

MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTO

Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo

MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTO

*Derivas y ampliaciones del cine
de lo real contemporáneo*

ROBERT ARNAU ROSELLÓ
JAVIER MARZAL FELICI
TERESA SOROLLA ROMERO (EDS.)
(Universitat Jaume I)

tirant humanidades

Valencia, 2022

Copyright © 2022

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

© VV.AA.

© TIRANT LO BLANCH
EDITA: TIRANT LO BLANCH
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELFs.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-
ISBN: 978-84-19226-91-4
MAQUETA: Dissert Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

Del arte de nombrar lo no ficcional¹

MARGARITA LEDO ANDIÓN

Universidade de Santiago de Compostela

No, no se trata de teorizar desde o sobre algunas obras sino de rastrear en ellas la influencia de ciertos modos de pensar el cine de no ficción que, lentamente, se infiltraron y sobrepasaron una tradición que se distanció tanto, tanto de su objeto que no nos sirve para explicarlo en su complejidad. Así, con mano trémula, me adentro por una incierta cartografía nómada en la que resuenan ecos del profesor y escritor sobre cinema Jacques Rancière (2015), de su modo de mirar hacia determinadas experiencias singulares, como son singulares esas propuestas contemporáneas que intercalan un tiempo propio en el tiempo hegemónico del, así denominado, Documental. Este desasosiego elemental, el balbuceo físico que me produce y que deseo arrastrar hacia las hipótesis del texto, bebe de fuentes distintas, de la lectura que nos regala Derrida, poco antes de su muerte, a partir de unos versos del canto 13 de La Divina Comedia:

.../...

ma la natura la dà sempre scema,
símilmente operando a l'artista
ch'a l'abito de l'arte ha man ché trema.

Y la magnífica traducción a mi lengua de la obra de Dante Alighieri realizada por el poeta Darío Xohán Cabana (2014), con el que adquiere valor de prueba el terceto que nos alienta:

.../...

*mais a natura nesto non se estrema,
pois opera à maneira dun artista
que sabe o oficio mais que a man lle trema.*

Para Derrida (2020) la verdad de estos versos es que el/la artista “se convierte en artista ahí donde la mano tiembla”, donde no sabe lo que va a suceder “o que aquello que va a suceder le es dictado por el otro”.

El ensayo, la forma que adopto para “Del arte de nombrar lo no ficcional”, es también la forma que respira con las obras y las autoras que me servirán de ejemplo en esta deriva múltiple en torno al cine de lo real. Intento acceder a las zonas ocultas en las que, bajo la corteza de un mapa sobrecodificado, lo que existe no se vea obligado a encubrirse con la máscara de la convención ni del aplauso oficial. Lo hago con los pies en mi territorio de estima, en el feminismo, en su resiliencia, en la capacidad para reconstruir una y otra vez su propia genealogía en pos de no dejarse engatusar en el *fake* de la supuesta igualdad empírica como punto final. Y porque en su experiencia creativa va trazando ese largo camino hacia la consciencia de que habita un tiempo diferente, en tensión con el tiempo que impone la sociedad patriarcal, sociedad con la que comparte el mismo espacio, las mismas coordenadas históricas pero diferente posición respecto a lo visible o a lo que permanece velado; a propósito de lo que existe o de lo que se condena a la oscuridad. Por ejemplo el cuerpo. El cuerpo, por ejemplo.

Porque el cuerpo que reconstruye el feminismo, el cuerpo como materia del ensayo fílmico también deviene un lugar que expresa esa misma tensión de temporalidades, de ser algo que ya no se es. Como cuando en esa película de Angela Schanelec sobre el duelo, sobre las dificultades de vivir, *Estaba en casa, pero...* (2018), calificada de opaca, gélida, críptica, fascinante a veces ... escuchamos a un adolescente susurrar que ya no es pequeño, que tampoco es mayor. De qué cuerpo adolece, se está en realidad preguntando. Porque, como a las protagonistas del proyecto que hará su aparición más adelante, *Crías*, también a las adolescentes que titubean al rozar el deseo, que ensayan deslizarlo a su cuaderno y que pasado algún tiempo les gustaría borrar, anular esa época en la que la búsqueda de su autoestima se encerraba en lo que la autora, Xiana do Teixeiro, presentaba con una asociación perturbadora de palabras “cultura de dormitorio”, la inquietante extrañeza en lo familiar, en su espacio de expresión mas personal.

