

Construcciones de lo femenino en los documentales sobre mujeres en la música chilena

Constructions of femininity in music documentaries about Chilean female musicians

Catalina Sentis Acuña

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE¹

 <https://orcid.org/0000-0002-2452-5624>

Martín Farías

UNIVERSIDAD DE CHILE, INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN²

 <https://orcid.org/0000-0002-9464-8486>

Resumen. Un reciente estudio constató la existencia de más de 200 documentales dedicados a fenómenos musicales producidos en Chile entre 1990 y 2019. De todas estas realizaciones, un número bastante reducido tiene como protagonistas a mujeres. Conjugando referentes teóricos de la musicología y de los estudios sobre cine, en este artículo proponemos analizar un grupo de documentales musicales chilenos dedicados a mujeres desde una perspectiva de género para comprender cómo retratan a sus protagonistas. En términos metodológicos, seleccionamos cinco documentales dedicados a las artistas Nicole, Mon Laferte y Violeta Parra como estudios de caso. Realizamos un análisis fílmico buscando identificar discursos relativos a la condición de género de sus protagonistas. Nos interesa comprender qué estrategias narrativas, tópicos y recursos audiovisuales utilizan, y qué estereotipos de género promueven. Entendemos los documentales musicales como productos que no simplemente registran la música, sino que articulan un discurso sobre ella y, por tanto, que establecen los modos en que la comprendemos. Con esta premisa, el presente trabajo busca revelar cómo el audiovisual entiende y retrata a las mujeres en la música chilena y las construcciones de género que dan forma a estos retratos.³

Palabras clave. Musicología feminista, Perspectiva de género, Documental musical, Narrativa audiovisual, Música chilena.

Abstract. A recent study confirmed the existence of more than 200 music documentaries produced in Chile between 1990 and 2019. Of this body of films, only a small number have women as main characters. Combining theoretical references from Musicology and Film Studies, this article offers an in-depth analysis of music documentaries focused on Chilean female musicians from a gender perspective to understand how these productions portray women. In terms of methodology, we selected five documentaries focused on artists such as Nicole, Mon Laferte and Violeta Parra. The film analysis seeks to understand the discourses about gender issues and reveal what narratives, topics, audiovisual strategies, and gender stereotypes these films promote. Music documentaries are not simply products that document music practices but discourses about music that outline how

¹ Magíster en Artes mención Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile. ORCID 0000-0002-2452-5624. Mail: catasentis@gmail.com

² Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. ORCID 0000-0002-9464-8486. Mail: mefz1936@gmail.com

³ Agradecemos a las académicas Eileen Karmy y Estefanía Urqueta por su atenta lectura de una primera versión de este trabajo. Sus comentarios y sugerencias contribuyeron al resultado final que aquí presentamos.

we understand it. In this light, this article reveals how music documentaries portray Chilean female musicians and the gender constructions that shape these portraits.

Keywords. Feminist musicology, Gender perspective, Music documentary, Audiovisual narrative, Chilean music.

Introducción

En un estudio sobre las trayectorias del documental musical en Chile, el musicólogo Martín Farías analizó un corpus de más de 200 cintas realizadas en el período 1990-2019. Uno de los hallazgos fue constatar que alrededor de 90 % de estas producciones estaban dedicadas a hombres, mientras que solo una veintena tenían como protagonistas a mujeres o estas compartían el rol central (*Ruidos* 14). Asimismo, el autor sostiene que dentro del pequeño grupo de películas enfocadas en mujeres se tiende a reproducir estereotipos de género equiparando lo femenino con ideas de fragilidad y maternidad (ibid.). Sin embargo, más allá de algunos comentarios pasajeros, estos asuntos no son problematizados. Sobre esta base, el presente artículo propone analizar los documentales musicales dedicados a mujeres desde un enfoque de género para comprender cómo estas realizaciones las retratan, qué estrategias narrativas, tópicos y recursos audiovisuales utilizan, y cuáles serían los estereotipos de género promovidos por estas producciones.

Como han planteado Tim Wall y Nicolas Pillai los medios audiovisuales no hacen simplemente uso de la música popular, sino que, al documentarla, establecen los modos en que la entendemos (104). Siguiendo esta propuesta, sostenemos que el estudio de los documentales sobre mujeres en la música chilena nos dará luces respecto a cómo concebimos a las mujeres músicas, su posición en las distintas escenas musicales y las construcciones de género a través de las cuáles vemos y escuchamos la música. Pese a que los estudios sobre cine coinciden en que el documental es una construcción, una mirada particular y subjetiva, su anclaje en hechos de la realidad le otorga un aura de verosimilitud que la distancia del cine de ficción. En otras palabras, se tiende a asumir que lo que aparece en un documental es real y ese discurso audiovisual resulta tremendamente poderoso a la hora de construir lo que entendemos como cierto. Por esta razón, es de especial importancia prestar atención a la construcción de estas narrativas audiovisuales desde la musicología y los estudios de cine, para entender cómo estos relatos sobre música y sus creadores participan de un proceso de producción y reproducción cultural con una mirada de género.

La estrategia metodológica se desarrolló en una serie de etapas sucesivas que comenzó con un levantamiento bibliográfico. Con esto pudimos aunar referentes teóricos de los estudios de género, así como su aplicación al cine y la música, y que sirvieron de referentes para el desarrollo del análisis fílmico posterior. A partir de esto, elaboramos un catastro de los documentales musicales chilenos protagonizados por mujeres o en los que alguna mujer comparte el protagonismo. Con este criterio constatamos la existencia de 21 documentales producidos en el período 1990-2019 (ver Anexo).

Una primera selección estuvo dada por el acceso a los materiales, pues existe un número de películas que, si bien tuvieron un estreno y cierta circulación, hoy en día no se encuentran disponibles en formatos físicos ni para su visionado en línea.

Luego de una primera revisión de los materiales disponibles, decidimos escoger cinco casos para su estudio en profundidad. Los criterios de selección fueron varios: el primero surgió al constatar que las cintas en que las mujeres compartían protagonismo tendían a enfocarse en otros tópicos que se alejaban del rol de la mujer en la música, invisibilizando las cuestiones de género. Esto nos llevó a concentrarnos en cintas donde las mujeres fueran efectivamente protagonistas.

Algo similar ocurrió con películas de conciertos, en que más allá de canciones interpretadas en pantalla, eran escasos los elementos discursivos que pudieran darnos luces para el estudio. Otro de los criterios estuvo marcado por la prominencia de figuras como Violeta Parra y Nicole, a quienes se dedican varias cintas. El hecho de contar con más de una película enfocada en una misma artista nos permitió comparar y establecer similitudes y diferencias en los retratos. Al mismo tiempo, la preponderancia de estas mujeres nos llevó a concentrarnos en dos grandes focos: uno acerca de figuras del pop, como Nicole y Mon Laferte, y otro en torno a Violeta Parra, quien es la artista que más atención ha concitado desde el mundo audiovisual.

La selección final comprende un grupo de cinco cintas dedicadas a mujeres de la música chilena. Por una parte, películas centradas en Nicole y Mon Laferte, que son *Nicole, 20 años* (Nicolás Soto-Chacón y Francisca Versluys, 2010), *Mon Laferte: Un alma en pena* (Gamaliel de Santiago, 2017) y *Panal vivo* (Denisse Laval y Nicolás Soto-Chacón, 2019). Por otra parte, dos películas sobre la cantautora y artista plástica Violeta Parra: *Viola chilensis* (Luis Vera, 2003) y *Violeta más viva que nunca* (Ángel Parra y Daniel Sandoval, 2017). En forma complementaria, consideramos algunos elementos de la serie documental *Sonidos en mí: Mujeres en la música* (Susana Díaz, 2018) que, si bien no es una cinta unitaria, como los casos anteriores, resulta de interés puesto que la condición de género es el eje articulador de la producción.

La etapa final del análisis fílmico consistió en nuevos visionados del material y el posterior estudio de su construcción espacio-temporal, sus ejes narrativos y estrategias audiovisuales tomando como foco principal los discursos respecto de la condición de género de sus protagonistas. Los roles asignados a lo femenino y lo masculino emergen a través de las narrativas y son naturalizados mediante el formato y el lenguaje audiovisual. Para el análisis nos situamos desde los diferentes aportes conceptuales de la teoría del género que discutiremos en detalle en la siguiente sección. Es importante destacar que nos concentramos tanto en las narrativas como en las estrategias audiovisuales con las que las obras trabajan. Nos interesa indagar en la forma y la estructura fílmica considerando personajes, planos y usos de la cámara, así como el rol de la música, las voces y los efectos sonoros.

