmente, de dónde sacan la inspiración para componer y cantar sus canciones. Con su quehacer cotidiano y con los cantos, se visibiliza esta insurgencia de la que habla Lozano, se establece una especie de círculo invisible de memoria, donde ellas retornan el legado y la memoria a sus comunidades y ayudan a construir y a mantener esta memoria, para proyectarla hacia el futuro.

A pesar de tener una posición feminista militante, cuando Carrillo habló con las cantadoras no les planteó directamente que sería una película feminista. No era su intención. No buscaba en las cantadoras la elaboración de un discurso feminista estructurado, sino escucharlas y observar sus prácticas culturales y su manera de vivir, y como directora, desde su mirada y posicionamiento feminista, ser capaz de transmitir a la audiencia, de una manera natural y sin encajar ningún discurso militante, lo que ella ve en la música, en lo que dicen, en como responden a la violencia y a las distintas prácticas neocoloniales, es decir, una actitud completamente feminista. A ellas les explicó que las protagonistas solo serían cantadoras, transmitiéndoles que le

interesaba dar espacio a las mujeres y hacer memoria de ellas. Las cantadoras, explica Carrillo, estuvieron de acuerdo en seguida y se sintieron orgullosas (E4). En la película, a partir de pequeños detalles, de frases, de acciones cotidianas, la audiencia va recibiendo información y se va formando su idea de las vidas de las protagonistas. Por ejemplo, en una escena donde se ve a Cruz Neyla agachada, lavando la ropa con un balde y una tabla, y dice: «Ser mujer y criar a unos hijos solo es muy duro». A continuación, se produce un corte a un plano general de una mujer barriendo al lado del río, con poca luz. La voz sigue: «Es muy difícil porque en este pueblo existe todavía...». Se produce otro corte a un seguido de planos que nos van mostrando mujeres trabajando, una barre, otra limpia el pescado en una barca, un grupo de mujeres raspando, descamando y cortando pescado en un porche al lado del río. Por debajo, la voz de Cruz Neyla continúa: «...un poco el machismo. Pero si uno se deja dominar [por] ese machismo, no es nadie». Después dice: «Mi mamá fue otra mujer que también nos crio sin papá. Y fue una mujer echada pa' lante. Trabajaba la mina». Aunque la secuencia empieza capturando a Cruz Neyla y escuchamos su voz, la directora va mostrando diferentes planos de otras mujeres. De algún modo, es como si nos estuviera diciendo que no está hablando de una experiencia concreta y particular, sino que su voz representa a muchas otras mujeres del Pacífico y de otras partes del país, que también han criado solas a sus hijos en entornos machistas. En este caso, Carrillo nos contaba que ella no le preguntó específicamente por el machismo, y fue la misma Cruz Neyla quien lo expuso en medio de su relato. Este es un ejemplo de cómo la organización colonial de género afectó tanto a hombres como a mujeres, asignando unos roles y unas características que se han ido perpetuando. Grueso vincula estos roles a la herencia de los oficios esclavistas, que hizo que hombres y mujeres adquiriesen unas responsabilidades distintas, pero que, a la vez, estas responsabilidades reconfiguradas y entendidas desde la complementariedad, también sirvieron para construir la territorialidad, realizada desde el uso y desde la ocupación (2007, pp.153-154).

Frente a la pregunta de si las cantadoras eran conscientes de la importancia de sus actos, de sus prácticas, de sus letras, desde un punto de vista feminista, Carrillo nos respondía que ella creía que eran conscientes de la desigualdad en la que viven y de toda la carga de trabajo que tienen que realizar para tirar adelante con sus vidas y la de sus familias, pero que la voluntad de formar parte de la película y aludir a su vida personal delante de las cámaras ya supone una introspección (E4). En el documental, Ceferina es la cantadora que tiene un papel un poco más protagónico, como se verá en el siguiente apartado, y supone un ejemplo perfecto para ilustrar la concepción del feminismo que Carrillo quería representar: una mujer racializada, desplazada, violentada y empobrecida, pero con una gran riqueza cultural, llena de saberes populares y conocimientos sobre la naturaleza, el campo, etc. y que sublima a través



de sus versos. A lo largo del film podemos observar cómo Ceferina va cantando algunos fragmentos de canciones. En uno de ellos se la ve en una embarcación, como canta, ayudada con el ritmo de las palmas, el siguiente bullerengue:

Año que se viene, año que se va  
Noche de fandango, vamos a bailar  
Lelereee, le le la  
En Lorica venden la coca pilá  
Lelereee, le le la  
Año que se viene, año que se va.  
A cinco de la mañana canta el copetón pitao  
donde canta la corniz también canta el corcobao.

En este momento, para de cantar y mirando a Carrillo (que está fuera de campo al lado de la cámara), le dice:

El corcobao y la corniz son dos pájaros que cantan en la madrugada. [...] Antes no había reloj y la hora la daban los pájaros. Cuando uno oía a esos dos pájaros cantando, decía: 'Ya es de madrugada.' Y a esa hora [...] uno cogía camino, en la madrugada, porque no había carro para uno viajar. Entonces, el canto de los gallos, el canto de los pájaros eran los que daban la hora. No había reloj en ese tiempo. Y por eso compuse el bullerengue.

Como vemos, estas estrofas muestran el vínculo profundo de las letras de estas expresiones musicales con el entorno y las prácticas cotidianas (Pérez, 2014). A través de escenas como esta, donde Ceferina explica el motivo que originó la letra de una de sus composiciones, Carrillo muestra cómo, a partir de la práctica del ser cantadora, en su día a día, de la manera más políticamente congruente posible, responde creativamente a toda la violencia que ha sufrido, cantando y cuidando su tierra. Carrillo añade:

Para mí, esto es una práctica feminista [...] y mostrándola lo estamos diciendo, más allá que ella se ponga o yo me ponga a dar un discurso que entenderá la gente de la academia. No, una mujer, que ve que Ceferina es una campesina, que igual no estudió, que pueda hacer todas estas letras y componer todas estas canciones y que su decisión es cuidar su tierra, y no sembrar la palma, esta integridad de no reproducir la violencia con las acciones que hace. Esto es profundamente feminista (E4).

Lozano (2010) habla de la existencia de una «colonialidad del saber», donde el mundo colonizado «no produce sino que reproduce el conocimiento europeo, [...] percibido como universal, objetivo y verdadero» (p.10). Frente a esto, estos saberes, este



conocimiento que ejemplariza Ceferina, se engloban dentro de lo que Mignolo denomina «pensar-pensamiento descolonial» (2007), que son «conocimientos «gestados en la experiencia social, histórica y personal de los individuos y colectivos sociales» (2007, p.187). Lozano, en este sentido, comenta que «las *mujeresnegras* hemos encontrado las formas de manifestar oposición y subvertir todo aquello que fuimos obligadas a aprender. La música, las coplas, la poesía, los cantos se recrean para que puedan ser expresión de la “propia existencia subjetiva”» (2019, p.264).

Carrillo entiende los cantos de las cantadoras como una manera de salir y romper con esta lógica colonial y patriarcal que, situada en el presente, se mantiene a través de la guerra y que responde a la violencia con más violencia a través de dinámicas neocoloniales actuales que dan pie al extractivismo, los monocultivos, los daños medioambientales o la desposesión de las tierras (E4). En las cantadoras vemos la construcción cultural de unas mujeres racializadas y empobrecidas, y su lucha por preservar su ancestralidad a través de la resistencia frente a todas estas dinámicas. Es por esto, que la directora entiende la práctica diaria de las cantadoras como una práctica política.

#### **7.2.6. Estructura narrativa a través del viaje fluvial y musical y la voz como concepto polisémico**

La revista *Cuadernos de cine colombiano* realizaba en el año 2011 un monográfico sobre la relación de los ríos nacionales con la cinematografía colombiana. A pesar de que se indica que el río Magdalena, principal arteria fluvial del país, «sirvió de tema o escenario para muchas películas y documentales» (Reyes, 2011, p.7), Fernández Vega subraya la ausencia de documentales destacables hasta la aparición de Gloria Triana que, llegada del ámbito de la antropología, «asumió [...] el reto de hacer registro-memoria sistemático de manifestaciones culturales locales y regionales, en especial fiestas y tradiciones populares» (2011, p.50). Este reto se plasmó en la serie *Yuruparí*, donde capítulos como: “La Marimba de los espíritus” (1983), “Mompós, el ocaso del oro y el barro (1983) o “Cumbia sobre el río” (1986), muestran el río como elemento fundamental de la vida de las comunidades representadas. Fernández indica que desde los años 90, pero especialmente en la primera década de los 2000, «se han producido diversos trabajos documentales relacionados con los ríos y las comunidades ribereñas de las cuencas del oriente colombiano [...], de la cuenca del río Atrato y de otros tributarios del océano Pacífico» (2011, pp.60-61), como por ejemplo, *Voces desde la orilla* (Vieira y Villa, 1992) o *La canoa de la vida* (García, 2001), ambientados en la región del Chocó, donde se muestra la vida de las comunidades de la ribera del Atrato y el profundo vínculo con un entorno en grave

peligro por la acción de las diversas industrias extractivas; o *La orilla* (Gómez, 1997), que muestra la importancia histórica de los ríos y de sus riberas y las diferencias entre la zona sur y la norte del Pacífico colombiano; o *En las riveras del Igara Paraná* (Betancur, 2015) que, ambientado en la Amazonía, explica como diversos pueblos indígenas, a pesar de la violencia a la cual se han visto sometidos a lo largo de la historia, han resistido y mantenido sus costumbres y formas de vida, estrechamente ligadas a la tierra y a la naturaleza.



Figura 43. Imagen formada por cuatro fotogramas de *Cantadoras* donde se observa la importancia del elemento río/agua en la vida diaria de las comunidades.

*Cantadoras* forma parte de este tipo de aproximaciones. El elemento que vertebra toda la narración es el viaje en lancha de Ceferina por el río, de camino a las tierras donde en la actualidad tiene los cultivos de pancoger y a las que solo se puede acceder por vía fluvial. Este viaje no estaba previsto en el guion inicial, tal como nos explicaba Carrillo, porque en ese momento la zona de Montes de María estaba paramilitarizada y no le parecía prudente internarse junto con el equipo, pero fue Ceferina quien propuso hacerlo, ya que quería mostrar las tierras y aprovechar para ver cómo estaba el sembrado y recoger plátano. Ante el deseo de la cantadora accedieron y buscaron el mejor momento para adentrarse en la zona. De esta manera, decía Carrillo «aquél viaje se convierte en la estructura, en el hilo conductor. Esto no estaba puesto en el guion» (E4). Así pues, a partir de este viaje por el río, funcionando como eje vertebrador de las distintas historias, se va desarrollando un relato en paralelo donde se va saltando de un sitio a otro y de una protagonista a otra,

entremezclándose entre ellas, sus realidades y sus cantos. El objetivo de la directora es usar el recurso del río y del agua, como vía de comunicación en este viaje físico y musical por diferentes puntos de la Colombia afrodescendiente. A lo largo del film observamos como este elemento río/agua es fundamental en la vida cotidiana de estas comunidades, convirtiéndose en medio de transporte, de subsistencia, de tareas domésticas o de juegos (figura 43).

El tema prevalente en el documental es la música, que se canaliza a través de los cantos de las cantadoras, los cuales son, alternativamente, fúnebres y festivos. La intención es transmitir un tono de esperanza y entender la música como una herramienta para la paz. Así, se observa como la vida y la muerte, a distintos niveles, comparten protagonismo, formando parte de la realidad de las comunidades donde viven estas mujeres. Este conflicto entre la vida y la muerte también se plasma en las letras de las canciones. A su vez, hay un peso importante de la memoria, del legado ancestral transmitido oralmente de generación en generación y que se manifiesta en los ritos, las celebraciones, las músicas y los ritmos sobre los que las cantadoras construyen sus canciones. Al final, la idea de la directora era mostrar las cantadoras como una metáfora universal. Carrillo lo argumentaba así:

Hay como un mensaje universal, que puede llegarle a cualquiera, y es esta metáfora de las cantadoras. El ser cantadora como posibilidad de creación, de romper [con] los círculos de violencia [...] a partir de estas herramientas ancestrales del canto afrocolombiano, pero ese mismo sentido puede ser la tejedora emuzga en Guerrero, México, o puede ser el baile en Brasil. Ya cada cual puede llevar esa metáfora a otro lugar [...] Es un mensaje, digamos, universal (E4).

Con estas palabras Carrillo incide en su idea de internacionalizar a las cantadoras y la tarea que llevan a cabo porque es un mensaje con el que mucha gente, en muchas partes del mundo, se puede sentir interpelada. El hecho de no hacer uso de la voz en off en la película y de minimizar los textos explicativos fue una cuestión pensada y razonada. La directora lo defendía diciendo:

Durante la experiencia de la película, estos setenta minutos, [...] habrá quien necesitará más respuestas o un tipo de documental distinto, más explicativo. Este no lo es. La experiencia aquí es, más bien, ir allí, viajar y llegar a sentir las vidas y los cantos vivos en estas regiones, por un rato. Por eso es un viaje musical (E4).

Como se verá más adelante, Carrillo prefiere apostar por una experiencia más sensorial, a pesar de ser consciente que esto conlleve dejar vacíos históricos o geográficos. Como veremos después, ella establece unos códigos sonoros asociados a las regiones, pero argumentaba que, a pesar de ello, la experiencia del público, a veces, es otra, y puede que se pierda y que no sepa qué río es el que está

apareciendo en ese momento. Sin embargo, este desconocimiento no es tan importante si queda clara «la función del río, que es la conexión con los cantos» (E4). Eso sí, la directora subrayaba el hecho de haber vigilado mucho en que no hubiera incongruencias entre los territorios, esto es, que no apareciese ninguna toma del Caribe en medio de una secuencia del Pacífico, o viceversa, concibiendo este trabajo también como archivo de futuro (ibid.).

En este documental la voz adquiere un protagonismo especial, con un marcado acento femenino y con diversas lecturas. Arias Herrera, hablando de la visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo colombiano, alude a unas palabras de Juan Carlos Posada, director del Museo Nacional de la Memoria donde, en 2013, decía:

Darles voz a las víctimas es el fundamento de cualquier proceso de reparación integral, en cuanto permite acceder a esa “otra mirada” que nunca había sido escuchada ni visibilizada, y había sido opacada por la voz de los actores institucionales (legales e ilegales) del conflicto. Hoy, el “dar la voz” ya no parece ser iniciativa de unos pocos, sino un movimiento institucional que abarca diversos ámbitos sociales y culturales, empezando, claro está, por los medios masivos y la producción de imágenes (Arias Herrera, 2015, p.92).

Arias, con todo, incide en que «no se trata ya de “dejar hablar al otro”. [...] “El otro” ya no necesita del “cineasta redentor” para producir imágenes y hacerlas circular [...], se toma la voz por sí mismo al producir relatos y registros constantes» (2015, p.98). En el caso que nos ocupa, a pesar de no ser un caso de autorrepresentación, Carrillo toma esta idea de dar voz a la gente sin voz, no solo como víctimas del conflicto armado, sino como mujeres de comunidades invisibilizadas, racializadas, empobrecidas, de entornos rurales y con pocas plataformas de difusión de su voz. Carrillo retrata a las protagonistas como sujetos con agencia, activas, resistentes y con esperanza. Ella las hace partícipes en las decisiones finales (como ejemplo evidente, el propio viaje de Ceferina que acaba modificando el eje narrativo del film), y consensúa con ellas propuestas y resultados, dejando que se muestren como son realmente y expresando aquello que quieren, práctica que vuelve a vincularla con el cine de Rouch (Rebollo, 2005, p.8).

Así, para empezar, podemos entender la voz como testimonio. Esta voz encaja con la idea de dar la palabra a las víctimas del conflicto, pero no solo centrándonos en el conflicto, sino yendo más allá, puesto que las cantadoras nos informan, cuentan vivencias personales, anécdotas, cada una con su acento y sus particularidades. En el film, el testimonio de las cinco cantadoras constituye la única fuente de información vivencial, ya sea mediante pequeños fragmentos de sus vidas o con alguna anécdota

o detalle. Esta voz está relacionada con lo que apunta Carmen Viveros (2021) en su tesis doctoral<sup>61</sup> donde, en relación con los documentales que ella analiza, hace alusión a las voces de los testimonios de las personas entrevistadas o de aquellas encontradas en el material de archivo, destacando que «hay formas en que las voces del pasado en el documental producen otro tipo de resonancias en el presente: los discursos, las cartas, las oraciones, las canciones, los sueños, el grito y el silencio» (p.218).

Otra manera de entender la voz es observarla como instrumento sonoro vocal. La película ofrece la posibilidad de escuchar el canto de las cinco cantadoras, y permite apreciar las características de estas voces afrodescendientes y de las distintas expresiones musicales. Cada una de las prácticas musicales demanda unas características sonoras y cada una de las cantadoras aporta su creatividad y su sello personal al ejecutar su instrumento. Excepto la voz de Graciela Salgado que, debido a su estado de salud, se nos muestra como una voz débil, las otras son voces fuertes, enérgicas, bien proyectadas, acostumbradas a cantar sin microfonía y tener que hacerse escuchar por encima de otros sonidos.

Otra posibilidad es entender la voz como la mirada individual condensada en la letra de las canciones a través de las cuales se expresan creativamente sentimientos, anécdotas, maneras de ver la vida y de entenderla. Casi todas ellas componen y escriben canciones, algunas de las cuales son interpretadas por ellas mismas en la película, e incluso, en algún caso, se explica el origen de la letra. La audiencia, escuchándolas, puede entender el contexto en el que fueron creadas, y cómo resumen vivencias o anhelos de manera creativa. Viveros (2021, pp.220-221) defiende la capacidad de las canciones de campo para contar aquella historia no oficial, la que habla de las voces de resistencia que fueron calladas y asesinadas por el poder y su valor como voces subalternas y, en muchos casos, marginales, que ayudan a reconstruir la historia. Como ejemplo, destacaremos dos composiciones que aparecen en el film. Una es la letra de *Décima de desplazamiento*, un bullerengue con métrica en forma de décima, compuesto por Ceferina Banquéz, que condensa perfectamente el motivo de su desplazamiento forzado, y el lamento y la desesperación por la guerra:

---

<sup>61</sup> La tesis de Viveros analiza las características de la posmemoria de segunda y tercera generación, a partir de documentales autobiográficos realizados por mujeres y situados en el marco del conflicto armado colombiano (Viveros, 2021).