Y nos fijamos en el comentario de Laura Staab (2019, p. 225): “it is possible to drift across the surfaces of Schanelec’s glacial cinema, until it is time to swim”: Se puede andar a la deriva sobre el cine glacial de Schanelec hasta que llega el momento de nadar. De ahí que conseguir habitar de nuevo un cuerpo –y nadar– es el primer síntoma de la posibilidad de regreso al lugar del que, a nivel simbólico y político, fuimos expulsadas. Como fuimos expulsadas del cine documental, condenadas a capas profundas en las que labramos ese cine-otro que significamos con la actuación, el relato en primera persona, el borrado de innúmeras barreras –si, también entre no ficción y ficción–, la actitud no reconciliada y las referencias en pensadoras que nos aprenden a andar. O a nadar. Tal vez ellas, las cineastas, no saben cómo llegaron hasta aquí. Por eso cada genealogía, como la que articulamos para este texto, nos lleva hacia ese momento en el que podemos tocar y contemplar ciertas obras como resultado de ese *female gaze* que es ya constitutivo del ensayo documental como evidencia carnal. Y también elegimos el diario como lugar transitivo hacia la tentativa de ver como experiencia, notación que adapto con dificultad desde ese *Essayer voir*, un texto-fuente al que regresaremos, que Didi-Huberman persigue en algunas obras literarias, videográficas, filosóficas, etc.

1. EL LABERINTO Y SUS HUELLAS



My mexican bretzel

My mexican bretzel (2019) la multipremiada película de Nuria Giménez Lorang, obtuvo el Gaudí “al mejor documental” y llegó a ser finalista en los Goya en esta misma categoría. Pocos meses antes, en el cuarto seminario Co(M)xénero del Grupo de Estudios Audiovisuales, GEA, de la Universidade de Santiago de Compostela (19-20 de noviembre de 2020), bajo el título “Contra a desmemoria”, mantuvimos una sesión, *on line* y presencial, sobre el diario como modo de

narrar. “Cinema recuperado, intervención e memoria” Fue el título que introdujo la participación de Núria en torno a lo diferente en ese filme, cuyo material visual se desprende de las bobinas vacacionales de su abuelo materno y se organiza a través de unos personajes y un diario inventado por la propia Lorang. La imagen-souvenir, los tiempos muertos, se transforman en el soporte de un filme ficcional.

El dilema aparece cuando se decide etiquetar la película como documental. Y este giro nos da que pensar: ¿se trata de aprovechar un hueco en la línea de salida hacia los premios por considerar que la calidad del cine de no ficción tiene un listón más bajo o, por el contrario, de crear complejidad en torno a esta relación imagen-texto en el cine de lo real? ¿Estamos ante el resurgir de la corriente nominalista que sitúa el arte de nombrar en el productor o en el distribuidor? ¿Asistimos, sin saberlo, a la aparición de un nuevo objeto que, al mismo tiempo, deja de serlo en cualquier momento y deviene otra cosa, se acoge a otro estatus? La palabra “documental”, se nos está diciendo, ¿destruye el objeto, reduce los universos de su percepción a la obiedad?

