Inmaculada Postigo Gómez,
Ana Jorge Alonso
Coordinadoras

El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres

Cuadernos Artesanos de Comunicación / 86

JUNTA DE ANDALUCIA
ca:A Consejo Audiovisual de Andalucía
ULL Universidad de La Laguna
Universitat d'Alacant Universidad de Alicante
USC Universidade de Santiago de Compostela
Uma Universidad de Málaga
SLCS Sociedad Latina de Comunicación Social



El cuerpo, esa insoportable lengua comunal

Margarita Ledo Andión

Universidad de Santiago de Compostela

TAL VEZ porque este texto lleva consigo la ausencia de marcas en el cuerpo, a penas se reconocería como pequeño tratado sobre algunas condiciones que crean y reproducen mecanismo violentos sobre, en este caso, las mujeres migrantes. Empiezo este relato, casi íntimo, como creadora y como ensayista, como alguien que escribe y hace cine porque también es docente e investigadora; alguien que desde el feminismo incorporó la necesidad de armonizar actitud y opinión, el modo de actuar desde un modo de pensar, y las políticas del cuerpo –de la experiencia, de la materialidad de la existencia– como escenario en el que se representan y expresan, por entre la *psicopatología de la vida cotididana*, todas las variaciones del encuentro.

"Your body is a battleground" (tu cuerpo es un campo de batalla), desde aquella consigna expandida de la artista conceptual feminista norteamericana Bárbara Kruger, cada vez que escuchamos la palabra *cuerpo*, otrora tan oculta, sabemos que en ella se entrelazan género y política de representación, sexismo y violencia, precariedad y

dependencia; sabemos que en ella se reactualiza, tal una maldición bíblica, una de las formas más degradas de relación humana: la trata.

Y como materia de trata, mujeres sin derechos en el puerto de origen y en el de llegada; mujeres sin papeles, en tránsito continuo, re-encarnadas en los márgenes de las vías públicas, de las fronteras, de los empleos clandestinos, del trabajo puertas adentro, de las domésticas. Mujeres sin derechos y sin tiempo ni lugar para saberse con derecho a tener derechos. Mujeres lejos de aquellas otras mujeres, de las costureras que, en el medio y medio del siglo diecinueve, se unían a la desobediencia de curtidores, impresores, sastres... para ser protagonistas de la conquista de la noche para ellas. Lo recogió para nosotras Jacques Rancière en *La nuit des prolétaires* (La noche de los proletarios) a través de vestigios diversos, a través de sus periódicos, de sus hojas volanderas, de sus poemas, de su actitud emancipada. No, no se trataba de rebelarse contra los salarios de hambre, contra la explotación sin par. Se rebelaban, como nos explica el filósofo comunista, contra el dolor del tiempo robado, contra la pérdida literal de la vida, contra el trabajo a destajo y el sueño que sólo les sirve para recuperar fuerzas. Por eso deciden darle la vuelta a las palabras sueño y soñar, adentrarse en la noche, agruparse, gozar.

Pero si el ronsel luminoso de las *goguette*, de esos espacios colectivos en los que reunirse para beber y para cantar las letras que las y los trabajadores inventaban y adaptaban a melodías conocidas, se extinguió bajo prohibición napoleónica en 1851, la plaza pública siguió animándose con estrellas fugaces y con acciones que dejaron su huella en espiral para que la historia pudiese avanzar. Por eso, a pesar de retrocesos a base de látigo, de complicidad sin consentimiento con el poder patriarcal, de la sumisión de nuevo a las tareas del hogar, a la reproducción no planeada, no consentida, no querida, a pesar de (auto) condenarnos a transmitir su jerarquía, sus valores, la división de roles como natural, las mujeres saben que su cuerpo es, quizás, su única y vulnerable posesión. Y sobre el sentido de esta posesión hice una película.

Como pieza de aprendizaje, como ejercicio compartido, me decidí a de-construir no tanto un resultado, una obra de nombre *A cicatriz*

branca, como las pistas, las señales, los desasosiegos, los indicios que me hicieron escoger una u otra salida y volver la vista hacia la continuidad, a lo largo del todo el siglo veinte, de un fenómeno que se extrema –si es que esta palabra tiene ya sentido– en tiempo presente: los movimientos de masas humanas y las mujeres traficadas.

Hago un paréntesis imaginario para recordaros, desde los sesenta y hasta la actualidad, los fotomontajes sobre el cuerpo de otra artista sino reconciliada con el sistema, Martha Rosler, que con su serie *Body Beautiful* realizó auténticas proclamas que puntuaron las mil expresiones de la dependencia. Títulos como "Culto al cuerpo", "Fantasía de maternidad", "Limpiando las cortinas"… se alargaron hasta tocar lo sagrado, el hogar, el culto a la casa y la guerra en casa: Vietnam, Iraq, y lo acompasaron con un giro lingüístico que se nos presenta como *Bringing the War Home: House Beautiful: First Lady* en la que la agitadora Rosler sitúa a la señora Nixon sobre un fotograma de la Fane Danaway de *Bonnie & Clyde,* una película– comenta– que en Estados Unidos se convirtió en un manifiesto de rebelión para mi generación.

Antes de reflexionar sobre mi propio trabajo, sobre aquel más autoral, es decir, sobre el que asumo la responsabilidad total –del guión a la dirección y, a partir de la primera película, en 2004, de *Santa Liberdade*, la producción– quiero remarcar este sentido de pasaje: tú haces una obra para otra en la que te incluyes; tú vas haciendo un filme que te va haciendo, que te va explicando, hasta el punto de que en ocasiones no llegué a ver la razón primordial de cómo usé el dispositivo, de por qué aparecen ciertas figuras expresivas hasta pasado cierto tiempo y hasta que para una mesa redonda organizada por la "Asociación de escritoras y escritores en lingua galega" (AELG) tuve necesidad de preparar un trabajo sobre la adaptación, sobre el paso de la literatura al cine. En ese instante, al analizar la metamorfosis de un poema[135] en una secuencia para el corto *Cienfuegos, 1913,* supe que todo entró en conexión en función

[135] Margarita Ledo Andión (1989) *Linguas mortas, serial radiofónico*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco. Fotos: Anna Turbau

de filmar un abrazo. Mi voz, mientras la cámara/espectadora va rodeando esta imagen, decía el siguiente texto: "… cando voltei do exilio, cando me amnistiaron, miña nai mentres prancha unha saba comentame moi seria: sabes, preguei para que che nacesen ás."

"… cuando volví del exilio, cuando me amnistiaron, mi madre me comenta muy seria mientras plancha una sábana: sabes, recé para que te nacieran alas."



"Un image ne se prend pas, elle est produit (…) elle attend de ceux qui la produisent et de ceux qui la regardent, la construtión du regard qui lui donnera du sens " (Marie -José Mondzain)

Me interesaba comenzar este recorrido por un ejemplo de imagen y escritura con mi propia experiencia como referencia, con ese "je filme" que deviene un acto tal vez fundacional, y que me une con una de las prácticas más reconocibles del cine de mujeres al escoger aspectos biográficos y espacios reglados para entrar en su deconstrucción: de los roles, de los valores, de la incapacidad para decidir, de la instrumentalidad del cuerpo, del discurso amoroso como fragmento sin zurcir, y hasta atrevernos a levantar la mirada sobre nosotras mismas como materia primigenia, sobre nosotras en ese estado que aún no es, en ese –si nos acogiésemos al vocabulario del psicoanálisis– ámbito *matrixial*. Y me interesaba comenzar por la

voz del yo, en este caso por mi propia voz, por la voz como figura fílmica y como exploración, como voz que al crear formas de pensamiento, produce una, dos tres, infinitas acciones en potencia.

Como cuando me reconozco en una intervención sobre la ausencia de la voz femenina, *Ruta Remake*, en un proyecto de las artistas lituanas Nomenda & Gediminas Urbonas[136] con la voz como *corpus* –tono, timbre, entonación, ritmo…– precisamente en su relación con el cuerpo. La explicación que acompaña esta propuesta intelectual y socio-artística nos dice que el trabajo se compone, además de piezas de archivo, de entrevistas a mujeres lituanas que trabajan con la voz en territorios diferentes: escritoras, lingüistas, musicólogas, cantantes, activistas… para investigar la voz de la mujer y el papel que desempeña en la "construcción de un escenario de víctimas".

Atrás, y como paisaje que nos engulle, el mito de Narciso y la ninfa Eco. Narciso se mira en las aguas y se prenda de si mismo, del canon de belleza que él mismo define, y la ninfa, dentro de las aguas, se prenda de la voz masculina. A partir de ese momento ya no es capaz ni de desenvolver ni, por lo tanto, de reconocer su propia voz. Por eso el eco solamente repite. Por eso las mujeres estamos condenadas a repetir –y no podemos nunca contradecir– lo que dice el varón. Y así, de esta manera tan melancólica Eco, la ninfa, no puede decir nada sobre sí misma.

Pero, de manera enigmática, eso que se llama resistencia se labró con determinadas prácticas en torno y desde lo femenino, como lo es el placer de escuchar o, mientras citan a Hélène Cixous, entre la proximidad de lo escrito y lo hablado en la obra de las mujeres, gesto que localizo de manera insistente en mi misma y en esa cierta obsesión por filmar la palabra, este otro modo de pasaje de lo oral a lo visual, desde su misma interioridad, desde el silencio y hasta la manera de connotar la pérdida que me trasladó cada inflexión en la voz de María Casares en *Gernika*, (Alain Resnais, 1945): olvidarte de quien eres para poder ser tu misma-otra, dice la exilada para cubrir la

[136] Puede consultarse en los fondos del Macba. Véase www.macba.cat

quiebra; o la narradora de *Aurélia Steiner*, de Marguerite Duras, que es la voz de todas las mujeres que pasaron por los campos de concentración y que están en la desesperación abismal de esta voz de María Teresa Albajar[137] en el transcurso de un homenaje en Galicia a las mujeres republicanas exiliadas, agosto de 2009, en la que desde 1936 se convierte en prisión, en lugar de exterminio, la Isla de San Simón, donde en la Edad Media emergiera una de las más enigmáticas canciones de amigo del/de la poeta Mendiño:

…

E cercáronmi as ondas do alto mar;

Non ei í barqueiro nen sei remar

Eu atendendo meu amig'! E verrá?

Nen ei í barqueiro nen remador;

Morrerei eu fremosa no mar maior.

…

… Moriré hermosa en el mar mayor. La memoria de esa quiebra imposible de suturar se materializaba en las frases sin final de la hija de César Albajar: … e a miña nai tivo que morrer coa morriña de Galicia, coa morriña do seu fillo…"

Y la notación de palimpsesto, de los diferentes niveles que nos constituyen, de lo íntimo expuesto, del pasaje de la ausencia del deseo al deseo, de la no vida a la vida en lo que Bracha Ettinger, en términos psicoanalíticos, llama la subjetividad maternal/del espacio matrixial, diferenciando la no vida del deseo de muerte que retorna a

---

[137] *Illa,* Margarita Ledo Andión (Galiza, 2009).

lo largo de la vida, y aplicándolo a la lectura de poetas suicidas como Silvia Plath[138].



Hace algunos años Paloma Navares me pidió un texto para una exposición, frágil e inmensa, *Del alma herida*[139], en la que le daba forma a poetas y escritores atravesados por el deseo de muerte, como Cesare Pavese, como Alfonsina Storni, como, de nuevo, Sylvia Plath. La atmosfera como figura artística fue el motivo que desenvolví y desde entonces le doy vueltas a esta construcción invisible, que se da entre la obra y quien la mira, a esa empatía sin compasión –términos de Bracha– como prueba de que es la obra la que te hace a ti, también cuando eres espectadora, es ese particular "ver/leer juntas" que en cada momento convertimos en un realizativo. Deseo de no vida que atraviesa la obra de una de nuestras referencias, Rosalía de Castro: ...porque aún no les está permitido a las mujeres expresar lo que sienten y lo que saben, una autora singular y comunal que, en el medio y medio de la plaza, expresó todas las diferencias: de

---

[138] Ettinger, Bracha Lichtenberg, 1999, *Regard et espace-de-bord matrixiels,* Bruxelles, La Lettre Volée

[139] Paloma Navares, 2006, *Del Alma Herida*, Madrid, Instituto Cervantes. www.navares.com/delalmaherida.pdf

pensamiento, de nación, de género, de clase, de lengua. Fue *fourierista* como las costureras utópicas y en su literatura las mujeres se atreven a mirar para, sin pedir permiso, pasar –de manera radical– a actuar.

Un pasaje más hacia lo que me propongo destejer y que densifico en el deseo de no vida que atraviesa el cuerpo de las mujeres migrantes, y que tarda en llegar tal vez porque me encuentro bien en el estado anterior, el que aún no es, en la fase del idilio, del eros matrixial, antes de dar el paso incierto hacia lo real y hacer de ese real que duele, ficción. Quizás de esta manera –de nuevo Rancière– podamos pensar el dolor.

¿Y si en el bosque no existiesen árboles? Este interrogante está entre los motivos que me llevaron a emprender un viaje interior hacia lo no expresado, hacia la duplicidad submersa de la angustia de la mujer-migranta, una persona que pasa a existir entre la representación de lo que quiere llegar a ser y lo que sabe que, por su misma condición, jamás será. Viaje hacia un proceso largo y repleto de huidas que en ocasiones permite acceder al propio reconocimiento y que se me reveló a través de algunos contactos esporádicos con ellas, con estas "extranjeras de sí mismas", con las mujeres que emigraron solas sin otro equipaje que una máquina de coser en la cabeza. Un proyecto que se extiende hasta rozar lo que apenas intuimos excepto si lo identificamos en algunos rastros porque nos agarramos a la consigna de François Truffaut para parecernos al cine que hacemos desde el realismo como pálpito inexperto, como tránsito de lo real a la ficción y como un resultado trabajado.

De lo más íntimo a la alteridad, ya no evitamos relatarnos en el mismo acto de relatar, transformarnos en mironas de las otras mujeres desde el interior de nuestro, tal vez, desasosiego original y echamos mano de la no ficción como lo próximo-lejano que sólo la persona que mira puede re-significar. Las otras, las mujeres que emigraron solas con destino a servir; ellas, las criadas, fueron mi material.

1. La historia y su backstage

En la primera mitad del siglo veinte, miles de mujeres salieron solas de Galicia hacia América. Muchas de ellas eran ilegales, con papeles que falsificaban su edad e incluso su identidad. Iban, como dijimos, destinadas a servir.

En diferentes momentos y a lo largo de tres años recolectamos el testimonio de mujeres de tres generaciones unidas por el hecho migratorio desde un país, Galicia, que por Real Decreto de 1773 va a tener como misión poblar el Río de La Plata. Como suele acontecer, el propio proceso de procura de materiales para el filme *A cicatriz branca* devino una obra en si misma, una pieza de aprendizaje de la autoestima a través de filmar la palabra.



De lo más intuitivo a lo más reflexivo, las mujeres acceden a ser protagonistas de una narración colectiva que atraviesa diferentes épocas, desde la década de la "gran migración" (1920-1929) y hasta las que arriban en los años cincuenta o aquellas que ya nacen allá, en Buenos Aires. Ellas son las mujeres que desvelaron para mi la búsqueda de su identidad, su experiencia. Con ellas, a la par de dar a ver los materiales con los que se construyó *A cicatriz branca,* hizo su

aparición un mediometraje documental, *Apuntamentos para un filme*, que presentábamos de esta manera:

> "¿Cómo te ves? Cómo te ven? ¿Qué conflictos salen hacia fuera? ¿Qué nos dicen, a día de hoy, ciertos momentos de existencia, los archivos, los lugares personales de memoria, el relato de mujeres que pasaron la experiencia interminable de aquella emigración? Estos interrogantes fueron el paisaje de fondo de un documental en el que cada fragmento, cada pequeña emoción, la expresión calma o la emergencia del dolor latente construyen una atmosfera de "eterno presente"."

Son gallegas de tercera generación como Micaela, que desde una perspectiva de género trabaja con mujeres migrantes que en este momento preciso llegan a Argentina desde Paraguay, Bolivia, Perú… o como María Rosa, que a los 4 años, en los cincuenta, llega con su madre para reunirse con el padre y que tendrá que desafiar, una tras otra, la prohibición familiar de "ser moderna" o, para no ser motivo de burla, de expresarse en lengua gallega. Como Isabel, que al casar deja la fábrica de medias y se hace ama de casa para, pasados los sesenta, ser abandonada y conseguir no sólo estudiar sino recuperar su identidad o como Débora, nacida ya argentina, gallega por opción, que discute cómo darle la vuelta a los estereotipos, además de las que son hijas del ambiente galleguista republicano y exiliado, Cloti Tacholas, o de Rosa Buján, que también vivió los años de movilización pro-Republica, que se emociona al intentar leerme un párrafo de *Memorias dun neno labrego*, de Xosé Neira Vilas, y que trabajo en una casa "en la que éramos once de servicio". De Amparo, de Ramona, de Segunda, de Carmen, de María Visita …

> "Ao chegarmos a porto, dúas señoras da igrexa católica fixéronse responsábeis de nós, das rapazas que viñamos soas. E dos nosos papeis. Para non ter que pasar o control de emigrantes, dixeron. A casa onde sirvo é boa. Hai dous rapaces. Agardo estea ben, aboa. Non deixe de comer..."

> "Cuando llegamos a puerto, dos señoras de la iglesia católica se hicieron responsables de nosotras, de las chicas que viajábamos solas. Y de nuestros papeles. Para no tener que pasar el control de emigración, dijeron. La casa en la que sirvo es buena. Hay dos niños, Espero que esté bien, abuela. No deje de comer…"

Así da comienzo la sinopsis de la ficción. Pero por detrás está esa niña de 8 años a la que le tocó venir por una fotografía; están las que salieron con una pieza de pan, un cobertor, una máquina de coser en la cabeza, seis camisas de lienzo para ofrecer a quien las venga a recoger y un quilo de azafrán en rama para costear el pasaje. Por detrás está la historia de Mercedes Méndez Fouz que, sin saber donde ir o donde acudir, pasó tres días y tres noches en la estación Constitución.

Ninguna está hecha con la materia de los sueños. Y quizás por eso en estos *Apuntamentos* cada experiencia es la experiencia en la que nos reconocemos mujeres diversas.

Las mujeres gallegas que emigraban solas eran acogidas en Buenos Aires por las Carmelitas Terciarias, las "Hijas de María" o por la "Sociedad Protectora de la Joven Sirvienta". Necesidad, abandono, agresiones sexuales, madres solteras… como causa, y una ciudad distante y burlona, en la que la mayor parte de ellas pasaron a tener la condición de "mucamas", de "criadas de camadentro", fue el paisaje de fondo para la ficción *A cicatriz branca*.

Representadas en el imaginario argentino como perritas fieles, trabajadoras y analfabetas; casi siempre como tercas, atravesadas y agarradas; como ocurrentes y chocantes en la serie radiofónica y cinematográfica *Cándida*; por veces como objeto de deseo, el "síndrome da galega" se identifican por ciertas fobias, una culpabilidad marcada, el miedo al ridículo y el pánico a estar en la boca de los otros, el temor a ser juzgada.

Tal vez los momentos más significativos para las migraciones femeninas sean los años veinte/treinta, con la guerra civil y el exilio

como inflexión, y los años del peronismo, cuando la emigrante accede a la categoría de obrera industrial y se mira en el espejo de Evita.

Para la historia de *A cicatriz branca*, la sospecha llega desde La Habana con una pequeña noticia sobre la proyección del filme *Cándida*, en el Cine-Teatro Payret. A partir de este evento cotidiano Fuco Gómez, director de la publicación *Patria Gallega* difunde una hoja volandera en la que, literalmente, se refiere a una Galicia calumniada, habla del desprecio al campesinado en la figura de la protagonista y de que, en 1940 y en Buenos Aires, los jóvenes de la sociedade "Mocedades Galegas" protestaran contra un sainete en el que "a muller galega fai un papel baixo, deshonesto e torpe" remitiéndonos, de nuevo, al filme *Cándida*.

"Una gallega baila mambo, Una gallega en México, Una gallega en La Habana, Cándida Millonaria..." el personaje de la gallega sentimentral, retranqueira y honrada dio de si hasta diez filmes que, con gran éxito, circularon de un país a otro en la procura de ese mismo público potencial que era su materia carnal.

Detrás están la(s) historia(s) ordinarias que lindan con episodios de abusos, prostitución, encubierta o manifesta, a través de redes que incluyen a familiares y a paisanos, o el acatamiento a los patrones que las usaban para la iniciación y adiestramento sexual –sin peligro de contagio– de los señoritos de la casa. La imagen de la gallega emigrante representada por el personaje de Cándida, que desde Argentina recorre Cuba, México o Venezuela, es el estereotipo de esta submisión.

El aislamiento en el espacio doméstico bajo control de la patrona, del patrón, la obediencia total –sin posibilidad de réplica ni de pensar siquiera en esa posibilidad–, y la disponibilidad para todo tipo de prestaciones, configuran a un ser borroso, la criada pobre y, si puede, revirada que quiere casar o, si se tercia, cazar al señorito, imitar ese otro mundo donde ella es una extraña. Porque, si en realidad ser criada no quiere decir ser prostituta, si entramos en la verdad de ese real, ser criada implica tener que hacer todo lo que te mandan.

Cándida, ese producto popular de éxito, es uno de los síntomas que organiza as notas del viaje hacia la duplicidad de la mujer-emigrante, una persona –no nos cansaremos de repetirlo– que pasa a existir entre la representación de lo que quiere llegar a ser y de lo que, por su misma condición, sabe que jamás será.

Viaje lleno de obstáculos y de desvíos hasta que, tal vez hacia el final, se reconoce sin cuerpo ni capacidad de deseo. Pero más allá de la máscara, de la caricaturización, cuando esta condición toca lo más íntimo y familiar, cuando se manifesta, se convierte en aquella "inquietante extrañeza" freudiana que nos acompaña y que esculpe en vivo la zona donde todo se guarda. Por eso en medio de esta atmósfera de mujeres sobre las que otros "tratan", los hilos, en ocasión, tensan. Y somos con ellas, esa perdida total de la querencia. De la belleza. De la disponibilidad amatoria. Más que criadas, más que mucamas, mujeres que sobreviven en la representación de otra distinta que ni son ni tuvieron posibilidad de ser. Herida difícil, muy difícil de suturar y de representar.

> "Soamente recordo que vostede dixo que cando eu saíse da casa, vostede, avoa, deixaba de enviar. Que pola súa gorxa non baixaría outro anaco de broa. Foron palabras que aínda non comprendo hoxe, hoxe cando eu propia deixei de enviar. Pro non recordo máis nada, nin sequera as liscas de luz branca con que o trebón ía sinalando aquela partida. Era coma se na miña cabeza ficara só a luz branca e a súa voz, avoa. O meu pescozo termou todo o tempo da mala sen a penas magoarme na espiña como facían as sacas e o cesto cos ranchos. Ou fun eu que xa non sentín ren. Recolleunos en Cervantes o home aquel, a min e a unha presada máis, e recolleu os cartos. Nunha rubia fomos baixando ate o apeadeiro do tren"

> "Solamente recuerdo que usted dijo que cuando yo saliese de casa usted, abuela, dejaba de enviar. Que por su garganta no pasaría otro cacho de pan, fueron recuerdos nada más, ni siquiera las luzadas con las que la tormenta señalaba aquella marcha, era como si en mi cabeza sólo quedara la luz blanca y

> su voz, abuela. Mi cuello aguantó la maleta todo el rato sin a penas notar molestias en la espalda como notaba con las sacas y el cesto de los cerdos. O fui yo que no sentí nada. Nos recogió en Cervantes aquel hombre, a mi y a algunas más, y recogió el dinero. En una furgoneta bajamos hasta el apeadero del tren".

Se trata de un monólogo interior en el que Merce, el personaje central, evoca a su abuela, como hará en otros dos momentos del filme. En apariencia la suya es una historia ordinaria de alguien que sale de la aldea, que se pone a trabajar como mucama en una casa de clase media porteña de la época (con cocinera italiana además de sirvienta) y que un día es puesta en la calle sin lugar a donde ir, ni a quien acudir.

Merce pasa tres días y tres noches encrequenada en la Estación Constitución, lugar de pasaje de emigrantes, donde el azar hará que una chica que viajara con ella en el barco reclamada por unos tíos sin hijos, la reconozca y consiga que Merce reaccione a través de Etelvina, una costurera, y de Villar, otra emigrada de antes de la guerra. Junto a ellas la vida de Merce, al entrar a trabajar en una fábrica de cremalleras, da un giro imprevisto. En esta fase dorada Merce se va abriendo hacia el exterior, intenta comportarse como las demás, casa con el gallego Severino, propietario de una fábrica de calzado, y asiste a clases de contabilidad en alguna de las Sociedades Galegas.

Una fuerte transformación emocional, al pre-sentir la posibilidade de un idilio amoroso del que también el azar ala separará, se transforma en abatimiento y en un desinterés profundo por el tipo de vida que lleva con su esposo, quien la hará dejar la fábrica de cremalleras para trabajar a su servicio.

Merce retorna hacia si misma a través de un proceso traumático en el que pierde el sentido de la vista. Pero la cicatriz branca que asoma en sus ojos es, al mismo tiempo, el comienzo de una Merce que labra su disolución en un lugar que le permita el recordo y la recuperación de la palabra.

"Recordo un paseo a pé do río, avoa. É o que agora recordo de todos os meus anos acó. Recórdoo como se fose o río de nós, avoa, ao mellor porque as augas son todas iguais. Ou porque eu querería que fosen as augas do Navia. Porque as augas acó están quedas e negras. Pero eu recordo, na mesma, ese paseo. E para poder recordalo aínda máis decidín ficar por acó, avoa".

"Recuerdo un paseo al lado del río, abuela, Es lo que recuerdo ahora de todos mis años aquí. Lo recuerdo como si fuese nuestro río, abuela, a lo mejor porque las aguas son todas iguales.O porque quisiera que fuesen las aguas del Mavia. Porque aquí las aguas son estancas y negras. Pero, a pesar de todo, recuerdo ese paseo. Y para poder recordarlo todavía más, decidí, abuel, quedarme aquí".



Filme-documento en su trama interna, además de buena parte de los materiales más singulares, Mercedes Méndez Fouz, la chica de la que parte el personaje de Merce, llegó a Buenos Aires en tercera clase, por debajo del auga, en el "Sierra Morena", con destino al servicio doméstico. Al poco tiempo la echaron a la calle porque, le dicen, no sabe limpiar. Y Mercedes Méndez Fouz, sin saber a donde ir, pasa tres días y tres noches en la Plaza Constitución, un lugar rodeado de

prostíbulos, por donde deambulan los y las "sin papeles" de todas las épocas.

Este es el punto cero de la historia, de un filme de mujeres, de mujeres que sirven, de mujeres aisladas en sus miedos, en sus querencias, en su imposibilidad de deseo por y para ser buenas criadas. Mujeres sin cuerpo, más allá de aisladas, también de si mismas, que al dar comienzo a un viaje incierto hacia su propio cuerpo lo hacen, como primer indicio, con la recuperación del habla.

Filme de pasajes, con momentos de muerte y momentos de renacimiento, *A cicatriz branca* es una película de silencios, de heridas invisibles que en determinados momentos se expresan en la duración de un plano, en su tempus interno, en un gesto mínimo, en romper la lógica de un comportamiento hasta y para hacernos resentir la historia del siglo.

En algún momento anoté una frase de la que no recuerdo la autoría: nos sentíamos libres porque nos faltaba la lengua con la que poder expresar que no teníamos libertad. Y esta frase, que no está en la película, es el cuerpo de Merce.

2. Arte utilitario no reconciliado

Entramos así en una suerte de paradoja, entre la carencia de un auto-retrato comunal y carnal, del cuerpo con el que transitamos territorios opacos, y la sospecha de que somos seres con posibilidad de mirar y de construir modos de pensarnos a nosotros mismas como material capaz de desprender una inscripción luminosa, transitiva y querida que se prende a las tecnologías que la imitan y la materializan, adjetivadas como *technologies of truth* y por prácticas que nos conducen a canonizar lo observacional, el reciclaje de los objetos de andar por casa, la exploración constante de los vocabularios más sedimentados, el deseo, lo que te afecta/los afectos que están en esa consigna que resume los feminismos del siglo y que marca nuestra escritura elemental, "lo personal es político", con una particular apuesta: lo subjetivo como parte de lo objetivo, el modo de pensamiento como fenomenológico, la memoria como asunción de la experiencia y, una

vez más, un material tan a mano como el cuerpo. De Nan Goldin a Anne Sophie Calle.

En una obra recién y también comunal, coordinada por Fran Zurian, *Imagen, cuerpo y sexualidad*, escribo sobre el trabajo del director artístico de mis filmes :

> "Al declarar la elección de la fotografía como acercamiento al cuerpo, Bernardo Tejeda se sitúa de manera consciente en una de las prácticas creativas del feminismo, en el uso de las *technologies of truth*, que enlazaron la autoreferencia, la reproducción del "yo", con la fascinación por la semejanza,(…) Lo documental en sentido laso pasa, así, a ser esa experiencia que se constituye al recodificar fotos personales, diarios, cartas, imágenes anónimas, discursos oficiales para generar justo lo contrario, ensayos de *autobiographical fiction,* el tacón de aguja amenazando el engranaje tan rodado de todo el sistema"

Según todas las pistas, las prácticas artísticas de lo femenino pasan por la autoreferencia y por la reproducción del *self,* por la modalidad documental. O así se desprende de la afirmación de Vivian Sobchack a propósito del cine de no ficción hecho por mujeres: "Documentary is less a thing than an experience" (el documental no es tanto una obra como una experiencia) y no debe resultar casual la existencia de tratados seminales sobre la auto-conciencia, por ejemplo la propuesta de Julia Lesage en "Women's Fragmented Conciousness in Feminist Experimental Art biographical Video", donde se nos entrega un repertorio de figuras de estilo que siempre invito a localizar. Figuras que nos re-envían a esta conclusión de la Lesage:

> "For these videomakers, to show and edit an autobiographical work entails their conceptually reformulating realtions between women's mind, body, emotions, and history –especially family history (...) They porsue an epistemological investigation of what kinds of relations might constitute the self, using as a laboratory their own consciousness"

Figuras que ahora resumo en aquellas que pasan por la confrontación de la voz con el documento: la ironía y la retranca en relación con fotos, diarios, cartas, metraje encontrado, imágenes publicadas, archivos, relatos oficiales y desde una actitud de exploración de lo cotidiano, de la vida de a diario en lo que se etiquetó como "homevideomaking" para ir hacia la fabulación como modo de generar formas de pensamiento: "autobiographical fiction" y los llamados "conceptual films". Hasta tocar con los dedos el universo digital.

Os invito, ahora, a consultar la web del ESCAC y a recuperar "Feminismos en el escenario electrónico", en el décimo aniversario de su anticipación en la Primera Internacional Cyberfeminista (*Documenta* de Kassel, 1997) organizada por OBN (Old Boys Network). Por allí andaban Donna Haraway –que lanzó la frase "Todas somos Cyborg"–, Sadie Plant, las indecentes VNS Matriz y que nos resultan de gran utilidad a la hora de plantearnos una generalogía de los lenguajes que la tecnología trajo para el arte de género y poder constatar que éste sigue marcado por el cuerpo como gran contenedor de la opción sexual, de la étnia, la edad, la clase social, la cultura. el artificio expresivo y comunicativo, el habla.

Diez años más tarde de esta singular y contemporánea Internacional, en 2007, Ana Martínez Collado, Rosa Martínez, Virginia Vilaplana... nos hablaron del arte como territorio expandido y nos hicieron entender este adxectivo como el deber de intervención y de inclusión, de dar entrada no sólo a nuevas fórmulas, a otros materiales y propuestas, sino a un segmento extrañado, marginalizado de la creación, el arte como acto solidario, colaborativo y compartido más una palabra que retorna a todos los ambientes, la utopía: utopía como actitud, como asociación, interacción, investigación, como diversidad, como comunicación transversal desde esta misma diversidad: un vocabulario nuevo que podemos extrapolar a nuestro contexto y que nos sitúa, de nuevo, en lo uno y lo múltiple como solución, lo subjetivo en lo objetivo, la tecnología como herramienta identitaria e intercultural.

Y a día de hoy volvemos hacia los ejemplos que rozan con sus dedos el documental, hacia la voz autoral que, sobre una imagen de mares en movimiento, se dirige a nosotras y nos da noticia de alguien que no es, de ese personaje común que se mueve en los bordes y que jurídicamente no existe. El plano no es mostrativo, no es un plano indicial, es un plano poseedor de un "realismo ontológico" que lo hace verdadero: estamos en presencia del lugar –material y simbólico– donde las migraciones del nuevo siglo se debaten. La cineasta, escritora e investigadora Ursula Biemann desenvolvió varios proyectos de frontera y de trata, que suele definir como un discurso en torno al trabajo migrante: entre España y Marrocos; entre México y USA, del Este hacia el Oeste… Movilidad, tecnología y género son sus marcas, no solamente por el dispositivo digital que le permite la máxima performatividad sino por la consciencia de la conexión.

La fuerza (militarización del espacio/patriarcado), la vigilancia y la fragmentación del cuerpo como archivo, como pieza a controlar; la pobreza, la crueldad de la tierra, el abandono, la sexualización y el desplazamiento de mujeres. La trata entre froteras –de Ciudad Juárez a Melilla– y la posición de una autora que no asume el feminismo con categorías universales sino locales, que analiza el movimiento global y transnacional de masas humanas y de las mujeres siguiendo la ruta de otras merancías.

Todo comienza en *Performing de Border*, 1999, en Ciudad Juárez, con la maquiladora; todo pasa en torno a un enclave donde las mujeres son ensambladoras y en una zona de desapariciones, de feminicidio en la que, como en otras zonas, esos cuerpos son un número, un catálogo sin datos. Y esa frase de una participante en el trabajo de Ursula: vendes tu vida, vendes tu tiempo... que me devolvió la otra cara de aquella situación efímera en el XIX que Rancière nos entrega en la noche del proletariado y que son, también, todas las emigrantas.

Somos, al mismo tiempo que ellas, esa perdida total de la querencia. De la belleza. De la disponibilidad amatoria. Mujeres que sobreviven en la representación de esa otra que ni son, ni tuvieron posibilidad alguna de ser**.** Deuda, ésta, más allá de la historia; herida difícil, muy difícil de zurcir.

Esta sutura fue el móbil no confeso de *A cicatriz branca*. Lo no representable. La parálisis: en la garganta, en el habla, en el cuerpo, en el pensamiento. Y el cuerpo encrequenado en una plaza, en un camión, en tierra de nadie, en las redes poderosas de las mafias.

Hasta que ellas van y son quien de decirlo. Y de actuar.

Referencias bibliográficas

Baumann, Ursula, "A World of Matter and Mobility" en www.geobodies.org

Ettinger, Bracha, *Regards et espace-de-boprd matrixiels*, 1999, La lettre volée, Bruxelles

Ledo Andión, Margarita/ Turbau, Anna (fotografías), *Linguas Mortas. Serial Radiofónico,* 1989, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela

Mondzain, Marie-Jose, "Pour l'image, présomption d'innocence" en *Images documentaires,* 35/36, 1999

Rancière, Jacques, *La nuit des prolétaires-Archives du rêve ouvrier*, 2005, Fayard, Paris

VV.AA: *A voz e a palabra. Coloquio sobre a batalla dos xéneros*, 2005, CGAC-Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

www.acicatriz branca.com

Zurian, Francisco A.(Ed.) *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea*, 2014, Ocho y Medio, Madrid



Inmaculada Postigo Gómez. Doctora en comunicación y master en Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación. Profesora del Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. Ha sido coordinadora desde 2004 del programa de doctorado interuniversitario "Nuevas Tecnologías en Comunicación" e imparte docencia en el master oficial en Igualdad y Género en la Universidad de Málaga.

Sus líneas de investigación contemplan el análisis de las producciones discursivas desde una perspectiva crítica.

Ha realizado estancias pre y postdoctorales en Universidad del Valle de Atemajac (México), Universidad Mayor y Universidad de Viña del Mar (Chile), Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Argentina), Universidad de Salzburgo (Austria), Università di Lingue e Comunicazione Milano (Italia), The Hague University (Holanda), Centro Internacional de Estudios Superiores para América Latina –CIESPAL- (Ecuador).

Ha dirigido el *Observatorio del tratamiento informativo de la violencia de género con especial atención a la identidad étnica/cultural*, proyecto de investigación de excelencia de la Junta de Andalucía. También ha participado como investigadora en diversos proyectos de investigación y cooperación, tales como *Las nuevas Tecnologías de la información y la comunicación como facilitadoras del desarrollo educativo rural: análisis y evaluación de su eficacia* en Ecuador; *La calidad en los sistemas de educación superior de España y Costa Rica: comparación y mejora* en Costa Rica; *Participación y desarrollo de comunidades a través del cooperativismo agrario. Evaluación de proyectos basados en organizaciones populares*", en Bolivia; *Violencia de género: Estrategias y prácticas comunicativas para el empoderamiento de la mujer*, en Guatemala.

Desde 2009 ejecuta proyectos de cooperación en Bolivia, junto con el CIDES de la Universidad Mayor de San Andrés, centrados en el uso de la comunicación para prevenir y erradicar la violencia de género.



Margarita Ledo Andión. Catedrática de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Cineasta y escritora, es vicepresidenta primera de la AE-IC y directora del Grupo de Estudos Audiovisuais de la USC.

En la actualidad es investigadora principal del proyecto de I+D+i *Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O.*

Es autora del capítulo "Vestigio y extrañeza: sobre la obra de Bernardo Tejeda" en *Imagen, cuerpo y sexualidad,* 2014*,* Francisco Zurian (ed.), Madrid, Ocho y Medio. Su libro *Cine de fotógrafos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, fue Premio Fundació Espais d'Art Comtemporani.

En 2013 estrenó su primera ficción *A cicatriz branca* que con sus largometrajes documentales *Santa Liberdade* (2004) y *Liste, pronunciado Líster* (2007) completan su trilogía sobre el siglo XX.

Se declara feminista y agitadora cultural.