Décima de desplazamiento

Como yo soy desplazada,  
de los Montes de María  
hice esta composición,  
porque mataron a mi sobrino.  
En el año 93, mataron a Don Isel  
le mandaron un papel,  
era pa que lo supiera.  
Como era mi sobrino  
tuve que coger el camino,  
no hallaba pa'onde coger  
Y me fui del Magdalena.  
Oh, Colombia, Oh, Colombia  
la nación más complicada  
que la guerra no se acaba  
y nunca le ponen fin.

y la otra es *Pañuelos Blancos*, una cumbia de acordeón compuesta por Bety Ochoa, que proclama el anhelo de paz y de un futuro sin guerra y que en la película funciona como epílogo narrativo:

Pañuelos blancos (fragmento)

Busquemos cantando paz para mi pueblo  
Yo no quiero llanto, quiero un mundo nuevo  
Busquemos cantando paz para mi pueblo  
Yo no quiero llanto, quiero un mundo nuevo.  
Les traigo un par de maracas  
Les traigo un par de maracas  
hechas de la gente mía.  
Tambor y un palo de gaita  
pa' sacarle melodía  
Tambor y un palo de gaita  
pa' sacarle melodía  
Abarcas de tres puntadas  
con un sombrero voltiao'  
Abarcas de tres puntadas  
con un sombrero voltiao'  
Y una mochila terciada  
Y un pañuelo colorao'  
Por eso quiero cantar  
aunque ya me caiga desmayao'  
Busquemos cantando, paz para mi pueblo,  
yo no quiero llanto quiero un mundo nuevo  
Busquemos cantando, paz para mi pueblo,  
yo no quiero llanto quiero un mundo nuevo

De algún modo, estas canciones, especialmente la de Ceferina, ubicadas en la parte final de la película, son ejemplos de la canción popular entendida como crónica vital y política de una época. Arias Herrera, haciendo referencia a propuestas que innovan audiovisualmente en la manera de dar voz y representar a las víctimas del conflicto, habla de *Bocas de ceniza* (Echevarría, 2004), cortometraje documental donde el testimonio de las víctimas es substituido por composiciones musicales creadas por las propias víctimas y cantadas por ellas mismas delante de cámara, con primerísimos primeros planos fijos de sus rostros mientras interpretan estas composiciones. Arias Herrera habla de éste como un ejemplo de «dislocar la imagen», rompiendo con el lenguaje audiovisual habitual. Él defiende que «el testimonio transformado en música introduce elementos formales ajenos al testimonio tradicional: repeticiones, énfasis y silencios que desplazan el énfasis del contenido hacia la forma del habla» (2015, p.105). Algunas de las interpretaciones de las cantadoras se aproximan a esta idea de cambiar el formato del testimonio, aportando matices y características al lenguaje audiovisual que rompen con los códigos habituales.

También tenemos la posibilidad de entender la existencia de una voz como herramienta de montaje narrativo. En el film, la voz de los diversos testimonios de las cantadoras prima respecto a su imagen. No son testimonios largos y argumentativos, más bien son cortos, fragmentados, que cuentan anécdotas, pero que tienen un peso importante en la película. En varios momentos, en estos fragmentos de conversaciones más personales, la directora opta por empezar mostrando un plano de la protagonista, que también sirve al a audiencia para situar la acción y ubicar en ella a la protagonista, y en seguida cambiar y mostrar imágenes del entorno, que complementan el testimonio sonoro –que continúa por debajo– o, incluso, enfatizan algún elemento narrativo. A veces, la imagen de la protagonista ni aparece y solo la voz actúa como elemento de unión entre los distintos planos.

Otra voz que aparece en la película es la voz de la naturaleza, del entorno. El sonido ambiente se puede entender como una suerte de ‘personaje sonoro’, con una voz y unas características que varían en función de la localización. Todas, en general, son localizaciones rurales, con una gran riqueza sonora. Como se verá más adelante, en este proyecto se hizo un esfuerzo para que este aspecto estuviera muy cuidado desde un punto de vista técnico.

Finalmente, tendríamos una última voz, que sería la voz del pasado. Esta voz aparece de una forma audiovisual a través de todo el material de archivo que está integrado en la película en forma de fragmentos donde aparecen cantos, declaraciones y músicas del pasado y que se integran en el presente de la película. Dentro de este concepto de voz del pasado, podemos añadir, en un sentido más metafórico, la voz

del pasado que nos llega a partir del recuerdo de las personas que, desde el presente, la invocan y materializan. Es una voz del recuerdo y de la memoria, que impregna toda la película.

### 7.2.7. El montaje: música, diseño sonoro y material de archivo

El sonido y la música han estado presentes siempre en la vida de María Fernanda Carrillo. Su hermano es músico, ella toca instrumentos y, según comentaba: «el lenguaje cinematográfico lo tomo desde aquí. [El audio] es como mi fuerte, y ya después me voy a la imagen» (E4). Por eso también decide iniciarse como directora con una película sobre música, porque es un ámbito en el que se siente más cómoda.

Este es un trabajo donde hubo un intenso trabajo sonoro, desde las tomas de audio directo, al diseño sonoro, pasando por todas las grabaciones de actuaciones en directo. El proyecto, explicaba Carrillo, recibió un premio de postproducción que permitió que contase con un diseño sonoro completo cinematográfico con una mezcla 5.1 en un estudio mexicano.

Carrillo entendía que era una película musical y que su fuerza residía en el sonido. Además, ella decidió llevar a cabo la dirección del montaje desde el sonido. Nos confesaba que «necesito escuchar y oír que la imagen fluye con el sonido, sino no puedo editar, no siento la historia» (E4), y añadía: «lo trabajé desde el montaje con Emilia. Yo hacía maquetas de secuencias y [se] lo pasaba a ella y ella lo conectaba y lo transformaba. Lo fuimos haciendo así, a cuatro manos» (ibid.). Carrillo entiende el sonido como el elemento de conexión principal entre planos, que hace que la película fluya. Esto se observa claramente en el film, donde las transiciones entre los distintos planos están repletas de *J-Cuts*<sup>62</sup>, o están constituidas a partir de algún patrón rítmico marcado por la música. Carrillo, a veces, utiliza el sonido ambiente, otras la música o bien el sonido de la voz hablando, pero es siempre el audio el elemento principal que va conectando los planos y dejando fluir el hilo narrativo. A lo largo de la película también se producen varios ejemplos de transdiégesis sonora. Uno de ellos sucede a media película, cuando empieza a sonar una marimba a ritmo de currulao mientras aparece un plano del puerto de Buenaventura, en el Pacífico sur, tomado desde una embarcación que está navegando. Por corte, pasamos a un plano donde se ve una mujer sentada en la embarcación, observando y persignándose. Empieza a cantar una voz femenina y justo en aquel instante se produce un corte y se ve esta misma mujer en primer término cantando, acompañada de un grupo de música que interpreta la

---

<sup>62</sup> Transición donde el audio de la escena o el plano siguiente aparece antes de que hayan aparecido las imágenes en pantalla.



pieza musical que, hasta ahora, parecía extradiagética. Un texto sobreimpresionado nos informa que se trata de Inés Granja.

Carrillo tenía claro que, si bien era imposible sintetizar las numerosas expresiones musicales existentes en Colombia, quería mostrar las diferencias entre el Pacífico y el Caribe, también la variedad interregional, para así «poder mostrar toda la heterogeneidad de la música afrocolombiana» (E4). De este modo, se entendía el propio ejercicio documental como una forma de «romper con una visión estructural racista, que homogeneiza lo negro en Colombia. Y es en este sentido que era importante tener estas distintas regiones» (ibid.). De esta voluntad surge la elección de las protagonistas en base a distintas opciones musicales.

Uno de los subtextos que contiene la película está relacionado con el aspecto musical. A lo largo del film aparecen varias actuaciones en directo, algunas individuales y otras más corales. De aquí se puede sacar una lectura musical, que es la de poder gozar de la presencia de figuras importantes dentro de estas tradiciones musicales. Alrededor de esto último, Carrillo comentaba que para los conocedores de estas músicas tener a ciertos personajes tocando, como Diego Balanta en la escena de Timbiquí, o Camilo Torres en San Jacinto, es importante, en el sentido que son personas reconocidas y admiradas, y que, en cierto modo, su presencia prestigia aquel registro. «No es cualquiera quien está tocando», decía Carrillo, y añadía que «la idea del documental era hacer la película, pero también hacer memoria de estas memorias; entonces el documental en sí mismo también se convierte en archivo de eso» (E4). Carrillo da mucha importancia a las grabaciones sonoras, justamente porque las entiende como una posibilidad de documentar a esta gente tocando. Por esa razón se intentó que fueran con una cierta calidad, con un pequeño equipo portátil y con diversos micrófonos para tener la opción de realizar una mezcla final (ibid.). De hecho, el resultado final, con los audios de las grabaciones en directo –junto con otras que no aparecen en el film–, se presentaron en formato CD conjuntamente con el documental y el libro de fotografías.

Aunque aparentemente no se note, en la película hay un trabajo ‘subterráneo’ de diseño sonoro. A pesar de que habían grabado muchos ambientes en las distintas localizaciones, había ciertos instantes donde se creyó oportuno combinarlos con material de banco de sonidos. A parte, se llevó a cabo un intenso trabajo para construir o reconstruir todos los elementos de determinadas atmósferas sonoras. Carrillo explicaba que algunas tomas, por ejemplo, tenían reguetón sonando de fondo, por lo tanto, había que (re)hacer todos los audios de esa escena, y construir toda la atmósfera sonora, detalle a detalle, todos los *foleys* completos de todo

aquello que no se podía capturar del directo, y ya, sobre eso, se realizaba la mezcla y los ambientes (E4).

Por otro lado, como ya se ha dicho, a través del montaje en paralelo, la película va saltando de un lugar a otro dentro de las cinco localizaciones. Estos cambios se producen, en muchos casos, sin ningún texto sobreimpreso en pantalla. Este hecho, en determinados instantes, puede provocar cierto desconcierto en la audiencia al no saber exactamente dónde está transcurriendo la historia en ese momento. Carrillo, consciente que podría pasar eso, añadió una serie de claves sonoras asociadas a las diversas localizaciones. Así, el Caribe se asoció con los tambores, el Pacífico norte con la lluvia y el Pacífico sur, con la marimba. Carrillo aprovechó las grabaciones en directo con los músicos (marimba y tambores) para pedirles un tiempo a parte y poder grabar algunas ideas, tocadas en base a sensaciones y emociones, expresando rabia, tranquilidad, tristeza. Algunas de estas ideas terminaron formando parte de la banda sonora final. A parte de esta distinción sonora entre regiones, también se trató el color con el propósito de ofrecer cierta división visual entre la región del Caribe, más clara y saturada, y la del Pacífico, más apagada y sin tanta saturación.

Toda la película está relacionada con la memoria, la heredada de los antepasados, pero también la propia, no siempre grata. En el documental se establece un diálogo entre pasado (material de archivo) y presente (grabaciones actuales), donde el montaje se convierte en el elemento clave para establecer este vínculo. El material de archivo utilizado es diverso y su uso en el documental persigue distintas finalidades. Carrillo, de partida, suponía que tendría que trabajar con material de archivo por dos motivos. Por un lado, consideraba importante que apareciese la minería artesanal en el Pacífico norte. Aunque hay de ilegal, nos contaba Carrillo, también hay que es de los consejos colectivos, y ésta es legal (E4). El problema fue que, debido al conflicto bélico en el que se encontraba Colombia durante el proceso de rodaje, para acceder a estos sitios hacía falta cruzar varias barreras, con la autorización de diversos actores armados de la región. Con el poco tiempo del que disponían y con los medios de producción con los que contaban, lo descartaron por ser demasiado riesgoso. Carrillo confiaba en poder localizar algún documento grabado sobre minería artesanal. Por otro lado, estaban los ritos fúnebres. Ella sabía que estaban cambiando, y se planteaba si encontraría material sobre cómo eran antes. La sorpresa fue cuando, consultando el capítulo de "Angélica la Palenquera" (1984) de *Yuruparí*, descubre en él a Graciela Salgado. «Cuando vi eso, dije: "¡No lo puedo creer!"» (E4), nos decía Carrillo. Así que, aquí empezó un proceso de investigación para encontrar otros archivos donde estuviera ella y, así fue como encontró el resto de los archivos y de películas donde Graciela había sido filmada. Así, Carrillo usa fragmentos de dos capítulos de la serie *Yuruparí*, dirigidos por Gloria Triana, titulados "Cantos en la Mina

de Polonia Alegría" (1983), rodado en el Pacífico sur, y "Minería del hambre" (1983), rodado en el Pacífico norte, gracias a los cuales se pueden ver imágenes de cómo era la minería artesanal en la zona del Pacífico colombiano hace unas cuantas décadas. Segundos después de que Cruz Neyla haya contado que su madre trabajó en la mina, Carrillo inserta un fragmento de "Cantos en la Mina de Polonia Alegría", donde se ven varias mujeres y algún hombre saliendo de la mina cargando capazos con piedras y tierra. Así, se usan las palabras de Cruz Neyla como nexo entre presente y pasado. Con este salto, también se produce un cambio de formato de la imagen a 4/3. Se van sucediendo planos de la cotidianidad del trabajo de extracción de minerales en el río, y se salta a un fragmento de "Minería del hambre". Mientras tanto, empiezan a sonar unas voces femeninas que entonan la canción "A la mina", popular canto de trabajo tradicional del folklore afrocolombiano, la letra de la cual hace referencia a las malas condiciones laborales con la que tiene que trabajar el esclavo, que canta en primera persona. Un grito de rebelión contra el patrón blanco y la esclavización en general.

De algún modo, con este salto al pasado, a través del material de archivo, Carrillo nos sitúa en la época de la madre de Cruz Neyla, como si de un *flashback* se tratara. Con estas imágenes conecta con el pasado de la región, y con los cantos de trabajo, que aún hacen alusión a un pasado todavía más pretérito, ubicados en la época de la esclavitud. Se produce otro salto al presente, donde se nos muestra una serie de planos de Andagoya y de personas de la localidad. Pasamos a un plano de una mujer en el río, agachada, removiendo una batea para lavar oro, que nos introduce el plano final, donde se ven tres mujeres cantando en el río, una de las cuales es Cruz Neyla, y nos damos cuenta de que son las que han estado cantando todo este tiempo y que están en el río, simulando realizar tareas de minería artesanal (figura 44). Este es otro ejemplo de transdiégesis sonora. De este modo, Carrillo nos vincula el Pacífico a la minería, la esclavitud y los cantos de trabajo, sin explicar ni detallar nada, solamente a partir de los saltos entre pasado y presente.



Figura 44. Imagen formada por dos fotogramas de *Cantadoras*, donde se observa el cambio de formato entre el material de archivo y las imágenes actuales.

Después de esta escena en el Pacífico, se produce un salto hacia el Caribe, donde se aprovecha el material de archivo como complemento de las explicaciones de Graciela Salgado a cámara. Así, aparecen fragmentos de distinta procedencia que se van intercalando entre medio de la única entrevista que el equipo pudo mantener con Graciela antes de su muerte. Aparece un fragmento de "Angélica la Palenquera", donde se observan unas mujeres que van andando en fila por un sendero, cargadas de utensilios para lavar la ropa en el río mientras van cantando; también aparece un fragmento de *Los hijos de Benkos* (Silva, 2000), donde aparece ella tocando el tambor y cantando rodeada de gente que la acompaña llevando el ritmo con las palmas y haciendo coros; también aparece un pequeño fragmento de *La hija de la luz* (Gómez Prieto, 2009), donde se ve a Graciela en una cocina preparando alguna cosa, y después envolviendo una alfombra y atándola; y también aparece un fragmento de *Palenque: la tierra de los Benkos* (Torrado, 1999), donde sale con un niño entre ella y el tambor, y donde cuenta a cámara cómo la enseñaron a tocar, mientras toma las manos del niño y le hace indicaciones.

Otro ejemplo del uso del montaje para establecer esta conexión entre pasado y presente se vuelve a producir en San Basilio de Palenque, durante la celebración de un lumbalú. La secuencia completa empieza con un plano medio de Graciela sentada en el interior de su casa, donde explica y canta ante la cámara uno de los cantos en lengua palenquera que se realiza en este rito funerario. Después de varios planos donde se muestra el exterior de una casa donde ha muerto alguien y con gente fuera, de fondo, se empiezan a escuchar unos lamentos, que nos anticipan el plano siguiente, ya en el interior de esa casa. En una pequeña habitación, se ve en primer término el ataúd, rodeado por un grupo de mujeres llorando desconsoladamente, tocando la caja y poniéndose las manos a la cabeza. Algunas parecen que estén en un estado de trance. La única luz de la habitación entra a través de una ventana al exterior. Por corte volvemos al plano medio de Graciela, que sigue cantando y matizando el significado de alguna de las frases cantadas. Se vuelven a escuchar los lamentos de fondo. Volvemos a la habitación donde se está llorando a la persona muerta. La cámara recorre los gestos y las caras de las mujeres (y algún hombre). Una música de fondo con cantos y gente siguiendo el ritmo con las palmas crece sobre los lamentos. Otra vez se usa el *J-Cut* como recurso para pasar, por corte, a otro fragmento de "Angélica la Palenquera". En las imágenes del capítulo se ve a un grupo de personas reunidas en una ceremonia de lumbalú, un plano más cercano nos muestra unas mujeres cantando y danzando al ritmo de las manos y los tambores y de unos cantos cíclicos y repetitivos que invocan a entrar en un estado de trance. Una de las mujeres se desmaya. A continuación, empieza un *cross-cut* al ritmo que imponen las palmas y los cantos del material de archivo, un ir y venir entre el material de archivo y los planos del presente de grabación del interior de la habitación, siguiendo

el baile de las mujeres, con planos cortos de rostros, pies y gestos. Al cabo de medio minuto de este intercambio, nos quedamos con las imágenes de la celebración del material de archivo hasta que, finalmente, aparece un último plano de la entrevista con Graciela. Son poco más de cinco minutos donde, a partir del montaje en paralelo, pasado y presente se funden, las celebraciones y las imágenes se mezclan y todo parece que se una en una única celebración atemporal. El mensaje parece que sea que la transmisión del legado del lumbalú se mantiene, que la tradición ha pervivido el paso del tiempo, en un ejercicio evidente de resistencia cultural.