En la primera parte de este trabajo presentamos algunos de los referentes teóricos que dan sustento al estudio revisando escritos sobre género tanto en la música como en el cine, para presentar una base común desde ambas disciplinas. A continuación, establecemos aspectos generales en torno al género en las cintas estudiadas, en los que identificamos diferentes tópicos asignados a las mujeres en la construcción de lo femenino: la maternidad en tensión con el mundo laboral; las identificaciones que tienen las mujeres músicas con genealogías femeninas, y la asociación de lo femenino con la naturaleza y, en especial, la tierra. Estos tópicos son desarrollados en las siguientes dos secciones de análisis en profundidad. La primera en torno a las cantantes Nicole y Mon Laferte y la segunda sobre la folklorista y artista visual Violeta Parra. A modo de cierre, las conclusiones presentan los principales hallazgos y contribuciones del estudio.

Género en la música y el cine

La música popular propone, transmite y reproduce estereotipos de género a través de un producto musical. Estos estereotipos presentan una idea de lo femenino y lo masculino, construyendo así una imagen sexual que se comunica a través de las industrias de la música. Sara Cohen afirma, en su artículo “Popular music, gender and sexuality”, que la música no es masculina o femenina de

manera fija, sino que se confecciona activamente a través de la práctica social como parte de un proceso continuo a través del cual se definen, contestan y transforman una variedad de roles (231). Cohen analiza cómo el género se construye musicalmente no solo a través de la interpretación, las imágenes y los estilos, sino también mediante las relaciones, eventos y contextos que le dan forma y significado (240). La música y su puesta en escena funcionan como medio de comunicación de un discurso sobre la expresión sexual y no es posible comprender lo musical separado de esta dimensión.

El tramado simbólico construido por los estereotipos de género se encuentra internalizado y naturalizado por los individuos. Al respecto, Carla Pinochet y Marcela Valdovinos señalan que: “Esta introyección profunda y no siempre consciente de las estructuras de dominación masculina explica que las mujeres puedan reproducir un sistema que a todas luces les resulta injusto, y en el cual se ven relegadas al plano de meros objetos o entidades pasivas” (91). Los sujetos comprenden los roles de género como un desempeño determinado por una coerción social, en la que se desarrollan estrategias de subsistencia que les permiten desenvolverse en consecuencia. Respecto al caso de las mujeres, estas autoras afirman que “Lejos de constituir expresiones de una identidad femenina esencial, es necesario leer las acciones de las mujeres en el mundo social como espacios de agencia, en los que resulta posible desplazar las fronteras de las identidades de género que se les asignan” (ibid.). Se debe considerar, al momento del análisis, que las mujeres se encuentran mediando, a partir de sus propias estrategias, el rol social esperado de ellas, confrontando sus propios deseos e insertas a su vez en un contexto altamente masculinizado.

Cuando hablamos de género, no solo nos referimos a los rasgos y diferencias que existen entre hombres y mujeres, dado que los sujetos se encuentran atravesados por una compleja red de atributos que los conforman y, a la vez, los relaciona con un colectivo. Sonia Montecino señala que “Cada uno(a) de nosotros(as) experimentará su género de acuerdo a la clase social, a la generación y a su pertenencia étnica. Del mismo modo, las posiciones que ocupemos en las distintas estructuras sociales estarán marcadas por esas diferencias” (*Hacia* 396). Sin embargo, más allá de los individuos, es posible identificar diferencias en las estructuras sociales que dan cuenta de las relaciones que posicionan a los sujetos dentro de un grupo. Este tipo de distinciones otorgadas por la cultura, y que reflejan también las diferencias sexuales, permiten ver el peso simbólico en la construcción de lo femenino y lo masculino, en que las relaciones de género constituyen un sistema de prestigio (ibid.). Montecino destaca que dentro de estos sistemas simbólicos se ha tendido a emparejar en el imaginario la oposición mujer/hombre con naturaleza/cultura (ibid.). Por su rol reproductivo, se sitúa a las mujeres junto a la naturaleza y a los hombres, que no pueden crear sino solo de forma artificial, junto a la cultura, lo que causaría, en parte, la jerarquización de estas relaciones.

La autora señala que este imaginario –mujer/naturaleza, hombre/cultura– corresponde a antiguas formas de relaciones de género, pero permiten, a su vez, explicar nuevas formas que toman lugar en las sociedades contemporáneas. Montecino propone que “Lo que se ha mantenido es el proceso de ‘naturalización’ de las diferencias entre mujeres y hombres. Esto significa que lo social teje en sus sistemas simbólicos un discurso que hace creer en la ‘naturaleza’ de ciertos roles y posiciones, y a ellos les ha asignado una causa biológica” (idem 397). De esta forma, es posible comprender la maternidad como un rol construido desde lo social, que le será asignado a las mujeres con una carga simbólica, siendo en mayor o menor medida introyectado por ellas. Podemos ver en varias de las películas analizadas esta naturalización del rol de la mujer como madre, reforzado por diferentes metáforas que aluden a la naturaleza, en lo audiovisual y lo musical.

La forma en que son contadas las historias sobre mujeres en los documentales musicales toma especial importancia si consideramos que el género es una categoría que se construye mediante los vínculos y relaciones sociales. La manera en que son presentadas las mujeres músicas no solo nos muestra cómo ellas se relacionan con otros, sino también el vínculo con el realizador que construye un rol acerca de la mujer en la música desde su propia idea de lo femenino. Esto resulta especialmente relevante si consideramos que el grueso de los documentales chilenos sobre mujeres es dirigido por hombres. La mirada de quien elabora la cinta para contar una historia está determinada por sus propios estereotipos de género, que marcan su manera de entender el comportamiento y el actuar de lo femenino. En estos filmes nos encontramos, por un lado, con la dimensión pública de estas mujeres músicas, que es una acción deliberada en la que ellas eligen cómo se muestran y posicionan en el mundo público y, por otro, la mirada de quien cuenta a través del documental una forma de entender el rol de las mujeres en la música. Ambas dimensiones permiten pensar desde un punto de vista crítico cómo se entienden los roles de género en la música popular.

La musicología feminista ha centrado su atención en problematizar cómo los roles de género afectan los espacios artísticos, que se encuentran atravesados por un tramado ideológico que determina las relaciones de poder. Su objetivo es comprender cómo el contexto social impacta en la música y en la reproducción cultural y, a su vez, determinar qué rol cumple la música en el mismo proceso (Solie 2). Pilar Ramos señala: “La música no nace en una torre de marfil sino que produce, reproduce y contesta al mundo. Y el mundo es sexista” (107). La matriz simbólica construida a partir de la división de roles ha perpetuado discursos que jerarquizan la posición de la mujer y que la someten a un sistema de valoración social (Montecino, Casa 550). Al observar estas relaciones de poder y su reproducción, podemos comprender por qué en los espacios musicales, aún en la actualidad, las mujeres no cuentan con las mismas condiciones que los hombres.

En el caso de Chile, la musicología, en las últimas décadas, ha comenzado a abordar con un enfoque crítico el rol que desempeñan las mujeres en la música. Sin embargo, aún se cuenta con poca bibliografía dado que es una aproximación reciente. Entre los trabajos más relevantes contamos el dossier sobre Música y Género de la revista *Neuma*, donde destacan el texto de Daniela Fugellie sobre el rol de las mujeres en los encuentros de la agrupación musical Anacrusa (1985-1994) y el de Fernanda Vera, Isidora Mora y Dania Sánchez sobre la compositora María Luisa Sepúlveda. Sobre esta misma compositora, la tesis de magíster de Catalina Sentis contribuye no solo a la visibilización de Sepúlveda sino a reflexionar sobre su inserción en el medio musical chileno en un contexto en que se estaban tensionando los roles de las mujeres tanto en el ámbito musical como en la sociedad chilena en su conjunto. En relación con la música popular, se encuentra el artículo de Guadalupe Becker, que analiza el papel de las mujeres en el ámbito del rock chileno, y el capítulo del libro de Juan Pablo González dedicado a las cantoras, cantantes y cantautoras, con especial énfasis en la figura de Violeta Parra.

Más recientemente, algunos estudios han buscado ampliar la mirada sobre estos fenómenos rehuyendo el foco prevalente en la composición e interpretación musical para abordar otros ámbitos de lo musical. El artículo de Constanza Arraño propone una revisión en términos de género de la producción musicológica latinoamericana y sostiene que el trabajo de las mujeres musicólogas tanto en Chile como en el subcontinente ha sido profundamente invisibilizado. Asimismo, Pinochet y Valdovinos ofrecen un estudio acerca de las inequidades de género en el ámbito de las labores técnicas de la música.