La autora, que además es escritora, no tuvo dudas en definir su obra como ficción. Y quien vea *My mexican Bretzel*, si conoce la intimidad de la historia, la incorpora a su experiencia de la visión de manera diferente y puede entrar en ese juego de seducción que la cineasta recorrió al tiempo que evita encerrarse en una simple y rutinaria trama de alta burguesía, con amantes, viajes, veraneo en barco y la sombra de la muerte al comienzo y al final. Porque el conflicto en torno a la percepción es lo que late en esta obra, magníficamente engarzada, refleja una idea de Marie José Mondzain (2007, p. 23-24) que siempre me acompaña:

Si ces images nous bouleversent, c'est parce que nous sommes directement concernés par cette adresse puissante, nous recevons de plein fouet un signal émis à destination de notre regard. Ça nous parle parce que ça parle de nous.

Si estas imágenes nos descolocan, es que estamos directamente implicadas por la fuerza con que se dirigen a nosotras, porque recibimos con intensidad una señal emitida hacia nuestra mirada. Nos hablan porque hablan de nosotras.

Sobre este vínculo de subjetividades, de imaginarios diferentes, de porosidad entre ficción y no ficción y en el que la figura espectral

es constitutiva, sobrevuela cada debate, cada conversación como la que mantiene en el marco del festival Alternativa 2020, d'A, el crítico y estudioso Carlos Losilla con Núria Lorang para acercarnos a la escritura del diario con el uso de subtítulos en lugar de recurrir a una voz fantasmal, a la puesta en escena de un cierto inconsciente del deseo femenino, remarca Losilla, a querer creer que la historia de Vivian es la verdadera; para trabajar el archivo, comentan, como “verosimilitud y como manipulación”.



Ainhoa, yo no soy esa

En la misma sesión del ya mencionado Seminario Co(M)xénero Carolina Astudillo habló de “O diario íntimo e as experiencias femininas en *Ainhoa, yo no soy esa*” (2018), documental-espejo de “una crónica alternativa a la historia oficial de la España de los noventa, contada a través de los diarios de vida de una mujer”, leemos en la web de la autora, otra de las formas que definen el cine personal y en la que las escritoras-fuente de Astudillo son poetas suicidas como Sylvia Plath, creadoras que atraviesan el dolor como la Duras; son Mulvey y su insistencia en ir hacia las mujeres y el material informal, son Alejandra Pizarrik o Susan Sontag y su posición en torno al diario como modo de construirte a ti misma. Hasta que llegó el momento de nadar y Carolina le escribe a una Ainhoa ausente, que se incorpora a través de vestigios, fotos, filmes de familia... incluso en el momento del corte de mangas final.

Recuperar la voz de las mujeres, partir siempre de un texto y no de un guión son rasgos que nos meten en su cine, incluso cuando faltan imágenes, como en *El gran vuelo* (2014), Biznaga de Plata en el Festival de Málaga, al igual que su consideración de las obras como parte de la batalla por ganar el espacio público, por reconfigurarlo con otros sujetos, es una batalla que está en los orígenes del cine documental, de su consideración como bien común, de su reivindicación

(Grierson, Grierson) de políticas específicas para su producción y su exhibición.

Mapas personales, filmes de aficionado, auto-ficción e imagen real son piezas habituales en el documental de mirada femenina. Y el cuerpo. El cuerpo adúltero, el cuerpo-signo de clase, el cuerpo de Vivian en *My mexican Bretzel*; el cuerpo disidente, como deslugar, de Ainhoa; el cuerpo como descubrimiento, el cuerpo con el que me escribo, el cuerpo que filmo para verme más allá de esa cara de espejo que ponemos todas, comenta una de las adolescentes del proyecto *Crias*, de Xiana do Teixeiro en su “cuarto-trinchera”, apostilla la autora en la misma sesión. Su reflexión Sobre “Autorrelato, memoria e ficción”, al desvelarnos sus interrogantes, sus espacios en blanco nos llevó a reconocer esos espacios en blanco que todas mantenemos latentes: ¿por qué las producciones adolescentes femeninas no tienen relevancia histórica? Quizás por la oscuridad de sus temáticas, dice, o por usar la auto-imagen como un dispositivo de resistencia y, a la vez, sentir vergüenza de sus cuadernos, esos cuadernos con pequeñas flores, con frases inconexas, con declaraciones amorosas que estábamos viendo.

Radicalmente distantes en su forma, los filmes que mencionamos se organizan en torno a ese material frágil en su concepción, a imágenes realizadas para ser contempladas en un espacio personal y para constatar momentos de existencia que suelen repetirse casi siempre de la misma manera o que, como performers imaginarias, podemos trenzar en resonancia con las protagonistas de un viaje hacia el diario de cuando éramos crías, para descubrir, cito, “un relato al límite, escrito por una niña de la que nadie quiso sospechar y a la que nadie quiso leer, pero donde ella pudo ser autosuficiente [y] la extrema dificultad de acercarnos, con las máscaras de la edad adulta, al auto-relato impúdico de nuestro diario”.



Imagen 3

Es la apuesta de una autora eco-feminista como Xiana que en su filme anterior, *Todalas mulleres que coñezo* (2018), incorporó momentos de su propia existencia; que atravesó el no-lugar, la noche de los prostíbulos, en *Carretera de una sola dirección* (2016); de una autora que vacila: ¿Es eso una autobiografía? ¿Por qué, a pesar del paso del tiempo, sigue resultando insoportable leerse a una misma?”

Semejantes a la extraña quincalla que llena siempre el equipaje de la exiliada, comentaba María Casares en sus memorias, así son los diarios que *Crías* quiere sacar a la luz. Traer para el mundo de la producción de imágenes “Diarios y otras prácticas de dormitorio”, cuenta la sinopsis, para darnos a ver auto-relatos femeninos, de niñas y adolescentes que con el paso del tiempo las mujeres corrigen, censuran, destruyen: “incluso en le espacio seguro del secreto, el pasado se despliega como algo problemático y la vida de las mujeres se desarrolla como un proceso de discontinuidades, algo que, para avanzar, ha de negarse”. Conectar estas islas, estos diarios, hacer de ellas archipiélago es lo que persigue Xiana do Teixeiro.

Y así, de esta manera, un pequeño gesto, un *souvenir*, concentra opciones formales, tecnológicas, de montaje, para dar a conocer esas notas íntimas, como confesiones, como ensayos de auto-retratos, como notas inacabadas en ese tiempo que se mantiene oscuro.

“La historia que yo he encontrado en mi archivo efímero de diarios adolescentes tiene como centro la negación”, reflexiona esta cineasta, que advierte:

El dormitorio y el diario son negados política y culturalmente, como la vida cotidiana de las mujeres. El álbum familiar niega y sustituye lo vivido en la infancia por los niños y niñas. Pero además, dentro del espacio secreto del diario, también hay ocultación, silenciamiento y negación de los propios pensamientos. Más allá, cuando las autoras son adultas y se reencuentran con sus escritos post-infantiles suelen sentir una fuerte desconexión, a menudo rechazo por lo que ven. Emociones tan poderosas que a veces las llevan a destruir los diarios que un día escribieron.

Encuentro en estas contradicciones dos ideas. Por un lado, la negación como constante de una identidad femenina en perpetua (auto)vigilancia, que ha de negar el pasado para poder afirmarse en presente. Por otro, la evidencia de que el diario frecuentemente era tomado y subvertido por sus jóvenes autoras, que lo usaban como refugio seguro para la experimentación.

En este recorrido por nuestra muestra, por unas obras que nos permiten indagar el rastro borroso del pensamiento feminista y de su influencia en el dispositivo fílmico y en la construcción de otro modelo, nos falta enunciar una pieza perfecta, que constantemente movemos entre los dedos, la única que no utiliza filmes-souvenir y que trataremos como un resultado del *female gaze* además de como un indicio feliz de que se produjo el sorpaso, de que ese cine emancipatorio comienza a fluir. Me refiero a *Una dedicatoria a lo bestia* (2019) de NucBeade, de Quiela Nuc y Andrea Beade.