### 7.2.8. Las secuelas del conflicto armado

El conflicto armado colombiano se prolonga en la historia y ha marcado profundamente a varias generaciones. Esto también se ha manifestado en la cinematografía nacional, que se ha acercado a ello tanto desde la ficción como desde la no-ficción. En lo que se refiere al ámbito de la no-ficción, las aproximaciones, algunas en forma de coproducciones con otros países, han sido múltiples y variadas, tanto por el contenido ideológico como por la profundidad de análisis. Algunos trabajos han hecho hincapié en la denuncia a los crímenes de Estado y en el olvido del sistema hacia los familiares, como *Falsos Positivos* (Bruno y Carrillo, 2009), *Impunity* (Lozano y Morris, 2010) o *Las caras del horror* (Vásquez y de la Hoz, 2013); otros se han centrado en figuras sociales o políticas asesinadas, como *El baile rojo: memoria de los silenciados* (Campos, 2003); otros han abordado episodios concretos, como *La toma* (Salazar y Gibson, 2011), *El Salado: Rostro de una masacre* (Rubio, 2009), *Los hijos del pueblo del agua* (Deluque, 2013) o *La negociación* (Martínez, 2018); otros han optado por hacer un balance, como *No hubo tiempo para la tristeza* (Betancur, 2013) o *El silencio de los fusiles* (Orozco, 2017); otros se han acercado al conflicto desde la vertiente familiar, como *La historia que no contaron* (Antequera y O'Shanahan, 2011), *Pizarro* (Hernández y Pizarro, 2016) o *Pirotecnia* (Atehortúa, 2019); mientras que otros se han focalizado en dar voz a la víctimas anónimas, como *Ciro y yo* (Salazar, 2017), entre muchos otros documentales que, desde distintas perspectivas, se han aproximado a las múltiples aristas del conflicto armado.

El CNMH, dentro de su labor de dar voz y difundir las diversas memorias de víctimas del conflicto armado, también ha hecho uso del documental como herramienta de visibilización. Algunos de estos trabajos se han centrado en las mujeres como uno de los colectivos más duramente golpeados por el conflicto: *Mujeres tras las huellas de la memoria* (2012) denuncia el acoso, las violaciones, el maltrato, las desapariciones o los embarazos no deseados que sufrieron mujeres y niñas en el Putumayo, al sur del país.; *Mujeres en la resistencia* (2016) muestra tres asociaciones de distintos ámbitos

que agrupan a mujeres que sufrieron en carne propia el conflicto armado; o *Vamo' a sembrar: Lideresas sociales y memoria histórica en Colombia* (2021), que narra la experiencia de mujeres, víctimas del conflicto, que emprendieron caminos de liderazgo y participación en distintas organizaciones sociales de sus respectivos territorios.

La sobreexposición de imágenes de violencia a la que, durante años, la población colombiana se ha visto sometida por distintas vías, según Ordóñez, «no ha venido [...] acompañada de reflexiones extensas y recurrentes [...] sobre los problemas concretos que acarrea presenciar la violencia en imágenes, como un elemento casi natural de nuestra vida diaria» (2015, p.23). En el caso de *Cantadoras*, la directora se acercó a las protagonistas a través de la música y el tema de la violencia fue apareciendo de manera natural. Carrillo explicaba que, en base a su experiencia en Colombia, si planteas abiertamente que quieres hablar de violencia, muchas veces se te cierran las puertas, ya que durante muchos años ha sido un tema tabú, por el miedo y el cansancio de la gente a expresar su opinión públicamente (E4). Ella consideró innecesario explicitar la violencia y dio preferencia a la vida, a los cantos, y al testimonio de las protagonistas. Además, la directora considera que en el film ya se habla suficientemente de la muerte, y «mostrarla hubiera sido demasiado reiterativo, y hubiera perdido aquel lenguaje poético que se le puede dar, justamente a partir del testimonio» (ibid.). Así pues, el conflicto aparece como un trasfondo, no se explicita en ningún momento, y todo aquello que se dice surge de las protagonistas, que dan por sabidos muchos aspectos. Por lo tanto, dependiendo del conocimiento previo de la audiencia en este tema, se pueden entender más o menos algunas de las referencias que aparecen en el film.

Destacaremos los dos casos más notorios que aparecen en la película, el caso de Ceferina Banquéz, en la subregión de Montes de María, en el Caribe, y el caso de Inés Granja, en Timbiquí, en el Pacífico sur. Ambos casos personifican y concentran la mayor parte de la información referente al conflicto armado. En el caso de Ceferina, la directora decide fragmentar su testimonio e ir diseminando información a lo largo del film. Así, en el inicio del documental se ve un plano medio de una mujer (luego sabremos que es ella) cantando una canción en una plantación de plátanos. Al cabo de medio minuto hay un corte y se ve a Ceferina con un machete en la mano cortando ramas viejas en la plantación. Se escucha su voz que dice: «Lo único que nos quedó después de 'la violencia' para sostenernos, fue este cayo de plátanos». Más tarde, en un plano conjunto donde se la ve a ella junto a Rafael Fuentes, vecino de la parcela donde tienen los cultivos, sentados delante de cámara en un exterior de una casa, comentan:

*Rafael:* Los que estábamos por aquí todavía nos acusaron de ser colaboradores con la Guerrilla. El paramilitarismo estilaba sobre eso.

*Ceferina:* Y para rematar, perdón que lo diga. Lo más malo que hacían ellos, los paracos, los paramilitares, era que, si el señor tenía 40 o 50 reses, los paracos llegaban al portero de él y le decían al señor: “nos vamos a llevar 5 reses de estas que están más bonitas”. Y si el señor se oponía, ¡pa! ¡pa!, lo mataban y se llevaban todo el ganado.

*Rafael:* El transporte. Eso era una cosa... Sabían que teníamos unos botes, unos motores [...] Si no lo podían matar, se lo quemaban. La máquina la embarcaban en un carro y se la llevaban y los botes de madera les metían candela.

De aquí hacemos un salto hacia adelante, a un instante donde aparece Ceferina que llega a un lugar de la plantación, y dice: «Esta vivienda de aquí era de un primo mío. Lo mataron saliendo a la carretera de Matuya». Al cabo de unos minutos, comenta: «Se oía: ¡Bam! ¡Bam!, por ahí donde [...] la guerrilla con los soldados. Y ya la gente asustada que no sabía ni pa donde iba a coger, ¡y eso es terrible! [...]. Eso a mi papá lo puso muy nervioso y también se fue».

De este modo, se van apuntando ideas, aparecen los conceptos: violencia, ‘paracos’ o desplazamiento, a partir del relato disgregado de la protagonista, y es la audiencia quien tiene que hacer el ejercicio de ir reconstruyendo la historia vital de la protagonista. Más adelante en el film se la ve encima de una loma, y Carrillo, en uno de los escasos instantes del documental donde se le escucha la voz, le hace una pregunta y se produce el siguiente diálogo:

*María Fernanda:* Cefo, ¿ese cultivo de palma cuando lo trajeron?

*Ceferina:* Esto de ahí, ya tiene de cultivado un año. Es nuevo. [señala fuera de campo]

*María Fernanda:* ¿Por qué empezaron a cultivar palma?

*Ceferina:* Porque muchos dicen que estos cultivos de palma eran para los ricos hacerse dueños de las tierras de los campesinos y por eso nosotros, los campesinos, vamos a sufrir más, porque todas estas tierras que están sembradas de corozo<sup>63</sup>, todo esto era para agricultura y ganadería.

La secuencia acaba con una vista desde un dron que ofrece un gran plano general de todas las plantaciones de palma –las que estaba señalando antes–. Estas explicaciones de Ceferina hacen referencia a un grave problema en la subregión de

---

<sup>63</sup> El corozo es un tipo de palma de la que se extrae aceite de la semilla y de la pulpa para uso alimentario o higiénico, en forma de jabón.

Montes de María donde, como cuenta Nazaret Castro (2021), hace dos décadas entró el monocultivo de la palma de aceite que «socavó las economías [...] de las comunidades campesinas y afrodescendientes». Castro apunta que, debido a la entrada del paramilitarismo mucha gente tuvo que abandonar sus hogares y cuando volvieron las plantaciones se habían expandido enormemente, provocando escasez de agua por el enorme consumo requerido por la palma, y perjuicios en la tierra y los vegetales por culpa del uso de agroquímicos y proliferaciones de plagas provocadas por el monocultivo, con graves consecuencias no solo en la agricultura tradicional, sino en la salud humana (ibid.). Castro también destaca el papel de las mujeres de la subregión, liderando procesos comunales de lucha contra este tipo de agricultura extractiva. Más tarde, en el film, aparece un plano medio de Ceferina, donde cuenta:

Todo esto lo estoy haciendo yo por la fuerza mía y con la ayuda que me dan, pero no ayuda del gobierno, sino del trabajo de mis hijos, y a veces hago las presentaciones por ahí como yo canto, y le meto la platica, a veces hablo con mis amigos que me ayudan en el grupo [...] así es que ha estado pa' sembrar el maíz este [...] pa' poder tener que comer.

Esta crítica a la ausencia y el abandono a las víctimas por parte de las autoridades concuerda con lo que apunta Nubia Bello en el informe *¡Basta ya!* del CNMH, donde explica que muchas de las víctimas del conflicto manifestaron el dolor que sentían, no solo por la crueldad de los victimarios, sino también «por la acción, omisión y complicidad de quienes estaban llamados a protegerlas [...]. Mostraron indignación por el silencio y la indolencia de miles de compatriotas que desconocen o no quieren oír su sufrimiento» (GMH, 2013, p.25).

A continuación, en la película, aparece el plano del principio de la película, y vemos a Ceferina que dice:

Dios me dio ánimo y volví a mi tierra. Y me siento orgullosa porque hoy en día estoy otra vez donde fue mi niñez y donde me hice una mujer, donde empecé a tener a mis hijos [...] Pero mientras que yo esté viva le digo que yo no vendo esta tierra. [...] y aquí guardo los recuerdos de mi padre, de mi madre, de mi esposo y de mis hijos cuando ellos eran chiquitos [...] Y yo vivía en esa vivienda, allí criaba cerdos, gallinas [...] viví muy feliz desde niña aquí en este terreno. Y por eso digo que no se lo vendo a ningún rico, así me ruegue.

Con este plano, Carrillo cierra el círculo de la historia de Ceferina, sin haber seguido un hilo narrativo secuencial ni haber entrado en detalle en ningún tema. No es el objetivo. Con la información facilitada podemos entender los aspectos del conflicto que han afectado a Ceferina y que a la directora le interesa mostrar: el desplazamiento forzado; la concentración de tierras; la pérdida de territorios de



cultivo en beneficio de la agricultura intensiva; o la actitud negligente y ausente del Estado en la ayuda y protección a las víctimas. Carrillo apuesta por esbozar algunas de las secuelas de la violencia, sin mostrar la cronología de los hechos ni los detalles de cómo sucedieron, fragmenta el relato y escoge qué quiere mostrar y, mediante el montaje, lo distribuye a lo largo de la película. Así, poco a poco, la audiencia puede hacerse una idea de lo que ha tenido que pasar en su vida, pero sin adentrarse en ningún momento en la morbosidad o la explicitación de la violencia, y apostando claramente por dar una imagen en positivo, a través de la música y el arte, como respuesta a la guerra.

El segundo ejemplo es el de Inés Granja en el Cauca. Hacia la mitad del film, en un plano que nos sitúa en una embarcación navegando por un río, se escucha su voz que dice:

La gente dejó de sembrar papa china, plátano, el maíz, el arroz, [...], para ponerse a sembrar coca. Y entonces ya fueron llegando los paisas<sup>64</sup> y fueron estrechándolo a uno. Llegaban y buscaban al nativo [...] Entonces la gente, por la necesidad de la plata, se aliaba a ellos. Un negro decía: "Yo tengo un terreno en tal parte". Entonces, la otra persona decía: "¡Vamos!, lo cultivamos, sembramos y partimos." Esa persona que te daba tu parte le decía a otro: "¡Oye!, baja a ese que va ahí." O sea, que la plata que le pagaban a ese negro volvía al dueño, porque [...] lo mataban. Allá hubo cosa [...] pero gracias a Dios, la coca ya no, aunque ahora hay algunos que otros, pero no como antes.

Según expone Valencia (2017, p.4), en el año 2015 la región del Pacífico concentraba el 42% de cultivos de coca del país, y un 9% del total nacional estaban en el departamento del Cauca. Valencia destaca que «la presencia de actores armados ilegales y el aumento en el desarrollo de actividades ligadas a la minería legal e ilegal» han provocado consecuencias nefastas a nivel humano y medioambiental (2017, p.5). Y añade que, a partir «de la desmovilización del paramilitarismo en el 2005, «en el Pacífico se encuentran arraigadas estructuras asociadas a las bandas criminales, que se especializan en el narcotráfico para continuar ejerciendo su control en la región» (p.6).

Más tarde, en el film, aparece Inés en el interior de su casa donde, mirando a cámara va recordando varios casos de muchachos inocentes a los que mataron. Al cabo de unos minutos aparece un plano general con una retroexcavadora en la parte derecha y otra acercándose por una calle. Inés comenta:

---

<sup>64</sup> En el Pacífico sur, se llama paisa a cualquier persona foránea.

En Timbiquí hay, aproximadamente, unas 20, 25, 30 retroexcavadoras, y eso saca oro por arrobos. El agua, después de nosotros tener un agua hermosa, a veces verde, a veces azul, ahora ya es gris, porque durante estén trabajando arriba, en la parte rivereña, con eso, uno no ve agua clara. [...] todo lo bota, todo lo que derrumban, entonces eso cae al agua y sus químicos y todo, porque ellos le meten químicos para lavar el oro.

Las palabras de Granja hacen referencia a la masiva explotación minera con retroexcavadoras en la zona de Timbiquí. De hecho, según Valencia (2017, p.6), Cauca es el tercer departamento en producción de oro del país. Esta autora indica que, desde la llegada de retroexcavadoras y dragas, a partir de 2010, aumentó la presencia de actores armados, y eso tuvo graves consecuencias humanas y medioambientales (ibid.). Con estas declaraciones de Granja vemos otras aristas del conflicto armado que tienen que ver con el narcotráfico y con la industria extractiva minera, con consecuencias similares a la de otros lugares. Como en el caso anterior, la directora no trata de construir un relato cronológico ni explicar en detalle qué sucedió en Timbiquí. Usa los fragmentos testimoniales para poner en contexto una realidad que subyace en sus vidas, pero que no supone el elemento fundamental de articulación del documental. El dolor o el miedo han formado parte de su vida, pero no son el objetivo del film, sino ellas, su música y el mantenimiento de un legado que han recibido y quieren proyectar al futuro.

A parte de estos dos ejemplos, también aparecen elementos visuales que enfatizan esta condición de realidad militarizada i bélica. Un ejemplo muy llamativo se produce en una secuencia donde, en un plano general de una calle, se observa una procesión donde adolescentes y niños, a lado y lado de la calle, armados con escopetas y ametralladoras de madera (tipo AK-47), van avanzando a ritmo de percusión. No se explica el contexto ni aparece ningún texto en pantalla, pero son imágenes impactantes que, sin decir nada, dicen mucho (figura 45).

Carrillo nos contó que la procesión es una representación de los judíos buscando a Cristo, con lo que, la hipertextualidad del acto y de las interpretaciones aún se interrelacionan más. «Estos son los juguetes de los niños, lo que ven constantemente. Está todo tan militarizado, las armas... Los judíos tienen esta [comparación] con los militares. Son los militares del emperador, [...] es como su representación actualizada» (E4).



Figura 45. Captura de un fotograma de Cantadoras donde se ve una procesión donde adolescentes y niños cargan ametralladoras hechas de madera.



Figura 46. Imagen formada por cuatro fotogramas de Cantadoras donde se aprecia la presencia del conflicto armado en la vida cotidiana de varias localidades.

Visualmente, el contexto bélico va apareciendo a lo largo de la película en forma de pequeños detalles (figura 46): la presencia de militares patrullando o haciendo guardia en situaciones cotidianas; en forma de recuerdo macabro como secuela de la

violencia, como la imagen de un aviso a la población, pintado en una pared, acerca del peligro de explosión de minas; o en forma de homenaje a las víctimas y como ejercicio de memoria, con la presencia de un monumento a las víctimas locales en Montes de María (uno de los muchos repartidos por toda la geografía colombiana), con un listado de nombres de personas asesinadas.

### 7.2.9. Sincretismo religioso, vestigios del colonialismo y detalles de la transmisión oral

Zapata González defiende que «el sincretismo al que asistimos actualmente se evidencia principalmente en los cantos y danzas de las comunidades afrodescendientes hacia los santos católicos, lo cual se ejecuta manteniendo la esencia de sus tradiciones africanas» (2021, p.51). Esta autora apunta que esta esencia, la parte africana de la religiosidad, en líneas generales, se observa «en la adoración, la forma de cantar y de tocar instrumentos» (ibid.). Documentales como “San Pacho, un santo blanco para un pueblo negro” (1984), capítulo de la serie *Yuruparí*, o *San Pacho de Quibdó* (Pombo, 2002), centrados en la fiesta celebrada en Quibdó, son un ejemplo de cómo la mezcla entre la religión católica, las tradiciones africanas y las prácticas indígenas también se trasladaron a la música y a las fiestas. En “La marimba de los espíritus” (1983), otro capítulo de la serie *Yuruparí*, localizado en la región del Cauca, se insiste en la transmisión oral de melodías, ritmos y formas de construcción de instrumentos como la marimba. Refiriéndose al rodaje de este capítulo, Gloria Triana explicaba en una entrevista (Talero, 1987), que le sorprendió la existencia de un conjunto de «creencias mágicas alrededor de la música, la misma historia de la marimba, que según la tradición [es] un instrumento sobrenatural, [...] hecho por los malos espíritus dueños de los bosques, y que el hombre se la apropia; pero [...] nunca es el dueño», (p.13). Triana, haciendo referencia a la construcción de este instrumento, destacaba la importancia del aprendizaje y su rigor, transmitido de generación en generación (ibid.).

Las tradiciones y los ritos que tienen que ver con la muerte dentro de la cultura afrocolombiana han sido abordados por varios documentales, entre los cuales destacamos *Cantadoras de vida* (Ruiz, 2003), y el capítulo de *Yuruparí*, “Gualí” (Riaño, 1987), que se internan en las tradiciones de los alabaos y los gualís en la zona del Chocó y el papel de las cantadoras en ellos; *El Bunde* (González Urrutia, 2010), que se acerca a la tradición del bunde<sup>65</sup> en la zona del Cauca y el Valle del Cauca; o “Los

---

<sup>65</sup> El bunde es una danza cantada asociada a los ritos funerarios que se celebran en el litoral Pacífico y que se da en los velorios cuando muere un niño y se puede englobar dentro de los arrullos, conjunto de costumbres, cantos y fiestas asociados a los niños. (CEPAC, 2017)

cinco negritos" (Triana, 1983), capítulo de *Yuruparí*, centrado en la tradición de los chigualos en la zona de Guapi y Timbiquí; o *Lumbalú, baile de muerto* (Goggel, 1992) o *Tía Cato* (Saldarriaga, 1994), articulados alrededor del rito del lumbalú en San Basilio de Palenque.

Siguiendo esta estela, *Cantadoras de vida y muerte en Colombia* presenta dos casos: el lumbalú, celebrado en San Basilio de Palenque, y los alabaos, celebrados en Andagoya. Ambos, entendidos como tradiciones íntimamente relacionadas con la preservación de la memoria y del sincretismo entre la tradición africana y la religión católica a través de la música. La película muestra una de las principales características de los ritos fúnebres en las comunidades afrodescendientes en Colombia, que es el sentido comunitario de la muerte, de entenderla como un evento colectivo. En ambos casos, la comunidad participa económicamente, con bebidas, comida y tabaco, para que la familia no lo tenga que sufragar todo (Castiblanco, 2019; Friedemann, 1990). El film también muestra como los velorios se celebran en las casas de la persona difunta, donde, generalmente, las cantadoras están junto al féretro y cantan, mientras en espacios contiguos o en el exterior de la casa se concentra el resto del vecindario charlando, jugando, bebiendo y comiendo (figura 47).



Figura 47. Imagen formada por cuatro fotogramas de *Cantadoras* donde se aprecia el sentido comunitario de los ritos fúnebres, tanto en el Pacífico norte (parte superior), como en el Caribe (parte inferior)

María Fernanda Carrillo nos contaba que para la grabación de los velorios tuvieron que esperar a que alguien muriera, hablaron con las familias y les pidieron permiso

para grabar. La intención era grabar los ritos tal como se celebran de una forma natural. Únicamente se preparó algún aspecto técnico con antelación para no molestar durante el ritual. Carrillo reconocía que, como parte natural de la conexión con la gente, ellos hicieron lo que hace la gente en estos velorios que son abiertos y colectivos: llevar una botella de aguardiente, una libra de café y arroz para compartir, «y después, también, apagar la cámara [...], y cantar, estar allí, jugar al domino, lo que fuera» (E4). En el caso de San Basilio de Palenque, la señora que murió no era una persona demasiado conocida y la ceremonia del lumbalú no se celebró con música en directo, sino con música grabada. En el film se optó por usar el audio del fragmento de "Angélica la Palenquera", y se fue combinando las imágenes de archivo con las de la ceremonia en el presente, como se ha explicado anteriormente. La directora no comentaba que también fue interesante observar esta especie de transformación cultural, donde la gente cantaba y movía los brazos por encima de los cantos y los tambores pregrabados (E4). Zapata González, referente al lumbalú, destaca su vínculo con la tradición del pueblo Yoruba, donde los antepasados se mantienen en vida a través de los cultos (2021, p.48).

En una secuencia en Andagoya, aparece un plano medio largo donde, en la oscuridad, se observan unas mujeres sosteniendo unas velas mientras la voz de Cruz Neyla dice: «Cuando se moría alguien le cantaban por dos razones: una, de tristeza, porque [...] no volverían a ver más a ese ser querido, y dos, de alegría porque ya esa persona que murió no iba a ser más esclavo, porque se había ido para siempre». Aunque ella habla de 'persona', en general, para la gente de esas comunidades del Chocó, se tiene la creencia que «cuando los niños mueren se convierten en ángeles» (PES, 2014, p.43). Hay, no obstante, una explicación que vincula esta tradición con la época del esclavismo. Grueso pone como ejemplo el chigualo para referirse a las huellas que aún quedan del sujeto negro-negra histórico, de la época colonial, donde «la maternidad como oficio y la relación hombre-mujer como una relación de reproducción de mercancías marcó, selló y dejó huellas en aquellos seres históricos» (2007, p.149). En la época del esclavismo, en este ritual, las comunidades celebraban con alegría la muerte de un niño con cantos y bailes porque entendían que el niño era «salvado de una vida de opresión y negación, [y] la muerte significaba literalmente "pasar a mejor vida", además de celebrar su condición de inocencia y de "angelito" con un lugar seguro en el cielo» (2007, pp.149-150). La frase de Cruz Neyla evoca una tristeza enorme, ya que pone de manifiesto cómo de dura tenía que ser la vida en la época del esclavismo para concebir la muerte como una liberación. Por otro lado, también da cuenta de cómo la herencia del pasado aún impregna, en cierto modo, el ser negro-negra hoy. Dentro de toda la tradición fúnebre, en la película se advierte la presencia constante niñas y niños, que asisten a estos ritos, siempre en un plano secundario, pero atentos a todo aquello que acontece (figura 48). En diversas escenas



aparecen niños y niñas observando, en este papel de adquirir conocimientos a través de la práctica basada en la observación y la escucha que tanto caracteriza la cultura de la oralidad. Ayda Mena nos contaba que, en todas las actividades, incluso los velorios de muertos, las madres llevan a los niños desde pequeñitos a estos rituales (E6).



Figura 48. Imagen formada por dos fotogramas de *Cantadoras* donde se observa la presencia de niños en los ritos funerarios.

La película está rodada en entornos rurales con una clara mayoría de población afro. Quizás por este motivo no se aborda el tema del racismo, ya que, en la cotidianidad de estas regiones, con mayoría afrodescendiente, no se sufre como en otras zonas o en las grandes ciudades del país. De hecho, Mena nos explicaba que mientras vivió en el Chocó nunca tuvo ninguna experiencia de racismo, y fue en las grandes ciudades, como Bogotá, Medellín, Cartagena o Santa Marta, donde ha vivido episodios de racismo (ibid.). Si bien el documental no trata el tema del racismo, sí que hay alusiones a la esclavitud. A lo largo del documental aparecen algunas referencias visuales y sonoras que hacen referencia al pasado colonial y a la historia del esclavismo. Por ejemplo, a mitad del film, en una secuencia localizada en San Basilio de Palenque, aparecen tres planos seguidos centrados en una estatua situada en la población, constituida por medio cuerpo de un hombre negro sobre un pedestal, que presenta un brazo alzado con un grillete con la cadena rota, el otro brazo sujetando el resto de la cadena y con la boca abierta como si gritara. No aparece ningún tipo de explicación, de manera que alguien que desconozca la historia de la localidad y de la población afrocolombiana, no sabrá que la estatua representa la figura de Benkos Biohó o Domingo Biohó, líder de un grupo de hombres y mujeres esclavos que se sublevaron a principios del siglo XVII, y que huyeron para formar el palenque de la Matuna, cerca de la localidad de Tolú, y se convirtió el líder cimarrón más reconocido entre todos los esclavos negros (Navarrete, 2001, p.108).

Por otro lado, en la película casi no se mencionan otras vertientes de la cultura afrodescendiente de tradición oral, como son los saberes relacionados con la medicina natural. A pesar de ello, aparece un pequeño ejemplo en una secuencia donde Inés Granja, en el interior de su casa, está de pie con una botella en la mano medio vacía con alguna cosa dentro y comenta:

Esta botella me la curaron para el ojo. [...] los que curan ojo y espanto, son los que hacen estas botellas con bejuco<sup>66</sup> [...], pero la persona que la curó me dijo: “Usted como no toma, siempre que usted vaya a cantar, hace gárgaras, toma un buche hace gárgaras... y se la siente, aquí, en la garganta” ... porque yo cantaba y sentía como si tuviera una espinita de pescado, como una espinita hecha de escamas, y esa molestia no me dejaba cantar. Cantaba y tosía a cada rato y estaba con esa joda, entonces yo desde que empecé a tomar esto, se me acabó.

Este es un claro ejemplo de las prácticas populares que hemos visto anteriormente que Lozano llama ‘saberes para’ de las “mujeresnegras”, fruto de una cosmogonía que asigna a las hierbas una serie de virtudes (Maya Restrepo, 2000, p.31), con una relación profunda con el territorio, donde se cultivan hierbas y plantas con propiedades medicinales que se encuentran en el entorno, cultivadas y recogidas por personas de la comunidad. A este respecto, Maya Restrepo apunta que los saberes sobre el mundo vegetal y animal llegados de África se transmitieron de generación en generación, y «fueron utilizados para curar los males del cuerpo y los del alma», y donde también se interactuaba con los espíritus (p.24).

### 7.3. Experiencia de retorno, visibilidad y ejercicio de memoria colectiva a través de la música

Este proyecto, desde su nacimiento, estuvo concebido desde el compromiso personal y ético con las protagonistas y sus comunidades. Carrillo entendía que un trabajo como este va más allá de la realización del documental, y que hacía falta que el trabajo, de algún modo, revertisese en las comunidades. La directora tenía claro que quería proyectar la película en las localidades donde se había filmado, para compartir con las comunidades el trabajo hecho, pero también, y como punto primordial, para tener el visto bueno de las cantadoras antes de dar el documental por terminado.

---

<sup>66</sup> El bejuco, también conocida como guaco, es una planta trepadora, con una raíz muy ramificada, usada en la medicina tradicional porque tiene propiedades curativas. <https://acortar.link/RA0nOj>



Era un pacto fundamental antes de cerrar. Y, evidentemente, preguntar a cada una de las cantadoras si estaban de acuerdo, o querían que sacásemos algunas partes, si estaba bien la interpretación que estábamos dando. Queríamos su aval. Eso supuso [proyectar] en las comunidades y volver a rodar aquello que veíamos que nos hacía falta (E4).

Carrillo se inspira, como hemos visto, en los métodos de trabajo que practicaban Marta Rodríguez y Jorge Silva, surgidos de largos procesos de convivencia con las comunidades y donde se entiende el documental como una herramienta de denuncia, pero, sobre todo, de autorreconocimiento y como generador de una mayor consciencia para las propias protagonistas, tal como argumenta Cruz Carvajal (2003, p.206). Carrillo cuenta que Rodríguez y Silva, para lograrlo mostraban las grabaciones a la gente varias veces con el objetivo de que, «al verse y escucharse a sí mismos en sus condiciones de trabajo o de vivienda [...] los habitantes cuestionaran su lugar en la sociedad y buscaran opciones para lograr justicia» (2018, p.66).

Estas segundas visitas a las localidades de rodaje se produjeron por etapas, en un margen temporal de tres años. El proceso se inició en 2013, en el departamento del Chocó y terminó en Timbiquí en 2016. En total se visitaron cuatro de las cinco localizaciones, ya que en San Jacinto no se pudo proyectar por la celebración de unas fiestas locales en el momento que estaban allí. No obstante, durante la visita al Caribe en 2015, una organización del corregimiento de Libertad, en Sucre, población que había vivido en carne propia los estragos del conflicto armado, los invitaron y proyectaron la película (Carrillo, 2017, p.76). A todas las localidades se llevaron versiones más o menos avanzadas y un poco adaptadas para cada sitio. Además, estas segundas visitas sirvieron para efectuar una misión que ya estaba prevista desde el inicio, y es que durante todo el periodo de rodaje el equipo había ido realizando fotografías a varias personas de cada una de las cinco comunidades. Así, en estas segundas visitas, se aprovechó para entregar, una por una, las fotografías imprimidas a cada uno de sus protagonistas yendo a repartirlas por las casas (figura 49). Esto, subraya Carrillo, terminó de generar confianza y agradecimiento por parte de las distintas comunidades. Tanto en la región del Caribe como en el Pacífico, en las proyecciones la gente se sorprendía y se interesaba por tradiciones de la otra región.



Figura 49. Imagen formada por cuatro fotografías extraídas del libro adjunto al documental *Cantadoras*<sup>67</sup>.

Un aspecto interesante de la experiencia de retorno es la significación para las cantadoras de verse representadas en una película y entender el documental como un vehículo que va más allá del aspecto cinematográfico. Carrillo lo subrayaba: «el mero hecho de querer participar en la película y hacerlo explícito delante de cámara, y nombrar esta vida propia y personal, ya implica un proceso de reflexión, y después verse en las proyecciones también fue muy importante» (E4). Por un lado, estas proyecciones para las cantadoras sirvieron para verse y manifestar si estaban o no de acuerdo con todo lo que aparecía, pudiendo sugerir cambios o algunas mejoras – como así terminó pasando–, y, en definitiva, sintiéndose parte del proyecto y con poder de decisión. Por otro lado, a parte de la importancia del hecho que las cantadoras se vieran, también lo era que la comunidad las viera. Carrillo conectaba esto con las colaboraciones de Marta Rodríguez con el CRIC<sup>68</sup> (2018, p.66) y con todas las proyecciones que también realizaba, pero entendiendo que en el contexto de Rodríguez se enfatizaba la militancia política, la consciencia de clase, propias de aquel contexto histórico y que, en este caso, estaba más relacionado con las experiencias compartidas (E4). Carrillo lo ejemplarizaba con el caso de la proyección en El Playón, en los Montes de María, donde la gente de la comunidad se identificó con lo visto en

<sup>67</sup> Imágenes propiedad de María Fernanda Carrillo, cedidas para uso académico.

<sup>68</sup> CRIC son las siglas del Consejo Regional Indígena del Cauca. Marta Rodríguez ha colaborado con el Departamento de Comunicaciones de esta entidad desde la década de los 90 en varios proyectos.

la proyección y, al finalizar, se animó a contar experiencias propias similares y ratificó lo explicado por Ceferina. Es decir, se producía la confirmación de que en el documental se estaba contando una historia compartida. La comunidad legitimaba la historia y las cantadoras se sentían representadas en esta memoria común. Como decía Carrillo: «al final, es y ha sido siempre el papel de las cantadoras, que son como aquella voz de la cotidianidad y de la comunidad» (ibid.).

Otro aspecto interesante en relación con la idea de dar voz y visibilizar a colectivos habitualmente invisibilizados, es observar la relación entre imagen y política. Aguilera Toro, pone el ejemplo del Pacífico, «una región donde sus sistemas simbólicos de larga duración vienen siendo progresivamente desmontados desde la Colonia: ritos mortuorios, celebraciones religiosas, bailes, cantos, relatos, etc.» (2015, p.144). Él expone factores de orden global: la influencia de la ciudad, la expansión de las iglesias protestantes y el elevado consumo de medios de comunicación convencionales (ibid.). Delante de esta situación, Aguilera Toro pone una serie de ejemplos de propuestas audiovisuales que rompen con esto, que dan valor a todo este legado e indica que en todas ellas «se establece una relación estrecha entre imagen y cultura popular en la que una sirve como estrategia de pervivencia y resignificación de la otra» (p.145). Y lo amplía añadiendo lo siguiente:

Aquí el audiovisual [...] opera como dispositivo de memoria de estas prácticas que, antes que conservarlas, las resignifica y abre posibilidades para su fortalecimiento. Frente a procesos de supresión de sistemas simbólicos de larga duración, ante los cuales resulta difícil no entenderlos en clave de dominación cultural, el audiovisual puede estar jugando el papel de reimpulsar los remanentes actuales de prácticas culturales cuyo aliento viene debilitándose (Aguilera Toro, 2015, p.145).

Uno de los ejemplos que este autor pone son las películas de Víctor González, cineasta de Villa Paz, pequeña comunidad perteneciente a Jamundí, en el Valle del Cauca, que recoge muchas de estas tradiciones y las «relanza y resignifica [...] por medio de una suerte de "mestizaje tecnocultural", con lo que potencia y genera una memoria de su existencia y transformaciones» (ibid.). Carrillo, con su propuesta, busca también la preservación de todas estas prácticas que mantienen viva la memoria heredada, pero, al mismo tiempo, también pretende la internacionalización del conflicto colombiano a través de la música y las voces de estas mujeres afrodescendientes y la visibilización de su cultura, formada a partir de la resistencia ante un pasado de esclavismo y subyugación. Aquí no se trata tanto de resignificar las prácticas, pero sí claramente, como dice Aguilera Toro, de reimpulsarlas. Carrillo nos comentaba que, de hecho, Ceferina la acompañó a México, donde se realizaron algunos conciertos en el marco de la presentación del documental y ella pudo cantar

su música. Posteriormente, en varios eventos donde se proyectó el documental en Colombia, también se organizaron eventos con música, donde alguna de las cantadoras también pudo participar con su arte (E4). Por otro lado, en este documental también hay un mensaje que la directora quiere dejar patente y es el sentido político que hay en muchas de estas prácticas y tradiciones que, como hemos visto, van mucho más allá de la parte musical y que implican toda una cosmogonía propia, heredada oralmente, relacionada íntimamente con el territorio y con la resistencia y la insurgencia delante de una historia llena de abusos, olvido y menosprecio.

Arias Herrera, reflexionando sobre cómo se da visibilidad a las víctimas desde el terreno audiovisual en el contexto colombiano actual, señala que: «hoy no es suficiente con producir imágenes de las víctimas para hacerlas visibles en cuanto tales, para verdaderamente darles voz» (2015, p.98). Él argumenta que, debido a la sobreexposición de imágenes de víctimas, estas terminan siendo intercambiables porque «son construidas representacionalmente como "víctimas". La imagen de la víctima es vacía. No nos dice nada del contexto ni siquiera de la persona misma. [...] La víctima se transforma en mercancía a través de la imagen» (ibid.). Esta idea liga con una reflexión que hacía Carrillo de su experiencia en San Basilio, un caso especial ya que, desde que fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, en el año 2008, ha aumentado la presencia de cámaras. Carrillo añadía que eso ha hecho que la gente sea mucho más cerrada, porque ha sido muy grabada, «entonces están como en esa disposición a la performatividad étnica y te cobran por eso. [...] Saben lo que significan sus imágenes. Por eso fue complejo romper esa relación y poder establecer un vínculo más cercano» (E4). Así pues, en su caso tuvieron que ganarse su confianza a través de los viajes, de ir al velorio de Graciela y de volver con la proyección del documental y la entrega de fotografías. Arias Herrera también argumenta que hay una repetición de códigos, de unificación del lenguaje audiovisual para narrar el evento, que provoca que «los efectos de las imágenes de víctimas sobre el espectador [sean] previsibles» (2015, p.99). Carrillo se aleja de estos códigos narrativos que uniformizan las víctimas y las impersonalizan. Al contrario, la directora se acerca a ellas, convive con ellas y establece una relación de confianza, les da voz, se acerca a su cotidianidad, muestra su arte y escucha su testimonio, pero desde una vertiente distinta, poniendo énfasis en su parte creativa, a través de sus cantos. En definitiva, huyendo de la búsqueda del impacto, la indignación y la tristeza.

Una de las consecuencias de construir vínculos de confianza con las comunidades y de hacerlas partícipes del proyecto es que, como dice Carrillo, «nos brindan la posibilidad de construir una mirada compleja sobre la realidad, de tener un papel relevante dentro de las disputas públicas por las memorias» (Carrillo, 2018, p.66). Este

concepto de 'memorias' en plural nos da pie a terminar el capítulo incidiendo en el tema de la memoria, de las memorias, especialmente de las memorias disidentes, las subalternas, las invisibilizadas, y de cómo el documental se puede convertir en una herramienta para darles voz pública y confirmar una memoria colectiva más justa. Satizábal defendía que «la escasa memoria compartida que tenemos en Colombia circula en gran medida gracias al arte nacional, y casi nunca por la historiografía, a veces solo encerrada en la academia o tristemente interesada en inventar una historia oficial» (2005, p.99). El autor indica que parece como si «solo las creaciones del arte tuvieran esta fuerza de síntesis y ese secreto para hablarle a la consciencia y a las fibras más secretas del alma y del cuerpo de todos y de cada uno, y curar al recordar» (ibid.), convirtiendo, dice, aquello que fue doloroso en fuente de placer. La música de las cantadoras en la película cumple este papel como práctica artística. Tal como recordaba Ceferina en un instante de la película: «A mí, el canto me hace olvidar muchas cosas que pasé y que vi en la violencia. Pero ya hoy en día, todo eso lo he ido olvidando desde que empecé a cantar». Estas palabras nos evocan el poder sanador de la música, también aplicable a los cantos de velorios que hemos visto. Satizábal afirma que «la memoria colectiva recreada y compartida a través de los lenguajes del arte y a través de los encuentros vivos, es memoria, comprensión, disfrute y cura» (ibid.).

Apartándonos del ámbito europeo, en este capítulo, hemos hecho un viaje al contexto colombiano, complejo y con muchas aristas sociales y políticas que se interconectan. La propuesta analizada, *Cantadoras: memorias de vida y muerte en Colombia*, ideada y dirigida por María Fernanda Carrillo, nos ha permitido ver la importancia de entender el documental como un proyecto que se construye desde la complicidad, la ética y la colaboración con las comunidades y personas representadas. A su vez, hemos visto como, huyendo de códigos narrativos más habituales, Carrillo pone el arte y la música en un primer nivel de importancia, y cede el testimonio absoluto a las cinco cantadoras protagonistas, cinco mujeres afrocolombianas que, conjuntamente con sus comunidades, racializadas, empobrecidas e invisibilizadas, han vivido y viven las consecuencias del conflicto armado y de la neocolonización en sus vidas, y que tienen en la música una manera de combatir esta violencia con arte y creatividad. Al mismo tiempo, los cantos y la música también son una manera de proclamar su existencia como mujeres negras, herederas de un legado que no se entiende sin la lucha y la resistencia contra el esclavismo, y sin la defensa del territorio y las costumbres y prácticas que conforman su manera de ser en el mundo. Esta propuesta nos ha servido también para incorporar una mirada descolonial en el análisis, observar las terribles consecuencias del conflicto armado e introducirnos en la inmensa y rica cosmogonía afrocolombiana, donde la música y el baile tienen un papel fundamental.



*Totes les dones que han [vingut] abans, no saben el favor que ens han fet a les que venim després, perquè obren un camí, encara que estilísticament no hi tinguis res a veure. Et fan tenir un punt de confiança. Jo espero que també el fet d'haver-ho fet jo, que algú pensi: "Jo també ho puc fer!"*

Núria Graham

(fragment d'entrevista al programa radiofònic

*Les dones i els dies de Catalunya Ràdio*)

## 8. CONCLUSIONS

El primer objectiu que ens vam marcar quan vàrem iniciar este procés d'investigació que ara conclou, era el d'elaborar una base de dades històrica de documentals de música que ens permetés, mitjançant un estudi de caràcter quantitatiu, observar, per una banda, com havia estat l'evolució històrica d'este tipus de documentals al llarg dels anys i, de manera específica, si els patrons d'infrarepresentació femenina que es produeixen en els sectors cinematogràfic i musical, també es produïen en el cas dels documentals de música, tant en el rol de directora com en el de protagonista i, a més, comprovar com havia estat l'evolució d'esta presència al llarg del temps. Amb tot, este estudi ens ha permès extreure una sèrie de valoracions a partir dels resultats obtinguts:

D'una banda, com era d'esperar, s'ha constatat l'increment en el nombre de documentals comptabilitzats amb el pas de les dècades. Ens sembla important destacar el gran salt pel que fa a la producció de documentals de música que s'aprecia amb el canvi de segle. Autors com Reynolds (2011) atribueixen este increment a diverses raons: unes condicions favorables per a la seua realització (pressupostos de producció més econòmics i tecnologia accessible); l'expansió de tecnologies de telecomunicació (cable, satèl·lit), que va facilitar l'arribada de molts més canals de televisió arreu del món, generant una infraestructura capaç de difondre estos continguts i que arribessin a moltes més llars; i, per últim, el que Reynolds anomena "retromania", una tendència a la rememoració del passat generalitzada, que en l'àmbit de la música va trobar en els *rockumentaries* una de les seues manifestacions. A estes raons, Sexton (2015) hi afegeix el paper d'internet i, en especial, l'aparició i creixement de YouTube, com a factor clau per l'augment de les visualitzacions de

documentals de música durant estos anys. En la segona dècada del segle XXI han seguit augmentant el número de documentals –tot i que amb un percentatge inferior a la dècada anterior–; però, de fet, en nombres absoluts, cal destacar que, només en el període 2010-2019 s’han comptabilitzat més documentals que en les cinc dècades anteriors (1960-2009). Per entendre l’increment del nombre de documentals de música en este darrer període, cal posar-ho en el context del salt en popularitat que han sofert les plataformes d’*streaming*, especialment en els darrers anys; plataformes que, a més, han anat augmentant l’oferta de documentals amb un gran ventall de temes proposats, també de producció pròpia, davant la resposta positiva i la demanda del públic. Este interès tant de públic com de les plataformes, doncs, també ha afectat positivament el documental de música. Ara bé, este increment progressiu d’este tipus de pel·lícules que s’ha donat al llarg dels anys, ha dut associat un augment de la concepció del documental de música com un producte comercial, tal i com assenyalen autors com Edgar et al. (2013) o Chanan (2013), cosa que ha provocat, afegeixen, un estancament narratiu i formal, on s’han prioritzat els aspectes econòmics per damunt dels cinematogràfics.

D’altra banda, en l’estudi s’ha posat de manifest que este augment del nombre de documentals de música s’ha traduït també en un augment progressiu, al llarg de les sis dècades d’anàlisi, de la presència femenina en la direcció d’este tipus de treballs. Ara bé, estos resultats no amaguen l’evidència que el percentatge de dones rere les càmeres continua sent molt baix. Així, la presència femenina dirigint documentals de música al llarg de tot el període d’anàlisi (1960-2019) suposa només el 18.1% del total (comptant tant la direcció exclusivament femenina com la direcció mixta amb homes). En la darrera dècada d’anàlisi (2010-2019) esta presència suposa el 20% i en el darrer any d’anàlisi (2019), esta presència arriba al 22.1%. És a dir, sí que s’observa un increment tant del nombre de documentals dirigits per dones com en el percentatge de directores, però, com es veu, els valors obtinguts mostren encara una infrarepresentació femenina força manifesta. Al no haver-se realitzat cap estudi previ centrat en la presència de directores en el documental de música del qual tinguem constància, no hi ha dades amb les quals realitzar comparatives vàlides i efectives. Tal i com s’ha mostrat en el quart capítol, hem volgut observar els resultats d’altres estudis sobre presència femenina en el sector cinematogràfic, no amb la voluntat de fer una comparació directa, que no tindria cap sentit, però sí per comprovar si les tendències són semblants, i ajudar, així, a contextualitzar els resultats obtinguts. D’esta manera, els resultats obtinguts no s’allunyen respecte als d’altres estudis (amb diferent corpus i paràmetres), que posen de manifest que la desigualtat de la dona envers els homes en el càrrec de direcció és una característica comú i global. A més, com s’ha vist, estudis com el d’Smith et al. (2015) incideixen en que el desequilibri es repeteix en la fase de distribució de les pel·lícules, on també existeix un biaix de



gènere que relega les dones a accedir a distribuïdores amb menys recursos i, per tant, amb menor pes en la indústria i amb menys capacitat per tal que les seues obres arribin a ser visionades.

Pel que fa a la presència femenina com a protagonista dels documentals, els resultats també mostren que, amb els anys, s'ha produït un increment d'històries protagonitzades per dones artistes de la música, tant en nombres absoluts com en percentatge. Ara bé, de la mateixa manera que en el cas anterior, hi ha una evident infrarepresentació femenina. Els resultats obtinguts mostren que la mitjana al llarg de tot el període d'anàlisi (1960-2019), és d'un 9.4%, cosa que deixa palesa la clara desigualtat de gènere existent, on els documentals amb protagonisme masculí, en canvi, representen un 58.5%. Estos resultats no han de sorprendre si es tenen presents dues variables: la infrarepresentació de la dona com a protagonista existent en el sector cinematogràfic; i la desproporció estructural quant a presència femenina en l'àmbit de la música, tal i com s'ha mostrat amb diversos exemples en els capítols quart i sisè. Per tant, estes dues desigualtats històriques, lligades amb dinàmiques patriarcals existents que han tendit històricament a invisibilitzar figures femenines, permeten entendre els resultats obtinguts.

Un altre aspecte que s'ha tingut en compte és observar el tipus de protagonisme femení, classificant-lo en una sèrie de categories. Els resultats mostren com, dels documentals amb protagonisme femení, un 74% estan protagonitzats per figures individuals conegudes (ja siguin artistes internacionals d'èxit o artistes de renom en àmbits més reduïts –nacional o en un estil musical particular–), i la resta corresponen a històries protagonitzades per dones 'desconegudes', a bandes exclusivament femenines, o a produccions on es mostra un protagonisme femení coral. De tots els documentals protagonitzats per dones, aquells on la protagonista és una (o diverses) cantants, suposen una mica més del 70%. Això corrobora el que assenyalen diversos estudis mostrats, que posen de manifest el biaix de gènere històric en la música, on les dones han tingut una sèrie d'espais assignats per a elles, un dels més evidents dels quals ha estat el rol de cantant.

Un altre dels objectius de l'estudi quantitatiu era observar si hi havia alguna relació entre el fet que un documental tingués protagonisme femení amb el fet que hi hagués presència femenina en la direcció. Altres estudis en l'àmbit cinematogràfic, com s'ha vist, mostren com pel·lícules dirigides per dones o amb presència de guionistes dones tenen més probabilitats de comptar amb un protagonisme femení. En el present estudi els resultats mostren que, de tots els documentals protagonitzats per dones, un 40.5% comptaven amb presència femenina en la direcció (comptant tant direcció exclusivament femenina com direcció mixta). Això representa un increment força evident respecte al percentatge femení en la direcció valorat en termes generals, que

hem vist que és d'un 18.1%. Per tant, els resultats corroboren este vincle entre la presència davant i darrere les càmeres, i que el biaix de gènere en la direcció es redueix força quan el protagonisme és femení. Tot i que és evident el procés que s'ha dut a terme des d'àmbits feministes de recuperar i visibilitzat figures oblidades de diversos àrees de la cultura (Scott, 2004), i que estem en un context d'una major conscienciació social respecte els temes relacionats amb el gènere, creiem que seria agosarat inferir dels resultats obtinguts un plantejament feminista per part de totes les directores que han dirigit films protagonitzats per dones. L'únic que podem verificar és que quan el protagonisme del documental és femení, la probabilitat de comptar amb presència femenina en la direcció augmenta.

Cal tenir present també, relacionat amb tots els aspectes que s'han anat mencionant, que a l'hora de configurar la base de dades, s'ha establert un número de vots mínim per formar-ne part. Sembla lògic pensar que el nombre de vots d'un documental és un paràmetre directament vinculat al recorregut comercial, a la projecció i difusió que este ha tingut a través de diferents circuits i plataformes existents. Per tant, si les històries dirigides per dones tenen més dificultats per ser distribuïdes, i si les històries protagonitzades per dones costa més que vegin la llum i siguin explicades, s'entén que hi puguin haver històries dirigides i/o protagonitzades per dones que no s'han tingut en compte perquè no tenien prou vots per formar part de la base de dades. És a dir, la base de dades elaborada reflecteix diverses de les desigualtats que es donen en el recorregut comercial i dels documentals de música.

Este estudi, amb voluntat exploratòria, ens ha permès situar i contextualitzar la presència femenina en el documental de música, veure com ha estat l'evolució històrica i quina és la situació actual. Considerem que la proliferació de documentals dirigits per dones, protagonitzats per dones i que expliquin històries amb perspectiva de gènere amb la música com eix central, és altament valuosa i necessària per a continuar construint una història audiovisual i musical amb més referents femenins, que permetin reduir el biaix androcèntric i que permetin obrir el ventall dels modes de representació i discursius hegemònics, històricament patriarcals.

A la segona part de la investigació, de caràcter qualitatiu, corresponent als capítols cinquè, sisè i setè de la tesi, s'ha dut a terme l'anàlisi de cinc pel·lícules documentals contemporànies, que s'ha combinat amb diverses entrevistes semiestructurades, fonamentalment, amb les directores dels treballs. Això ens ha permès observar diverses maneres d'encarar projectes documentals que, dirigits per dones i centrats en la música, expliquen històries on s'atorga el protagonisme a les dones i al seu art.

Per començar, cal dir que els plantejaments i discursos mostrats en els treballs no són idèntics quant a la militància i el grau de posicionament feminista. En el que sí

coincideixen tots és en el fet de compartir una posició antipatriarcal, que s'observa, per exemple, en el fet de situar, com dèiem, a dones en els rols centrals de les històries, trencant amb els discursos hegemònics, i també, en el fet que s'explora les relacions que tenen amb el seu entorn i el seu context cultural, social i polític en el que viuen. A més s'incideix en explicar les seues experiències i necessitats, així com les seues lluites. Tots estos són aspectes que el cinema documental feminista ha tractat al llarg dels anys. Ledo (2016) parlava de l'aposta del cinema feminista per l'espai domèstic, per l'ús de la primera persona i per posar allò personal a l'obra. *Conxita Badia no existeix* que, de tots els analitzats, seria el cas amb un plantejament feminista menys militant, compleix amb totes estes premisses i, a més, la directora, a partir d'un documental familiar, elabora un relat amb una tríada protagònica femenina, formada per la seua besàvia, la seua àvia i ella mateixa, cosa que també suposa un trencament amb la concepció simbòlica del protagonisme masculí. Castejón (2012) incidia en «la importància que té que les dones construeixin retrats sobre elles mateixes» (p.12), destacant que esta presència permet un cert trencament i «la creació d'imaginariis diferents i alternatius» (p.13), evidentment, diu, sempre que elles en tinguin la voluntat. Les obres escollides per a esta investigació recullen esta idea. En efecte, a partir d'una implicació personal i ideològica de les seues directores, i des de punts de vista i amb eines diferents, expliquen històries que permeten obrir el ventall temàtic i representacional femení, configurant imaginariis que s'allunyen de l'ordre patriarcal. Castejón també destaca la importància d'anar més enllà de representar les dones només en la seua condició de víctimes de diversos tipus de desigualtats i violacions dels seus drets, ja que si només ens focalitzem en la representació d'estos abusos –tot i que siguin reals i es repeteixin en el temps–, correm el perill de «reforçar la mateixa realitat que es pretén denunciar» (p.16). Este és un aspecte que tots els treballs analitzats eviten. En ells, es denuncien desigualtats, oblits, dinàmiques masclistes, injustícies que han patit o pateixen les protagonistes, però, en tot moment, es transmet una imatge de dones propositives, actives i creadores d'art, que a pesar de tots estos entrebancs, continuen amb la seua tasca artística i vital. D'esta manera, estos treballs trenquen amb el discurs hegemònic que normalitza i legitima una certa representació femenina en la qual el paper de víctima és força habitual.

Un altre aspecte que ens agradaria comentar és l'enfocament de cadascun dels projectes. Nogueira (2007, p.121) defensa que, especialment en el documental de música, l'elecció del tipus de plantejament és un dels moments creatius clau en la producció d'esta classe de pel·lícules. Així, la tríada formada per *Tomar el escenario*, *Las que faltaban* i *L'alt(r)aveu* presenten propostes que les apropen al cinema militant, pel fet d'entendre el documental com una eina cultural al servei de la transformació social, i amb una clara idea de transmetre un missatge de denúncia i reivindicació a la

societat. A més, totes tres estan concebudes des de l'*amateurisme*, tant pel que fa a la formació de les directores, com als escassos mitjans de producció i a la forma de distribució emprats, que les aproxima a les pràctiques *DIY*, com ja s'ha explicat en el capítol sisè. En els tres casos es prioritza la transmissió del missatge polític i social per esdevenir documents històrics representatius d'una realitat i del sentir d'un col·lectiu de dones en el context en el que van ser rodades. En canvi, a *Conxita Badia no existeix*, la directora aposta per un film subjectiu i personal, on ella apareix en pantalla inscrivint-se en la història, i, per tant, protagonitzant el procés de recerca del material audiovisual de la seua besàvia, que és el que vertebra el documental a nivell narratiu. En este cas, és un projecte que comptava amb un reduït equip tècnic i humà professional, però amb experiència prèvia i amb finançament públic per dur-se a terme. Això es nota tant en l'aspecte formal del treball com en el narratiu. En el cas de *Cantadoras*, un cas completament diferent a la resta, ens trobem amb una aproximació etnogràfica, amb una producció molt més complicada i llarga, amb una convivència de l'equip de rodatge a les diferents comunitats afrocolombianes, en el marc del conflicte armat colombià, que condiciona un munt d'aspectes del rodatge, i conforma un treball que ens situa enmig d'entorns rurals, espais que, en general, han estat poc explorats en el documental de música, especialment el més comercial, eminentment urbà, excepte, entre d'altres, bona part de la filmografia de Les Blank o de John Cohen, en el cas nord-americà, així com un bon nombre de documentals de molts altres països que, sovint des d'aproximacions etnogràfiques, s'han apropat al documental de música en entorns rurals.

El protagonisme femení representat a través dels treballs també és divers. En el cas de *Tomar el escenario*, *Las que faltaban* i *L'alt(r)aveu*, se'ns mostra un protagonisme coral, on, allunyant-se de la singularitat i de la particularitat del cas concret, es pretén donar veu a moltes dones amb la idea de transmetre un missatge conjunt i conferint-li més representativitat al testimoni col·lectiu; per este motiu, estos tres treballs s'analitzen conjuntament al sisè capítol, ja que s'entén que tots tres defensen esta idea de missatge comú. En el cas de *Cantadoras: memorias de vida y muerte en Colombia*, també hi ha un protagonisme coral, però molt més reduït, amb cinc protagonistes afrocolombianes, de cinc llocs diferents de les regions Carib i Pacífic del país, que ens permet conèixer aspectes personals de les protagonistes i on hi ha una aproximació a les seues vides a partir de la convivència de la directora i el seu equip amb elles i les seues comunitats. Per la seua banda, *Conxita Badia no existeix* se centra en una única figura individual, fet que permet a la directora aprofundir molt més en la vida de la protagonista i en la seua obra, entrant en matisos i detalls que en els altres treballs no es contemplen. D'esta manera, els documentals analitzats mostren diverses maneres de representar el protagonisme femení, i és per este motiu que cadascun presenta, com s'ha vist, les seues particularitats.

Totes les pel·lícules analitzades tenen en el testimoni l'eina discursiva que les vertebrava, però, en cada cas, estos testimonis s'utilitzen d'una manera diferent. Així, en els tres treballs que componen el sisè capítol, centrat en l'escena musical alternativa espanyola, s'aposta per una veu col·lectiva, on més d'un centenar de dones de les diverses escenes (comptant les entrevistes dels tres treballs), parlen a càmera i exposen una sèrie de reivindicacions i de queixes i, a la vegada, manifesten la importància de la música en les seues vides i reivindiquen el seu art. En els tres documentals l'important és allò que diuen les nombroses entrevistades que apareixen en pantalla. Les directores elaboren el discurs a partir del muntatge, on fragmenten els diversos testimonis i organitzen el material a partir de temes d'interès per tal que narrativament s'expressi un missatge determinat. En el cas de *Cantadoras*, la informació que obtenim dels testimonis pren formes que van més enllà de la narració oral, permetent que les activitats quotidianes o la pràctica musical també aportin informació cabdal per a la història. En esta pel·lícula, els diferents entorns naturals on s'ubiquen les cinc localitzacions, són elements que complementen els testimonis i també aporten informació, tal i com s'ha vist en el setè capítol. El tractament del testimoni a *Conxita Badia* és diferent. Per una banda, els testimonis actuals (en el present de gravació) estan enregistrats buscant un ambient molt més proper i íntim. Els fragments d'entrevistes emprats són més llargs, sempre en interiors i, a diferència dels casos anteriors, aquí, les expressions, els silencis i els gestos, tenen un pes més important, així com aspectes relacionats amb la posada en escena, la llum, l'enquadrament dels plans, etc. Per altra banda, el testimoni de la besàvia apareix a través del divers material d'arxiu emprat, i la manera com es vincula esta presència/absència amb el present és un dels trets que caracteritzen este treball, on el paper de la memòria hi juga una funció cabdal.

Vinculat amb això, un altre dels aspectes que ens sembla interessant destacar és la manera com es planteja la relació amb el passat en cada treball. El vincle amb la memòria passa, per una banda, per l'ús de material d'arxiu. Així, trobem casos on s'accedeix a este material per a resignificar-lo i usar-lo per elaborar un nou discurs que trenca amb el sentit original, com succeeix tant a *Las que faltaban*, com, en algun cas concret, a *Conxita Badia no existeix*. Ara bé, en general, el material d'arxiu funciona com a font de documentació històrica i representació del passat. A *Cantadoras*, el vincle amb este material d'arxiu, es fa a través del muntatge; i a *Conxita Badia no existeix*, que és la pel·lícula que n'usa més i amb més varietat (fotografies, vídeo amb àudio i sense, i arxius sonors), es fa, especialment, mitjançant l'animació. Una altra manera d'accedir al passat és gràcies al testimoni de les persones entrevistades, que són les que, a través de la seua experiència, rememoren el passat i permeten a les directores vincular el seu relat amb el present de diverses maneres. Només en el cas de *Tomar el escenario* i *L'alt(r)aveu*, centrats exclusivament en representar el sentir

d'aquell moment històric (el del present de gravació), no hi ha cap ús de material d'arxiu antic: ambdós films s'elaboren a partir de material enregistrat propi i és en les declaracions de les entrevistades realitzades en el present de narració on tenen lloc les úniques al·lusions al passat. Araüna (2021) destaca «l'establiment de relacions empàtiques amb les subjectes representades i les espectadores» (p.84) com una de les estratègies feministes de les que disposen les directores de documentals quan encaren la representació del passat, que, a més, són un tipus d'estratègies que estan molt vinculades amb «les reivindicacions i pràctiques de la memòria en clau representacional feminista» (ibíd.) Això s'observa tant a *Cantadoras*, a partir de la convivència de la directora a les diverses localitats, on es genera una relació de proximitat i connexió amb les protagonistes i les seues famílies, que li permeten entendre millor el passat de les diferents comunitats, les tradicions o els ritus; i, de manera especial, a *Conxita Badia*, a través dels vincles d'afecte i amor familiar entre la directora, la protagonista i la resta de persones entrevistades, especialment la seua àvia, però també altres familiars, o persones molt vinculades a la família.

El paper de la música en cadascun dels treballs analitzats és també un aspecte interessant a destacar, i suposa una dificultat a l'hora d'analitzar este tipus de documentals. Harbert (2018) assenyalava que l'interès, en el seu cas, no està tant en la pròpia música, sinó en situar-la en un espai físic i històric i tractar d'entendre què passava en aquell lloc i en aquell moment i el paper que hi jugava. Esta ha estat la nostra voluntat, posant en valor el context social i polític en el qual s'insereix la música. A més, un altre aspecte que s'ha tingut present en l'anàlisi ha estat l'ús que es fa de la música en els propis treballs. Així, per exemple, a *L'alt(r)aveu* l'ús de la música és força reduït. Durant la major part del temps, les persones que hi surten parlen sobre música, sobre el que suposa per a elles, els problemes que tenen, els seus anhels, però el paper de la música no és tan important com en els altres casos. A *Las que faltaban* la presència de diversos blocs més reflexius, amb la veu en off de la directora, serveix com espai on poder introduir-hi la música. A *Tomar el escenario* hi ha una presència major de fragments musicals en directe de les bandes de les dones entrevistades, que la directora afegeix per destacar la importància que ella confereix al fet de visibilitzar dones dalt de l'escenari tocant instruments. A *Cantadoras*, com ja s'ha vist, la directora entén el documental com a document històric per al futur i s'hi duen a terme gravacions d'actuacions en directe de les diverses cantadores, en solitari i acompanyades d'altres músics i instruments, amb una idea de preservació de les pràctiques musicals i de les artistes que les interpreten. A més, en este treball la música també va lligada al territori, de manera que hi ha una música vinculada a cada regió i, a més, hi ha una voluntat per caracteritzar auditivament els diferents espais naturals on es roda, de manera que estos acaben convertint-se en una espècie de personatge sonor dintre de la pel·lícula. Per la seua banda, a *Conxita Badia*, la música

també hi té un pes fonamental. S'aprofita part del material sonor recuperat on apareix Conxita Badia i se li dona espai al llarg de la pel·lícula per a que pugui sonar i ser escoltat per l'audiència; s'usa la música i la veu de la cantant com un element evocador de la memòria i el record, deixant que algunes persones entrevistades l'escoltin i observant les seues reaccions. O també s'usa la música com un recurs simbòlic per elaborar un determinat discurs ideològic. És a dir, la música en els treballs analitzats s'usa de maneres molt diverses i el seu paper varia completament d'un cas a un altre, tal i com s'ha vist en cadascun dels capítols.

Un altre aspecte que ens agradaria destacar, al nostre parer, un dels més importants, és la convicció de que cadascun dels films analitzats contribueixen a teixir diferents genealogies musicals i audiovisuals feministes. Així, *Tomar el escenario*, *Las que faltaban* i *L'alt(r)aveu*, per exemple, se centren en, per una banda, reivindicar el paper de les generacions anteriors de dones que van servir d'inspiració a les actuals, i per l'altra, també reclamen el seu paper i el de les seues companyes com a referents musicals per a les generacions posteriors. En este sentit, a més, es fa una apel·lació a un tipus de genealogia feminista que s'allunya de la gran figura individual d'èxit i de gran talent musical, que és el tipus de genealogia que històricament s'ha reivindicat més des de la musicologia. Aquí no, ja que es reivindica la figura femenina en un sentit més quotidià, un tipus de figura que representa a una gran majoria de dones músiques, de bandes femenines d'un àmbit més local i amateur, i es subratlla la convicció de que la seua presència pot esdevenir perfectament una referència per a generacions actuals i futures. Es normalitza, doncs, la presència femenina i es reforça la idea que no cal excel·lir per poder ocupar espais dalt de l'escenari. Així doncs, en este cas, este tipus de genealogia, que representa el teixit musical de base, la podríem entendre com una genealogia musical feminista de base popular. En el cas contrari, i pel que fa a la genealogia reivindicada a *Conxita Badia*, la protagonista del documental és una figura individual d'èxit pertanyent a l'anomenada música 'cult', i que, com dèiem abans, s'ajusta més a la clàssica genealogia musical que s'ha reivindicat més des de la musicologia feminista, on es reivindica una personalitat de gran talent i, fins i tot, de gran èxit en el seu moment, però a qui la història oficial hegemònica ha oblidat o menystingut. En el cas de Conxita Badia, per qüestions de gènere, però també per raons polítiques. Pel que fa a *Cantadoras*, esta pel·lícula ens mostra la reivindicació de la música afrocolombiana i del llegat històric amb el que es vincula, de manera que, en este cas, podríem parlar d'una genealogia musical descolonial, pel discurs ideològic que vol plasmar la directora, on planteja la pràctica musical com un element més de lluita contra la colonialitat de gènere, concepte desenvolupat en el capítol setè. Patricia Mayayo (2013) fa al·lusió a una cita de Teresa Alario i Ana de Miguel que resumeix perfectament la importància de les genealogies feministes:

Reconèixer la genealogia, inserir-se en ella, és desafiar [...] la tendència patriarcal a percebre cada obra, cada reivindicació de les dones com si sorgís del no-res, de la pura excepcionalitat. Així ens les han ensenyat, com obres esfilagarsades i disperses, òrfenes d'una tradició pròpia (Alario i de Miguel citades a Mayayo, 2013, p.21).

Mayayo reivindica la importància d'este tipus de genealogies, no només com a eina per a reparar obliats històrics amb figures femenines excloses dels relats oficials, sinó per a qüestionar moltes de les categories i codis que han fonamentat la cultura patriarcal històrica. En este sentit, teixir estos vincles entre passat i present, serveix no només com a reivindicació, sinó com a construcció de nous codis representacionals i discursius. Maria Lacueva (2019), en referència al buit històric de dones i de les seues obres en qualsevol disciplina artística o científica, defensa que «s'ha transmès, de generació en generació, aquest esquema simbòlic patriarcal occidental, tot fent-ho passar per una realitat objectiva, universal, canònica [...]. Una realitat, doncs, inqüestionable» (p.123). I, per raons com estes, Kuhn (1991) defensava el cinema fet per dones com un contra-cinema, és a dir, com un contra discurs envers el discurs cinematogràfic hegemònic. En este sentit, podem entendre este tipus de documentals com a mostres d'un contra-cànon, no només musical, sinó audiovisual, ja que reivindiquen i ajuden a configurar genealogies, sovint silenciades i invisibilitzades. La nostra voluntat, amb esta investigació, és posar en valor una sèrie d'aspectes: per una banda, entendre el documental de música com un instrument cultural capaç de tractar històries amb un punt de vista de gènere, permetent ampliar l'horitzó de maneres d'explicar el món i treballant per una societat menys patriarcal i, per tant, més justa; i, per altra banda, contribuir a la visibilització del treball creatiu de dones que, ja sigui com a directores, o bé com artistes musicals, poden mostrar la seua visió del món a través del seu art.

Abans de concloure la tesi, creiem oportú destacar algunes de les debilitats de la nostra investigació. Per una banda, en l'estudi quantitatiu, la base de dades històrica de documentals de música que s'ha generat presenta un evident biaix anglocèntric i eurocèntric, degut a l'origen nord-americà de la web d'on es va extreure tota la informació (IMDb). Tot i que es va buscar, no es va trobar cap altra plataforma que disposés de la quantitat d'informació i la facilitat per poder tractar els diversos filtres de selecció. D'esta manera, en la base de dades configurada es veuen representades aquelles produccions i artistes històricament més comercials, donada la preponderància del món capitalista occidental en els circuits de producció i distribució globals de contingut audiovisual, i on propostes més petites, locals, fora dels circuits de producció i distribució massius, possiblement, amb plantejaments més dissidents, no apareixen. Així doncs, els resultats obtinguts s'han de prendre com a indicadors de tendències globals, que mostren una aproximació general a la situació de la presència



femenina en este àmbit. Tot i ser conscients d'esta debilitat, s'ha considerat que valia la pena la seua elaboració, ja que ens aportava informació vàlida en diversos aspectes.

Per altra banda, en la part més qualitativa, amb la voluntat d'analitzar propostes diferents que poguessin enriquir la investigació, hem hagut d'introduir-nos i enfrontar-nos a temes molt diversos, dels quals, en força casos, a més, en teníem molt poca formació prèvia. Això ha dificultat el seu abordatge i ha suposat que es produeixi una certa sensació de dispersió temàtica, i el dubte de si potser hagués estat millor analitzar menys propostes i aprofundir més en els temes que s'hi representaven. En qualsevol cas, hem cregut que valia la pena fer-ho així, perquè consideràvem que eren treballs que mereixien ser analitzats, que recorren per camins perifèrics i, en alguns casos, subalterns, sovint ignorats per l'acadèmia, i que tractaven temes d'interès. A més, estudiar-los era una manera de visibilitzar la feina artística dels documentals i de les dones que hi havia darrere i davant de les càmeres en cadascun dels treballs.

Per últim, quant a les línies de futur que es plantegen, una primera idea que tenim és completar la base de dades històrica de documentals produïts a Catalunya iniciada al principi de la investigació. Per altra banda, la nostra voluntat és seguir reivindicant i visibilitzant històries explicades a través del documental de música amb perspectiva de gènere. Una de les línies d'investigació en la qual volem aprofundir és en el tipus de protagonisme femení representat a través del documental de música i la seua relació amb lògiques ideològiques capitalistes. Per altra banda, també volem investigar i analitzar aproximacions al documental de música que proposin discursos militants a través de propostes narratives i estètiques que trenquin amb els esquemes habituals.

En qualsevol cas, creiem que les investigacions acadèmiques centrades en documentals on la música hi té un paper important, entenent la música en la seua dimensió més cultural, social i política, tenen molt recorregut com àmbit d'estudi dintre dels estudis culturals, i el nostre objectiu és continuar treballant-hi.



## 9. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Abtan, F. (2016). Where Is She? Finding the Women in Electronic Music Culture. *Contemporary Music Review*, 35(1), 53-60.

Aguilar, P. (1944). *A orillas de la música*. Losada.

Aguilera Toro, C. (2015). Luchas de representación: notas de imagen y política. *Cuadernos de Cine y Política*, 23, 141-157.

Álvarez, M. (2022). Revelar imágenes: documental de archivo en el siglo XXI. Dins R. Arnau, T. Sorolla i J. Marzal (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp.157-179). Tirant Humanidades.

Álvarez, P. i Rodríguez-Pina, G. (8 de març de 2018). Una explosión empujada por las más jóvenes. *El País*. <https://acortar.link/IWxoQ0>

AMH-CNRR. (2009). *El Despojo de tierras y territorios. Aproximación conceptual*. CNRR/IEPRI, Universidad Nacional.

Araüna, N. (2021). Estrategias para una memoria feminista en el documental contemporáneo producido en España. Dins M. Sánchez i M. del Moral (coords.), *Género e Historia Pública. Defendiendo el pasado de las mujeres* (pp.175-196). Comares.

Araüna, N. i Quílez, L. (2020). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 105-119.

Araüna, N., Tortajada, I. i Figueras-Maz, M. (2019). Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo'. *YOUNG*, 1-18.

Arboleda, P. i Osorio, D. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Ministerio de Cultura.

Archila, M. (1997). La tradición oral como fuente de la historia. Dins F. Silva (Comp.), *Las voces del tiempo. Oralidad y cultura popular* (pp.61-71). Arango Editores.

Ardévol, E. (1997). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 10, 125-168.

Ardila, L.D. (2017). *El currulao y el Abozao: tradiciones del Pacífico en cambio y permanencia*. Universidad de los Andes. <https://acortar.link/N36uMv>

Arias Herrera, J.C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de cine colombiano – cine y política*, 23, 90-113.

Ariza, J.S. (2014). ¿Remedios o ponzoñas? Aproximación al uso de la yerbatería como método curativo en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVIII. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 19(2), 315-333.

Arnau, R., Sorolla, T. i Marzal, J. (2022). Introducción: Más allá del documento. Dins R. Arnau, T. Sorolla i J. Marzal (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp.17-27). Tirant Humanidades.

Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review*, 50(1), 100-119.

Badia, M. (1 de juliol de 2022). Genealogies de l'autogestió artística. Cartografia de llocs i complicitats interdisciplinaris a la Barcelona dels 70. *A\*Desk. Critical Thinking*. <https://acortar.link/E4jbLr>

Baker, L. (21 de juny de 2013). Women in the Music Business: Mind the Gender Gap. *The Huffington Post*. <https://acortar.link/8xNuL9>

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.

Bayton, M. (1997). Women and the Electric Guitar. Dins S. Whiteley, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (pp.37-49). Routledge.

Beattie, K. (2005). It's Only Rock and Roll: 'Rockumentary', Direct Cinema, and Performative Display. *Australasian Journal of American Studies*, 24(2), 21-41.

Bedoya, C.A. (2011). Marta Rodríguez: Memoria y Resistencia. *Revista Nómadas*, 35, 201-212.

Benavides, I. (21 d'abril de 2015). La música colombiana: entre la tradición y la innovación. *Banrepcultural*. <https://acortar.link/rweelE>

Berger, J. (1997). Ways of Remembering. Dins J. Evans (Ed.), *The Camerawork Essays: context ans Meaning in Photography* (pp.41-51). Rivers Oram Press.

Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Berkers, P. (2012). Rock Against Gender Roles: Performing Femininities and Doing Feminism Among Women Punk Performers in the Netherlands, 1976-1982. *Journal of Popular Music Studies*, 24(2), 155-175.

Berkers, P. i Hoegaerts, J. (2019). Editorial: Music, gender, inequalities. *Tijdschrift Voor Genderstudies TVGEND*, 22(1), 1-6.

Binimelis, M. (2015). Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica. *Secuencias*, 42, 9-34.

Bonastre, C., Nuevo, R. (2019). El aprendizaje expresivo y las diferencias de género en la Educación Superior de Música. *Revista electrónica LEEME*, 44, 87-101.

Brake, M. (2003). *Comparative youth Culture. The sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada*. Taylor & Francis e-Library.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.

Caicedo, J.D. (1999). Fases del documental en Colombia. *cinefagos.net*.  
<https://acortar.link/GaxNQ9>

Calvo de Castro, P. (2022). Resistencia y desigualdad. Cine documental etnográfico en Colombia. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 15(1), 1-16.

Camí-Vela, M. (2014). Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico. *Zeitschrift für Katalanistik/Revista d'Estudis Catalans*, 27, 27-45.

Canals, R. (2011). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, 1, 63-82.

Carrillo, M. F. (2017). *Cantadoras. Memorias de Vida y muerte en Colombia*. Disco-libro-documental. Laboratorio de Medios Audiovisuales UACM.

Carrillo, M. F. (2018). Documental militante desde la práctica feminista. *Discurso Visual*, 42, 64-71.

Carson, M., Lewis, T. i Shaw, S. M. (2004). *Girls Rock!: Fifty Years of Women Making Music*. University Press of Kentucky.

Castaño, A. (2015). Palenques y Cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII). *CS*, 16, 61-86.

Castejón, M. (2012). Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género. Dins M. Castejón Elorza (Ed.), *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona* (pp.11-21). IPES Elkartea.

Castellano, A. (4 d'abril de 2017). Mujeres en los festivales de música: algo no va bien. *Mujeres y Música*. <https://acortar.link/O2Y8K4>

Castiblanco, S. (2019). El lumbalú, puesta en valor y musealización de rituales fúnebres en San Basilio de Palenque, Colombia. *DAMA*, 4, 165-180.

Castro, N. (23 de març de 2021). Aceite de palma, violencia, escasez...y mujeres en resistencia. *El Salto Diario*. <https://acortar.link/2KIHjk>

CEPAC. (2017). *Rituales Mortuorios del Pacífico*. Cepac. <https://acortar.link/ilBS9u>

Cerdán, J. i Torreiro, C. (2005). A modo de introducción. Sobre documental y Vanguardia. Dins de J. Cerdán i C. Torreiro (Eds.), *Documental y Vanguardia* (pp.7-12). Cátedra. Signo e Imagen.

Chanan, M. (2013). Music, Documentary, Music Documentary. Dins B. Winston, *The Documentary Film Book* (pp.337-345). Palgrave MacMillan.

Cifuentes, J. (2002). *Memoria Cultural del Pacífico*. Club de Leones de Buenaventura Monarca.

Ciriza, A. (2015). Construir genealogías feministas desde el sur: encrucijadas y tensiones. *Millcayac – Revista Digital de Ciencias Sociales*, 11(3), 83-104.

Citron, M. J. (1990). Gender, professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8(1), 102-117.

Citron, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press.

Clayton, M., Herbert, T. i Middleton, R. (2003). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Routledge.

CNMH. (2018). *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Centro Nacional de Memoria Histórica.

Cohen, S. (1993). Ethnography and popular studies. *Popular Music*, 12(2), 123-138.

Cohen, S. (2001). Popular music, gender and sexuality. Dins S. Frith, W. Straw i J. Street, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp.226-242). Cambridge University Press.

Cohen, T. F. (2012). *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. Columbia University Press.

Coleman, C. (2017). Voicing experience: female indie musicians 'calling out' sexism. *Feminist Media Studies*, 17(1), 121-125.

Cooper, R., Coles, A. i Hanna-Osborne, S. (2017). *Skipping a beat: Assessing the State of gender equality in the Australian music industry*. The University of Sidney Business School. <https://acortar.link/SQEvbV>

Córdoba, C. (2012). Arrullo del pacífico colombiano un fenómeno cultural, espiritual, musical, y social. (*pensamiento*), (*palabra*)...Y obra, 7, 56-69.

Cruz, A. (2019). *La brecha de género en la música profesional*. Aránzazu Cruz. <https://acortar.link/eWpSKH>

Cruz Carvajal, I. (2003). Marta Rodríguez y Jorge Silva. Dins P.A. Paranaguá (Ed.), *Cine Documental en América Latina* (pp.2026-213). Editorial Cátedra.

Cruz, A. L. A., i Rivera, D. M. R. (2008). El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos. *Historia y espacio*, 4(31), 169-207.

Cubillos Álzate, J.C., Matamoros Cárdenas, M. i Perea Caro, S.A. (2020). *Boletines poblacionales: población NARP*. Oficina de Promoción Social Ministerio de Salud y Protección Social. Ministerio de Salud de Colombia. <https://acortar.link/kdlsKG>

Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, 26, 92-101.

Curiel, O. (juny de 2009). *Descolonizando el Feminismo: Una perspectiva desde América Latina y el Caribe* [Resum d'una ponència]. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista, Buenos Aires, Argentina. <https://acortar.link/5WMYFP>

Dams, T. (20 d'abril de 2021). Audience Demand for Documentary Features Grows Across Platforms. *Variety*. <https://acortar.link/sgGd05>

DANE. (2018). *Censo Nacional de Población y Vivienda*. DANE, Gobierno de Colombia. <https://acortar.link/G9rs2n>

DANE. (2020). *Mujeres rurales en Colombia*. DANE, Gobierno de Colombia. <https://acortar.link/T9zk2Q>

Davies, H. (2001). All rock and roll is homosocial: the representation of women in British rock music press. *Popular Music*, 20(3), 301-319.

de Taboada, J. (2011). Tercer Cine: Tres Manifiestos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 73, 37-60.

del Pino, R. (1 de maig de 2005). Conchita Badía, en el recuerdo. Una voz para Granados, Casals y Falla. *La Opinión de Granada*. <https://acortar.link/yBW84e>

Domènech, E. (s.d.). Conxita Badia. *Intèrprets Catalans Històrics*. Associació Joan Manent. <https://acortar.link/Xj74Zd>

Domènech, E. (7 de febrer de 2019). Avui ho llegeixes, demà ho oblides. *Mèdia.cat*. <https://acortar.link/Y9gkN4>

Donnelly, K. J. (2013). Visualizing Live Albums. Progressive Rock and the British Concert Film in the 1970s. Dins R. Edgar, K. Fairclough-Isacs i B. Halligan, *The Music Documentary, Acid Rock to Electropop* (pp.171-182). Routledge.

Dowd, T.J., Liddle, K. i Blyler, M. (2006). Charting Gender: The Success of Female Acts in the U.S. Mainstream Recording Market, 1940 to 1990. *Research in the Sociology of Organizations*, 23, 81-123.

Durán, A.M. i Cudris Torres, L. (2020). Cantautoras de música vallenata. Explorando el cuerpo femenino desde lo femenino en un universo masculino. *Investigación & Desarrollo*, 28(1), 36-67.

Durham, A. (2012). "Check On It" Beyoncé, Southern Booty, and Black femininities in music vídeo. *Feminist Media Studies*, 12(1), 35-49.

Echeverri, A. (2007). Orígenes y desarrollo de la violencia en Colombia. *IUSTA*, 1(26),136-151.

Edgar, R., Fairclough-Isacs, K. i Halligan, B. (Eds.) (2013). *The Music Documentary, Acid Rock to Electropop*. Routledge.

Escalante, A. (1989). Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio. *Huellas*, 26, 11-24.

Espinosa-Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El cotidiano*, 184, 7-12.



EWA. (2016). *Where are the women directors? Report on gender equality for directors in the European film industry 2006-2013*. European Women's Audiovisual Network. <https://acortar.link/qmrPqO>

Faupel, A. i Schmutz, V. (2011). From fallen women to Madonnas: Changing gender stereotypes in popular music critical discourse. *Sociologie de l'Art*, 3 (opus 18),15-34.

Fernández, V. (2011). Balance de los Estudios Culturales en América Latina. La Ruta de la Comunicación en la definición del objeto. *Nómadas. Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Número especial América Llatina. <https://acortar.link/tBQTL1>

Fernández Vega, G. (2011). Corren sin prisa. Fragmentos de documentales y de trayectos propios y ajenos en ríos de Colombia y de otras tierras... *Cuadernos de cine colombiano – los ríos y el cine*, 16, 42-67.

FIDH. (2012). *Colombia. La guerra se mide en litros de sangre*. Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado - Movice, 590e. <https://acortar.link/8cmNNb>

Fredrickson, B. L. i Roberts, T-A. (1997). Objectification Theory: Toward an understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, 173-206.

Friedemann, N. (1990). Lumbalú: Ritos de la muerte en Palenque de San Basilio. *Filología y Lingüística*, XVI (2), 51-63.

Friedemann, N. (1993). *La Saga del Negro, presencia africana en Colombia*. Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana.

Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. Constable.

Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. Pantheon Books.

Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.

Frith, S. i Goodwin, A. (1990). *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Pantheon Books.

Frith, S. i McRobbie, A. (1990). Rock and Sexuality. Dins S. Frith i A. Goodwin, *On Record. Rock, Pop, and the Written Word* (pp.371-389). Pantheon Books.

Frith, S., Straw, W. i Street, J. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.

Gan Quesada, G. (2012). Músicas para después de una guerra...Compromisos, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer franquismo. Dins P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 277-299). Universidad de La Rioja.

Gardner, R. (2010). Introduction: Spaces of Musical Interaction: Scenes, Subcultures, and Communities. *Studies in Symbolic Interaction*, 35, 71-77.

Gasca, L.F., Quintero, J.S. i Hernández, L.M. (2021). Mujer, Negra y Esclavizada. Cimarronaje Femenino y Espiritualidad Africana en Nueva Granada durante el siglo XVIII. *Ciudad Paz-ando*, 14(2),106-117.

Gioia, T. (2020). *La música. Una historia subversiva*. Turner Noema.

GMH. (2011). *Mujeres y Guerra. Víctimas y Resistentes en el Caribe Colombiano*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

GMH. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.

Goldin, C. i Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians. *The American Economic Review*, 90(4), 715-741.

Goldsman, F. (17 de juny de 2020). 5G, hiperconectividad y la demanda de universalitzar lo diverso. *Pikaramagazine*. <https://acortar.link/4AXC9p>

González, E. (2015). Ruido visual: La saturación de imágenes en la contemporaneidad. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(2), 226-235.

González Casado, P. (2002). La nana y las siete canciones populares españolas de Manuel de Falla. *Revista de Musicología*, 25(2), 477-512.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Grabe, V. (2010). *M-19: de la lucha armada a la renuncia a la violencia*. Fundación Manuel Giménez Abad de Estudios Parlamentarios y del Estado Autonomico. <https://acortar.link/u415S7>

Grau Rebollo, J. (2005). "Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación". El legado fílmico de Jean Rouch. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 41, 1-20.

Gray, A. i Bell, E. (2013). *History on Television*. Routledge.

Grece, C. (2021). *Trends in the VOD market EU28*. European Audiovisual Observatory.  
<https://acortar.link/QZ7fl>

Green, L. (2001). *Música, Género y Educación*. Ediciones Morata.

Groce, S. B. i Cooper, M. (1990). Just Me and the Boys? Women in Local-Level Rock and Roll. *Gender and Society*, 4(2), 220-229.

Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales, contextualidad, construccionismo y complejidad, *Tabula Rasa*, 10, 13-48.

Grueso, L. (2005). Representaciones y relaciones en la construcción del proyecto político y cultural del 'Proceso de Comunidades Negras' en el contexto del conflicto armado en la región del Pacífico Sur colombiano. Dins D. Mato (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización* (pp.53-70). Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.

Grueso, L. (2006). Escenarios de colonialismo y (de)colonialidad en la construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las relaciones de género en las comunidades negras del Pacífico colombiano. *Comentario Internacional*, 7, 145-156.

Grueso, L. (2007). Escenarios de colonialismo y (de)colonialidad en la construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las relaciones de género en comunidades Negras del Pacífico colombiano. *Comentario Internacional*, 7, 145-156.

Guardiola, I. (2018). *L'ull i la navalla. Un assaig del món com a interfície*. Arcàdia.

Guillamón, S. (2015). Los discursos fílmicos de las cineastas en España. *Dossiers feministes*, 20, 285-301.

Gutiérrez, A. F. i Aguilera Toro, C. (2002). *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Universidad del Valle.

Gutiérrez, A. F. i Aguilera Toro, C. (2004). Producción documental en los años noventa. *Cuadernos de cine colombiano. Balance documental*, 5-23.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial.

Hall, S. i du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.

Hall, S. i Jefferson, T. (2003). *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis e-Library.

Hanich, J. (2017). Reflecting on Reflections: Cinema's Complex Mirror Shots. Dins M. Beugnet, A. Cameron i A. Fetveit (Eds.) *Infinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* (pp.131-156). Edinburg UP.

Harbert, B. J. (2018). *American Music Documentary, five case studies of Ciné-Ethnomusicology*. Wesleyan University Press.

Harding, D. i Nett, E. (1984). Women and Rock Music. *Atlantis*, 10(1), 60-76.

Hebdige, D. (2002). *Subculture. The Meaning of Style*. Taylor & Francis e-Library.

Hernández Romero, N. i Maia, A.F. (2013). Músicas Populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños. *Musiker*, 20, 207-253.

Hernández, Z. (2012). *Métodos de análisis de datos: Apuntes*. Universidad de La Rioja. <https://acortar.link/ECQiYH>

Hertz, E. (2013). The Anxiety of Authenticity. Post-punk Film in the 2000s. Dins R. Edgar, K. Fairclough-Isaacs i B. Halligan (Eds.), *The Music Documentary. Acid Rock to Electropop* (pp.131-140), Routledge.

Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.

HRW. (2017). *Informe Mundial 2017: Colombia*. Human Rights Watch. <https://acortar.link/EJipqU>

HRW. (2021). *Informe Mundial 2021: Colombia*. Human Right Watch. <https://acortar.link/WWxBXO>

INDEPAZ. (28 de gener de 2022). Masacres en Colombia durante el 2020, 2021 y 2022. *Observatorio de DDHH, Conflictividades y Paz*. <https://acortar.link/QXXpNE>

Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. *Journal of Biology*, 7, 21.

Janata, P., Tomic, S.T. i Rakowski, S. (2007). Characterisation of music-evoked autobiographical memories. *Memory*, 15(8), 845-860.

Khanna, R. (1998). The battle of Algiers and the Nouba of the women of Mont Chenoua: From third to fourth cinema, *Third Text*, 12(43), 13-32.

Krenske, L. i McKay, J. (2000). 'Hard and Heavy': gender and power in a heavy metal music subculture. *Gender, Place and Culture*, 7(3), 287-304.

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra.

Lacueva, M. (2019). Del silenci(ament) de les músiques a la sororitat sonora. *Mirmanda, Revista de Cultura*, 14, 122-126.

Lagos, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, 24, 60-80.

Lara, D. (2016). La música de gaitas como expresión Diaspórica (africana) del Caribe colombiano. *Revista de Estudios Colombianos*, 47,112-117.

Lauzen, M. M. (2020a). *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*. Celluloid Ceiling. <https://acortar.link/8jbVRn>

Lauzen, M. M. (2020b). *Center for the Study of Women in Television and Film: It's a Man's (Celluloid) World Study 2019*. Center for the Study of Women in Television and Film. <https://acortar.link/Nef7Jr>

Leal, C. (2014). Música, raza y región: El Currulao del Pacífico sur colombiano. Dins F. Purcell i R. Trujillo *Chile-Colombia: diálogos sobre sus trayectorias históricas* (pp.109-135). Ediciones UniAndes.

Ledo, M. (2016). Acciones (in)diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y "novo cinema galego". *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 67-84.

Ledo, M. (2020). *El Cuerpo y la cámara*. Cátedra.

Ledo, M. (2022). Del arte de nombrar lo no ficcional. Dins R. Arnau, T. Sorolla i J. Marzal (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp.77-95). Tirant Humanidades.

Lemos, L. (2011). Crossing Borders, (Re)Shaping Gender. Music and Gender in a Globalized World. *e-cadernos CES*, 14, 200-210.

Ley 70 de 1993. Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política. 31 de agosto de 1993. D.O. No.41.013. <https://acortar.link/d34EdZ>

Lewis, L. (1991). *Gender Politics and MTV. Voicing the difference*. Temple University Press.

Linares, A. (1976). *El Cine Militante*. Castellote Editor.

Long, P. i Wall, T. (2013). Tony Palmer's *All You Need Is Love*. Television's First Pop History. Dins R. Edgar, K. Fairclough-Isacs i B. Halligan, *The Music Documentary, Acid Rock to Electropop* (pp.25-41). Routledge.

López-Peláez, M.P. (2013). Una breve aproximación al canon musical en la educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, 9, 213-220.

Loviana, K. (24 de desembre de 2022). The Power of Documentaries: A Tool to Spark Social Change? *Center For Digital Society*. <https://acortar.link/RyPPtG>

Lozano, B.R. (2009). Género, racismo y ciudadanía. *La manzana de la discordia*, 4(1), 7-17.

Lozano, B.R. (2010). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano. *La manzana de la discordia*, 5(2), 7-24.

Lozano, B.R. (7 d'abril de 2014). ¿Negros o afros? ¿Cómo resolver esta discusión? *razónpública*. <https://acortar.link/kLOMMu>

Lozano, B.R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras afrocolombianas tejidas con retazos de memorias*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ediciones Abya-Yala.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

Manchado, M. (25 de juliol de 2020). En busca de una genealogía feminista en la Música española. *Revista con la A*. <https://acortar.link/fPMngL>

Martí, J. (2014). Music and Alterity Processes. *Humanities*, 3, 645-659.

Martí, J. (2015). No sense la meva música: la música com a fet social. *Perifèria, revista de recerca i formació antropològica*, 20(2), 4-25.

Martínez Cano, S. (2017). Procesos de empoderamiento y liderazgo de las mujeres a través de la sororidad y la creatividad. *Dossiers Feministes*, 22, 49-72.

Mato, D. (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO.

Matos, E. (25 de gener de 2016). Punk, Hardcore and Gay. The Juicezine - Medium. <https://acortar.link/CaVxGj>

Maya Restrepo, L.A. (2000). Botánica y medicina africanes en la Nueva Granada, s. XVII. *Historia Crítica*, 1(19), 24-42.

Maya Restrepo, L.A. (2002). Paula de Eguiluz y el arte del bien querer. Apuntes para el estudio del cimarronaje femenino en le Caribe, siglo XVII. *Historia Crítica*, 24, 101-118.

Maya Restrepo, L.A. (2009). Racismo institucional, violencia y políticas culturales. Legados coloniales y políticas de la diferencia en Colombia. *Historia Crítica*, Extra 1, 218-245.

Mayayo, P. (2008). Què ha canviat? Ser dona i artista (feminista?) a l'Estat espanyol, 1986-2006. Dins J. Font i M. Perpinyà (dir.), *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*. Fundació Espais. <https://acortar.link/T3k4IU>

Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte espanyol contemporáneo. Dins J.V. Aliaga i P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte espanyol 1960-2010* (pp.19-38). This Side Up.

Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. Dins S. Mayer i E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político, Feminismo y documental* (pp.12-42). Gobierno de Navarra, INAAC.

Mayhew, E. (1999). Women in Popular Music and the Construction of 'Autheticity'. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4(1), 63-81.

Mayorga, M. P. (2020). Transfeminidades: el grito cuir y la performatividad afectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, 79(2), 214-225.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.

McClary, S. (2000). Women and Music on the Verge of the New Millenium. *Signs*, 25(4), 1283-1286.

McFarlane, A. (1991). Cimarrones y Palenques en Colombia: Siglo XVIII. *Historia y Espacio*, 14, 53-78.

McKearney, M.C. (1995). Riot Grrrrl: It's Not Just Music, It's Not Just Punk. *Spectator*, 1(1), 87-95.

- McRobbie, A. (1981). Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique. Dins T. Bennett, G. Martin, C. Mercer i J. Woollacott (Eds.), *Culture, Ideology and Social Process* (pp.111-123). BT Batsford.
- McRobbie, A. (2004). Post-Feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264.
- McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of feminisme. Gender, culture and social change*. SAGE.
- McRobbie, A. (2021). *Feminismo y resiliencia. Ensayos sobre género, medios y el final del Estado del bienestar*. Ediciones Morata.
- McRobbie, A. i Garber, J. (2003). Girls and Subcultures. Dins S. Hall i T. Jefferson (Eds.), *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* (pp.209-222). Taylor & Francis e-Library.
- Medrano, A. (2020). *Producció i exhibició de cinema a Catalunya 2000-2019: actualització dels indicadors principals. L'any previ a la Covid-19 hi havia símptomes de canvi en alguns indicadors*. Observatori de la Producció Audiovisual (OPA). <https://acortar.link/kx4nKC>
- Mena, M. (2012). Espiritualidad mariana y diáspora afrocolombiana. *Albertus Magnus*, 4(2),179-195.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento descolonial: reflexiones finales. *Comentario Internacional*, 7, 186-192.
- MIM. (2021). *Estudio de género en la industria de la música en España*. Mujeres de la Industria de la Música. <https://acortar.link/bdAZdi>
- MIM. (2022). *Igualdad de Género en la Industria de la Música. Una visión del sector desde una perspectiva de género*. Mujeres de la Industria de la Música. <https://acortar.link/a0WtkG>
- Molyneux, M., Dey, A., Gatto, M. A. i Rowden, H. (2021). *New feminist activism, waves and generations*. UN Women Discussion Paper (UN Research and Data). <https://acortar.link/OhM7gL>



- Moreira, A., Forero, M. i Parada, A.M. (octubre de 2015). Conflicto en Colombia: Antecedentes históricos y actores. Dossier proceso de paz en Colombia. CIDOB, Barcelona Center For International Affairs. <https://acortar.link/K5pGjJ>
- Moreno, A., Miguel de Bustos, J.C. i Revelo, A. (2021). El sistema de estímulos a la industria audiovisual en Colombia. *Comunicación y Sociedad*, e7746, 1-25. <https://acortar.link/B3HnrG>
- Mosquera Rosero-Labbé, C., Barcelos L. C (Ed.). (2007). *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Universidad Nacional de Colombia.
- MPA. (2021). *Theme Report 2021. A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home/mobile entertainment market environment for 2021*. Motion Picture Association.
- Muxel, A. (2012). The Functions of Familial Memory and Processes of Identity. Dins E. Boesen, F. Lentz, M. Margue, D. Scuto i R. Wagener (Ed.), *Peripheral Memories: Public and Private Forms of Experiencing and Narrating the Past* (pp. 21-32). Transcript Verlag.
- MYM. (15 de gener de 2018). Mujeres en la música: retos de futuro. *Mujeres y Música*. <https://acortar.link/hwEige>
- MYM. (4 de juliol de 2019). La presencia de las mujeres en los festivales en 2019. *Mujeres y Música*. <https://acortar.link/MyEjOJ>
- Navarrete, M.C. (2001). Cimarrones y palenques en las provincias al norte del Nuevo Reino de Granada. Siglo XVII. *Fronteras De La Historia*, 6, 97-122.
- Navarrete, M.C. (2003). Los palenques. Reductos libertarios en la sociedad colonial, siglos XVI y XVII. *Memoria y Sociedad*, 6(14), 77-96.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Nieves Oviedo, J. (2003). *Entre los sonidos del patio y la cultura mundo. Semiosis nómadas en la música del Caribe*. Minicultura.
- Nochlin, L. (2008). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Dins N. Arroyo Arce (coord.), J. Casamartina i Parassols (dir.) i P. Jiménez Burillo (dir.), *Amazonas del arte nuevo* (pp.283-289). Fundación Mapfre.
- Nogueira, L. (2007). Rockumentary: em busca do equilíbrio. *Doc On-line*, 2, 120-126.

Nualart, C. (2018). Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo. *Anales de Historia del Arte*, 28, 431-446.

Ochoa, J.S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 226, 31-52.

Ochoa, J.S., Pérez, C.J. i Ochoa, F. (2017). *El Libro de las cumbias colombianas*. Universidad de Antioquia. Departamento de Música, Grupo de investigaciones musicales.

Ochoa-Escobar, F. i Gómez-Gómez, N. (2020). "Se busca bullerengue": concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, 10, 121-166.

Odin, R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58(2), 197-217.

Onyebadi, U.T. i Mbunyuza-Memani, L. (2017). Women and South Africa's Anti-Apartheid Struggle: Evaluating the Political Messages in the Music of Miriam Makeba. Dins U.T. Onyebadi (Ed.), *Music as a Platform for Political Communication*. IGI Global.

Ordóñez, L.F. (2015). Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias. *Cuadernos de cine colombiano – cine y política*, 23, 10-31.

Oroz, E. (2012). Los documentales feministas de Kim Longinotto. Subjetividad, compromiso y cambio. Dins M. Castejón Elorza (Ed.), *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona* (pp.22-33). IPES Elkartea.

Oroz, E. i Binimelis, M. (2020). Who counts? The presence of women directors in Spanish independent cinema through a data analysis of film circulation (2013-2018). *Communication & Society*, 33(3), 101-118.

Ortega, M.L. (2004). Rupturas y continuidades en el documental social. *Secuencias: revista de historia del cine*, 20, 47-61.

Ortega, M. L. (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Ocho y Medio.

Otero, M. i Otero, M. (2019). Teixint els fils d'una genealogia dels feminismes a Catalunya. *Revista Idees*, 47, 1-9.

Palomino, S. (8 de febrer de 2021). Francia Márquez: "Colombia es un país que condena y extermina a quienes piensan diferente". *El País*. <https://acortar.link/Gq8wOd>

Patiño, S.C. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión.

Pendle, K. (Ed.) (2001). *Women & Music, A History*. (2a ed.). Indiana University Press.

Pérez, M.A. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 11, 30-52.

PES. (2014). *Gualíes, Alabaos y Levantamientos de Tumbas, Ritos mortuorios de las comunidades afro del municipio del Medio San Juan*. Ministerio de Cultura. Fundación Cultural de Andagoya.

Picornell, M. (2002). *Discursos testimoniales en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ponzanesi, S. (2019). Postcolonial and transnational approaches to film and feminism. Dins de K. L. Hole, D. Jelaca, E. A. Kaplan i P. Petro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Taylor & Francis Books.

Proenza, A. (16 de febrer de 2020). Accord de paix en Colombie: le gouvernement sape le travail de mémoire. *Libération*. <https://acortar.link/Tj0dQl>

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Dins E. Lander (Ed.), *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales* (pp.201-245). CLACSO.

Quílez, Laia. (2010). *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación* [Tesi doctoral, Universitat Rovira i Virgili]. <http://hdl.handle.net/10803/8596>

Quílez, L. (2013a). Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea. *Historia y Comunicación Social*, 18, 387-398.

Quílez, L. (2013b). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. *Olivar*, 14(20), 47-75.

Quílez, L. (2016). Feminine resistances: The figure of the Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 8(1), 79-93.

Quílez, L., Araüna, N. (2019). Diálogos con la ausencia: La epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-222.

Quiñones, L. (11 de febrer de 2019). Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género. *Noticias ONU*. <https://acortar.link/9P3L7C>

Ramírez, C. E. (8 de noviembre de 2018). España, un país que camina cada vez más hacia el feminismo. *The Huffington Post*. <https://acortar.link/ejEAGL>

Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, 213, 7-25.

Ratto, M. i Boler, M. (ed.) (2014). *DIY Citizenship. Critical Making and Social Media*. The MIT Press.

Restrepo, C. (9 de marzo de 2022). El nombre "Colombia". *Bancrepcultural*. <https://acortar.link/b0ENS5>

Reyes, J.C. (2011). El río grande de la Magdalena en el cine colombiano. *Cuadernos de cine colombiano – los ríos y el cine*, 16, 6-23.

Reynolds, S. (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber.

Riaño, P. i Uribe, M.V. (2017). Construyendo memoria en medio del conflicto: el Grupo de Memoria Histórica de Colombia. *Revista de Estudios Colombianos*, 50, 9-23.

Riaño-Alcalá, P. i Chaparro, R. (2020). Cantando el sufrimiento del río. Memoria, poética y acción política de las cantadoras del Medio Atrato chocoano. *Revista colombiana de antropología*, 56(2), 79-110.

Rincón, S. i Brito, N. (7 de julio de 2022). La renuncia de Dario Acevedo: entre polémicas, tutela y negación del conflicto armado. *Rutas del conflicto*. <https://acortar.link/tOZtZy>

- Rivera Betancur, J.L. (2018). *El viaje del protagonista en el cine colombiano: Contexto, gobierno e industria en una narrativa antiheroica*. [Tesi doctoral, Universidad de Navarra]. Repositori Institucional – Universidad Navarra.
- Roessner, J. (2013). The Circus in Town. Rock Mockumentaries and the Carnavalesque. Dins R. Edgar, K. Fairclough-Isacs i B. Halligan, *The Music Documentary, Acid Rock to Electropop* (pp.159-170). Routledge.
- Rose, M. (2014). Making Publics: Documentary as Do-It-with-Others Citizenship. Dins M. Ratto, i M. Boler, M. (ed.) *DIY Citizenship. Critical Making and Social Media* (pp.201-212). The MIT Press.
- Roth, J. (2017). "Mujeres de letras, de arte, de mañas": hip hop cubano y la producción de espacios alternativos del feminismo. *Boletín Hispánico Helvético*, 29, 161-177.
- Rueda Pinilla, N. (2012). El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales. *Revista Comunicación*, 10(1), 1172-1182.
- Saffle, M. (2013). Retrospective Compilations: (Re)defining the Music Documentary. Dins R. Edgar, K. Fairclough-Isacs i B. Halligan, *The Music Documentary, Acid Rock to Electropop* (pp.42-54). Routledge.
- Satizábal, C.E. (2005). Mientras huyo, canto: Arte, memoria, cultura y desplazamiento en Colombia y en los Montes de María. Reflexiones a partir de la III Expedición por el Éxodo. *Jangwa Pana - Revista de Antropología*, 4, 99-105.
- Sarris, A. (1998). Godard and the Revolution. Dins D. Sterritt (Ed.), *Jean-Luc Godard Interviews* (pp.50-58). University Press of Mississippi.
- Schlenker, J. i Iturralde, M.A. (2006). El uso del discurso de los derechos humanos por parte de los actores armados en Colombia: ¿Humanización del conflicto o estrategia de guerra? *Análisis político*, 56, 29-50.
- Scholz, A. (2018). Las invisibles del cine español. Dins A. Scholz i M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine en el siglo XX* (pp.45-67). Iberoamericana/Vervuert.
- Scott, J.W. (2004). Feminism's History. *Journal of Women's History*, 16(2), 10-29.
- Shock. (2 de setembre de 2020). "El racismo en el país es una realidad innegable": músicos afrocolombianos. *Shock*. <https://acortar.link/MoYEg4>

Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. Dins C. Torreiro i J. Cerdán (Eds.), *Documental y Vanguardia* (pp.65-84). Càtedra.

Selva, M. i Solà, A. (2017). Imaginarios, memorias y disensos visuales. Dins M. de la Fuente (coord.), *Polítiques de memòria, gènere i ciutat* (pp.158-187). Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Sexton, J. (2015). Excavating Authenticity. Surveying the Indie-Rock Doc. Dins H. Rogers (Ed.), *Music and Sound in Documentary Film* (pp.151-165). Routledge.

Simone, P. (2019). *Female directors in European Cinema. Key figures 2019*. European Audiovisual Observatory. <https://acortar.link/URMN3g>

Singer, D. (2005). Los roles de genero en la practica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX. *ESCENA, Revista de las artes*, 57(2), 49-75.

Smith, S.L., Choueiti, M. i Pieper, K. (2017). *Inequality in 900 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT, and Disability from 2007-2016*. USC Annenberg. <https://acortar.link/rAZqeo>

Smith, S.L., Choueiti, M., Pieper, K., Clark, H. i Case, A. (2014). *Gender Bias Without Borders. An investigation of female characters in popular films across 11 countries*. Geena Davis Institute on Gender and Media. <https://acortar.link/ag3yaq>

Smith, S.L, Choueiti, M., Pieper, K., Clark, H. i Case, A. (2019). *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artsits, Songwriters & Producers across 700 Popular Songs from 2012-2018*. USC Annenberg Inclusion Initiative. <https://acortar.link/SZtBgW>

Smith, S.L., Pieper, K. i Choueiti, M. (2015). *Exploring the Careers of Female Directors: Phase III*. Media, Diversity and Social Change Initiative, Annenberg School for Communication and Journalism, University of South California. <https://acortar.link/nxeGxn>

Solano Moraga, S. i Hernández Ching, R.C. (2019). Chavela Vargas: su mitificación como personaje artístico y cultural. *Repertorio Americano*, 29, 303-310.

Soler, S. (2016). Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers feministes*, 21,157-174.

Soler, S. i Oriola, S. (2019). Música, identidad de género y adolescencia. *Epistemos*, 7(2), 27-56.

- Sontag, S. (2005). *On Photography*. RosettaBooks. (Libre original publicat al 1977).
- Sosa, R. (2014). Música popular y género: Estrategias de acceso al ámbito musical de bandas lideradas por mujeres. *La Ventana*, 40, 268-270.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Berg.
- Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition*, 38, 113-130.
- Suárez, J. (2018). Los lugares de las mujeres en el cine colombiano: para un contexto sobre cineastas emergentes. Dins A. Scholz i M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes, Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp.227-253). Iberoamericana-Veruert.
- Talero, M.E. (1987). Entrevista con Gloria Triana. *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, 24, 4-25.
- Tan, J. (2018). LGBTQ+ Representation and Activism in the Music Industry. *Backstage Pass*, 1(1), Article 13.
- Tapia, J. (2019). "Ellos gobernaron el pasado, la rutina, la energía. No gobernarán el futuro": el feminismo como discurso crítico en la música popular del último lustro. Dins D. Ponce (Ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (pp.75-90). Cuaderno y Pauta.
- Tarín, F.J.G. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Beira Interior.
- Thornton, S. (2003). *Club Cultures. Music, Media ans Subcultural Capital*. Polity Press.
- Trejos, L.F. (2013). Colombia: Una revisión teórica de su conflicto armado. *Revista Enfoques*, XI (18), 55-75.
- Úbeda, L. (30 de juliol de 2021). El 'queerbaiting' en la música o por qué no etiquetarse vende. *El Salto Diario*. <https://acortar.link/roUBta>
- UNESCO. (2007). *Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial*. UNESCO. <https://acortar.link/ATeHpt>
- Valencia, L. (2010a). *Una mirada a las afromúsicas del Pacífico Norte Colombiano*. ASINCH.
- Valencia, L. (2010b). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. ASINCH.

Valencia, I.H. (2017). Cultivos ilícitos y minería ilegal: algunos de los retos del postconflicto en la región del Pacífico. *Análisis FES*, 1-12.

Valls, L. (26 de desembre de 2020). 4 de cada 5 artistas siguen siendo hombres [Recuento de mujeres en festivales 2020]. *Mujeres y Música*. <https://acortar.link/q8BSEm>

Vila, F. (1999). Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres. *Política y Sociedad*, 32, 43-51.

Vila Vilar, E. (2000). La evangelización del esclavo negro y su integración en el mundo americano. Dins B. Ares Queija i A. Stella (coord.), *Negros, mulatos, zambaigos, derroteros africanos en los mundos ibéricos* (pp.189-206). CSIC, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Villa, E. i Villa, W. (2016). Un silencio que habla: Las sonoridades narradas del Chandé en el Caribe seco colombiano. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 24, 87-107.

Viñuela, E. (2014). El *Rockumental* o la documentación discursiva de las músicas populares urbanas. *Quaderns de Cine*, 9, 15-23.

Viñuela, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes*, 7, 11-29.

Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario, Semiótica y Posmemoria I*, 44, 12-28.

Viveros, C. (2021). *Identidad y posmemoria en el documental autobiográfico colombiano realizado por mujeres y relacionado con el conflicto armado (1970-2020)* [Tesi doctoral no publicada]. Universidad del Norte. División de Humanidades y Ciencias Sociales.

Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 273-296.

Wai-Chung Ho. (2009). Gender differences in instrumental learning among secondary school students in Hong Kong. *Gender and Education*, 21(4), 405-422.



- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores.
- Welch, G., Papageorgi, I., Haddon, L., Creech, A., Morton, F., de Bézenac, C., Duffy, C., Potter, J., Whyton, T. i Himonides, E. (2008). Musical genre and gender as factors in higher education learning in music. *Research Papers in Education*, 23(2), 203-217.
- Werner, A. i Nordström, M. (2013). Strong Women? Girls and role models in music production and consumption. *Tidskrift för genusvetenskap*, 2-3, 112-129.
- Whiteley, S. (Ed.). (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge.
- Whiteley, S. (2000). *Woman and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Routledge.
- Zapata González, A. (2021). El sincretismo religioso en la población afrocolombiana ¿un mecanismo de resistencia? *Versiones. Revista de estudiantes de filosofía*, 16, 43-56.
- Zapata Olivella, M. (1990). *¡Levántate Mulato!: por mi raza hablará el espíritu*. Rei Andes Ltda.
- Zapata Olivella, M. (1997). Dinámica de la transmisión oral. Dins F. Silva (Comp.), *Las voces del tiempo. Oralidad y cultura popular* (pp.103-111). Arango Editores.
- Zurian, F.A. i Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
APROXIMACIONS AL DOCUMENTAL DE MÚSICA CONTEMPORANI AMB PERSPECTIVA DE GÈNERE: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA,  
REIVINDICACIÓ I LLEGAT  
David Mauri Estupiñà

