

El documental de música familiar como herramienta para una memoria feminista. Análisis de *Conxita Badia no existeix*
Family Music Documentary Film as a Tool for a Feminist Memory. Analysis of *Conxita Badia no existeix*

David Mauri

Universidad Rovira i Virgili, España

david.mauri@urv.cat

Resumen

Si bien desde el género documental han proliferado las aproximaciones a las prácticas de la memoria desde el ámbito familiar, narradas en primera persona y desde una perspectiva de género, no es tan habitual en el caso del documental de música. *Conxita Badia no existeix* (Eulàlia Domènech, 2012) es uno de esos raros ejemplos. En él, la directora homenajea y reivindica el legado musical de su bisabuela, la cantante lírica Conxita Badia, quien, a pesar de su talento y la fama internacional que cosechó en la primera mitad del siglo XX, la historia oficial la invisibilizó y es, hoy en día, desconocida por el gran público. El presente artículo incide en las estrategias narrativas y fílmicas usadas por Domènech en este trabajo y que buscan privilegiar la escucha de la voz de la artista. Por otro lado, a través de la relación protagónica familiar femenina que se establece, el artículo pone énfasis en la importancia de rescatar del olvido y reivindicar a figuras femeninas pretéritas, entendiendo la memoria como ejercicio político de reescritura de una historia patriarcal, aportando su grano de arena en la construcción de una genealogía feminista, en este caso, en el ámbito de la música clásica.

Abstract

Although the documentary genre has proliferated approaches to memory practices from the family sphere, narrated in the first person and from a gender perspective, it is not usual for music documentaries. *Conxita Badia no existeix* (Eulàlia Domènech, 2012) is one of these rare examples. In it, the director pays tribute to and vindicates the musical legacy of her great-grandmother, the lyric singer Conxita Badia, who, despite her talent and the international fame she achieved in the first half of the 20th century, was made invisible by official history and is, today, unknown to the general public. This article focuses on the narrative and film strategies used by Domènech in this work, which seek to privilege listening to the artist's voice. On the other hand, through the female family protagonist relationship established throughout the film, the article emphasises the importance of rescuing from oblivion and vindicating past female figures, understanding memory as a political exercise of rewriting a patriarchal history, contributing its grain of sand in the construction of a feminist genealogy, in this case, in the field of classical music.

Palabras clave:

Documental familiar; documental de música; memoria; genealogía feminista.

Keywords:

Family documentary; music documentary; memory; feminist genealogy.

1. Introducción

La perpetuación del orden androcéntrico a lo largo de los siglos ha supuesto la marginación de la mujer de la esfera pública y su voz ha sido silenciada de la esfera cultural (López-Peláez, 2013, p. 214). Así, tal y como apunta Vila (1999), esta tradición sociocultural patriarcal ha tratado, por diferentes vías, de borrar y ocultar la existencia de pensadoras, escritoras, músicas, científicas, etc. Esta autora añade que “la existencia de nuestras antepasadas [es] una historia devaluada, fragmentada, llena de agujeros y ecos que dificultan la labor de documentar la resistencia que han expresado las mujeres en diferentes momentos históricos” (p. 43). Los feminismos, pues, desde muchas disciplinas, han tratado de ir llenando estos agujeros y trazar líneas continuas de conocimiento y creación artística realizado por mujeres que habían sido olvidadas o ignoradas y que, con su recuperación, permiten contribuir a la configuración de una cartografía femenina y feminista que deconstruya la historia oficial y reescriba una contrahistoria, que permita (re)construir un conocimiento y una sociedad más despatriarcalizada y justa.

Dentro del ámbito de la música, una de las preocupaciones históricas que ha caracterizado la investigación académica desde una óptica feminista ha sido la de mostrar la poca presencia femenina en la práctica pública musical, así como la reivindicación de aquellas mujeres que sí que habían destacado en alguna disciplina musical pero que, “curiosamente”, habían sido ignoradas. Desde la musicología feminista se han evidenciado las desigualdades históricas que han afectado a las mujeres y cómo el patriarcado ha limitado y obstaculizado su presencia (Citron, 1993; Goldin y Rouse, 2000 o Cruz, 2019, entre muchos otros). Marisa Manchado, por ejemplo, reconocía la enorme tarea pendiente dentro de la musicología española, de investigar y crear “una genealogía de mujeres de la historia de la música española” (2010, p. 1).

Este artículo se aproxima a la figura de Conxita Badia i Millàs (Barcelona, 1897-1975), una de las figuras musicales españolas más destacadas del siglo XX en el terreno de la música ‘culta’ y popular. De tesitura soprano, según contaba Rafael del Pino (2005), “no fue propiamente una cantante de ópera,

y menos una diva: su temperamento y sencillez se lo impedían. El suyo fue el mundo de la música de cámara, del concierto, del ‘lied’” (p. 34). Badia destacó siempre a sus tres grandes maestros, con los que mantuvo una gran relación profesional y de amistad: Enric Granados, Manuel de Falla y Pau Casals. La llegada de la Guerra Civil la obligó a exiliarse en París y, posteriormente, huir a Brasil y, finalmente, a Buenos Aires, donde pasó el resto de su exilio hasta finales del año 1946, cuando regresó a Barcelona junto a su familia. A partir de ahí, empezó una segunda etapa donde destacó como profesora de canto, contando, entre otras, con alumnas de la talla de Montserrat Caballé. Badia, a lo largo de su vida, recibió numerosos premios y distinciones, como la Medalla de oro de la ciudad de Barcelona o la Gran Cruz de Isabel La Católica, pero, a pesar de ello, para el gran público, es una figura totalmente desconocida.

2. Objetivos y metodología

Un primer objetivo de este artículo es destacar el documental *Conxita Badia no existeix* como un ejemplo de práctica cinematográfica de la memoria. La realización del filme surge de la necesidad de Eulàlia Domènech, biznieta de Badia, de reivindicar la figura musical y el arte de su bisabuela y con la urgencia de aprovechar el testimonio de aquellas personas que la conocieron en vida, ya en edad avanzada. De este modo, el filme contribuye a construir una *contrahistoria* que pone en el lugar que merece a esta mujer, olvidada por la historia oficial, tratando de revertir en la construcción de una genealogía más feminista de la música, que otorga a Badia el papel que merece.

Un segundo objetivo de este artículo es ahondar en las herramientas narrativas y filmicas que la directora usa para destacar y permitir la escucha de la voz y el arte de Badia. Con ello, se defiende el planteamiento de historias que, sirviéndose de distintos recursos visuales y sonoros, permiten aproximarse a relatos donde la música tiene un papel central, sin caer en

esquemas frecuentes que, dentro del documental de música, han priorizado la palabra a la escucha de la música (Beattie, 2005).

Para el análisis de la película se ha combinado el análisis fílmico con la información recabada en una entrevista con la directora del documental.

Zunzunegui (2007) defendía que al analizar una película no se trata de interpretarla “sino [de] poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene” (p. 57). A su vez, subrayaba la necesidad de reconocer la materialidad del objeto película, una materialidad formada “de imágenes y sonidos, [que] adoptan una forma y esa forma crea sentido” (p. 57) Así pues, siguiendo esta idea, el presente artículo trata de argumentar cómo y con qué herramientas la película dice lo que dice, atendiendo a aspectos tanto narrativos y discursivos, como de lenguaje cinematográfico y también, como señala este autor, buscando en el texto aquellas marcas del contexto que se encuentran en él, y no al revés (p. 55). Gómez Tarín y Marzal Felici (2006) hablan de la necesidad de la recursividad para el análisis fílmico e inciden en la importancia de la relación entre los distintos elementos que constituyen el filme, y que permiten “comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un ‘todo significante’” (p. 3). Así, previamente al encuentro con la directora ya se habían realizado varios visionados de la obra, y se había recogido información sobre la directora, la protagonista y la propia película, de manera que la entrevista posterior sirvió para resolver dudas, aclarar suposiciones y ahondar en ciertos temas de interés. Esta se llevó a cabo el día 29 de octubre de 2022 y se trató de una entrevista semiestructurada con una duración aproximada de 2 horas. Se escogió este tipo de herramienta metodológica cualitativa por su capacidad de revelar motivaciones y reflexiones personales, aspectos técnicos o decisiones creativas específicas. En la entrevista, a partir de un guion con temas de interés, se plantearon preguntas abiertas, para dar margen a la entrevistada a desarrollar y a matizar, permitiendo la aparición de algunas cuestiones no planteadas inicialmente, y a la reformulación de preguntas. Kvale (2011) destaca la importancia de la entrevista cualitativa e incide en la información que de ella se puede extraer, como la vocalización, las

expresiones faciales y corporales de la persona entrevistada además de aquello que se dice (p. 42). En el presente caso, se hizo una grabación de audio de la entrevista que, posteriormente, se transcribió.

3. El documental feminista y la narración en primera persona en el documental de música

El cine documental feminista, en palabras de Mayer (2011), nació con el propósito de “hacer visibles las historias de mujeres, por un lado; y, por otro, cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas historias fueran traumáticas” (pp. 19-20). Además, como destaca Marta Selva, el feminismo encontró especialmente en el género documental un espacio (subalterno y alejado del reconocimiento mediático) donde llevar a cabo propuestas creativas que pusieran en cuestión los discursos hegemónicos en el cine, claramente androcéntricos (2005, p. 65). Así, a menudo, el documental feminista ha supuesto la rotura de los modos de representación hegemónicos. En este sentido, Castejón señala “la conquista del protagonismo” (2012, p. 14) como un primer paso hacia la rotura del orden simbólico patriarcal, y Oroz añade la voluntad de “comunicar la experiencia, las necesidades y las luchas de las mujeres ‘reales’” (2012, p. 23).

Ortega (2007, pp. 156-157) apunta que la inscripción de la primera persona en el documental como modo de explicar el mundo ha adoptado distintas formas autobiográficas desde la aparición del giro subjetivo en el documental en la década de los años 70 del pasado siglo. La historia familiar, como forma de exploración individual, de la propia identidad y de la familiar, es una de ellas. Lagos (2011) defiende que la subjetividad representada en este tipo de documentales, en general, “se encuentra constantemente en (...) transformación, no hay tal cosa como una identidad fija, cerrada, completa, sino más bien una especie de esbozo, de ‘*work in progress*’ de la experiencia vital” (p. 69). Meléndez destaca las aportaciones femeninas al documental autobiográfico desde la década de los 70 del pasado siglo, y que

evolucionaría, una década más tarde, “a una autobiografía colectiva que destacó el valor universal de la indagación en la memoria familiar [a partir de] un exhaustivo trabajo de etnografía doméstica, revisión de archivos y entrevistas a familiares” (2022, p. 440). En paralelo con un *boom* del género documental, a finales del siglo XX aparece un interés por la recuperación de la memoria dentro de este género cinematográfico (Araüna, 2021, p. 177). Esta mirada al pasado, aparte de para destacar figuras femeninas olvidadas por el relato oficial, también sirvió para explicar historias más íntimas, muchas veces de mujeres anónimas, a menudo desde el plano autobiográfico y con un enfoque feminista. Meléndez (2022, p. 443) destaca la subjetividad, la indiscernibilidad temporal y la performatividad como sus rasgos principales.

En el caso del documental de música, estudios como el de Mauri (2023) ponen de manifiesto la infrarrepresentación histórica de la mujer tanto delante como detrás de las cámaras y, además, este autor incide en el hecho de que la presencia de mujeres en la dirección de documentales de música aumenta la posibilidad de que la historia que se cuente tenga protagonismo femenino (p. 90). Tal y como señala Beattie (2005) el documental de música ha cubierto un espectro amplio de temas, narrativas y aproximaciones. Algunas de estas han sido desde una perspectiva de género, y uno de los primeros ejemplos lo encontramos en *Antonia: A Portrait of the Woman* (Jill Godmillow y Judy Collins, 1974), donde la directora de orquesta Antonia Brico cuenta las dificultades que ha tenido a lo largo de su carrera por el hecho de ser mujer. El documental de música explicado desde un plano familiar no ha sido muy habitual a lo largo de la historia, y menos aún, dirigido por una mujer y explicando historias sobre alguna mujer de su familia. Trabajos como *Bloody Daughter* (Stéphanie Argerich, 2012), donde la directora, hija de la gran pianista argentina Martha Argerich, realiza un retrato de la faceta más personal de su madre; o la más reciente *Poly Styrene: I Am a Cliché* (Celeste Bell-Dos Santos y Paul Sng, 2021), donde la codirectora, hija de Poly Styrene, una de las artistas más destacadas del punk británico de finales de los 70, además de recordar la vida de su madre,

también reflexiona sobre sus problemas de salud mental a partir de material familiar de distinta índole. En ambos casos, la subjetividad del vínculo filial, la performatividad y material de archivo familiar se establecen como elementos fundamentales de ambos trabajos.

El caso que se analiza en este artículo, sigue la senda de estos filmes, aunque con un matiz substancial, la distancia temporal del vínculo familiar, ya que se trata de una aproximación a la figura artística desde una cuarta generación, cosa que dificulta y modifica el acercamiento.

4. *Conxita Badia no existeix*

4.1. El filme como proceso en construcción vinculado a la investigación

El presente filme se podría incluir dentro de lo que ha venido en llamarse la transmisión intergeneracional de la memoria, donde, de una manera mediada, se tiene acceso a la memoria vivida a través de las entrevistas con personas que la vivieron en primera persona. En ningún caso este trabajo encajaría con la idea de posmemoria introducida por Hirsch (1997), ya que se trata de una aproximación familiar, pero de cuarta generación, y que, si bien trata los hechos traumáticos de la Guerra Civil española, no se focaliza en ellos. A la directora le seducía la idea de crear un documental que no fuera plano, que tuviera diferentes tramas que permitiesen hacer diversas lecturas del filme (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). Así, trabaja con dos líneas argumentales: por un lado, el hilo narrativo que explica la vida artística y personal de Conxita Badia; y, por otro lado, el proceso de construcción del propio documental a partir del viaje, protagonizado por la propia directora, en busca de material audiovisual perdido de Badia, y que sirve para nutrir el primer hilo argumental y, a su vez, para evidenciar la dificultad de mantener viva la memoria de la bisabuela.

Anne Muxel defiende que “la memoria familiar es, ante todo, un relato o una reconstrucción, [que] se basa en muchos tipos diferentes de material:

imágenes, emociones, impresiones, recuerdos sensoriales y también lugares, cosas, etc.” (2012, p. 25). Esta idea de (re)construcción se insinúa al principio de la película cuando aparece un plano corto de Eulàlia recogiendo lo que parecen carpetas de dentro de un baúl y las extiende por el suelo de una estancia. De pronto, pasamos a un plano general con una perspectiva muy picada de la misma estancia con ella en el medio, agachada (F1), que se nos presenta rodeada de álbumes y documentos abiertos, todo desordenado. Se trata de un plano con un evidente contenido simbólico, usado en otros documentales del mismo estilo –por ejemplo, es el caso de *La cigüeña de Burgos* (Joana Conill, 2020)–, donde la misma idea de la realización del documental implica la construcción de una especie de rompecabezas. Todos estos documentos y recuerdos, que estaban olvidados y encerrados, deben ser ordenados, iniciar un proceso de investigación para buscar material perdido u olvidado y reconstruir una historia a partir de todas estas piezas desordenadas. Así pues, el trabajo por hacer es tejer un relato coherente y entendible a partir de estos retales de historia fragmentada. De este modo, la construcción del propio documental se va estructurando a partir de los hallazgos que se van produciendo a lo largo del camino. Hacia el final de la película, casi como un ejercicio de autofiscalización pública y de honestidad, aparece un texto en pantalla que muestra los resultados de todo este proceso de búsqueda de material. Parece un gesto de complicidad con el espectador, por haberla acompañado en esta travesía, y que cobra sentido justo en el instante en que puede leerse este texto, por sus implicaciones narrativas, pero también meramente documentales.

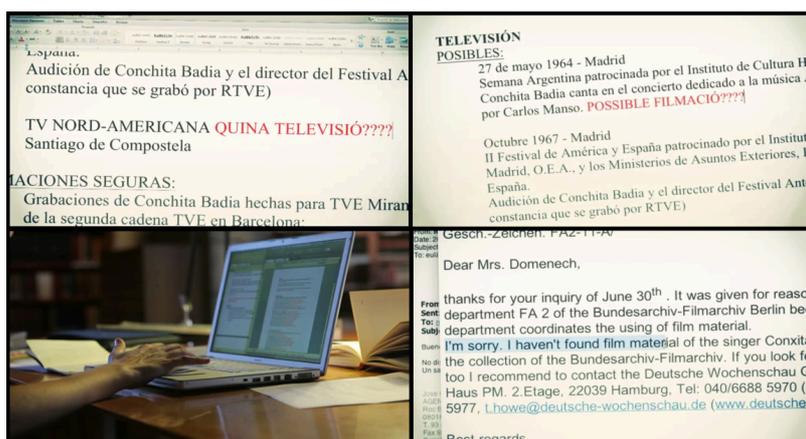


F1. Captura de un fotograma de la película donde se puede ver a la directora ante un conjunto de álbumes fotográficos y documentos familiares desperdigados por el suelo.

Uno de los retos para la directora fue la inscripción del ‘yo’ en pantalla. Lagos (2011) argumenta que muchos de estos documentales contemporáneos narrados en primera persona “son mestizajes que bordean los intersticios de diversos modelos de inscripción autobiográfica tales como el diario de vida filmado, el diario de viaje, los documentales epistolares [...], el autorretrato, el cine familiar y *amateur*, entre [otros]” (p. 64). Domènech, en un primer momento, no se había planteado la opción de salir en pantalla, pero termina por hacerlo porque entiende que esta maniobra le permite explicitar mejor la trama del proceso de búsqueda y hacer patente cómo las huellas de la existencia de Conxita Badia están desapareciendo diluidas en medio de archivos perdidos y de la memoria de generaciones que también han ido, poco a poco, haciéndose mayores y desapareciendo o perdiendo la propia memoria (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). De este modo, la presencia de la directora en la pantalla permite vincular pasado y presente y no dejar la narración situada completamente en lo pretérito. Esta inserción del ‘yo’ en pantalla marca claramente el tono personal y subjetivo de la película, le da carácter a la historia y hace que el público se sienta más interpelado y acompañado en este viaje al pasado.

Lagos remarca que para insertar este ‘yo’ en un filme, uno de los recursos narrativos por excelencia es la voz en *off*, “recurso intrínsecamente subjetivo que suele dotar de un sentido estructural al filme por medio de la voz en primera persona del cineasta” (2011, p. 68), que sirve como forma de enunciación de pensamientos y reflexiones. En el presente caso, la directora barajó la idea de incorporarla, pero se dio cuenta de que su voz tapaba la música y la voz de su bisabuela, justamente en los espacios donde la música podía sonar. Si añadía la voz en *off* tenía la sensación de que se perdía el foco de lo que realmente era importante para ella, que se escuchara la música y la voz de Conxita Badia (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). Por lo tanto, Domènech, a pesar de aparecer en pantalla, decide situarse en un segundo plano a nivel discursivo y dejar que las imágenes subrayen la dificultad de este proceso largo y lleno de obstáculos en pos de material audiovisual de la bisabuela. Así, la voz de la directora se escucha

únicamente a partir de las interacciones en la puesta en escena priorizando la sincronía entre lo vivido realmente y el presente filmado. Además, persiguiendo esta idea de no desviar la atención del foco, la presencia física de la directora en pantalla es, en general, sutil y concediendo el protagonismo a las personas entrevistadas. Domènech pone el acento en esta ‘no existencia’ de Badia a través del texto escrito. Por ejemplo, a través de imágenes donde se observa el ordenador con correos electrónicos, donde se subrayan las frases de desconocimiento sobre la figura de Badia o la inexistencia de material. Esta sensación de desesperación e incertidumbre también se transmite mostrándose a sí misma en pantalla mientras escribe dónde pueden estar determinadas filmaciones o si puede haber una posible filmación añadiendo cuatro signos de interrogación al final (F2).



F2. Imagen formada por cuatro fotogramas de la película donde se aprecia la desesperación de la directora a través del texto, ante la imposibilidad de encontrar el material buscado.

Llevar a cabo este proyecto supuso una experiencia personal que la cambió para siempre. Todo el trabajo de documentación, de lectura de cartas, de visionado de material, pero también de ese ‘corpus’ sensorial –emociones, sentimientos, etc.– que le fueron transmitiendo las personas con las que interactuó en este viaje, le permitieron no solamente conocer mejor a su bisabuela y admirarla más allá del plano familiar, sino también, para la construcción de su propia identidad (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). A este respecto, Muxel defiende que la memoria familiar se provee de distintos tipos de materiales, y añade que “todos estos

elementos se incluyen en la narración y se utilizan de diferentes maneras al servicio de la identidad del individuo y de sus objetivos personales y su sentido de la autoestima” (2012, p. 25).

4.2. La reivindicación del legado artístico a través de la memoria familiar

Este documental se inserta dentro del grupo de películas que habitan y se explican desde el plano personal y familiar. A partir del descubrimiento de una dimensión de su bisabuela que trascendía la esfera familiar y que situaba a Conxita Badia como un personaje que había marcado la vida musical a nivel nacional e internacional, la directora siente una especie de responsabilidad, de deber familiar, pero, a su vez, más global, de revivir la memoria de Badia y de su legado cultural (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022); un legado que, durante muchos años, había quedado reducido a recuerdos guardados en un baúl y en álbumes en casa de su abuela, con el desconocimiento generalizado de gran parte de la sociedad.

Esta reivindicación de la figura de Badia se consigue por distintas vías, todas con el objetivo de mostrar su importancia y valía artística, y a su vez, visibilizando tanto su obra como su personalidad. Buena parte de la reivindicación empieza por el título de la película, buscando sorprender, atraer y desconcertar, pero, a la vez, con un claro sentido irónico de vindicación. Otro aspecto importante del documental es entender la reivindicación de Badia a través de hacer sonar la voz y mostrar su arte a lo largo de toda la película. La voz de Badia, hablada, y sobre todo, cantada, acompaña al espectador como banda sonora de fondo en la gran mayoría de fragmentos de grafismo animado que van informando y explicando los hechos históricos que ilustran el camino vital de la cantante. Especialmente en cuatro momentos a lo largo de la película donde aparecen planos fijos de espacios con un significado especial para la cantante y se concede un cierto tiempo para la escucha de la voz de Badia. En estos interludios la directora aprovecha para sobreimprimir frases elogiosas sobre Badia que pronunciaron personalidades de la música de la talla de Casals, Shoenberg,

Falla, de la Rocha, Mompou, Boulanger o Montsalvatge, entre otros. Y, por último, la directora logra reivindicar la figura de la bisabuela a través del relato de las personas entrevistadas que la conocieron en vida, tanto en el ámbito profesional como en el personal, y que son un testimonio de primera mano para poder acreditar su importancia. Así, cada una desde su ámbito, van aportando información que permite conformar una idea de la persona y de la artista.

La película no está concebida como una biografía clásica, obvia la infancia de la protagonista y también una gran parte de la etapa como profesora de canto, una vez de vuelta del exilio. Pero, la trayectoria vital que se cuenta trata de seguir un hilo secuencial. Badia se nos muestra a través de fotografías y películas antiguas, y escuchamos su voz hablada y/o cantada mediante cortes de entrevistas de radio o televisión conservados y recuperados. No obstante, es a través del testimonio de las personas entrevistadas que nos vamos haciendo una idea de sus virtudes como cantante y de rasgos de su carácter personal.

En el relato de la película, sin seguir un orden cronológico estricto, la directora estructura tres ideas: primero, remarcar el esplendor cultural que vive Barcelona y Cataluña en los años previos al estallido de la Guerra Civil, donde Conxita Badia tiene un papel preponderante como la cantante predilecta de muchos compositores y poetas de la época; por otro lado, a través de distintas estrategias, se incide en el horror, en el impacto personal y colectivo que supuso la Guerra Civil, así como en el gran cambio que implicó la dictadura franquista; y, por último, hay una voluntad de recordar una época perdida de gran esplendor cultural en Cataluña y de homenajear a toda una generación de músicos y activistas culturales que se vio trágicamente afectada por esos hechos históricos, pero que en muchos casos, igual que sucedió con Badia, fueron olvidados por la historia, que no los trató con el merecimiento que requerían (Gan Quesada, 2012). Así, la directora elabora un discurso de sentimiento claramente catalanista con una lectura de la historia antifranquista acorde con el sentir de la familia, incluida su bisabuela.

4.3. El protagonismo femenino y el vínculo familiar como ejes de la película

La directora nació tres años después de la muerte de su bisabuela, con lo cual, toda la aproximación a la historia de la protagonista es mediada. Así, la familia tiene un papel clave en este acercamiento ya que todas las personas entrevistadas en la película son familiares o tenían un vínculo muy especial con el entorno familiar. Su presencia está fundamentada, no solo por su conocimiento de la protagonista en el ámbito personal y afectivo, sino por la autoridad de su discurso en base a su ámbito de saber. A pesar de ello, este aspecto a Domènech le supuso algún quebradero de cabeza ya que no quería que la gente interpretara la película únicamente como un simple homenaje familiar, menoscabando la importancia y el valor artístico que tuvo Conxita Badia. Al final, creyó que lo más honesto era contar con ellas, ya que consideraba que eran las apropiadas para hablar del contexto histórico, musical y personal en el que se inscribió la protagonista (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022).

De entre todas las personas entrevistadas destaca la figura de Mariona Agustí, abuela de la directora e hija de Badia, que acompaña a la directora en todo este proceso de búsqueda, aportando información sobre la vertiente más personal y familiar de Badia. De hecho, el documental se vertebra a partir de un triángulo femenino formado por tres generaciones de una misma familia: la bisabuela Conxita, la abuela Mariona y Eulàlia, la directora. Evidentemente, la protagonista principal de la historia es Conxita Badia, pero el papel de la abuela Mariona es fundamental porque es la que aporta el contexto necesario cuando, junto a su nieta Eulàlia, repasan fotografías o películas del archivo familiar. John Berger (1997, p. 44) distinguía entre el uso público y privado de la fotografía, y exponía que el contexto privado crea una continuidad respecto al momento en que la fotografía fue tomada porque las fotografías privadas, casi siempre, son de cosas que hemos conocido, mientras que las fotografías públicas son imágenes de lo desconocido, donde no existe contexto. Así, gracias a la abuela Mariona, no sólo Eulàlia sino todos los espectadores, tenemos la posibilidad de entender mejor cuál fue la

realidad de algunas imágenes en concreto, quienes eran los protagonistas, cuál era el contexto o el subtexto implícito. Susan Sontag escribía que “a través de las fotografías, cada familia construye un retrato-crónica de sí misma– un kit portátil de imágenes que atestigua su interconexión” (2005, p. 5). En este caso, a través de la mediación de Mariona, se hace posible la transmisión de esta construcción familiar, ya que ella deviene el nexo entre pasado y presente, y permite la conectividad entre las imágenes, el relato y el contexto que les acompaña, mostrándoselo a su nieta y, a su vez, a los espectadores.

Aparte de esta lectura familiar del proceso rememorativo, el documental nos ofrece la posibilidad de hacer una lectura de estas imágenes como documento. Roger Odin defiende que esto conlleva unas dificultades que hay que afrontar. Una de ellas es el carácter estereotipado del filme familiar, esto es, el gran parecido entre todos los filmes familiares (2007, p. 203). Odin señala que, justamente, si queremos tratar este tipo de filmes como documento, se puede aprovechar su gran representatividad y fuerza ejemplificadora (p. 204). Por ejemplo, a partir de los comentarios de la abuela mientras ella y su nieta Eulàlia repasan fragmentos de películas familiares domésticas, se produce lo que Odin llama “lectura desmarcada” (p. 204), porque vemos este material que nos es inédito, y las imágenes vacías y tópicas toman sentido para nosotros como espectadores. Odin también habla de que “el filme familiar construye una visión eufórica de la vida familiar” (2007, p. 205), donde se esconde todo lo negativo y se tiende a mostrar una visión ideal familiar, pero también, puntualiza Odin, se nos explican cosas de la cotidianidad, de lo banal y evidente, de lo común y habitual (p. 205). Es el caso del uso que se hace de estas imágenes en la película, donde se incide en la armonía familiar y sirven de marco de fondo, a través de la voz de la abuela Mariona, para informarnos del carácter de la bisabuela Conxita.

Además, el papel de la abuela Mariona es fundamental como preservadora de buena parte del legado de Badia. Según Baudrillard (1994, p. 8), el significado del objeto coleccionado depende exclusivamente del sujeto, ya no viene definido por su función, y es a través de la posesión que se deviene de

manera invariable el cumplimiento de una misión para completar esta colección, formada por un conjunto de objetos. La abuela Mariona, durante años, fue recogiendo, guardando y preservando objetos: fotografías, carteles de conciertos, cartas, etc. de su madre, tomándose la responsabilidad autoimpuesta de preservadora solitaria de un legado que tenía un valor personal innegociable. Todo este material, conjuntamente a historias y vivencias, conforman lo que Hirsch (2012) llama “objetos testimoniales”, los cuales “son portadores de las huellas de la memoria del pasado, pero también encarnan el propio proceso de su transmisión” (p. 178). Gracias a esta tarea de coleccionismo, años después, este documental se beneficia de ello y aprovecha para revisitarlo, manipularlo y darle un nuevo uso en pro del argumento y la narración de la historia. Es decir, que todo este material recupera, en parte, su funcionalidad y su tono utilitario, y deja de tener un valor únicamente de pasión individual y subjetiva.

4.4. La transmisión de emoción e intimidad a través de la voz

Una de las máximas preocupaciones de Domènech era ser capaz de comunicar la emoción que le habían dicho que sabía expresar su bisabuela. La directora aludía al impacto de las cartas leídas durante el proceso de documentación previo al inicio del rodaje, y la ayuda que le proporcionaron para entender mejor algunos aspectos, entre ellos a poder percibir la fuerza y el poder emotivo de la música. En concreto, la directora lo ilustraba con un pasaje de una carta que Ventura Gassol (destacado poeta y político catalán) escribió a la bisabuela Conxita desde la prisión, donde, Domènech nos contó que le dijo algo como que la había escuchado por la radio y que parecía como si las paredes se resquebrajaran lentamente con el sonido de su voz y que había podido sentirse libre (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). Estas palabras transmiten perfectamente la fuerza, la emoción y el poder liberador de la música, así como su capacidad para evocar recuerdos vitales personales. Tal como indica Jäncke (2008), en el ámbito de la psicología se han realizado diversos estudios que señalan que cuando escuchamos música relevante para nosotros, se activan, vía el sistema

límbico, emociones, y se evoca información autobiográfica asociada con esta música.

Así pues, para tratar de transmitir esta emoción que su bisabuela sabía transmitir, Domènech toma una serie de decisiones. Una de ellas es la de hacer sonar la música y la voz de Conxita Badia en directo a las personas entrevistadas. La directora, por ejemplo, decide en su encuentro con Montserrat Caballé ponerle fragmentos hablados y cantados de Badia, que había sido su profesora de canto, con la voluntad de capturar la verdad de ese momento, buscando generar una reacción a la presencia de la voz, buscando esa emoción. En este sentido, la directora pone el acento en capturar la realidad del instante, y en lo que Paola Lagos (2011) llama “la capacidad *in situ* de la cámara para revelar los sentidos subyacentes a los sujetos y hechos pasados a los que interpela” (p. 68). Así, la directora le pone un corte sonoro a Caballé donde Badia en una entrevista a Radio Peninsular en 1972 cuenta qué debe tener cualquiera que quiera dedicarse al canto. Se observa cómo Caballé tiene la mirada perdida en un punto indeterminado, abducida por la voz de su maestra y mentora, y va asintiendo con una sonrisa en los labios a medida que escucha, cerrando los ojos de vez en cuando, como si quisiera vivir más intensamente los recuerdos. Visualmente, la secuencia se va interrumpiendo con inserciones de imágenes del pasado, donde se observa a la maestra con algunas de sus discípulas y discípulos, entre ellas Caballé, mientras, de fondo, sigue sonando el corte de voz. De este modo, la directora nos transporta al tiempo y al lugar donde, posiblemente, viaja la mente de Caballé al recordar la voz de su mentora. Una vez terminado el corte, la soprano, con un hilo de voz por la emoción y mirando a Domènech, le dice: “Yo creo que si he llegado donde he llegado en mi profesión ha sido gracias a tu bisabuela”.

A diferencia de otros documentales de música, en *Conxita Badia no existeix* sí que se captura perfectamente esta mezcla de emociones a través de las expresiones de los rostros de algunos testimonios cuando la directora les pone música en la que suena la voz de Badia. Otro ejemplo se observa cuando la directora muestra, a través de un montaje en paralelo, las reacciones de

Carlos Manso (pianista y discípulo de Badia) y de Montserrat Caballé cuando les pone en el directo de la filmación una versión de *Azulao*, tema compuesto por Jayme Ovalle, en una versión cantada por Conxita Badia. Nadie dice nada. No hace falta. La cámara, a través de planos medios de Manso y Caballé, capta perfectamente las diferentes expresiones faciales de los dos discípulos de Badia al escucharla cantar, capturando de manera nítida su emoción. El montaje va alternando sus rostros, deteniéndose en las pequeñas gestualidades para subrayar el efecto que aquella música les está produciendo. Caballé, cuando Domènech para la reproducción sonora al finalizar la canción, le dice: “Así cantaba ella, como una caricia”. A través del acto de ponerles esa música allí, en directo, sin que ellos lo supieran previamente y capturar su reacción, la directora consigue prender su emoción a través del sonido de la voz y sin requerir de ninguna explicación añadida, cosa no tan habitual en muchos documentales de música (F3).



F3. Imagen formada por cuatro fotogramas de la película donde se aprecia la emoción de las personas entrevistadas (Caballé, Bonet y Manso) al escuchar la voz de Badia

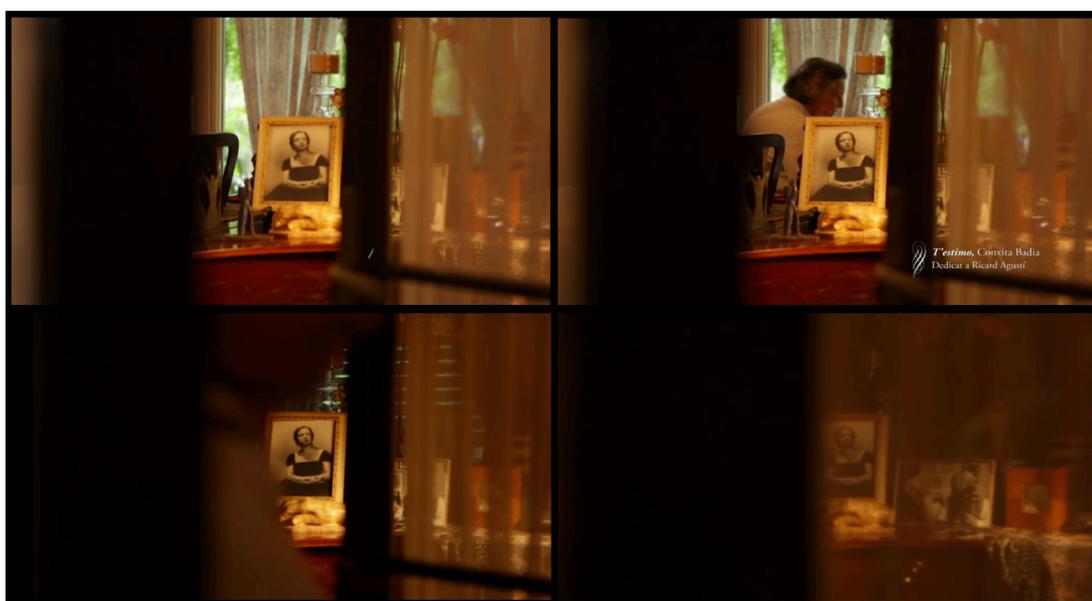
Otro ejemplo de esta emoción a través de la escucha lo encontramos en el encuentro con Narcís Bonet (pianista, compositor y tío abuelo de Domènech), cuando la directora le pone la canción *Mestre meu (invocació)*, compuesta por Enric Granados, con texto de Ventura Gassol y dedicado a Conxita Badia e interpretada por ella misma. La cámara, fija, mediante un

plano medio se detiene en las expresiones del rostro de Bonet, de satisfacción y placer. A medida que la melodía avanza, la emoción de Bonet se acentúa y es más manifiesta. Al final, una vez Domènech ha apagado la música, Bonet le comenta sonriente: “Esta canción, claro... trae tantas cosas detrás”. Estudios como el de Janata et al. (2007, p. 857) corroboran esta afirmación de Bonet, cuando indican que sólo con pequeños fragmentos musicales ya es suficiente para estimular la recuperación de recuerdos autobiográficos, los cuales pueden ser recuerdos generales que abarcan largos períodos, o bien recuerdos concretos y precisos de eventos específicos.

4.5. El simbolismo a través de la luz y la música

El simbolismo tiene un papel importante en este documental, es una capa significativa más, que lo enriquece y le proporciona profundidad. Aparte de su misión estética, en la película hay un tratamiento de la luz como recurso simbólico. A lo largo del filme se va jugando con este juego antitético de la luz y la oscuridad, donde esta última se va asociando a los caminos que se cierran y las opciones que se reducen de encontrar y recuperar algún tipo de material válido, mientras que la luz representa la visibilidad y la perdurabilidad del legado de la cantante. Al principio de la película, después de una primera escena introductoria, aparece el título de la película y se escucha una voz femenina que explica qué es el canto para ella (más tarde sabremos que es la de Conxita Badia). Seguidamente se produce un *fade out* en la pantalla y mediante un *invisible cut* se inicia una pequeña escena con un plano donde Eulàlia abre un baúl (el plano está rodado desde su interior). De aquí se pasa a varios planos donde la directora saca álbumes y fotografías del baúl y los va esparciendo por el suelo de la habitación. De algún modo, con este gesto inicial de la película se está liberando la voz, el recuerdo y las imágenes de la bisabuela que permanecían olvidadas, atrapadas en el pasado, en la oscuridad, siendo transportadas al presente y ven, por fin, la luz. Otro ejemplo lo tenemos en la escena final de la película, que nos sitúa en casa de la abuela Mariona y se muestra un plano fijo donde se ve el interior de una estancia, con la cámara situada fuera de esta y dejándonos ver parte de su interior a través de una puerta de cristal entreabierta. De entre los objetos

que podemos apreciar situados encima de un mueble destaca una fotografía en blanco y negro de una joven Conxita Badia. Al cabo de un momento, la abuela Mariona pasa por detrás del mueble, baja la persiana y, seguidamente, sale de la habitación, cruza por delante de la cámara y cierra la puerta. Nosotros continuamos viendo, a través de una cortinilla translúcida, el interior de la estancia por un pequeño detalle nada casual. La luz ha quedado encendida. Una luz que tiene un claro simbolismo, con la llama que se mantiene candente y que induce a la asociación con el legado artístico de Badia, con la luz que la ha sacado del olvido, de la oscuridad y que hace posible que perdure y mantenga vivo su recuerdo (F4).



F4. Imagen formada por cuatro fotogramas de la película donde se aprecia el simbolismo de la luz como idea de perdurabilidad.

En cuanto a la parte musical, hay un elemento especial que Domènech incorpora a lo largo de la película que le permite establecer un vínculo musical con su bisabuela. Se trata de *Te quiero (T'estimo)*, una pieza musical breve que Conxita Badia compuso y la dedicó a su esposo, Ricard Agustí, y que se convirtió en el *leitmotiv* de su vida (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). Domènech decide que la banda sonora que acompañará todas las escenas de la subtrama del proceso de búsqueda de material audiovisual será a partir de esta melodía, con un claro simbolismo familiar. Para llevarlo a cabo habló con Narcís Bonet, quien hizo diversas

variaciones de la canción, jugando con distintas emociones (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). Al final, este *T'estimo* acaba convirtiéndose en el hilo conductor musical de todo el proceso de búsqueda y, a la vez, a nivel personal, también es un 'te quiero' de la directora a su bisabuela.

El material sonoro que Domènech usa en la película surge de un proceso de selección que ella realiza a partir de todo el material recuperado. En algún caso, la presencia del material se debe a la capacidad simbólica de esta música que la directora cree que le servirá para tejer mejor el relato. Así hay momentos donde la directora aprovecha el simbolismo de la letra para resignificar las imágenes y la lectura conjunta que de todo ello se desprende. Tal es el caso de la asociación que Domènech hace del retorno del exilio de la familia Agustí-Badia a una Cataluña en plena dictadura, y que la lleva a cabo mediante la canción *Canción del olvido/Neblina de la mañana (Cançó de l'oblit/Boireta del matí)*, composición de Eduard Toldrà con letra de Tomás Garcés, que la directora usa, de manera sutil, asociando la 'boira' (niebla) de la letra con el franquismo, de manera que la familia retorna a un país oscuro, gris, lleno de niebla. La letra se transforma en una especie de petición, una súplica llena de deseo de que esta niebla escampe y desaparezca (E. Domènech, comunicación personal, 29 de octubre de 2022). Esta resignificación de las imágenes de archivo entronca con lo que indica Quílez (2013) cuando señala que algunos cineastas de generaciones posteriores a las de la memoria vivencial hacen uso de muchos tipos de materiales de archivo y recurren a la resignificación de las imágenes porque las entienden "como instrumentos para vehicular no sólo su voluntad de conocer el pasado y vincularse a él en tanto que raíz y origen, sino también para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente" (p. 390). Otro ejemplo lo encontramos cuando aparece una secuencia donde aparecen imágenes de archivo de bombardeos en Barcelona durante la Guerra Civil y empieza a sonar la canción 'Nana' de Manuel de Falla, en una versión cantada por Conxita Badia. Después de unos compases iniciales instrumentales, la letra dice:

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

Mientras, se van sucediendo las imágenes, con gente bajando al metro, escondiéndose y protegiéndose de las bombas. Justo en el instante en que Badia canta el primer verso, aparece una imagen de un bebé en brazos de quien, posiblemente, sea su madre (F5). El contraste acentuado entre las imágenes de angustia y pánico de la gente y la ternura y el sentimiento de amor que transmite la canción de cuna le da una fuerza mucho mayor al conjunto audiovisual. La directora aprovecha el simbolismo de la unión entre música y letra para connotar las imágenes y acentuar el dramatismo que proyectan. Álvarez (2022, pp. 165-166) distingue dos tipos de aproximaciones al material de archivo, una que se separa de él y otra que se identifica con él. Así, aunque a lo largo de la película Domènech hace, en general, una aproximación que se identifica con el material de archivo, también, como vemos, en diversos fragmentos hace un uso distinto, donde se separa del sentido original y hace una relectura de este, resignificándolo a partir del contraste entre las imágenes y el sonido.



F5. Imagen formada por cuatro fotogramas de la película donde aparecen imágenes de la ciudad de Barcelona durante bombardeos de la Guerra Civil española.

5. A modo de epílogo

A lo largo de la entrevista mantenida con Eulàlia Domènech, apareció varias veces la idea metafórica de la argolla o del eslabón, como la pieza que vincula y une, que permite la continuidad entre aquello fue y lo que es y será. Este

concepto permite incidir en el diálogo constante entre pasado y presente, entre lo personal y lo colectivo que supuso este proyecto y que se ha ido viendo en los anteriores puntos.

Quílez (2013), refiriéndose a los documentales de posmemoria, argumenta que las segundas o terceras generaciones, cuando se aproximan a la representación del pasado se valen de todo tipo de medios y utensilios que marcan su descubrimiento y permitiéndoles tener una mirada más crítica, “fotografías, películas, pinturas, (...), animaciones visuales, etc., conforman para ellos una constelación de representaciones en las que la imagen los permite acceder más fácilmente a la memoria de sus antepasados” (p. 390). En el presente caso, Domènech, que se interna en la representación de un pasado ajeno y desconocido a nivel vivencial, desde una cuarta generación respecto a la protagonista, se vale de todos estos medios y expresiones del pasado como único eslabón que la ata a una memoria tan lejana y mediada por la distancia temporal. Por lo tanto, todo este material tan heterogéneo es la fuente que permite interconectar y estructurar audiovisualmente el documental que, como dispositivo cultural, termina convirtiéndose, en sí mismo, en un eslabón que, a partir de la vertebración y reformulación de pequeños elementos disgregados permite vincular el pasado con el presente, convirtiéndose en legado para el futuro. En la película, la figura de Eulàlia representa, en cierto modo, una mirada externa, situada en el presente y que, desde este ahora y aquí, recoge un pasado fragmentado que sirve para dos procesos: uno de relectura y reinterpretación del material a nivel interno y personal, y otro proceso que, aunque fundamentándose en el anterior, tiene unos propósitos y una lectura del mismo material de cara afuera, donde se convierte en un material resignificado y ubicado en el metraje al servicio de un relato cinematográfico.

Así pues, esta especie de epílogo sirve para defender el uso del documental como una herramienta de (re)construcción de la memoria individual y colectiva, donde el concepto de genealogía toma toda su fuerza. Por un lado, por esta inmersión dentro de la historia familiar, desde un ámbito personal e íntimo, donde la elaboración del documental a partir del material recuperado

influye en el proceso interno que la directora va viviendo y que se plasma en el resultado final con un trabajo de construcción de una genealogía familiar. Pero también se produce un proceso que sirve para un plano más colectivo, donde la tarea de visibilización de Conxita Badia como cantante de primer orden y como profesora de canto y maestra destacada de otros artistas constituye un paso más en la conformación de una genealogía feminista, donde se reconoce y se pone en valor el legado y la figura de una mujer del ámbito de la música ‘culta’ que la historia más hegemónica, androcéntrica y machista había olvidado o menoscabado y que puede y debe de servir de referente para mujeres del presente y del futuro. Este artículo ha analizado una película que usa el documental familiar como herramienta para realizar un ejercicio de memoria afectiva, pero también de restitución y con una evidente voluntad de construcción de un relato distinto al hegemónico, lleno de dejes patriarcales y que, con demasiada frecuencia, ha silenciado e ignorado importantes figuras femeninas en diversos ámbitos artísticos. Así, el artículo pretende mostrar la capacidad del documental de convertirse en una herramienta cultural política de reivindicación feminista que, a través de su perdurabilidad y transmisibilidad aporta su grano de arena en la visibilización de referentes musicales femeninos, en este caso de la llamada música culta o académica, y que contribuyen a la elaboración de una genealogía cultural más igualitaria y una memoria colectiva más justa.

Referencias bibliográficas

- Araüna, N. (2021). Estrategias para una memoria feminista en el documental contemporáneo producido en España. En M. Sánchez y M. Del Moral (Coords.), *Género e Historia Pública. Defendiendo el pasado de las mujeres* (pp. 175-196). Comares.
- Baudrillard, J. (1994). The System Collecting. En J. Elsner, R. Cardinal (Eds.), *The Cultures of Collecting* (pp. 7-24). Harvard University Press.
- Beattie, K. (2005). It's Only Rock and Roll: 'Rockumentary', Direct Cinema, and Performative Display. *Australasian Journal of American Studies*, 24(2), 21-41.

- Berger, J. (1997). *Ways of Remembering*. En J. Evans (Ed.), *The Camera Work Essays: context and Meaning in Photography* (pp. 41-51). Rivers Oram Press.
- Castejón, M. (2012). Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género. En M. Castejón Elorza (Ed.), *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona* (pp. 11-21). IPES Elkartea.
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press.
- Cruz, A. (2019). *La brecha de género en la música profesional*. Aránzazu Cruz. <https://acortar.link/eWpSKH>
- del Pino, R. (1 de mayo de 2005). Conchita Badía, en el recuerdo. Una voz para Granados, Casals y Falla. *La Opinión de Granada*. <https://acortar.link/yBW84e>
- Gan Quesada, G. (2012). Músicas para después de una guerra...Compromisos, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer franquismo. En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 277-299). Universidad de La Rioja.
- García-Ramos, F. y Domínguez Goñi, V. (2023). Discursos y representaciones de la mujer compositora en el cine: el caso de Clara Wieck. *Fotocinema*, 26, 383-413. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15560>
- Goldin, C. y Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians. *The American Economic Review*, 90(4), 715-741.
- Gómez Tarín, F. J. y Marzal Felici, J. (2006). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. En *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo*. <https://acortar.link/1ULzIo>
- 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.
- Janata, P., Tomic, S. T. y Rakowski, S. (2007). Characterisation of music-evoked autobiographical memories. *Memory*, 15(8), 845-860.
- Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. *Journal of Biology*, 7, 21.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata.
- Lagos, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, 24, 60-80.

- López-Peláez, M. P. (2013). Una breve aproximación al canon musical en la educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, 9, 213-220.
- 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>
- Mauri, D. (2023). *Aproximacions al documental de música contemporani amb perspectiva de gènere: visibilització, memòria, reivindicació i llegat* [Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/688658>
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer i E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político, Feminismo y documental* (pp. 12-42). Gobierno de Navarra, INAAC.
- Meléndez, A. (2022). Estirando el cordón: documental autobiográfico y vínculo materno en *Stories we tell, hija, Amazona* y *Look at us now, mother!*, *Fotocinema*, 24, 439-463. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi24.13731>
- Muxel, A. (2012). The Functions of Familial Memory and Processes of Identity. En E. Boesen, F. Lentz, M. Margue, D. Scuto y R. Wagener (Eds.), *Peripheral Memories: Public and Private Forms of Experiencing and Narrating the Past* (pp. 21-32). Transcript Verlag.
- 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.
- Oroz, E. (2012). Los documentales feministas de Kim Longinotto. Subjetividad, compromiso y cambio. En M. Castejón Elorza (Ed.), *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona* (pp. 22-33). IPES Elkartea.
- Ortega, M. L. (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Ocho y Medio.
- Quílez, L. (2013). Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea. *Historia y Comunicación Social*, 18, 387-398.
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y Vanguardia* (pp. 65-84). Cátedra.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. RosettaBooks.
- Vila, F. (1999). Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres. *Política y Sociedad*, 32, 43-51.
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, XV(29), 51-58.