4. EL HILO DE ARIADNA

Todas las propuestas que mencionamos, con la marca subjetiva y la búsqueda de una forma apta para “construir yuxtaposiciones” fuera de cualquier método jerárquico, para no temer la “discontinuidad”; una forma para renunciar a concluir y, sin embargo, “hacer surgir la luz de la totalidad en un trazo parcial”; una forma que, por consiguiente, siempre procede de manera “experimental; una forma “abierta” [...] que nos presenta un material contingente y fragmentario del que lo que se pierde en precisión se gana en *legibilidad*; forma a la vez “realista” y “soñadora” que sabe “abolir el concepto tradicional de método” buscando “en las transiciones su contenido de verdad”, se sitúan en la arena mórbida del cine ensayo. Todo lo que entrecorramos nos llega a través de la definición que del ensayo realizó Theodor Adorno, uno de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, y que recogemos de Didi-Huberman (2014, p. 83-84)

Añadimos, a nivel operativo, la consideración que sobre el ensayo cinematográfico realiza Stéphane Bou (2019, p. 261) al estudiar el trabajo de Marcel Hanoun, en el que distingue tres apariciones: la argumentación herética (que puede estar en todo tipo de películas); la propuesta reflexiva, a través del análisis y la aplicación y/o contesta-

ción de las propiedades plásticas y simbólicas del filme, de la imagen, de la representación; la exigencia de un salto cualitativo, el paso a otra cosa, que seguramente demande otra forma. Que es la idea con la que nos acercamos al ensayo filmico como esa otra forma que adopta el feminismo para construir su propia tradición en tensión con el relato del patriarcado.

Para no incorporar la lógica de los hechos consumados el giro implica aceptar que existen indicios de que las cosas pudieron ser de otra manera, que es necesario buscar sus huellas y con ellas sobrepasar la hendidura, el hueco en la historia, confrontar la “negra sombra” rosaliana, el *soleil noir*, título de la Kristeva en el que se esconden palabras como depresión, como melancolía, como negación, hasta llegar a pensarse parte de un “Movimiento de carácter político que reconoce la discriminación de las mujeres como algo estructural” dando paso, así, a todas las variantes (históricas, culturales, geopolíticas) y a poder discernir esos trazos comunes que las autoras de *Feminismo(s)*, María Reimóndez y Olga Castro (2013, p.18) nos ofrecen a partir de la advertencia de que —más allá del sexo biológico— lo que se enuncia tiene que ver con nuestra toma de posición. Traduzco y cito:

Los feminismos buscan el análisis de las estructuras y un cambio de éstas, por eso resultan tan importantes cuestiones como el lenguaje o el uso de imágenes y otras herramientas a través de las que vamos interiorizando nuestros papeles como hombres y mujeres en las diferentes sociedades. El género, por lo tanto, no afecta sólo a las mujeres, sino que construye también a los hombres, y ambas construcciones son responsables de que el 50 por ciento de la humanidad viva en situación de discriminación.

Un salto cualitativo que puntuamos con el paso a la réplica de cada Musa Insumisa (Petrešin-Bachelez et al., 2019), de las que se fueron demasiado pronto y de aquellas que, como Barbara Hammer, demostraron una lucidez y una actitud que, en los límites del activismo, de la experiencia con las imágenes y de la *joie de vivre*, son una prueba material de esos momentos emancipatorios que la retórica dominante nos quiere substraer.

Desde el collage de materiales para confrontar la misoginia que se disemina en un programa de televisión, con la ironía como modalidad disruptiva, que Delphine Seyring y Carole Roussopoulos (1976) insertan en él con *Maso et Miso vont en bateau*, y hasta la práctica contra-discursiva en lo que conocemos como poesía-documento, tea-

tro-documento, cine-documento, “la creación de otra forma” cuenta con un punto de inflexión en Maya Deren, coreografiando tiempos diferentes, pasando por encima de la narración lineal para una obra en la que la poética en suspenso deviene, precisamente, de la exploración del dispositivo en relación con su cuerpo, de activar y engarzar ritmo, angulaciones, apariciones y desapariciones, pasajes, sensualidad, contraste cromático: *Meshes of the afternoon* (1943).

La experiencia femenina como *origo*, la visión, la memoria y el imaginario como parte de lo real, todo lo que ahora define el *female gaze* viene de este cine tan velado que precisamente Hammer incorpora cuando percibe por primera vez una subjetividad femenina en esta autora de vanguardia mientras siente que “este clásico no cuenta el placer femenino sino la opresión del patriarcado que empuja a la heroína al suicidio” (Hammer, 2012) y opta por realizar filmes sacados de su propia existencia y dar ese paso cualitativo hacia otra cosa con una referencia de estima en la intervención de Deren en el coloquio *Poetry and the Film* (1953) y lo que la exiliada ucraniana llamó “investigación vertical”.

“Incluso en el interior de una situación minúscula un poema se prende al desarrollo, digamos, de un sentimiento tras otro”, observa Barbara Hammer mientras enfatiza su atracción por superponer emociones y pensamientos en un marco temporal que no evoluciona de modo lineal: “Es exactamente este principio de superposición el que utilizo en mi trabajo, declarará la autora de *Love Other* (2006) ya que “la superposición de archivos nos recuerda que las representaciones de mujeres lésbicas siempre existieron e impide que opere el *male gaze*”.

en mis películas, *j’atteint le public* (toco, llego al público) creando un ligamen entre visión y tacto. La cámara (...) me sigue hasta la cama: es un cine de lo íntimo. Estos dos aspectos –lo íntimo y el hecho que la realizadora tome parte en la acción– permite huir de la dimensión patriarcal y ‘voyeurista’ que a menudo encontramos en la pornografía (Hammer, 2010).

Así, en su doble percepción, que tal vez comience en ese “momento de gracia” que te vincula con determinada secuencia de un viaje hacia la producción de esa imagen “otra”, el cuerpo deviene un realizativo, un acontecimiento, una ruptura inesperada, un operativo contra la fetichización. Es un viaje traccionado por un objeto múltiple que se formaliza en el flujo de pensamiento sobre lo vivido, en los “sentimientos

oscuros” en torno a ciertos episodios que tal vez deban quedarse en lo oscuro, no ser revelados, como los que Chantal Akerman nos regala en el libro –fragmentos de situaciones vividas–, *Ma Mère rit* (2013). Aunque, Akerman repentiza, a veces es muy importante buscar la verdad. Cuando la hay, la sentimos en los libros y en los filmes, se dice a sí misma. Sentimos que hay algo que “pasa subterránea y lentamente, a veces muy lentamente; cuando ni piensas en ello, la verdad aparece, y se produce un momento extraordinario que no llega todos los días; un buen momento, tan bueno que de repente nos sentimos en calma y ligeras”.

Este “sentimiento oscuro” fue servidumbre y aniquilación, algo difícil de nombrar. Fue la exclusión de la mujer del espacio público, su subordinación en el privado; fue el extrañamiento del cuerpo, un cuerpo “para ser mirado”, vigilado, desmenuzado. Esta verdad oscura es la intra-historia del siglo. Pero desde la oscuridad, el ensayo fílmico emerge en la pantalla como paisaje, como actitud artística, como encuentro de lo más material, la carne, con el cuerpo, con eso que me hace sentir, odiar, desear, que nos aprendiera Hélène Cixoux. Y esa verdad latente, vulnerable, aparece y produce aquel “momento extraordinario” que conviertes en un talismán.

Recorrer los pliegues, la línea de sombra que engarza variaciones de ese *mirada* que los estudios feministas persiguen y que va más allá de las obras realizadas por mujeres, deviene un síntoma gozoso y roza con sus dedos a las creadoras que llegan al mundo de la performance para “apagar” la oscuridad, para apropiarse de imágenes patriarcales y resignificarlas – Klonaris/Thomadaki (1994) con su *Requiem por el siglo*”, alientan esta práctica–; para hacernos conscientes de que, como en el relato *A Terceira Margem do Rio* de Guimarães Rosa (1962, p. 78) aquello que no existía, estaba sucediendo. Esta es la verdad profunda que revela una frase que no puede pasarnos inadvertida desde ese extraordinario relato literario: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia”, o en la variante Rancière (1998, p. 240-241) y en su Tesis número 7 sobre la oposición entre policía y política, en la que el principio de exclusión, de “lo que no hay”, es el principio policial en el corazón de la práctica estatal:

Le litige politique est celui qui fait exister la politique en la séparant de la police qui constamment la fait disparaître, soit en la niant purement et simplement, soit en identifiant sa logique à la sienne propre.

El litigio político consiste en hacer existir la política separándola de la policía que continuamente la hace desaparecer, ya sea negándola, pura y simplemente, ya sea identificando su lógica a la suya propia.

Con ellas; con las diferentes escrituras que encarnan esa transferencia entre cuerpo y filme, con ese desasosiego elemental que conlleva producir una imagen y mirar, en cada obra resuenan esos golpes detrás de la puerta que acostumbran a dormir en notas, en dietarios, en situaciones que rememoramos y que nos traen para las manos ciertas creadoras de actitud no reconciliada que a nivel intelectual y personal transitaron la noche; expusieron, en primer plano, su existencia; hicieron del filme una experiencia y la posibilidad de esa mirada diferente, otra.

Entramos, sin mudar de ámbito, en la práctica de la teoría que desde una aproximación fenomenológica y feminista estudia Iris Brey (2020, p. 50) para quien el *female gaze* puede ayudarnos a mirar más allá del modelo dominante, a buscar las marcas para otra cartografía, porque no define una esencia femenina sino que analiza una especificidad que nos conduce a personajes “que estuvieron hasta ahora ausentes, borradas, minimizadas y sobre todo discriminadas de nuestras pantallas y de nuestra cultura [...] capaces de salir del estatus de objeto”.

Con este principio, “salir del estatus de objeto”, desde el campo de la teoría que se desenvolvió en las dos últimas décadas y que trajo propuestas diferentes para el documental, extraemos aquellas marcas que nos permiten, con mano trémula, ir dibujando otro modelo.

5. MARCAS EN LA OSCURIDAD

En el año 2000 sale publicada una obra-fuente, poco citada en nuestro contexto académico, que organiza un nuevo itinerario si queremos acercarnos sin prejuicios a eso que, simplemente, se nos presentan como nuevas prácticas en el documental contemporáneo. Tal vez porque desbarata las posiciones de un autor canónico como Bill Nichols, y a pesar de que yo misma la reivindico en *De Cine-ojo a*

Dogma95 (2004) o que uno de sus capítulos, «El documental performativo», sale traducido en una interesantísima compilación que bajo el título *Posverité* (2003) publica el Centro Párraga en Murcia, el libro de Stella Bruzzi *New documentary. A critical Introduction*, a penas sale a escena. Si no es trabajos derivados de investigaciones recientes, como el de Núria Araüna y Laia Quilez, que en el marco de los indicadores de género definidos por UNESCO, coinciden con esta estudiosa en que la performance “estará siempre en el corazón del filme de no ficción”

Porque sin Bruzzi, que trae para el documental las posiciones de Judith Butler en el sentido de prestar atención a todo enunciado que describe y al mismo tiempo ejecuta una acción, sin la opción por esas obras que hacen visible su propio andamiaje, que exploran lo que aún no es, que en su reflexividad sobrepasan el cerco que la notación de “transparencia” le impone a la mirada, aún estaríamos buscando la pieza que falta para poder engarzar aquella diferencia que distingue determinadas propuestas.

El documental performativo es una modalidad que subraya –es más, coloca en el centro de la obra– el aspecto, a menudo opacado, que es la actuación: la de los sujetos del documental en cuestión, o la de los autores (en *Posverité*, p. 223).

El nombre de la cosa pasa así a designar no solamente un objeto fílmico sino también la “diferencia” y la “suficiencia” experimentadas de un modo específico de conciencia e identificación con la imagen cinematográfica.

Se trata, asimismo, de incorporar uno de esos ideologemas –tan queridos por las que seguimos el rastro antipatriarcal de Rancière (2015) y decidimos vivir como iguales en un mundo de desigualdad–, que para el profesor de la Université Paris8-Vincennes se manifiesta en una escena de *Juventude em Marcha*, Pedro Costa (2006) que incluso puede pasar inadvertida:

Ventura, el picapedrero, sale del Museo Gulbenkian con otro cabo-verdiano que lo acompaña hasta la puerta. En los jardines le cuenta que fue uno de los que construyó el Museo. Podemos, desde el pensamiento crítico, observar una escena que da a ver “detrás de la hermosa apariencia del arte, la explotación”, comenta mientras va más allá, hacia otro modelo posible que –citamos– “coloca en un mismo plano horizontal

las visibilidades, las narrativas y los discursos que se corresponden con la emergencia de tiempos diferente [...] porque con esta acción Ventura narra e intercala el tiempo de su propia experiencia, que llega desde otro lugar, entre el tiempo inmóvil de las obras y el tiempo de la explotación.

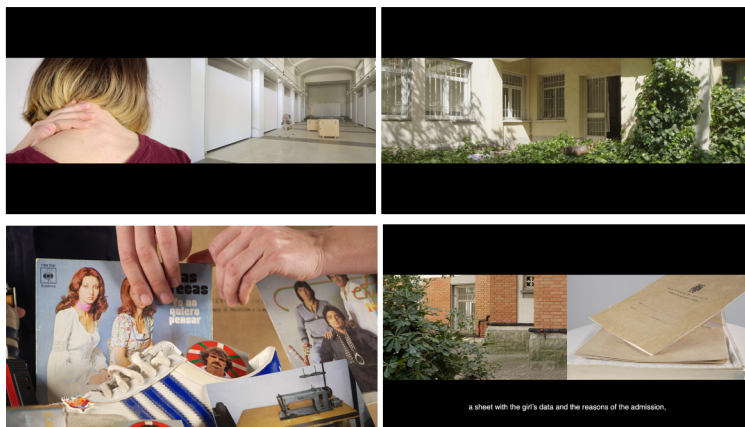
Y, en resumidas cuentas, de no olvidar la insistencia de Maite Garbayo Maeztu² en rastrear trayectorias, en acoger y dar forma a tantas aportaciones ocultas dentro de una suerte de “estado fantasmal”, en construir genealogías matrilineales y hacer de cada cita un “acto de amor”, de identificación. De continuar balizando y trayendo a primer plano el pensamiento feminista sobre el cine de no ficción, con el tributo obligado a aquella edición, al cuidado de Elena Oroz y Sophie Mayer, *Lo personal es político: feminismo y documental*. Hace diez años. Festival Punto de Vista.

Quizás no sea utópico modificar nuestros “actos de habla”, asegurar que la emancipación del documental con y respecto a la ficción nos indica su salida de la minoría de edad y del tiempo lineal y único que trazó su historia como residual pero, sobre todo, coincidir en que es en el ensayo feminista, en cada variante, experimental o no, donde se materializa esa “carga de lo real” que construye la mirada.

Lo puntúo porque cada vez que este término, experimental, emerge, la gente se calma y automatiza ese lugar común: ¡Ah! ¡Cine excéntrico! En cierta manera... Para darle la vuelta y pensar en otro modelo, les respondemos. Cine al margen del centro hegemónico. Cine de vocación artística. Realizado por estudiantes, se preguntan. ¿Por qué no? Cine expandido hacia los Museos, hacia espacios de encuentro, hacia deslugares. Como hace el colectivo Nucbeade, que empieza su andadura en 2017 y en el que, por fin, se nos revela el engarce entre investigación para una obra documental de intervención política y cuya formalización estética se ciñe al fragmento y a la connotación de cada objeto. