

Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. Análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017)

Music, Resilience and Tradition Through Ethnographic Documentary. Analysis of *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* (Carrillo, 2017)

Música, resiliência e tradição por meio do documentário etnográfico. Análise de *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia* (Carrillo, 2017)

DAVID MAURI ESTUPIÑA

Doctor en Antropología y Comunicación por la Universidad Rovira i Virgili, España, y máster en Música como Arte Interdisciplinario por la Universidad de Barcelona. Su investigación se centra en el documental de música como herramienta de visibilización y representación de las identidades, en especial de las subalternas.

Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. Análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017)

Music, Resilience and Tradition Through Ethnographic Documentary. Analysis of *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* (Carrillo, 2017)

Música, resiliência e tradição por meio do documentário etnográfico. Análise de *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia* (Carrillo, 2017)

David Mauri Estupiña

Universidad Rovira i Virgili (URV), España

david.mauri@urv.cat (<https://orcid.org/0000-0002-9765-0207>)

Recibido: 10-01-2025 / Aceptado: 27-03-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.004>

RESUMEN

Este artículo, a partir de una metodología que combina el análisis fílmico con la entrevista, analiza la película *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017). En ella, cinco mujeres cantadoras de las regiones del Caribe y el Pacífico colombiano se erigen como ejemplos de la salvaguarda de la memoria colectiva heredada a través de la música y su quehacer cotidiano, que resiste a las distintas consecuencias del conflicto armado del país. El artículo, de este modo, se acerca al documental etnográfico, concebido y ejercido desde lo ético y lo político, y entendido como herramienta audiovisual que permite ejercer de documento histórico y, a su vez, visibilizar voces subalternas, cuyo relato y cantos se

constituyen en testimonios de esperanza, identidad, liberación y cohesión social en sus respectivas comunidades.

ABSTRACT

Based on a methodology combining film analysis with an interview, this article analyzes *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* (Carrillo, 2017). In it, five women singers from Colombia's Caribbean and Pacific regions stand as examples of safeguarding the inherited collective memory through music and their daily work, which resists the various consequences of the country's armed conflict. The article, in this way, approaches the ethnographic documentary, conceived and exercised from the ethical and political point of view, and under-

stood as an audiovisual tool that allows exercise as a historical document and, at the same time, allows to make visible subaltern voices, whose story and songs are constituted as testimonies of hope, identity, liberation and social cohesion in their respective communities.

RESUMO

Este artigo, usando uma metodologia que combina análise de filmes com entrevistas, analisa o filme *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia* (Carrillo, 2017). Nele, cinco mulheres cantoras das regiões do Caribe e do Pacífico da Colômbia são exemplos da salvaguarda da memória coletiva herdada por meio da música e de seu trabalho cotidiano, que resiste às várias consequências do conflito armado do país. Dessa forma, o artigo aborda o documentário etnográfico, concebido e exercido a partir de uma perspectiva ética e política, entendendo-o como uma ferramenta audiovisual que permite atuar como um documento histórico e, ao mesmo tempo, tornar visíveis as vozes subalternas, cujas histórias e canções constituem testemunhos de esperança, identidade, libertação e coesão social em suas respectivas comunidades.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS /
PALAVRAS-CHAVE

Documental, música afrocolombiana, memória, feminismo decolonial, conflito

armado colombiano, *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* / documentary, Afro-Colombian music, memory, decolonial feminism, Colombia's armed conflict, *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* / documentário, música afro-colombiana, memória, feminismo decolonial, conflito armado colombiano, *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia*

Este artículo analiza la película *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017), que supuso el debut de María Fernanda Carrillo como directora, quien aborda algunos temas por los que sentía un gran interés: la música, el conflicto armado colombiano y las prácticas de tradición oral afrocolombianas. En el film, se muestra cómo cinco cantadoras afrodescendientes de las regiones del Caribe y el Pacífico colombiano, a través de distintas expresiones musicales, han mantenido la memoria heredada de sus ancestros y han usado su arte para contrarrestar el dolor y la violencia. Al mismo tiempo, la película refleja la manera como la directora concibe la realización de cine documental, con un posicionamiento dentro del feminismo decolonial y una perspectiva etnográfica que defiende el respeto absoluto por las protagonistas y las comunidades representadas.

El Grupo de Memoria Histórica (2013) incidía en la complejidad del conflicto ar-

mado colombiano, por su prolongación en el tiempo, por la variedad de actores legales e ilegales, por su extensión geográfica y las particularidades de cada sitio y por su mezcla con otras violencias (p. 19). Dicho conflicto, llevado a cabo eminentemente en zonas rurales del país, tiene como causas principales la apropiación —expolio agrario— y el (ab)uso de la tierra —narcotráfico, explotación minera y energética, o modelos agroindustriales— por parte de sectores poderosos que han tenido en la tierra su poder político y económico (p. 21). De entre todas las horribles consecuencias de esta violencia —muertes, violaciones, persecuciones, etcétera—, una de ellas ha sido el desplazamiento forzado, especialmente de las comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas, hacia zonas menos conflictivas (p. 21). La gravedad de este despojo no se puede entender si no se comprende la importancia de la tierra y el territorio como fuentes de producción de capital social y humano (Área de Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2009, p. 28). Los pueblos indígenas y las comunidades afrocolombianas perciben la tierra como la madre de la humanidad, más allá de un bien puramente material y productivo; se convierte en «la vida misma individual y colectiva [que] permite un vínculo material e inmaterial con algo más amplio denominado Territorio» (Área de Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2009, p. 28).

Bajo el paraguas de la tradición de los estudios culturales, este artículo tiene como primer objetivo destacar esta película como práctica documental entendida como herramienta audiovisual de visibilización de voces e imaginarios subalternos, que transitan alejados de los relatos oficiales o mayoritarios; y, a su vez, como documento histórico, no solamente de prácticas y tradiciones culturales de tradición oral, sino de las personas que lo llevan a cabo, en este caso con un marcado acento femenino. El artículo trata de ahondar en las herramientas narrativas y fílmicas que usa la directora para representar la vida de las protagonistas, quienes, con sus cantos y su quehacer cotidiano, rompen con la espiral de violencia asociada a las lógicas patriarcales, como el conflicto armado y las distintas dinámicas económicas neocoloniales relacionadas con el (ab)uso de la tierra y el medioambiente. Un segundo objetivo es poner en valor proyectos como *Cantadoras*, cuyo resultado final está íntimamente ligado al modo en que se ha llevado a cabo todo el proceso de gestación de la película. Carrillo, desde su militancia política, defiende una manera de ejercer la práctica cinematográfica en la que prima el compromiso ético, el respeto y la colaboración con las protagonistas, entendiendo el documental como una herramienta cultural que debe revertir de algún modo en las comunidades representadas.

La metodología usada combina el análisis fílmico con la información recabada

en una entrevista con la directora. Para el análisis fílmico, se recogen algunas de las propuestas de Zunzunegui-Díez (2007); se pretende argumentar cómo y con qué herramientas la película dice lo que dice, atendiendo a aspectos discursivos, narrativos, de lenguaje cinematográfico y también, como señala este autor, buscando en la obra las «instrucciones sobre su propio contexto de comprensión» (p. 55). Se trata, como señala Zunzunegui-Díez, de «poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene» (p. 57), incidiendo en la necesidad de reconocer la materialidad del objeto película, formada «de imágenes y sonidos, [que] adoptan una forma [que] crea sentido» (p. 57). Previamente al encuentro con la directora, se realizaron diversos visionados de la película, atendiendo a esa necesidad de revisitarla para poder llevar a cabo la aproximación profunda que requiere el análisis fílmico de la que hablan Gómez y Marzal (2006, p. 2), autores que subrayan la importancia de la relación entre los distintos elementos que constituyen el film, y que posibilitan «comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo”» (p. 3). La entrevista con la directora se llevó

a cabo el día 11 de junio de 2022¹, duró aproximadamente dos horas y media, y se grabó en video para ser transcrita posteriormente. Se escogió la entrevista semiestructurada como herramienta metodológica cualitativa por su capacidad, al presentar un guion con preguntas abiertas, de permitir el desarrollo y el matiz, mostrar motivaciones personales y dar pie a la aparición de nuevos temas de interés no planificados.

Marco teórico. La resistencia cultural afrocolombiana

Del total de la población colombiana, estimada en más de 48 millones de habitantes (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2018), alrededor de un 24 %, unos 12 millones, viven en zonas rurales (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2020), y unos tres millones se autorreconocen pertenecientes a una comunidad étnica NARP² (Cubillos Álzate *et al.*, 2020). La distribución de esta población NARP a lo largo del país se concentra de manera mayoritaria en las regiones Pacífico y Caribe (Cubillos Álzate *et al.*, 2020). El origen de esta distribución de la población afrodescendiente se remonta a la época colonial, cuando los esclavos negros llegados de

¹ A lo largo del artículo, cuando se hace referencia a declaraciones extraídas de dicha entrevista, se cita así: (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022).

² El Departamento Administrativo Nacional de Estadística del Gobierno colombiano (DANE) usa el autorreconocimiento para establecer la pertenencia étnica. NARP son las siglas para las personas que, en Colombia, se autorreconocen como negras, afrocolombianas, raizales o palenqueras. Para más información, véase Unidad para las Víctimas (s. f.).

África se concentraron en regiones periféricas, el Caribe y el Pacífico colombianos, territorios pobres pero con muchos recursos. Así, esta población fue obligada a trabajar como mano de obra en plantaciones y grandes fincas, especialmente en el Caribe (Castaño, 2015), y en la minería y distintos tipos de plantaciones en el Pacífico (Sánchez de Friedemann, 1993). El pasado colonial ha marcado la historia del país desde el siglo XVI hasta hoy y ha generado profundas desigualdades que se han ido perpetuando (Mosquera Rosero-Labbé y Barcelos, 2007).

Según Benavides (2015), la nación colombiana fomentó su proyecto político-cultural a partir de la uniformización de las distintas regiones, invisibilizando la diversidad cultural del país. Estos modelos de gobierno centralistas tuvieron un marcado poder en torno a las élites blancas, situadas históricamente en la zona andina del país y que, influenciadas por Europa y sus «valores culturales básicos de la “civilización”» (Wade, 2002, p. 15), «favorecieron un ideal de nación blanca en la cual lo negro no encontraba fácil acomodo» (Leal, 2014, p. 110). Valencia remarca el «sometimiento trágico» (2010a, pp. 9-10) al que se ha visto sujeta la comunidad afrodescendiente, en el que, una vez abolido el esclavismo, el racismo, la invisibilización y el menosprecio se han ido perpetuando hasta nuestros días, así como su lucha por mantener su cultura ancestral a pesar de los intentos por aniquilarla.

Lozano Lerma (2019), refiriéndose al ámbito del Pacífico, pero extensivo a nivel nacional, dice que todo este legado colonial ha marginalizado, subordinado y excluido a las mujeres negras, y «la manera como se han construido a sí mismas y a sus mundos» (p. 19). Grueso (2007) apunta a cómo, desde la época colonial, el poder patriarcal impuesto marcó las relaciones de género entre negros, que «fueron impuestas desde los oficios y por lo que representa la reproducción del negro como mercancía» (p. 148), y señala el impacto esclavista en la memoria y en la población afrodescendiente (p. 150). Gasca Bazurto *et al.* (2021) destacan que, durante la época esclavista, «la mujer negra y esclavizada también ejerció prácticas de resistencia, [que] se expresaron a través de la música, el baile, la indumentaria, el sexo o las formas de amar» (pp. 109-110), distintos modos de expresar la espiritualidad africana a pesar de la prohibición por parte de las autoridades. Esta insurgencia, añaden, se expresó de maneras dispares, algunas de ellas relacionadas con la procreación o la práctica del aborto, y otras con la medicina atávica y la yerbatería (p. 110). Todos estos saberes y oficios —señalan— se fueron transmitiendo de manera oral a lo largo de generaciones, de modo que «el gesto, el baile, los instrumentos musicales, las máscaras, los trajes, etc., configuraban un modo de entender el entorno y de conectarse con éste a través del poder del cuerpo y de la palabra» (p. 113).

Con la Constitución de 1991, Colombia se declara multicultural y multiétnica y, por primera vez, se toma una conciencia más plena de las comunidades indígenas y afrodescendientes. En especial, la promulgación de la Ley 70 del año 1993 reconocía el derecho de las comunidades negras del Pacífico a la propiedad colectiva, y establecía mecanismos para proteger la identidad cultural y los derechos de las comunidades negras de Colombia y para fomentar su desarrollo (1993). Aun así, con el paso de los años, las desigualdades han persistido. Autores como Mosquera Rosero-Labbé y Barcelos (2007) son muy críticos con los efectos prácticos conseguidos y hablan de una «geografía racializada» (p. 17), y hacen referencia a datos que persisten en mostrar las graves condiciones de vida del Pacífico, a pesar de las quejas sobre desigualdades relacionadas con el nivel de vida, la falta de inversiones y transformaciones socioeconómicas, o el racismo/clasismo existente.

En una línea diferente, el hecho colonial provocó la interrelación de las tradiciones musicales indígena, africana y europea. Conjuntamente con la influencia de otras músicas llegadas de distintos rincones del Caribe, Latinoamérica o Estados Unidos, estas evolucionaron y desarrollaron distintas expresiones musicales por todo el país, que también mutaron hacia otras variantes musicales. Valencia, refiriéndose a la zona del Pacífico norte colombiano, pero extensible al Pacífico sur o al Caribe, desta-

ca la unión indisoluble que conforman música y baile en las muestras artísticas afrodescendientes (2010b, p. 9). De todas estas expresiones musicales, el bullerengue, originario de la región del Caribe colombiano, «es una manifestación musical que usualmente va acompañada de baile y fiesta. Su instrumentación básica consta de dos tambores —alegre y llamador—, palmas, una voz líder y un coro» (Ochoa-Escobar y Gómez-Gómez, 2019, p. 127). Estos autores añaden que, en el bullerengue, «la figura de la cantadora es central: mujeres mayores, matronas, que son las que llevan la voz líder y en torno a las cuales gira la manifestación» (p. 137). El currulao es una música danzada del Pacífico colombiano, y los instrumentos que acostumbran componerlo son la marimba de chonta, los bombos, la tambora, el cununo —hembra y macho— y el guasá (Ardila Giraldo, 2017, p. 5). La cumbia es un término polisémico bajo el que se albergan diversos usos (Ochoa, 2016, pp. 33-34). Centrándonos en el de la práctica y el género musical, hay una variante de la cumbia que tiene al acordeón de botones como instrumento melódico principal que acompaña la voz; como instrumentos de percusión acompañantes, predomina la guacharaca, la caja vallenata o la conga (Ochoa *et al.*, 2017, p. 53).

Tanto en el Caribe (Castiblanco Molina, 2019) como en el Pacífico (Córdoba Gutiérrez, 2012), la presencia de música y baile también está relacionada con tradicio-

nes funerarias y espirituales africanas. Una de estas manifestaciones musicales vinculadas con la muerte es el lumbalú, circunscrito a la localidad de San Basilio de Palenque —región Caribe—, y que es el nombre con el que se designan «las ceremonias funerarias acostumbradas cuando desaparece del mundo de los vivos un adulto que en vida perteneció al Cabildo» (Escalante, 1989, p. 12). Por otro lado, los alabaos, especialmente característicos de la zona del Chocó, en el Pacífico norte, son «canto[s] de exaltación religiosa o alabanza, dedicado[s] a los santos» (Cifuentes Ramírez, 2002, p. 104), y forman parte de los rituales mortuorios propios de la comunidad afro del Pacífico colombiano, efectuados para acompañar a la persona muerta y sus allegados en el paso del alma al más allá (Plan Especial de Salvaguardia, 2014, p. 22). Riaño-Alcalá y Chaparro Pacheco destacan una segunda variante de los alabaos que también combina canto y poesía, pero sin temática religiosa; en esta, se expresan sentimientos de tristeza y alegría siguiendo un patrón melódico rítmico (2020, p. 80).

Durante gran parte de la historia, todas estas músicas y estos ritos quedaron circunscritos en ámbitos locales y fueron ignorados por el poder institucional. Hasta principios de siglo XX, estas músicas regionales eran desdeñadas y discriminadas por parte de las élites de la zona andina (Nieves Oviedo, 2003). A mediados del siglo XX, tanto la música

del Pacífico (Leal, 2014) como la del Caribe (Wade, 2002), que representaban las músicas de la periferia, empezaron a ser aceptadas, a salir de la marginalidad, a gozar de cierto éxito comercial —alguna más que otras—, a ser difundidas por la radio y las primeras empresas discográficas, y a tener cierto reconocimiento internacional. Wade apunta que tanto la música popular como la identidad nacional colombianas evolucionaron «moviéndose de estereotipos “eurófilos” a “tropicales”» (2002, p. 15).

Análisis

El enfoque etnográfico y la estructura narrativa a través del viaje fluvial

En Colombia, la riqueza musical nacional ha sido motivo de interés por parte de distintas directoras y directores a lo largo de los años. Algunos de estos trabajos han tratado de documentar y visibilizar algunas prácticas y ritos de raíz africana desde una mirada etnográfica, como, por ejemplo, *África tierra madre* (Bernal y Bermúdez, 1990), *Lloro yo, el lamento del Bullerengue* (Lemoine, 1997), *Los Hijos de Benkos* (Silva, 2000), *Cantadoras de vida* (Ruiz y García, 2003), *Expedición Marimba* (Martínez, 2017) o *Cantos que inundan el río* (Arango, 2021). Pero, antes, habría que destacar la serie *Yuruparí*, concebida y dirigida en gran parte por la antropóloga Gloria Triana (1983-1986). Esta serie se emitió por la televisión nacional desde 1983 hasta 1986, mostró la diversidad

cultural colombiana y se convirtió en un referente en la historia del documental nacional colombiano. Algunos de sus capítulos se centraron en la música de distintas comunidades y el rol central que tenía en diferentes fiestas, ritos y ceremonias en diversas regiones colombianas. *Cantadoras* bebe del legado de esta serie, incorporando en el metraje fragmentos de algunos de sus capítulos.

Todo el proceso de ejecución del proyecto *Cantadoras* duró unos cinco años. Durante el rodaje, Carrillo y su reducido equipo siempre vivieron en casas de la gente de la comunidad, conviviendo, charlando con ellos y con las protagonistas, y construyendo un clima de conexión. Así, las diversas entrevistas que aparecen en la película surgen de este vínculo de confianza, y que Carrillo reconoce que recupera del modo de trabajar de Marta Rodríguez (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). Este trabajo presenta otras similitudes con la manera de entender el documental etnográfico de cineastas como Jean Rouch, como plantear el proyecto desde un plano de igualdad respecto a las comunidades representadas, trabajar con equipos técnicos reducidos, dar mucho peso al trabajo de campo como fase previa para la realización del cine etnográfico, plantear una estructura narrativa fragmentada, y priorizar la naturalidad respecto al encuadre y la estética visual (Canals, 2011). Ahora bien, al contrario de Rouch, Carrillo prescinde de la voz en *off* y minimiza

los textos en pantalla, huyendo de cualquier vínculo con el modo expositivo de la clasificación de Nichols (2001), y relegando toda la parte explicativa a los fragmentos testimoniales de las cantadoras, apostando por transportar al espectador a una experiencia más sensorial hacia esos enclaves colombianos.

La película presenta una estructura narrativa fragmentada y ofrece un primer nivel de lectura protagonizado por las cinco cantadoras y por las distintas músicas representadas. Por debajo de este primer nivel de atención, subyacen otros temas, algunos de los cuales se desarrollan un poco, mientras que otros solamente se insinúan, pero permiten apreciar matices y lecturas más profundas. Carrillo huye de la exposición de los temas, y explicaba que por este motivo el documental iba acompañado de un libro, por si alguien quería profundizar más en algún tema en especial (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). En dicho libro fotográfico, se combinan las fotografías realizadas durante las estadías en los distintos lugares con explicaciones del proyecto, del proceso de rodaje, de los cantos y de las cantadoras, y se inscribe todo ello dentro del marco teórico que fundamenta todo el proyecto. De este modo, se puede atender al documental con diversos niveles de análisis, centrándonos en los varios temas y subtextos que aparecen, como, por ejemplo, todo el trasfondo relacionado con el conflicto armado y las consecuencias que este ha provocado en

distintos ámbitos, las prácticas y tradiciones cotidianas que forman parte de la cosmogonía afrocolombiana, o la importancia concedida a cada una de las diferentes prácticas musicales que aparecen en la película, así como la presencia de figuras importantes de estas tradiciones musicales en las diferentes actuaciones registradas o el papel omnipresente de la religión en la vida cotidiana de estas comunidades.

La película fue concebida desde el inicio como una historia de protagonismo coral, con una selección representativa de músicas, regiones y vínculos con distintos actores del conflicto armado. Así, las cinco protagonistas que terminaron formando parte de la película y su música asociada fueron Ceferina Banquez —bullerengue—, Graciela Salgado —lumbalú— y Bety Ochoa —cumbia—, las tres de distintos enclaves del departamento de Bolívar, en la región Caribe; Cruz Neyla Murillo —alabaos—, en el departamento del Chocó, Pacífico norte; e Inés Granja —currulao—, en el departamento del Cauca, en el Pacífico sur.

En *Cantadoras*, el elemento que vertebra toda la narración es el viaje en lancha de Ceferina por el río, de camino a las tierras donde en la actualidad tiene los cultivos de pancoger y a las que solo se puede acceder por vía fluvial. A partir de este viaje, funcionando como hilo conductor de las distintas historias, se va desarrollando un relato en paralelo en el que se va saltando de un sitio a otro y de una protagonista

a otra, de modo que se entremezclan sus realidades y sus cantos. Así, a lo largo del film, este elemento río/agua ejerce de nexo entre las diferentes localizaciones de este viaje físico y musical, y se observa su importancia en la vida cotidiana de estas comunidades, como medio de transporte, de subsistencia, de tareas domésticas o de juegos.

El tema prevalente en el documental es la música, canalizada a través de los cantos de las cantadoras, los cuales son, alternativamente, fúnebres —alabaos y lumbalú— y festivos —bullerengue, currulao y cumbia—. La intención es transmitir un tono de esperanza y entender la música como una herramienta para la paz. Así, se observa cómo la vida y la muerte, a distintos niveles, comparten protagonismo, formando parte de la realidad de las comunidades donde viven estas mujeres. El conflicto entre la vida y la muerte también se plasma en las letras de las canciones. A su vez, hay un peso importante de la memoria, del legado ancestral transmitido oralmente y que se manifiesta en los ritos, las celebraciones, las músicas y los ritmos sobre los que las cantadoras construyen sus canciones. Al final, la idea de la directora era mostrar a las cantadoras como un mensaje universal, con el que mucha gente se pudiera sentir interpelada, entendiendo «el ser cantadora como posibilidad de creación, de romper [con] los círculos de violencia [...] a partir de estas herramientas ancestrales del canto afrocolombiano» (M. F.

Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022)³.

Las secuelas del conflicto armado

La sobreexposición de imágenes de violencia a la que, durante años, la población colombiana se ha visto sometida por distintas vías, según Ordóñez Ortégón (2015), «no ha venido [...] acompañada de reflexiones extensas y recurrentes [...] sobre los problemas concretos que acarrea presenciar la violencia en imágenes, como un elemento casi natural de nuestra vida diaria» (p. 23). Carrillo explicaba que, sobre la base de su experiencia, en Colombia, cuando se plantea abiertamente el querer hablar de violencia, muchas veces se cierran las puertas, ya que durante muchos años ha sido un tema tabú, por el cansancio de la gente y el miedo a expresar su opinión públicamente (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). En el caso de *Cantadoras*, la directora se acercó a las protagonistas a través de la música y el tema de la violencia fue apareciendo de manera natural. Consideró innecesario explicitar la violencia y dio preferencia a la vida, a los cantos y al testimonio de las protagonistas. Así pues, el conflicto aparece como

un trasfondo y todo aquello que se dice sobre él surge de las protagonistas, que dan por sabidos muchos aspectos. Por lo tanto, dependiendo del conocimiento previo de la audiencia en este tema, se pueden entender más o menos algunas de las referencias que aparecen en el documental. Visualmente, estas secuelas van apareciendo a lo largo de la película en forma de pequeños detalles que enfatizan esta condición de realidad militarizada, como la presencia de militares patrullando en situaciones cotidianas; una pintada en la pared a modo de aviso a la población acerca del peligro de explosión de minas; un monumento de homenaje a las víctimas locales con un listado de las personas asesinadas y la fecha; o las imágenes de una procesión religiosa en las que adolescentes y niños desfilan por las calles armados con escopetas y ametralladoras de madera tipo AK-47.

A continuación, se destacarán los dos ejemplos más notorios que aparecen en la película. En el caso de Ceferina Banquez, en la subregión de Montes de María, en la región Caribe, la directora decide fragmentar su testimonio e ir disseminando información a lo largo del film. Así, en el inicio del documental, en una secuencia

³ Es oportuno señalar el recorrido que está teniendo esta película desde su estreno en 2017. Se ha proyectado en diversos festivales y muestras cinematográficas internacionales, dentro de los que destacan, entre otros, el Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas, en Temuco (2018); el festival Africa Moment, en Barcelona (2018); la Muestra Internacional Documental Bogotá (2019); el Vancouver Latin American Film Festival (2019); el Visions du Reel Film Festival, en Nyon (2021); el congreso LASA/África 2023, en Lasa, Ghana, (2023); o la Muestra del Patrimonio Audiovisual 2024, en México (2024). Todo ello evidencia la percepción que en muchas partes se está teniendo de este film como muestra de documento histórico de la resistencia y la pervivencia de la memoria afrocolombiana y el papel de las mujeres en su transmisión, lo que engrandece el patrimonio audiovisual colombiano.

en la que se la ve cortando ramas en una plantación, se escucha su voz, que dice: «Lo único que nos quedó después de “la violencia” para sostenernos fue este cayo de plátanos» (Carrillo, 2017, 01:50-01:58). Al cabo de un rato, en otra secuencia, ella aparece junto a un vecino de parcela, sentados delante de cámara hablando de cómo los paramilitares maltrataban a los campesinos. Más adelante, se ve a Ceferina señalando una vivienda y explicando que era de un primo suyo al que mataron, para, seguidamente, contar que, debido al miedo, su padre tuvo que marchar de allí. De este modo, a partir del relato disgregado de la protagonista, aparecen conceptos como *violencia*, *paracos* —paramilitares— o *desplazamiento*. Hacia el final de la película, Banquez explica a la directora, desde lo alto de una loma, que las grandes plantaciones de cultivo de palma que se ven son nuevas y pertenecen a gente rica que se ha adueñado de tierras de campesinos que eran para agricultura y ganadería. Estas explicaciones de Banquez hacen referencia a un grave problema en la subregión de Montes de María, donde, como cuenta Castro (2021), hace dos décadas entró el monocultivo de la palma de aceite y «socavó las economías [...] de las comunidades campesinas y afrodescendientes» (párr. 2). Esta autora apunta que, debido a la entrada del paramilitarismo, mucha gente tuvo que abandonar sus hogares y, cuando volvieron, las plantaciones se habían expandido enormemente, lo que provocó escasez de agua debido al enorme consumo re-

querido por la palma. Además, por culpa del uso de agroquímicos, se produjeron perjuicios en la tierra y los vegetales, y proliferaciones de plagas provocadas por el monocultivo, con graves consecuencias no solo en la agricultura tradicional, sino en la salud humana (Castro, 2021). Castro también destaca el papel de las mujeres de la subregión, quienes lideran procesos comunales de lucha contra este tipo de agricultura extractiva.

Más tarde, en el film, aparece un plano medio de Ceferina, en el que lamenta la ausencia y el abandono a las víctimas por parte de las autoridades. Esta crítica concuerda con lo señalado en el informe *¡BASTA YA!* del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), en el que se relata que, aparte del dolor causado por los victimarios, muchas víctimas manifestaron una sensación de abandono por «quienes estaban llamados a protegerlas» (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 25). Carrillo cierra el círculo de la historia de Ceferina con el mismo plano del inicio de la película, en el que la protagonista dice que está orgullosa de haber vuelto a la tierra donde creció y que no piensa vender su terreno a ningún rico. Así, sin haber seguido un hilo narrativo secuencial ni haber entrado en detalle en ningún tema, el espectador puede entender los aspectos del conflicto que han afectado a Ceferina y que a la directora le interesaba mostrar: el desplazamiento forzado, la concentración de tierras, la pérdida de territorios de cultivo en beneficio de la agricultura in-

tensiva, o la actitud negligente y ausente del Estado en la ayuda y protección de las víctimas. Carrillo elige esbozar algunas secuelas de la violencia sin mostrar los detalles de cómo sucedieron; fragmenta el relato y escoge qué quiere explicar, y, mediante el montaje, lo distribuye a lo largo de la película. Es interesante el hecho de que la directora ponga el foco en las consecuencias de la violencia y no tanto en la crueldad de esta; que apueste por mostrar una mirada hacia el futuro, a través de la música y el arte, como reverso constructivo del dolor y la destrucción de la guerra.

El segundo ejemplo es el de Inés Granja, en Timbiquí, en el Pacífico sur, en la región del Cauca. Hacia la mitad del film, en un plano que nos sitúa en una embarcación navegando por un río, se escucha su voz, que dice lo siguiente:

La gente dejó de sembrar papa china, plátano, el maíz, el arroz, [...], para ponerse a sembrar coca. Y entonces ya fueron llegando los paisas y fueron estrechándolo a uno. Llegaban y buscaban al nativo [...]. La gente, por la necesidad de la plata, se aliaba a ellos. Un negro decía: «Yo tengo un terreno en tal parte». Entonces, la otra persona decía: «¡Vamos! Lo cultivamos, sembramos y partimos». Esa persona que te daba tu parte le decía a otro: «¡Oye!, baja a ese que va ahí». O sea, que la plata que le pagaban a ese negro volvía al dueño, porque [...]

lo mataban. [Ahora] gracias a Dios, la coca ya no [es] como antes (Carrillo, 2017, 29:33-30:35).

Según expone Valencia (2017, p. 4), en el año 2015 la región del Pacífico concentraba el 42 % de cultivos de coca del país, y un 9 % del total nacional estaba en el departamento del Cauca. Valencia destaca que «la presencia de actores armados ilegales y el aumento en el desarrollo de actividades ligadas a la minería legal e ilegal» han provocado consecuencias nefastas a nivel humano y medioambiental (p. 5). Y añade que, a partir «de la desmilitarización del paramilitarismo en el 2005, en el Pacífico se encuentran arraigadas estructuras asociadas a las bandas criminales, que se especializan en el narcotráfico para continuar ejerciendo su control en la región» (p. 6).

Más tarde, en el film, aparece Inés en el interior de su casa, donde, mirando la cámara, va recordando varios casos de muchachos inocentes a los que mataron. Al cabo de unos minutos, aparece un plano general con una retroexcavadora en la parte derecha y otra acercándose por una calle. Inés comenta:

En Timbiquí hay, aproximadamente, unas 20, 25, 30 retroexcavadoras, y eso saca oro por arrobas. El agua, después de nosotros tener un agua hermosa, [...] ahora ya es gris, porque durante estén trabajando arriba, en la parte riverena; con eso, uno no ve

agua clara. [...] Todo lo que derrumban, entonces eso cae al agua y sus químicos y todo, porque ellos le meten químicos para lavar el oro (Carrillo, 2017, 35:22-36:01).

Las palabras de Granja hacen referencia a la masiva explotación minera con retroexcavadoras en la zona de Timbiquí. De hecho, según Valencia (2017, p. 6), Cauca es el tercer departamento en producción de oro del país. Esta autora indica que, desde la llegada de retroexcavadoras y dragas, a partir de 2010, aumentó la presencia de actores armados, y eso también tuvo graves consecuencias humanas y medioambientales (Valencia, 2017, p. 6). Con estas declaraciones de Granja, vemos otras aristas del conflicto armado que tienen que ver con el narcotráfico y con la industria extractiva minera. Como en el caso anterior, la directora no trata de construir un relato cronológico ni explicar en detalle qué sucedió en Timbiquí. Usa los fragmentos testimoniales para poner en contexto una realidad que subyace en sus vidas. El dolor o el miedo las ha marcado, pero estos no son el objetivo del film, sino ellas, su música y el mantenimiento de un legado que han recibido y que quieren proyectar hacia el futuro.

La representación de las mujeres negras

Carrillo entiende el documental desde la militancia feminista. En este proyecto, buscaba un protagonismo femenino coral

con el que mostrar distintas prácticas musicales y vincular su origen ancestral con el presente. Así, a través de las diversas experiencias de las cantadoras, relaciona su práctica musical con su práctica cotidiana, llena de sentido político y con una relación directa con el conflicto armado y sus consecuencias de distinta índole (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). La directora habla de las prácticas de las cantadoras como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia, y las entiende como «una forma de resistencia cultural a la colonialidad de género» (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). Carrillo recoge el concepto *colonialidad de género* de Lugones (2008), quien, interesada por la intersección entre raza, clase, género y sexualidad, parte del concepto *colonialidad del poder* de Quijano (2000). Lugones considera que, con el eje de colonialidad, «no es suficiente para dar cuenta de todos los aspectos del género» (2008, p. 82). Por un lado —dice—, «como el capitalismo eurocentrado global se constituyó a través de la colonización, esto introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no había ninguna» (p. 86). Y afirma que comprender el lugar del género en las sociedades precoloniales, así como los cambios que se implantaron en la organización social, nos posibilita «entender la profundidad y el alcance de la imposición colonial» (pp. 92-93).

Lozano Lerma explica que todos los saberes y conocimientos que las *mujeres*

*negras*⁴ han ido ejerciendo a lo largo de la historia se relacionan con *saberes para* y no *saberes sobre*, que «sirven directamente para curar, [...], cocinar (todas tareas sospechosamente femeninas); cuidar el planeta tierra, conservar el agua limpia bebible, luchar por una sociedad justa. Todos ellos son saberes para vivir mejor [...] y enmendar las injusticias» (Marcos, 2010, como se citó en Lozano Lerma, 2019, p. 25). Esta autora defiende que estos saberes, a menudo menospreciados, «son los que sustentan la vida cotidianamente, los que construyen comunidad y lazos sociales, y los que han tejido las rebeldías, las resistencias y las insurgencias» (pp. 25-26). En el film, hay una escena en la que aparece Inés Granja con una botella y comenta que ella tenía unas molestias en la garganta al cantar y se las curaron con bejuco, haciendo referencia a este tipo de *saberes para*, de prácticas populares transmitidas oralmente, comentadas en el marco teórico del presente artículo, cuando se hacía referencia a la yerbatería. Lozano Lerma destaca que estas «insurgencias políticas y epistémicas de las “mujeresnegras” [...] visibilizan, cuestionan, retan y proponen alternativas [al] sistema-mundo capitalista racista y patriarcal» (p. 23). La autora entiende *insurgencias* —término recogido de Walsh— como una noción que combina resistencia y proposición: «No se trata solo de saberes culturales, son cosmogonías que cuestionan a la so-

ciudad toda, [...] aportes para construir una nueva sociedad, como [...] la autoridad colectiva de las y los mayores, [o] la resolución no violenta de los conflictos» (p. 24). Estos conflictos, en el caso de Colombia, han supuesto, durante décadas, nefastas consecuencias para, entre otros colectivos, las mujeres. En su prólogo, el informe del Grupo de Memoria Histórica de 2011 destaca el papel de las mujeres que, en este contexto de guerra y violencia, han liderado y lideran espacios de resistencia, pero también el de aquellas sin ningún protagonismo, que «sin notoriedad pública tienen que luchar contra un acumulado de invisibilidades, incluso anterior al conflicto» (Grupo de Memoria Histórica, 2011, p. 20), y soportar todos los impactos físicos, psicológicos, económicos y sociales con resignación y dignidad (Grupo de Memoria Histórica, 2011, p. 20). El informe sostiene que «el enfrentamiento armado ha significado la transformación forzada y la multiplicación de los roles de las mujeres, [...] dentro de una situación de vulnerabilidad extrema» (pp. 20-21). El documental habla, en cierto modo, de estas víctimas anónimas, pero poniendo el énfasis en retratar su parte más creativa, mostrando a estas cantadoras como *mujeresnegras* poseedoras de saberes y prácticas heredadas, que mantienen con una profunda relación con su entorno. Así, la audiencia puede entender que, de estos espacios, de las tradiciones y de la me-

⁴ Lozano Lerma usa la expresión *mujeresnegras* para enfatizar la imposibilidad de compartimentar la experiencia de ser mujer y negra (2019, p. 19).

moria transmitida oralmente, sacan la inspiración para componer y cantar sus canciones.

En la película, a partir de pequeños detalles, de frases, de acciones cotidianas, la audiencia va recibiendo información y se va formando una idea de las vidas de las protagonistas. Esto ocurre, por ejemplo, en una escena en la que Cruz Neyla cuenta la dureza que supone ser mujer y criar sola a los hijos, debido al machismo existente, para añadir que su madre también los crió sin padre y tiró adelante trabajando en la mina. Aunque la escena empieza con ella agachada, lavando la ropa con un balde y una tabla, la directora enseguida nos muestra planos de otras mujeres mientras se escucha la voz de la protagonista: una que barre, otra que limpia pescado en una barca, o un grupo de mujeres raspando, descamando y cortando pescado. Parecería que la directora quisiera mostrar que no está hablando de una experiencia concreta, sino que la voz de Cruz Neyla representa a muchas otras mujeres del Pacífico y de otras partes del país, que también han criado solas a sus hijos en entornos machistas. Este es un ejemplo de cómo la organización colonial de género afectó tanto a hombres como a mujeres, asignando unos roles y unas características que se han ido perpetuando, y que la película muestra de una manera sutil pero apreciable en roles como la crianza, la educación, las tareas domésticas o la transmisión oral —en este caso, la musical—, tal como se ha comentado

en el marco teórico. Grueso (2007) vincula estos roles a la herencia de los oficios esclavistas, que hizo que hombres y mujeres adquiriesen unas responsabilidades distintas, aunque, a la vez, estas responsabilidades reconfiguradas y entendidas desde la complementariedad también sirvieron para construir la territorialidad, realizada desde el uso y desde la ocupación (pp. 153-154).

En el documental, Ceferina es la cantadora que tiene un papel un poco más protagónico, y que ilustra la concepción del feminismo que Carrillo quería representar: una mujer racializada, desplazada, violentada y empobrecida, pero con una gran riqueza cultural, llena de saberes populares y conocimientos sobre la naturaleza, el campo, etcétera, y que sublima a través de sus versos. A lo largo del film, podemos observar cómo Ceferina va cantando algunos fragmentos de canciones. En uno de ellos, se la ve en una embarcación cantando, ayudada con el ritmo de las palmas, el siguiente bullerengue:

Año que se viene, año que se va.
Noche de fandango, vamos a bailar.
Lelereele, le le la.
En Lorica venden la coca pilá.
Lelereele, le le la.
Año que se viene, año que se va.
A cinco de la mañana canta el cope-
tón pitao.
Donde canta la corniz, también can-
ta el corcovao (Carrillo, 2017, 19:45-
20:09).

En ese momento, para de cantar y, mirando a Carrillo —que está fuera de campo—, le dice:

El corcovao y la corniz son dos pájaros que cantan en la madrugada. [...] Antes no había reloj y la hora la daban los pájaros. Cuando uno [los] oía, decía: «Ya es de madrugada». Y a esa hora era que uno cogía camino, porque no había carros pa' uno viajar (Carrillo, 2017, 20:10-20:31).

Como se puede apreciar, estas estrofas muestran, tal como se ha señalado en el marco teórico, la manera tan profunda de entender el entorno y de conectarse con él, plasmadas, en este caso, a través del poder de la palabra. A través de escenas como esta, en la que Ceferina explica el motivo que originó la letra de una de sus composiciones, Carrillo muestra cómo, a partir de la práctica del ser cantadora, en su día a día, responde creativamente a toda la violencia que ha sufrido, cantando y cuidando su tierra.

Lozano Lerma (2010) habla de la existencia de una «colonialidad del saber», en la que el mundo colonizado «no produce, sino que reproduce el conocimiento europeo, [...] percibido como universal, objetivo y verdadero» (p. 10). Lozano Lerma (2019), en este sentido, comenta que «las *mujeresnegras* hemos encontrado las formas de manifestar oposición y subvertir todo aquello que fuimos obligadas a aprender. La música, las coplas, la poe-

sía, los cantos se recrean para que puedan ser expresión de la “propia existencia subjetiva”» (p. 264). Carrillo entiende los cantos de las cantadoras como una manera de salir y romper con esta lógica colonial y patriarcal que, situada en el presente, se mantiene a través de la guerra y que responde a la violencia con más violencia a través de dinámicas neocoloniales actuales que dan pie al extractivismo, los monocultivos, los daños medioambientales o la desposesión de las tierras (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). En las cantadoras, vemos la construcción cultural de unas mujeres racializadas y empobrecidas, y su lucha por preservar su ancestralidad a través de la resistencia frente a todas estas dinámicas. Es por esto que la directora entiende la práctica diaria de las cantadoras como una práctica política y feminista.

La voz como concepto polisémico

Arias Herrera (2015), hablando de la visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo colombiano, alude a unas palabras de Juan Carlos Posada, director del Museo Nacional de la Memoria de Colombia, quien, en 2013, decía: «Darles voz a las víctimas [...] permite acceder a esa “otra mirada” que nunca había sido escuchada ni visibilizada, [...] opacada por la voz de los actores institucionales (legales e ilegales) del conflicto» (p. 92). En el presente caso, Carrillo toma esta idea de dar voz a la gente sin voz, no solo como víctimas del conflicto armado, sino

como mujeres de comunidades invisibilizadas, de entornos rurales y con pocos altavoces para hacerse oír. Así, en este documental, la voz adquiere un protagonismo especial, con un marcado acento femenino y con diversas lecturas.

Podemos entender esta voz como testimonio, ligado a la idea de dar la palabra a las víctimas del conflicto, pero yendo más allá, puesto que las cantadoras nos informan y nos cuentan vivencias personales, cada una con su acento y sus particularidades. Otra manera de entender la voz es observarla como instrumento sonoro vocal. La película ofrece la posibilidad de escuchar el canto de las cinco cantadoras y permite apreciar las características de estas voces afrodescendientes y de las distintas expresiones musicales. Y, ligada a esta, otra posibilidad es entender la voz como la mirada individual condensada en la letra de las canciones a través de las cuales se expresan creativamente sentimientos, anécdotas y maneras de ver la vida. Casi todas ellas componen y escriben canciones, algunas de las cuales son interpretadas por ellas mismas en la película. La audiencia, escuchándolas, puede entender el contexto en el que fueron creadas, y cómo resumen determinadas vivencias o anhelos. Viveros (2021, pp. 220-221) defiende la capacidad de las canciones de campo para contar aquella historia no oficial, la que habla de las voces de resistencia que fueron calladas y asesinadas por el poder, y su valor como voces subalternas y, en muchos casos, margina-

les, que ayudan a reconstruir la historia. Como ejemplo, puede destacarse la letra de *Décima de desplazamiento*, un bulle-
rengue con métrica en forma de décima, compuesto por Ceferina Banquez, que condensa perfectamente el motivo de su desplazamiento forzado y su lamento por una guerra que no acaba:

Como yo soy desplazada,
de los Montes de María
hice esta composición,
porque mataron a mi sobrino.
En el año 93, mataron a Don Isel.
Le mandaron un papel.
Era pa' que lo supiera.
Como era mi sobrino,
tuve que coger el camino.
No hallaba pa'onde coger.
Y me fui del Magdalena.
Oh, Colombia, oh, Colombia,
la nación más complicada,
que la guerra no se acaba
y nunca le ponen fin (Carrillo, 2017,
50:48-51:34).

Leyendo la letra de esta canción y escuchando la voz quebrada de Ceferina, uno se da cuenta del inmenso poder de la música popular para conectar y transmitir experiencias vitales tan traumáticas de una manera mucho más intensa y profunda que a través de otros medios. Arias Herrera (2015), haciendo referencia a propuestas que innovan audiovisualmente en la manera de dar voz y representar a las víctimas del conflicto, habla de *Bocas de ceniza*, cortometraje documental de

Juan Manuel Echevarría de 2004 en el que el testimonio de las víctimas es sustituido por composiciones musicales creadas por las propias víctimas y cantadas por ellas mismas delante de cámara, con primerísimos primeros planos fijos de sus rostros mientras interpretan estas composiciones. El autor habla de este como un ejemplo de «dislocar la imagen», rompiendo con el lenguaje audiovisual habitual. Él defiende que «el testimonio transformado en música introduce elementos formales ajenos al testimonio tradicional: repeticiones, énfasis y silencios que desplazan el énfasis del contenido hacia la forma del habla» (2015, p. 105). Algunas de las interpretaciones de las cantadoras en el film se aproximan a esta idea de cambiar el formato del testimonio, aportando matices que rompen con los códigos habituales del lenguaje audiovisual.

Finalmente, tendríamos una última voz, que sería la voz del pasado. Toda la película está relacionada con la memoria, la heredada de los antepasados, pero también la propia. En el documental, se establece un diálogo entre pasado y presente, en el que el montaje se convierte en la herramienta clave para este vínculo. Esta voz del pasado aparece a través de los fragmentos de material de archivo integrado en la película, en los que se muestran cantos, declaraciones y músicas del pasado que, al mezclarse en el presente de la película, permiten otras interpretaciones. Puede destacarse un primer ejemplo, que aparece segundos después de

que Cruz Neyla cuenta que su madre trabajó en la mina; en ese momento, Carrillo inserta un fragmento del capítulo «Cantos en la mina de Polonia Alegría», de 1983, de la serie *Yuruparí* (Triana, 1983-1986), en el que se muestra cómo era la minería artesanal en la zona del Pacífico sur colombiano hace unas cuantas décadas. La directora, a través del material de archivo, nos sitúa en la época de la madre de Cruz Neyla, como si de un *flashback* se tratara. Estas imágenes permiten conectar el presente con el pasado de la región y con los cantos de trabajo que, a su vez, nos trasladan a los tiempos de la esclavitud. Otro ejemplo se produce en una secuencia en San Basilio de Palenque, durante la celebración de un lumbalú. Después de mostrar a la gente en el exterior de una casa donde ha muerto alguien, de fondo se empiezan a escuchar unos lamentos, que nos anticipan el plano siguiente, ya en el interior de esa casa: en una pequeña habitación, se ve, en primer término, un ataúd rodeado por un grupo de mujeres llorando desconsoladamente. Una música de fondo con cantos y gente siguiendo el ritmo con las palmas crece sobre los lamentos y nos adelanta el siguiente plano. Por corte, se salta a un fragmento del capítulo «Angélica la palenquera», de 1984, de la serie *Yuruparí* (Triana, 1983-1986); ahí se ve a un grupo de mujeres reunidas en una ceremonia de lumbalú, entonando unos cantos repetitivos y danzando al ritmo de las manos y tambores. A partir de aquí, se establece un *cross-cut* al ritmo que imponen las palmas y los cantos

del material de archivo, un ir y venir entre el material de archivo y los planos del presente de grabación del interior de la habitación, siguiendo el baile de las mujeres, con planos cortos de rostros, pies y gestos. Son poco más de cinco minutos en los que, a partir del montaje en paralelo, pasado y presente se funden, las celebraciones se mezclan y todo parece que se une en una única celebración atemporal. A nuestro entender, esta combinación de material de archivo con material actual propio muestra, con gran acierto, el uso de las herramientas audiovisuales en beneficio de la transmisión de un mensaje de unión entre pasado y presente: muestra audiovisualmente la pervivencia del legado heredado en un ejercicio de resistencia cultural.

A modo de cierre

Con este artículo, y a través del análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, se pretende, por un lado, destacar la capacidad del documental de servir como documento histórico, como archivo de la memoria que mira al pasado para proyectarse hacia el futuro, en este caso visibilizando la cultura, la música y las voces de estas mujeres afrodescendientes, que no pueden entenderse sin la resistencia ante un pasado de esclavismo y subyugación y un presente que convive todavía con el conflicto armado y sus consecuencias, y con otras muchas desigual-

dades. Mostrando a estas cinco mujeres, y las prácticas culturales que llevan a cabo con su quehacer cotidiano, en especial con sus cantos, se pone de relieve la insurgencia de la que habla Lozano Lerma (2019); ellas se erigen como preservadoras del legado heredado, que retornan a sus comunidades, ayudando a construir y a sostener esta memoria para las generaciones futuras. Aguilera Toro, haciendo referencia al Pacífico colombiano, señala que es «una región donde sus sistemas simbólicos de larga duración vienen siendo progresivamente desmontados desde la Colonia: ritos mortuorios, celebraciones religiosas, bailes, cantos, relatos, etc.» (2015, p. 144). De aquí la importancia de hablar de documentales como este, que dan voz a personas, comunidades y culturas que históricamente han sido silenciadas y menoscabadas. Carrillo habla de «disputas públicas de la memoria» (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022) y da cuenta de cómo el documental puede servir de herramienta para dar voz a memorias disidentes y subalternas; puede funcionar como altavoz social, visibilizando colectivos habitualmente invisibilizados. La directora ha continuado mostrando esta manera de entender el documental en otros proyectos posteriores⁵. Este es el caso de *Los actores se levantan, la historia se repite* (Carrillo, 2020a), en el que, en el marco de un proyecto para la construcción de la memoria y la paz en el Chocó, se centra

⁵ Todos estos trabajos se pueden consultar y ver en <https://vimeo.com/mafecarrillo>.

en el Grupo de Teatro Comité Víctimas de Bojayá y su labor de reivindicación y reclamación de derechos para las víctimas de esa comunidad; o de *Archivo Memoria Audiovisual Atrato Pacífico 1994-2008* (Carrillo, 2020b), en el que se pone en valor la tarea de conservación de la memoria audiovisual llevada a cabo en el Atrato y el Pacífico colombiano; o de *Piqueteadero Tumaco* (Carrillo, 2023), cortometraje realizado conjuntamente con jóvenes del barrio Milenio de Tumaco, en el que se muestra la labor social del Piqueteadero y el Centro Afro, que proponen alternativas sociales para los jóvenes a través de la cocina y la danza en un contexto de violencia y narcotráfico.

Arias Herrera (2015) argumentaba que, en el contexto del conflicto armado colombiano, debido a la sobreexposición de imágenes de víctimas, estas terminan, en muchos casos, siendo intercambiables, porque solamente son víctimas con una imagen vacía: «No nos dice nada del contexto ni siquiera de la persona misma. [...] La víctima se transforma en mercancía a través de la imagen» (p. 98). Además —señala el autor—, en muchos casos se repiten códigos audiovisuales, lo que provoca que «los efectos de las imágenes de víctimas sobre el espectador [sean] previsibles» (p. 99). Carrillo se aleja de estos códigos narrativos que uniformizan a las víctimas y las impersonalizan. Al contrario, la directora convive y establece una relación de confianza con ellas. Muestra su arte y escucha su testimonio,

poniendo énfasis en su parte creativa, y alejándose de la búsqueda del impacto, la indignación o la tristeza. Y, además, las hace partícipes de la toma de decisiones, lo que posibilita la construcción de miradas distintas sobre determinados objetos de estudio. Y esto permite subrayar otro aspecto de este proyecto: un documental con una aproximación etnográfica, construido desde la complicidad, la ética y la colaboración con las comunidades y las personas representadas. Se trata de un trabajo en el que lo filmico y lo ético van de la mano, y en el que se entiende la práctica cinematográfica desde su valor político y social. Este aspecto se explicita perfectamente a través de la experiencia de retorno a las comunidades, en las que, gracias a las proyecciones públicas del film que se llevaron a cabo, aquellas pudieron ver a las cantadoras y lo que representaban, sintiéndose interpeladas y representadas por su contenido, y confirmando que en la película se estaba contando una historia compartida. La comunidad legitimaba la historia y las cantadoras se sentían representadas en esta memoria común. Carrillo subraya el papel que adquieren y representan las cantadoras como la voz de la comunidad (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022).

Satizábal destacaba que «la escasa memoria compartida que tenemos en Colombia circula en gran medida gracias al arte nacional, y casi nunca por la historiografía, a veces solo encerrada en la academia

o tristemente interesada en inventar una historia oficial» (2004, p. 99). Este autor defendía que «la memoria colectiva recreada y compartida a través de los lenguajes del arte y a través de los encuentros vivos, es memoria, comprensión, disfrute y cura» (p. 99). En la película, la música de las cantadoras cumple este papel como práctica artística, tal como recordaba Ceferina Banquez en un pasaje del film: «A mí, el canto me hace olvidar muchas cosas que pasé y que vi en la violencia. Pero ya, hoy en día, todo eso lo he ido olvidando desde que empecé a cantar». Estas palabras nos evocan el poder sanador de la música, también aplicable a los cantos de velorios. Se trata, pues, de una película que pone el foco en el arte y cede el testimonio a estas cinco mujeres afrocolombianas que, conjuntamente con sus comunidades, han vivido y viven las consecuencias del conflicto armado y de la neocolonización en sus vidas. Ellas tienen en la música una herramienta con la que preservar su ancestralidad y una manera de combatir y resistir a todas estas dinámicas destructivas y de violencia. Los cantos y la música también son una manera de proclamar su existencia como mujeres negras, herederas de un legado que no se entiende sin la lucha y la resistencia contra el esclavismo, y sin la defensa del territorio y las costumbres y prácticas que conforman su manera de ser en el mundo. La directora deja patente el sentido político que hay en muchas de estas prácticas y tradiciones, que, como se ha visto, van mucho más allá de la par-

te musical e implican toda una cosmogonía propia, heredada oralmente, relacionada íntimamente con el territorio y con la resistencia ante una historia llena de abusos, olvido y menosprecio.

REFERENCIAS

- Aguilera Toro, C. (2015). Luchas de representación: notas de imagen y política. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 141-157. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20co-lombiano%20No%2023%20Cine%20y%20politica.pdf
- Arango, G. (2021). *Cantos que inundan el río* [Película documental]. Pasolini en Medellín.
- Área de Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (2009). *El despojo de tierras y territorios. Aproximación conceptual*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Colombia. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/02/el-despojo-de-tierras-y-territorios.pdf>
- Arias Herrera, J. C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 90-113. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20co-lombiano%20No%2023%20Cine%20y%20politica.pdf
- Ardila Giraldo, L. D. (2017). *El Currulao y el Abozao: tradiciones del Pacífico en cambio y permanencia*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes. https://www.academia.edu/42086214/El_Currulao_y_el_Abozao_tradiciones_del_Pacífico_en_cambio_y_permanencia
- Benavides, I. (2015, 21 de abril). *La música colombiana: entre la tradición y la innovación*. Banrepcultural. <https://www.banrepcultural.org/noticias/la-musica-colombiana-entre-la-tradicion-y-la-innovacion>
- Bernal, C. y Bermúdez, B. [Directores]. (1990). *África tierra madre* [Película documental].
- Canals, R. (2011). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura / Cultura das Imagens*, 1, 63-82.
- Carrillo, M. F. (Directora). (2017). *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* [Película documental].
- Carrillo, M. F. (Directora). (2020a). *Los actores se levantan, la historia se repite* [Película documental]. Proyecto COLCIENCIAS; Fondo Newton.
- Carrillo, M. F. (Directora). (2020b). *Archivo Memoria Audiovisual Atrato Pacífico 1994-2008* [Película documental]. Mincultura; GIHS.
- Carrillo, M. F. (Directora). (2023). *Piqueteadero Tumaco* [Película documental]. Cuisine sans Frontières.
- Castaño, A. (2015). Palenques y Cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII). *Revista CS*, (16), 61-86. <https://doi.org/10.18046/recs.i16.2024>

- Castiblanco Molina, S. (2019). El lumbalú, puesta en valor y musealización de rituales fúnebres en San Basilio de Palenque, Colombia. *DAMA. Documentos de Arqueología y Patrimonio Histórico*, (4), 165-180. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/101043/1/DAMA_04_10.pdf
- Castro, N. (2021, 23 de marzo). Aceite de palma, violencia, escasez... y mujeres en resistencia. *El Salto Diario*. <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/mujeres-resistencia-frente-avance-modelo-extractivista>
- Cifuentes Ramírez, J. (2002). *Memoria cultural del Pacífico*. Club de Leones de Buenaventura Monarca. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3830/>
- Córdoba Gutiérrez, C. A. (2012). Arrullo del Pacífico colombiano: un fenómeno cultural, espiritual, musical y social. (*pensamiento*), (*palabra*)...Y obra, (7), 56-69. <https://doi.org/10.17227/ppo.num7-1424>
- Cubillos Álzate, J. C., Matamoros Cárdenas, M. y Perea Caro, S. A. (2020, agosto). *Boletines Poblacionales 1: población NARP*. Oficina de Promoción Social, Ministerio de Salud y Protección Social del Gobierno de Colombia. <https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/DE/PS/boletines-poblacionales-narp.pdf>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2018). *Resultados Censo Nacional de Población y Vivienda 2018*. <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/cnpv-2018-presentacion-3ra-entrega.pdf>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2020). *Mujeres rurales en Colombia*. <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/notas-estadisticas/sep-2020-%20mujeres-rurales.pdf>
- Escalante, A. (1989). Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, (26), 11-24. <http://hdl.handle.net/10738/72>
- Gasca Bazurto, L. F., Quintero Rangel, J. S. y Hernández Lopera, L. M. (2021). Mujer, negra y esclavizada. Cimarraje femenino y espiritualidad africana en Nueva Granada durante el siglo XVIII. *Ciudad Paz-ando*, 14(2), 106-117. <https://doi.org/10.14483/2422278X.18136>
- Grupo de Memoria Histórica. (2011). *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara; Ediciones Semana.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica*. Imprenta Nacional. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2021/12/1.-Basta-ya-2021-baja.pdf>

- Gómez Tarín, F. J., y Marzal Felici, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo*, Madrid. https://www.academia.edu/2078251/Una_propuesta_metodologica_para_el_analisis_del_texto_filmico
- Grueso, L. (2007). Escenarios de colonialismo y (de)colonialidad en la construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las relaciones de género en comunidades negras del Pacífico colombiano. *Comentario Internacional*, (7), 145-156. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/comentario/article/view/136/144>
- Leal, C. (2014). Música, raza y región: el currulao del Pacífico sur colombiano. En F. Purcell y R. Arias Trujillo (Eds.), *Chile-Colombia. Diálogos sobre sus trayectorias históricas* (pp.109-135). Ediciones Uniandes.
- Lemoine, L. (1997). *Lloro yo, el lamento del Bullerengue* [Película documental]. La Huit, Cités Télévision Villeurbanne.
- Ley 70 [Congreso de la República de Colombia]. (1993, 31 de agosto). Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política. *Diario Oficial*, (41.013). <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4404.pdf>
- Lozano Lerma, B. R. (2010). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano. *La Manzana de la Discordia*, 5(2), 7-24. https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1516/pdf
- Lozano Lerma, B. R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras afrocolombianas tejidas con retazos de memorias*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Ediciones Abya-Yala.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Martínez, L. E. (2017). *Expedición Marimba* [Película documental]. Universidad Nacional de Colombia; UN Televisión.
- Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos, L. C. (Eds.). (2007). *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparatoria para negros, afrocolombianos y raizales*. Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nieves Oviedo, J. (2003). *Entre los sonidos del patio y la cultura mundo. Semiosis nómadas en la música del Caribe*. Mincultura; Observatorio del Caribe Colombiano.
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 70(226), 31-52. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886>
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J. y Ochoa, F. (Comps.). (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Grupo de investigación Músicas Regionales, Departamento de Música, Universidad de Antioquia. https://www.academia.edu/35759669/El_Libro_de_las_Cumbias_Colombianas

- Ochoa-Escobar, F. y Gómez-Gómez, N. (2019). «Se busca el bullerengue»: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, (10), 121-166. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91795>
- Ordóñez Ortégón, L. F. (2015). Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 10-31. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20No%20No%2023%20Cine%20y%20politica.pdf
- Plan Especial de Salvaguardia. (2014). *Gualies, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del municipio del Medio San Juan*. Ministerio de Cultura; Fundación Cultural de Andagoya. <https://www.mincultura.gov.co/direcciones/patrimonio-y-memoria/Documents/17-gualies-alabaos-y-levantamientos-de-tumba-ritos-mortuorios-de-las-comunidades-afro-del-medio-san-juan-PES.pdf>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO. <https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=247&c=8>
- Riaño-Alcalá, P. y Chaparro Pacheco, R. (2020). Cantando el sufrimiento del río. Memoria, poética y acción política de las cantadoras del Medio Atrato chocoano. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 79-110. <https://doi.org/10.22380/2539472X.793>
- Ruiz, P. y García, M. C. (2003). *Cantadoras de vida* [Película documental].
- Sánchez de Friedemann, N. (1993). *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collectio/p17054coll10/id/2812>
- Satizábal, C. E. (2004). Mientras huyo, canto: arte, memoria, cultura y desplazamiento en Colombia y en los Montes de María. Reflexiones a partir de la III Expedición por el Éxodo. *Jangwa Pana*, 4(1), 99-105. <https://revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/jangwapana/article/view/628>
- Silva, L. (2000). *Los Hijos de Benkos* [Película documental]. Les Films du Village; RFO; Mezzo.
- Triana, G. (Productora ejecutiva). (1983-1986). *Yuruparí* [Serie de TV]. Audiovisuales; FOCINE.
- Unidad para las Víctimas. (s. f.). *Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Gobierno de Colombia. <https://www.unidad-victimas.gov.co/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/>

- Valencia, L. (2010a). *Una mirada a las afromúsicas del Pacífico Norte colombiano*. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. <https://www.asinch.org/proyecto-editorial>
- Valencia, L. (2010b). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. <https://www.asinch.org/proyecto-editorial>
- Valencia, I. H. (2017, febrero). *Cultivos ilícitos y minería ilegal: algunos de los retos del posconflicto en la región del Pacífico*. Observatorio Colombiano de Violencia y Gobernanza; Friedrich Ebert Stiftung. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/kolumbien/13224.pdf>
- Viveros, C. (2021). *Identidad y posmemoria en el documental autobiográfico colombiano realizado por mujeres y relacionado con el conflicto armado (1970-2020)* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad del Norte.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Trad. A. González Henríquez). Vicepresidencia de la República de Colombia; Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe. (Trabajo original publicado en 2000)
- Zunzunegui-Díez, S. (2007). Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, XV(29), 51-58. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>

Autor correspondiente: David Mauri Estupiña
(david.mauri@urv.cat)

Roles de autor: Mauri Estupiña, D.: conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización

Cómo citar este artículo: Mauri Estupiña, D. (2025). Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. *Análisis de Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia. Conexión*, (23), 99-127. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.004>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.