El problema que ha generado la invisibilidad de las mujeres en los discursos historiográficos musicales ha provocado la ausencia de un modelo que establezca la idea de tradición. Esta temática es abordada por la musicóloga norteamericana Marcia Citron en su libro *Gender and the musical canon*, donde plantea cómo la falta de identificación en los discursos canónicos en los espacios artísticos es problemática, dado que lo musical es una acción social que dialoga con su contexto y si las mujeres no existen dentro de los discursos que conforman el canon, se configura entonces un espacio de exclusión (Ramos 67).

Al respecto, la musicóloga chilena Lorena Valdebenito se pregunta sobre el modelo segregador con el que han sido abordadas algunas de las historias de la música en nuestro país. En estos textos solo se contemplan las figuras de músicos hombres y como respuesta se ha aplicado el mismo mecanismo para las mujeres, reproduciendo así el resultado para obtener la misma matriz discriminatoria, pero con la intención de compensar la ausencia de mujeres en estos discursos. Valdebenito se pregunta: “¿Han ido cumpliendo las historias de la música femenina su función reivindicatoria? ¿Es el principio reivindicatorio femenino un paso obligado para luego pensar en un relato histórico integrador?” (113). Estos mismos cuestionamientos podemos hacerlos sobre las cintas analizadas, como es el marcado caso de *Sonidos en mí, mujeres en la música*, que presenta un claro enfoque reivindicativo. ¿Es necesario reproducir el modelo segregador como una forma de compensar la escasa presencia de las mujeres en los documentales musicales chilenos? ¿Es posible, o bien, se necesita otro enfoque?

Desde los estudios sobre cine, la teoría cinematográfica feminista ha sido clave no solo para promover las discusiones sobre género, sino en la conformación del campo de estudios sobre cine en su conjunto (McCabe 1). Con diversas perspectivas, estos trabajos han dado luces importantes para deconstruir las representaciones de género, repensar categorías de representación y visibilizar la contribución de las mujeres a la historia del cine (idem 2). Asimismo, desde esta línea de investigación se ha subrayado la interseccionalidad poniendo de manifiesto que el género es una categoría que dialoga con otras, como la raza y la clase (Hole et al. 5).

En lo que concierne al presente estudio, la obra de Yvonne Tasker es probablemente el referente más importante. La autora ha desarrollado una línea de trabajo que analiza las representaciones de género y sexualidad en el cine comercial concentrándose en géneros cinematográficos específicos para develar cómo estos articulan nociones de lo femenino y lo masculino, siempre entrelazadas con aspectos de clase, raza y política (*Working* 3-17; *Soldiers' stories* 1-17). Ahora bien, guardando las diferencias entre ficciones y documentales, creemos que es posible interpretar estos últimos como obras fílmicas en que, más allá de la referencia a situaciones y personas reales, lo que está en juego es una construcción cinematográfica que da forma a determinados personajes que funcionan también bajo la lógica de los tópicos y arquetipos.

El rol de las mujeres músicas en el trabajo y la familia

En las películas analizadas para este estudio aparece como un elemento recurrente que las mujeres lideran un proyecto solista. Así es el caso de Mon Laferte en *Un alma en pena*; el de Nicole en *Panal vivo* y *Nicole, 20 años*; como también la mayoría de los casos abordados en la serie documental *Sonidos en mí, mujeres en la música*, entre los que se encuentran Camila Moreno y María Colores. En estos filmes las mujeres aparecen como creadoras y gestoras de su propio proyecto musical, que lideran desde la autoría y el canto de sus propias obras. En el caso de Mon Laferte y Nicole, ellas aparecen acompañadas por otros músicos, que conforman las bandas de sus espectáculos en vivo, integradas mayoritariamente por hombres, salvo contadas excepciones. Es

así como las mujeres en estos relatos no aparecen agrupadas con otras mujeres músicas. A su vez, en ninguno se posiciona a las mujeres insertas en una banda musical, a pesar de que hay algunos casos presentes en *Sonidos en mí, mujeres en la música*, como Denise de Aguaturbia o Cinthia Santibáñez de Crisálida. En estos relatos, ellas son abordadas en solitario, contando su experiencia musical en primera persona. En ningún momento aparece la mirada de un equivalente que ubique a estas mujeres en una relación simétrica con otros músicos. En todos los casos son retratadas como mujeres que se desenvuelven en solitario en un ambiente de músicos hombres. Esto se relaciona con uno de los tópicos que distingue Tasker en el cine bélico, en que las mujeres parecieran tener dificultades para trabajar juntas (*Soldiers' stories* 4-5). Estos retratos suelen ir de la mano con reacciones marcadas por la emocionalidad ante situaciones estresantes (ibid.). Si bien la comparación pudiera parecer forzada, es llamativo que tópicos presentes en el cine bélico aparezcan también, y de forma tan clara, en documentales a la hora de retratar a personalidades femeninas.

Por otro lado, como parte del propósito del documental musical, que busca retratar la dimensión privada del artista, la forma en que esto toma lugar para los hombres y las mujeres presenta distinciones muy marcadas. En el caso de los primeros, el relato detrás del escenario se encuentra vinculado al trabajo y el proceso creativo del proyecto musical. La narrativa se centra en la búsqueda de inspiración y cómo logran sortear obstáculos para llegar a un momento de realización, que puede ser el lanzamiento de un disco, o bien de un gran concierto (Farías, *Ruidos* 28-29). En el caso de las mujeres, aunque se presenta una estructura similar, se le añade el componente familiar, que para el caso de los hombres aparece en forma muy discreta. Las mujeres son descritas con un fuerte vínculo con la comunidad a la que pertenecen, son acompañadas por su familia y amigos, y posicionadas en el mundo público contenidas por una red de protección. Nicole es presentada junto a sus hijos, su esposo y sus padres, mientras que Mon Laferte es acompañada por sus sobrinos y su madre. En todas las cintas hay un momento en que ellas agradecen el soporte otorgado por estos vínculos. Ahora bien, es cierto que ninguno de los trabajos artísticos, tanto de hombres como de mujeres, puede lograrse sin una red de apoyo para conseguir visibilidad y circulación; en el caso de las mujeres se enfatiza esta relación con lo familiar como parte crucial en la narrativa, dimensión que, al momento de posicionar su trabajo, no existe separada de ellas.

La maternidad y la familia aparecen como tópicos al momento de pensar temáticas para la elaboración de discos y letras de canciones, como son el caso de Nicole y María Colores. Ambas cantautoras elaboraron un disco durante su embarazo, usando este rol desempeñado en el espacio familiar como insumo creativo en su trabajo artístico. En el extremo opuesto, se encuentra el caso de Camila Moreno con su disco “Mala madre”, que busca tensionar el mismo tópico. Ella declara que en este disco tenía la intención de cuestionar el juicio moral que se impone sobre lo femenino y el rol de la maternidad. Existen también ejemplos en los que esta dimensión es difusa, como es el caso de Mon Laferte, que ve compensada la ausencia de hijos, al momento del registro, mediante la compañía de sus sobrinos. Es así como encontramos en estos filmes el elemento común – independiente del rol que ellas hayan decidido desempeñar en el espacio familiar– de lo femenino vinculado a lo reproductivo. Este aspecto recuerda otro de los tópicos que Tasker distingue, esta vez en el cine de heroínas, en que la maternidad es el factor de motivación para las protagonistas. Así, su instinto maternal es el que las llevaría a actuar de forma heroica con el objetivo de proteger a sus hijos, ya sean biológicos o adoptivos (*Working* 69).

Las mujeres en estos documentales, Nicole, Mon Laferte o algunos casos de la serie *Sonidos en mí*, son situadas en solitario en la dimensión del trabajo como artistas musicales y, a la vez, aparecen contenidas por una comunidad afectiva, compuesta por la familia y los amigos. Esta tensión articula un problema que se relaciona con la identificación que presentan las mujeres músicas al momento de la creación. ¿Cuál es la genealogía de mujeres con la que se identifican estas artistas? ¿Quiénes son sus referentes al plantear un trabajo musical? La respuesta a estas preguntas no es posible encontrarla en la dimensión laboral, o bien así es contado en los filmes de estas mujeres. Es en la dimensión familiar donde ellas encuentran una identificación, que no necesariamente es musical, pero que les permite reconocerse en otras mujeres. Las figuras de madres y abuelas aparecen como una genealogía que inspira y fomenta su trabajo artístico. La articulación del mundo familiar en la narrativa de estos filmes traslada la dimensión doméstica a la esfera pública y posiciona a la mujer en el espacio familiar junto al laboral, debiendo desempeñarse activamente en ambos.

Las cintas de Nicole y Mon Laferte respaldan los valores de la familia y la maternidad a través de diferentes recursos que buscan situar a ambas artistas en un permanente vínculo con este espacio. Becker señala que el modelo social chileno sustenta su funcionamiento utilizando la figura de lo femenino en el rol de criadora, proveedora y al servicio de los hombres adultos (7). Por el contrario, el modelo asignado a lo masculino se centra en sus capacidades y tiempos individuales (*ibid.*). Los filmes mencionados se encuentran al servicio de estas ideas y, a pesar de que tratan de mujeres que se desempeñan en un espacio laboral, comunican lo femenino como un rol que nunca abandona y descuida el espacio familiar. La música y su escenificación funcionan como un medio de control sexual, en la medida en que las mujeres son animadas a interpretar su sexualidad entrelazada con la idea de domesticidad (Frith y McRobbie 323), lo que es posible observar de forma muy marcada en el caso de Nicole. Estos documentales musicales perpetúan estereotipos de género en que lo femenino es entendido y permanentemente vinculado a lo reproductivo.

La obra musical de Violeta Parra y su trabajo en torno a la recopilación y proyección del folklore la sitúan en un rol particular sobre lo femenino en las películas que abordan su figura. Respecto a la representación en el discurso público sobre el campo laboral femenino y cómo este no es homologable a los casos masculinos, Carmen Peña describe como un caso excepcional el rol desempeñado por Violeta Parra, cuyo trabajo alcanzó una visibilidad e influencia, no solo para los músicos, sino para el país en general (303). Esto se debe, en parte, a la relación establecida entre mujer y Estado, dado que este último utiliza figuras femeninas como parte de las estrategias que permiten la construcción de una identidad nacional. Floya Anthias y Nira Yuval-Davis discuten cómo las mujeres han tendido a participar en procesos étnicos y nacionales, categorizando las principales formas en que se relacionan las mujeres y los procesos estatales (7). Las mujeres cumplen para los Estados un rol reproductivo biológico, lo que es posible trasladar al campo simbólico, al situarlas como las portadoras de la tradición. Así, estas pasan a ocupar un rol reproductivo en el campo de lo cultural, siendo las encargadas de custodiar y difundir prácticas culturales pertenecientes a una comunidad. La figura de Violeta Parra se encuentra atravesada por este rol al serle asignada, desde diferentes discursos, la tarea de continuar con la tradición de lo chileno. En ambas cintas aparece posicionada como la portadora cultural que difunde esta identidad tanto dentro del país como fuera de este.

Los dos filmes presentan la dimensión familiar, pero tensionada de una forma diferente. Es importante tener en cuenta que la figura de Violeta Parra en estos documentales es construida principalmente a través de otros y solo excepcionalmente por la voz de la propia artista. Una diferencia importante con las películas sobre Mon Laferte o Nicole, en que se nos presenta un

relato, al menos aparentemente, en primera persona. Los documentales sobre Violeta Parra optan por construir el relato biográfico a través de la opinión de diferentes personas, a pesar de que existe material documental y numerosas entrevistas que podrían haber servido para articular un relato a través de la voz de la misma artista. Las voces autorizadas para referirse a Parra se componen, por un lado, de familia y amigos que la conocieron en vida y, por otro, de investigadores y figuras públicas vinculadas al mundo del arte. Los testimonios presentados caracterizan a Violeta Parra como una mujer enérgica y creativa, pero que pone su trabajo artístico por sobre su familia. Esta tensión, en que la artista no desempeña el rol que le corresponde como mujer y madre, se ve compensada a través de la canonización de su obra y pasa a ser un sacrificio justificado por un bien mayor que beneficia a Chile. Estos elementos nos recuerdan la influencia de la hagiografía o vida de los santos en los textos de carácter biográfico, donde se dejan de lado los aspectos que pudieran ser menos decorosos de la vida de sus protagonistas para producir imágenes idealizadas de sus vidas y obras (McClary 84-85)⁴.

Mon Laferte y Nicole: estrellas en primera persona

El visionado de *Mon Laferte: Un alma en pena* (Gamaliel de Santiago, 2017) y *Panal vivo* (Denisse Laval y Nicolás Soto-Chacón, 2019) muestra un elemento común que se aleja del grueso del documental musical chileno: el uso de la narración en primera persona. Keith Beattie ha sugerido que, generalmente, el documental musical, emparentado con las corrientes del cine observacional, privilegia la visualidad y, por tanto, suele dejar de lado la narración (21). Por esta razón la presencia de las narradoras parece apelar a otros referentes: el documental autobiográfico y el melodrama femenino. Valeria de los Ríos y Catalina Donoso han constatado una clara línea de trabajo autobiográfica en el documental chileno contemporáneo, donde se abandonan las aspiraciones de objetividad para producir actos performativos en los que la “voz propia, íntima” adquiere el protagonismo (207).

En esta misma línea, Constanza Vergara y Michelle Bossy analizan un corpus de documentales autobiográficos y afirman que muchas de esas cintas observan el pasado desde la nostalgia como un “deseo de regresar a otro tiempo y recuperar aquello que se dejó y que ha cambiado, que se ha modernizado y se muestra irreconocible” (41). Asimismo, las autoras constatan que el documental autobiográfico en Chile está fuertemente marcado por situaciones traumáticas, como muertes, desapariciones y exilio (47), lo que entabla un puente entre lo individual y lo colectivo (9). Sin embargo, en las dos cintas mencionadas la autobiografía no aparece, al menos abiertamente, en diálogo con lo social y lo colectivo ni tampoco apelando a una nostalgia por el pasado, sino más bien como una expresión de individualidad en la que lo que está en juego es la posibilidad de ingresar al espacio privado y a las reflexiones personales de las artistas. En el caso de *Mon Laferte* hay una suerte de luto en que ella recuerda a su fallecida abuela, pero este gesto funciona más que nada para dar luces sobre su propia biografía artística. La abuela es evocada para señalar un linaje, pues fue una cantora popular de boleros y tonadas que guió y aconsejó a su nieta en el oficio.

Al mismo tiempo, el uso de la voz femenina en primera persona como narradora y articuladora de lo que se presenta en pantalla hace eco de una de las estrategias más características

⁴ Para una discusión sobre la hagiografía en el documental musical chileno ver Farías (Deja 3-4).

del melodrama femenino, en que la voz de la mujer asume un rol central (Sjogren 2). Las narraciones de Nicole y Mon Laferte se alejan del modelo clásico masculino de la “voz de dios”, que desde la omnisciencia entrega información y orienta el relato (Wolfe 149). Apelando a un estilo más cercano al monólogo interior, las narraciones de estas dos artistas funcionan como una invitación a conocer sus emociones y vivencias. En cuanto a sus cualidades vocales, ambos filmes constituyen un lugar de enunciación de lo privado. El tono de ambas es suave y amable; las dos intentan acercarse a la audiencia de modo amistoso y espontáneo. Dado que ambas son cantantes, sus timbres son fácilmente reconocibles para la audiencia, lo que subraya aún más el carácter subjetivo de las narraciones.

La narración de Mon Laferte apela, de comienzo a fin, a una serie de tópicos de la biografía de artistas: la infancia en un barrio pobre, la creación artística que comienza como un juego y el linaje artístico-familiar a través de la abuela, que le enseña las claves del oficio. En la primera alocución se aprecian de inmediato algunos de estos elementos:

Cuando era chica me encantaba sentarme en la escalera del edificio todas las tardes a jugar. Y así jugando en esa misma escalera escribí mi primera canción, al mismo tiempo que di mi primer beso. Uno lleva el color del barrio pintado en los huesos, pienso que nunca se debe negar el lugar donde se nace, ahora ese lugar viaja conmigo, va incrustado en forma de voz y canción.

La artista reivindica su lugar de origen en un barrio popular de la región de Valparaíso. El recuerdo de la abuela aparece no solo desde la narración, sino con una visita al cementerio en que la cantante lleva flores a su tumba y le recita versos que nos dan luces de a quién está visitando. Más adelante, se la presenta con mayor detalle:

Norma del Carmen Herrera Fabres, mi abuela, reina del bolero en Valparaíso en los años cuarenta, cantautora de boleros y tangos, también cantaba cuecas y tonadas acompañada de su guitarra, que hoy guardo como tesoro. Ella era artista por vocación y me enseñó a respetar al público: “la gente no tiene la culpa si usted tuvo un mal día, siempre debe entregar lo mejor”, me decía, “siempre cante con el corazón, no repita nota, eso lo hace cualquiera”.

Con estos consejos se apela a un oficio transmitido generacionalmente desde la rama femenina de la familia. No hay alusiones a los hombres, sino únicamente a su madre y su abuela. Las enseñanzas están marcadas por la vocación y el respeto al público, pero también por un punto

clave para entender a la artista: la idea de cantar con el corazón, es decir, expresando emociones y no preocupándose solamente de los aspectos técnicos. Un estilo que Mon Laferte ha cultivado y que se refleja en la pantalla en repetidas ocasiones cuando la vemos cantar con una emoción muy exacerbada a tal punto que no puede seguir cantando y le pide al público que cante por ella.

En un estilo bastante similar, Nicole crea un espacio íntimo a partir de la narración revelando sus reflexiones y emociones en torno a la realización de un nuevo disco. El texto que abre la película, escrito en letras blancas sobre la pantalla, señala: “Hay un misterio en la música que me ha acompañado desde la primera vez que canté una canción. Como si fuera de antes, como si viniera conmigo”. Tal como en el caso de Mon Laferte y su creación, que surge como un juego, esta obertura apela a que la música es un aspecto intrínseco en la vida de Nicole. Este tipo de discurso subraya una retórica dominante en este campo que busca presentar la práctica musical como algo que no requiere esfuerzo ni trabajo (Miller 428).

Volviendo a *Panal vivo*, la narración dialoga con un cúmulo de imágenes de archivo de distintas procedencias, desde conciertos hasta filmaciones caseras de la artista junto a su familia. Así, se instala la idea de la comunidad que articula toda la cinta, presentando a las personas que han colaborado con Nicole desde diversas áreas para dar forma al disco. La primera vez que escuchamos la narración, esta señala:

En el agua todo comienza y todo comienzo tiene que ver con relacionarse con otro, con el encuentro de otro. La familia, el amor, los amigos. En estos últimos años me di cuenta aún más del valor de compartir, sentirnos parte de un núcleo, así como las abejas su vida solo tiene sentido en comunidad. Estas imágenes cuentan el recorrido, inspiración y desafío de hacer un nuevo disco y, junto a un grupo de personas, llevarlo en vivo a distintos lugares.

En esta obertura se establece de inmediato la importancia de los hijos en la vida de la protagonista y se apela a un elemento que aparecerá permanentemente: la analogía entre la creación del disco y la maternidad. No es casual que la secuencia inicial cierre con la imagen de una ecografía y el sonido de un corazón latiendo. Así, la metáfora del “agua” en que “todo comienza” viene a simbolizar la idea del embarazo enlazando creación musical y gestación como atributo intrínsecamente femenino.

En conexión con las ideas de maternidad y gestación distinguimos como un tópico recurrente la asociación de lo femenino con la naturaleza y, particularmente, la tierra. Esto se relaciona con nociones de fertilidad que se tienden a subrayar como atributos de lo femenino y que nos recuerdan los imaginarios discutidos por Montecino respecto a la oposición mujer/hombre y naturaleza/cultura (Hacia 396). En el caso de Nicole, el relato de *Panal vivo* recurre repetidamente a la imagen del panal de abejas como símbolo de lo colectivo. Esto se materializa en la canción que da nombre al disco, en el diseño del escenario durante sus conciertos y en algunas gráficas de

la cinta. Al mismo tiempo, hay otras claras alusiones a lo natural, como la imagen inicial del filme en que vemos a Nicole flotando en el agua.

La conexión con la naturaleza aparece también en las escenas que nos presentan a Mon Laferte en su vida cotidiana visitando el mar y las dunas. En este caso, hay un contraste muy marcado entre la vida pública de la artista sobre los escenarios y este espacio privado en que se acerca a lo natural como una suerte de escape de la vorágine del estrellato. Al mismo tiempo, el espacio natural se convierte en un lugar de encuentro con almas de “mujeres viejas” que intentan aconsejar a la protagonista, como señala la narración.

Planos, archivo y montaje

En cuanto a aspectos visuales, llama la atención la importancia de la vista desde el escenario hacia el público en los filmes. Este tipo de plano, como señala Beattie, ha sido ampliamente utilizado en el documental musical para resaltar la “relación simbiótica” entre artistas y público (30). *Mon Laferte: Un alma en pena* abre con un plano de estas características subrayando, desde el primer momento, este vínculo, al tiempo que anuncia la posición que asumirá la cámara, que es el lugar privilegiado detrás del escenario que le permite a la audiencia ver lo que usualmente no le está permitido.

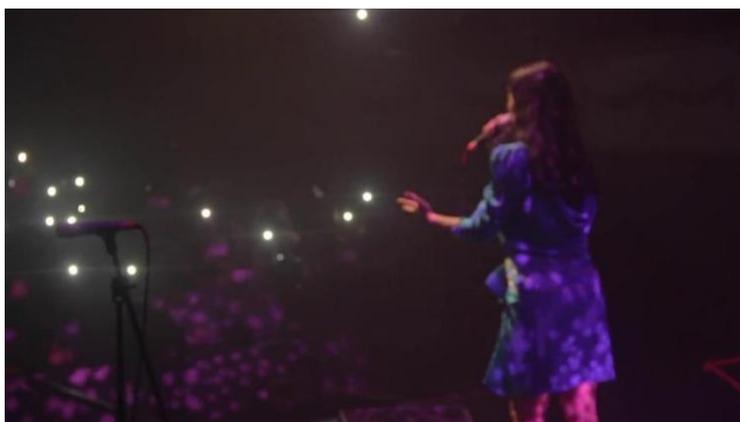


Fig. 1. Primeros segundos de *Mon Laferte: Un alma en pena*.

De igual modo, *Panal vivo* recurrirá en varias ocasiones a este tipo de plano, subrayando también las grandes audiencias que asisten a los diferentes conciertos de Nicole. Junto con esto, la película llama la atención por la diversidad de materiales de archivo que incluye, tanto registros en vivo de la artista como fotografías y filmaciones caseras en distintos formatos, tamaños y relaciones de aspecto, desde el usual 16:9 en que está filmado el grueso de la cinta hasta el formato vertical de videos tomados desde un teléfono móvil. Esta diversidad de materiales de archivo, junto con el tipo de registro que representan, promueve una idea de autenticidad, puesto que serían imágenes registradas de forma espontánea con cámaras caseras, lo que subraya nuevamente la intención de ingresar al espacio privado de la artista.

Este aspecto ya se dejaba ver en *Nicole, 20 años*, que retrata los preparativos del concierto en que la cantante celebró 20 años de carrera artística. Allí se intercalan registros caseros, presentaciones en televisión y videoclips, articulando un relato biográfico que da luces del temprano interés de Denisse Laval, verdadero nombre de Nicole, por la música. En *Panal vivo*, el trabajo de archivo se intensifica y deja de ser un inserto para hacerse parte de la narración. Asimismo, mientras que, en *Nicole, 20 años* lo que vemos son principalmente filmaciones protagonizadas por la cantante, en *Panal vivo* esto se amplía y se nos muestran los registros que ella misma realiza de su pareja y sus hijos, destacando así su faceta de mujer-madre.

Lo que *Panal vivo* articula, principalmente con material de archivo, *Mon Laferte: Un alma en pena* lo

logra con una serie de acciones registradas expresamente para la cinta: la artista visita su antiguo barrio en la región de Valparaíso y la tumba de su abuela en el cementerio de Playa Ancha, pasea con sus sobrinos por diferentes lugares y asiste a una tanguería donde solía ir cuando pequeña junto a su abuela. Mediante el montaje transitamos permanentemente entre estos momentos de la vida personal y su faceta pública en conciertos. A través de la edición se articulan las dimensiones pública y privada de Mon Laferte. Así, los registros de lo privado promueven una vez más el tópico de la biografía artística en que detrás de la imagen pública triunfadora hay una vida de esfuerzos y sinsabores (Waisman 184).



Fig. 2. Nicole en el Festival de Viña del Mar en *Panal vivo*.

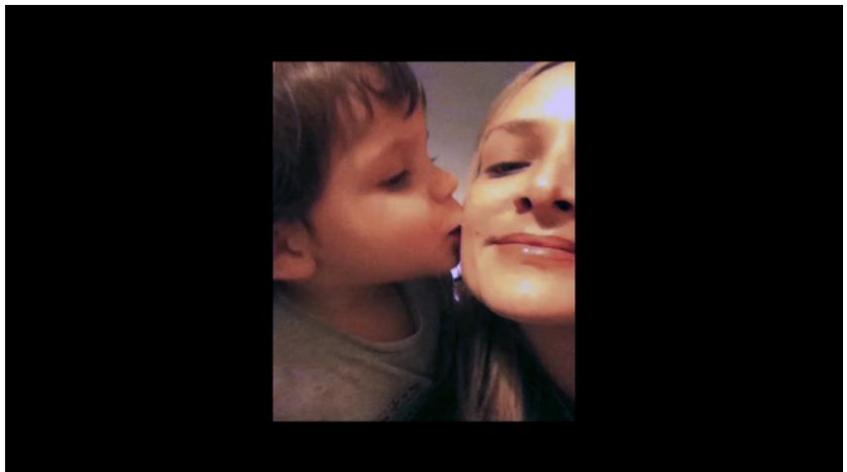


Fig. 3. Nicole junto a su hijo en *Panal vivo*. Llama la atención el formato vertical de la fotografía, que hace referencia al archivo privado



Fig. 4. Mon Laferte en la tumba de su abuela junto a sus sobrinos en *Mon Laferte: Un alma en pena*.

Violeta Parra: nuestra estrella mayor

La multifacética Violeta Parra ha sido foco de varias realizaciones e incluso de uno de los pocos *biopics* chilenos, es decir, un largometraje de ficción basado en su vida, como es *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood, 2011). Muchos años antes, la cineasta Marilú Mallet realizó el documental *Dónde voy a encontrar otra Violeta* (1973), que lamentablemente se encuentra perdido⁵. Posteriormente, el realizador Hugo Arévalo dirigió *Violeta Parra, flor de Chile* (1994), que ha circulado muy poco y tuvo una suerte de reestreno recién en 2017, según consignó el periodista Rodrigo Alarcón. Pero, desde entonces, nuevas producciones han revisitado la vida de Parra. Probablemente el trabajo más relevante por su circulación e influencia lo desarrolló el director Luis Vera con *Viola chilensis* (2003), en que un sinnúmero de entrevistas con artistas, intelectuales, colegas y familiares dibujan un retrato de Parra recorriendo diversos aspectos de su vida. En un estilo similar, aunque con extensión y alcances más acotados, *Violeta más viva que nunca* (Ángel Parra y Daniel Sandoval, 2017) construye un relato biográfico sobre la artista bajo la guía de Ángel Parra, quien interroga a distintas personalidades sobre su madre. Llama la atención la similitud en el abordaje de la biografía de la artista. En ambos casos se recurre a una sumatoria de testimonios de personas que la conocieron para conformar un relato entrelazando un sinnúmero de anécdotas e impresiones sobre Parra.

La selección de entrevistados en *Violeta más viva que nunca* muestra un marcado desequilibrio en términos de género: son mayoritariamente hombres en pantalla y las pocas mujeres que aparecen provienen del círculo personal de la protagonista: su hija Carmen Luisa y su amiga Michele Saffar. Por su parte, los demás entrevistados son, en su mayoría, personalidades del mundo artístico e intelectual, como el cantante Paco Ibáñez, el escritor y cineasta Alejandro Jodorowsky, el poeta Gonzalo Rojas y el filósofo Gastón Soublette. La notoria diferencia de roles, en que a los hombres se los muestra con el cargo que desempeñan en el mundo laboral, en oposición a las mujeres, en que solo es detallado el vínculo personal, crea la ilusión de que Violeta Parra se desempeña sin la compañía de otras mujeres en el espacio laboral. Junto con ello, se refuerza la falsa imagen de que los hombres están a cargo del desempeño técnico y el mundo intelectual, mientras que las mujeres, de lo personal y el espacio familiar.

⁵ Mallet señaló que la película, junto con los negativos y archivos, fueron confiscados por los militares luego del golpe de Estado y que no volvió a saber de ellos (Comunicación vía correo electrónico, 10 agosto 2020).

Ambas cintas recurren fundamentalmente a los testimonios a cámara, aunque en el caso de *Viola chilensis* hay un trabajo mucho más elaborado en términos estéticos y narrativos. Se articula un relato biográfico en que a los testimonios se intercalan fragmentos de canciones, material de archivo fotográfico y audiovisual de la artista. Por su parte, *Violeta más viva que nunca* ofrece casi, únicamente, testimonios sin un hilo conductor. Por esta razón, es un trabajo que en términos audiovisuales resulta mucho más sencillo y donde la imagen parece ser simplemente el soporte de la entrevista sin lograr articular un discurso desde lo cinematográfico.

El modo en que los testimonios dibujan a Parra como una mujer de armas tomar que lucha contra viento y marea por dar a conocer el folklore chileno constituye un retrato de marcados tintes heroicos. Alejandro Jodorowsky sostiene que, a pesar del acuerdo económico muy desfavorable, Parra realizó grabaciones para sellos franceses con el solo afán de preservar ciertas músicas para los chilenos. De igual modo, Paco Ibáñez subraya el carácter serio de Parra con un recuerdo: entre los artistas que se reunían en el bar parisino L'Escafe había un clima bastante festivo hasta que la artista comenzó a frecuentar el lugar. Parra habría obligado a los asistentes a escuchar en silencio y a valorar en un clima solemne la música que ella presentaba. Con estos testimonios se la muestra como una persona que tenía una misión en cuanto a la difusión y mantención de un patrimonio musical. Esto se grafica muy bien en *Viola chilensis* cuando Ángel Parra comenta a cámara: “venía como mandada mi mamá [...] como designada por una fuerza especial”. Así, se dibuja el impulso con tintes casi divinos de la protagonista de estas películas.

El musicólogo Juan Pablo González, en su libro *Pensar la música desde América Latina*, caracteriza a Violeta Parra como una *outsider*, por su condición de compositora y mujer, pero particularmente porque ella decide representar una alteridad social vinculada a una condición de clase:

Se trata de una encarnación que se realiza performativamente, puesto que es sobre el escenario, en la radio y en el disco que Violeta ejerce como cantora campesina y reivindica raíces mapuches; en definitiva, donde pone en práctica su alteridad social. [...] Violeta tensiona desde dentro el concepto hegemónico de la identidad nacional, mostrando sus fisuras al hacer hablar la diversidad étnica, cultural y social que compone a la nación chilena a través de sus canciones y modo de interpretarlas (185).

Sin embargo, esta alteridad descrita por González es romantizada por los testimonios recogidos en ambos filmes, en que su trabajo es considerado como una forma de folklore que proyecta la identidad inventada de lo chileno. Se la describe como una mujer que hace fluir su creatividad sin dificultad y cuyo desempeño artístico es una característica innata. Su desempeño laboral como forma de subsistencia económica pasa a un segundo plano y es posible percibirlo solo sutilmente en un par de testimonios. Las películas buscan canonizar el legado de Violeta Parra, se alejan de la dimensión económica que podría ligar su trabajo con un oficio de artesana y la sitúan como una artista que se inspira y sintetiza la identidad popular nacional.

Violeta más viva que nunca comienza con la afirmación, de parte del escritor Gonzalo Rojas: “Nuestra Viola es la estrella mayor”; mientras *Viola chilensis* abre con el epígrafe “Violeta Parra es quizás la artista más completa y auténtica de Chile”. En ambos el motor que conduce la realización es canonizar lo que ella representa y su trabajo artístico, poniendo en el centro la relevancia de su obra para el país. Ella personifica una identidad chilena que se presenta al mundo encontrando en él su aprobación. El rol profesional de su trabajo se encuentra tensionando la idea de lo femenino, en que se espera de ella una actitud distinta hacia la dimensión familiar y la crianza de los hijos. Sin embargo, se la retrata como una mujer que no solo se debe a su familia, sino también al país. Es a través de su obra que ella deja de ser una madre poco convencional para su familia, para convertirse en la madre de la patria. Afirmaciones como “Violeta yo creo que no solo nos pertenece a los chilenos, sino que pertenece al mundo” (*Viola chilensis* 1:40) es posible encontrarlas una



Fig. 5. Ángel Parra y Gonzalo Rojas en *Violeta más viva que nunca*.

y otra vez de parte de los entrevistados en ambas cintas. Existe hacia ella una actitud compensatoria, que busca equilibrar esta dimensión difusa de lo que se espera del rol de una mujer, para ajustarlo al modelo socialmente aceptado.

En uno de los testimonios de *Viola chilensis*, Jorge Coulon, del conjunto Inti Illimani, sostiene que el movimiento de la Nueva Canción Chilena no se explica sin la existencia de Violeta Parra y añade que “de ella nació todo. Realmente ella es la madre de la nueva música chilena”. Esta retórica de la madre no es exclusiva de Coulon y se puede encontrar en diversos testimonios de forma más o menos explícita, obliterando su rol como madre a nivel familiar para convertirla en una madre de la patria o madre de la música chilena. Cabe recordar que la celebración del día de la música que históricamente se había realizado cada 22 de noviembre, como homenaje a Santa Cecilia, patrona de los músicos, fue reemplazada en 2015, cuando se instauró por ley el Día de la Música y de los Músicos Chilenos cada 4 de octubre, en el natalicio de Violeta Parra. Con este gesto se oficializa su figura como madre de la música chilena desde la política pública con un día de celebración nacional.

Hacia el final de *Viola chilensis* vemos un texto impreso sobre la imagen de un volcán donde se lee “La inmortalidad de Violeta Parra está asegurada por su inmenso legado artístico y por aquellos que continuamos su ejemplo y difundimos su obra”. La imagen resulta tremendamente sugerente pues homologa a Parra con la fuerza de un volcán estableciendo el nexo entre mujer y naturaleza que, como hemos visto, es uno de los tópicos más reiterados en los retratos de lo femenino. Este vínculo es reforzado en varios momentos de la película, como cuando su amiga Marie-Magdeleine Brumagne reflexiona sobre la muerte de Parra y sugiere que su suicidio le pareció comprensible, pues muchas veces la vio reaccionar de forma violenta ante las dificultades.

Luego de una pausa, propone la metáfora del día y la noche como una manera de entender sus drásticos cambios de ánimo.

Junto con la grandilocuencia de la inmortalidad se subraya el rol de los herederos que continuarán el ejemplo de la artista y difundirán su obra a sus hijos. Esta idea se refuerza cuando se superponen las imágenes de Inti Illimani y las de una orquesta infantil interpretando la canción “Run Run se fue pa’l norte” y que cierra el filme como símbolo del legado de Parra en las nuevas generaciones.

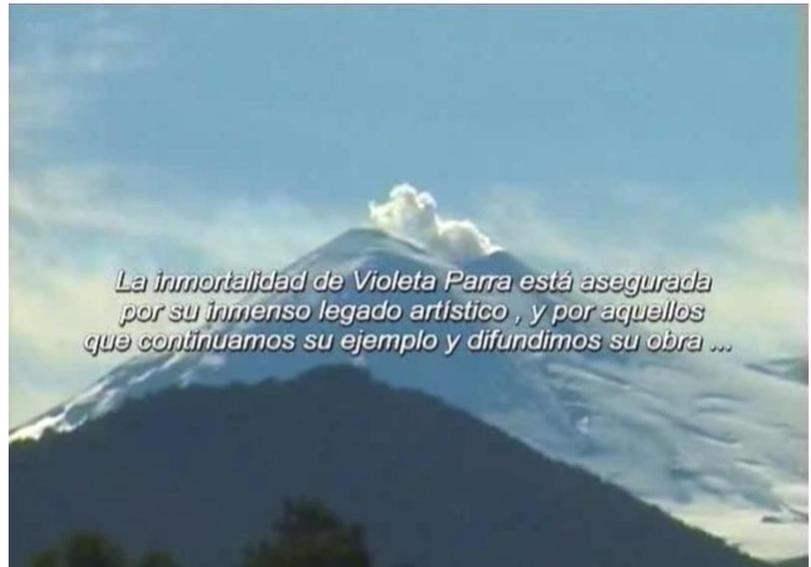


Fig. 6. La declaración de principios de *Viola chilensis*.



Fig. 7. Violinista de la orquesta infantil en *Viola chilensis*.

Conclusiones

A partir de este análisis, esperamos contribuir en la discusión sobre las construcciones de género en los relatos historiográficos presentes en la narrativa audiovisual. Este tipo de formato es una poderosa herramienta, que construye discursos en los que se asume la veracidad, por lo que desde la musicología y los estudios audiovisuales deben ser objeto de atención. En estos documentales musicales, las mujeres aparecen retratadas en una extraña dualidad entre soledad y comunidad. Por un lado, se les ve vinculadas a un colectivo subrayando la presencia de la familia y los amigos. Por otro lado, se les ve solas gestionando un proyecto artístico personal, sin vínculos relevantes con otras mujeres. La introyección de los roles femeninos en los sujetos ha naturalizado ideas que provienen de una construcción social y que, bajo una justificación biológica, vincula a las mujeres con lo reproductivo. La dimensión laboral siempre es tensionada por el rol que se espera de ellas en la comunidad familiar, dado que no se conciben como dimensiones separadas.

Uno de los tópicos más marcados es el de la mujer-madre en que la maternidad, ya sea de forma explícita o simbólica, se convierte no solamente en un horizonte en términos de desarrollo personal, sino como expresión de un aspecto supuestamente intrínseco de lo femenino en que se homologa lo maternal con procesos creativos. De este modo, la creación artística funciona como un correlato de la maternidad en cuanto realización personal y familiar. Incluso en los casos en que esta narrativa parece tensionarse, como en la cinta de Mon Laferte, quien al momento de la realización no tenía hijos, o en Violeta Parra, que no parece cumplir con las expectativas sociales de lo que es una madre modelo, finalmente las tensiones se resuelven de forma favorable al modelo maternal al ofrecer roles alternativos que no cuestionan la noción de maternidad.

Asimismo, se observan importantes vínculos con las madres y/o abuelas de las protagonistas. Estas mujeres se convierten en un referente que, aunque no sea necesariamente musical, permite a las artistas identificarse con una genealogía femenina y construir un relato identitario a partir de estos lazos. En esta línea, aparece también una retórica que da gran importancia a la infancia de las artistas. Se destaca que desde niñas manifestaban interés por lo artístico y se expresaban a través de la música. Así, su actividad musical se presenta como un elemento espontáneo inherente a ellas. Por tanto, la música no aparece entendida como algo que se estudia, se trabaja y se cultiva, sino como fruto de un desborde creativo natural.

Otro de los tópicos relevantes es una supuesta conexión entre las mujeres y la naturaleza. Esto aparece tanto como un recurso estético sobre el que las artistas elaboran como a través de los relatos que otras personas proponen de ellas. En el caso de Violeta Parra, estos discursos se enlazan con sus orígenes campesinos para crear el retrato de una mujer que vive en una permanente conexión con lo natural. Sin embargo, en las artistas pop se expresa también a través de sus propios relatos, como la creación del disco *Panal* de Nicole, en que se apela a la idea del panal de abejas como símbolo de lo colectivo, de la unidad y la conexión con la naturaleza o en las escenas cotidianas que muestran a Mon Laferte paseando cerca del mar y en las dunas.

En cuanto al estilo y recursos audiovisuales, las estrategias son bastante diversas: desde los esquemáticos testimonios a cámara de *Violeta más viva que nunca* al seguimiento y material de archivo de *Panal vivo* no parece haber un modo predominante de retratar a las artistas mujeres en términos de la forma. Lo que emparenta a estas cintas son fundamentalmente las retóricas acerca de lo femenino. Precisamente, por esta diversidad estilística, llama la atención el uso de la narración en primera persona en *Mon Laferte: Un alma en pena* y *Panal vivo*, pues rompen con el grueso del documental musical chileno que ha apostado por un punto de vista externo a la hora de construir sus retratos. Con este recurso, las cintas parecen apostar por otros referentes audiovisuales, como

el melodrama y el documental autobiográfico, como estrategias para acercarse a la audiencia desde un lugar de supuesta intimidad y familiaridad.

Retomando la pregunta que se hace Lorena Valdevenito acerca del enfoque que deben tomar las historias de la música sobre mujeres, los hallazgos de esta investigación aportan a una reflexión crítica del rol que cumple el documental como historiografía musical en la construcción de estos discursos, en particular a la forma en que se construyen retóricas de lo femenino en las biografías musicales que tienen lugar en este tipo de formatos narrativos. Una proyección interesante de este trabajo sería analizar cómo los documentales conciben el rol de los músicos hombres y su construcción de estereotipos masculinos. Esto permitiría complementar en un marco más amplio cómo se reproducen los roles de género naturalizados a través del documental musical y, asimismo, pensar en nuevos enfoques que develen esta problemática.

Referencias

- Alarcón, Rodrigo. 2017. “En la Universidad de Chile se exhibe desconocido documental sobre Violeta Parra”. *DiarioUChile*, 2 noviembre 2017. Web. <https://radio.uchile.cl/2017/11/02/en-la-u-de-chile-se-exhibe-desconocido-documental-sobre-violeta-parra/>
- Anthias, Floya y Nira Yuval-Davis. *Women-nation-estate*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 1989. Impreso.
- Arraño, Constanza. “Mujeres y musicología en América Latina”. *Actos*, 3.5 (2021): 3-17. Web. <https://doi.org/10.25074/actos.v3i5.1926>
- Becker, Guadalupe. “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”. *TRANS*, 15 (2011): 1-27. Web. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/372/las-mujeres-en-la-musica-chilena-dialogos-entrecruzados-con-el-poder>
- Beattie, Keith. “It’s not only rock and roll: ‘Rockumentary’, direct cinema, and performative display”. *Australasian Journal of American Studies*, 24.2 (2005): 21-41. Impreso.
- Citron, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Illinois: University of Illinois Press, 2000. Impreso.
- Cohen, Sara. “Popular music, gender and sexuality”. *The Cambridge companion to pop and rock*, Simon Frith, John Street y Will Straw (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 226–242. Impreso.
- De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. “Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo”. *Nuestra América* 10 (2016): 207-219. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6526622>
- Farías Martín. “¿Deja la vida volar?: La biografía en el documental musical chileno”. *Contextos*, 49 (2021). <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1631>
- . *Ruidos-imágenes-vozes: El documental musical en el Chile postdictadura*. Santiago: Palimpsesto, 2019. Impreso.
- Frith, Simon y Angela McRobbie. “Rock and sexuality”. *On record: Rock, pop, and the written word*. Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.). Londres: Routledge, 1990. 317-332. Impreso.

- Fugellie, Daniela. “Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994). *Neuma*, 13.2 (2020): 14-39. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892020000200014>
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013. Impreso.
- Hole, Kristin, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan y Patrice Petro. “Introduction”. *The Routledge companion to cinema and gender*. Kristin Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan y Patrice Petro (eds.). Milton Park, Abingdon: Routledge, 2017. 1-12. Impreso
- McCabe, Janet. *Feminist film studies: Writing the woman into cinema*. Londres: Wallflower, 2004. Impreso.
- McClary, Susan. “Music and sexuality: On the Steblin/Solomon debate”. *19th-Century Music*, 17.1 (1993): 83-88. Impreso.
- Miller, Karl Hagstrom. “Working musicians: exploring the rhetorical ties between musical labour and leisure”. *Leisure Studies*, 27.4 (2008): 427-441. Impreso.
- Montecino, Sonia. “Casa y calle como engranajes de las construcciones de género y envés de lo público y lo privado”. *Historia de las mujeres en Chile*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (eds.). Santiago: Taurus, 2013. 545-568. Impreso.
- . “Hacia una antropología de género en Chile”. *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (ed.). Santiago: Catalonia, 2008. 395-403. Impreso.
- Peña, Carmen. “El cuerpo en la escena: Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”. *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (ed.). Santiago: Catalonia, 2008. 297-310. Impreso.
- Pinochet, Carla y Marcela Valdovinos. “El monopolio de la técnica: Inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno”. *Resonancias*, 25.48 (2021): 87-108. <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.5>
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, 2003. Impreso.
- Sentis, Catalina. “La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): Discursos historiográficos, exoneración y feminismo”. Tesis de magíster. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2020. Impreso.
- Sjogren, Britta. *Into the vortex: Female voice and paradox in film*. Champaign: University of Illinois Press, 2006. Impreso.
- Solie, Ruth A. “Feminism”. *New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41237>
- Tasker, Yvonne. *Working girls: Gender and sexuality in popular cinema*. Londres: Routledge, 1998. Impreso.
- . *Soldiers' stories: Military women in cinema and television since World War II*. Durham: Duke University Press, 2011. Impreso.
- Valdebenito, Lorena. “Creación musical femenina en Chile: Canon, estereotipos y autorías”. *Música y mujer en Iberoamérica, haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical. Juan Pablo González (ed.). Santiago: IberoMúsicas, 2017. 112-123. <https://www.segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero>
- Vera, Fernanda, Dania Sánchez e Isidora Mora. “María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957): Desde el “desvanecimiento historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y música chilena”. *Neuma*, 13.2 (2020): 40-77. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200040>

- Vergara, Constanza y Michelle Bossy. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Autoedición, 2010. Impreso.
- Waisman, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 23 (2009): 177-194. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1037>
- Wall, Tim y Nicolas Pillai. “Screening popular music’s past: Music documentary and biopics”. *The Routledge companion to popular music history and heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity y Zelmarie Cantillon (eds). Abingdon, Oxon, y Nueva York: Routledge, 2018. 97-107. Impreso.
- Wolfe, Charles. “Historicising the ‘voice of god’: The place of vocal narration in classical documentary”. *Film History*, 9.2 (1997): 149-67. Impreso.

Filmografía

- Mon Laferte: Un alma en pena*. Gamaliel de Santiago (dir.), 2017. <https://youtu.be/j04iDdlG4Vs>
- Nicole, 20 años*. Nicolás Soto-Chacón y Francisca Versluys (dirs.), 2010. <https://vimeo.com/24796941>
- Panal vivo*. Denisse Laval y Nicolás Soto-Chacón (dirs.), 2019.
- Sonidos en mí: Mujeres en la música*. Susana Diaz (dir.), 2018.
- Viola chilensis*. Luis Vera (dir.), 2003. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/viola-chilensis-violeta-parra-vida-y-obra/>
- Violeta más viva que nunca*. Ángel Parra y Daniel Sandoval (dirs.), 2017. <https://www.arcoiris.tv/scheda/it/16788/>

Recibido: 31 de Enero de 2022
Aceptado: 1 de Junio de 2022

Anexo

Documentales unitarios sobre mujeres músicas producidos entre 1990 y 2019

	Título	Dirección	Año	Duración	Tema y/o protagonistas	Acceso
01	Violeta Parra, flor de Chile	Hugo Arévalo	1994	114	Violeta Parra	No
02	Viola chilensis	Luis Vera	2003	83	Violeta Parra	Sí
03	Javiera de Barcelona	Pilar Egaña	2005	52	Dj chilena Javiera Parada	Sí
04	Nicole, pop del sur	Nicolás Soto-Chacón	2005	55	Regreso a Chile de cantante Nicole	No
05	La reina Guadalupe	Fabián Llanca	2006	56	Cantante Guadalupe del Carmen	Sí
06	Al unísono	Rosario González y Pablo Muñoz	2007	72	Comienzos de Gepe y Javiera Mena	Sí
07	Femme rock	Denise Elphick	2009	90	Mujeres en el rock chileno	No*
08	Frontwoman	A. Quiñones, S. Servello, A. Pavez	2009	62	Denise, cantante de Aguaturbia	No*
09	La casa de Pepe y MEZ	Fernanda Marín	2010	30	Pepe Fuentes y María Esther Zamora	No
10	Nicole, 20 años	Nicolás Soto-Chacón y Francisca Versluys	2010	27	Concierto aniversario de Nicole	Sí
11	Tilita, la última tonada	Fernanda Montero	2011	24	Cantora campesina Otilia González	Sí
12	Crear en viaje	Alejandra Fritis	2012	70	Pascuala Ilabaca	Sí
13	Rosita, la favorita del tercer Reich	Pablo Berthelon	2012	100	Rosita Serrano	Sí
14	La carpa: Un sueño violeta	Gastón Orellana	2013	16	Carpa de la Reina de Violeta Parra	Sí
15	A la siga del sol	Efraín Robles	2014	47	Evelyn Cornejo	Sí
16	Ellas no	Susana Díaz	2014	53	Banda femenina de postpunk	No
17	Las ruinas de oro	Simón Vargas	2014	30	Concierto de Camila Moreno	Sí
18	Mon Laferte: Un alma en pena	Gamaliel de Santiago	2017	29	Gira a Chile de Mon Laferte	Sí
19	Violeta más viva que nunca	Ángel Parra y Daniel Sandoval	2017	32	Violeta Parra	Sí

20	Camila Moreno: Pangea	Alberto Hayden	2019	62	Concierto de Camila Moreno	No
21	Panal vivo	Denise Laval y Nicolás Soto- Chacón	2019	74	Historia del disco Panal de Nicole	Sí

Los documentales marcados en negrita son los seleccionados para el presente estudio.

A estos documentales unitarios se suma la serie documental *Sonidos en mí, mujeres en la música chilena* (Susana Díaz, 2018) que tuvo en su estreno por televisión en cuatro episodios de 24 minutos transmitidos por UCV3. Asimismo, una versión como webserie se publicó en Youtube con 12 capítulos de 8 minutos.

*Los documentales señalados no estuvieron disponibles durante la realización de este estudio, aunque muy recientemente fueron liberados en internet.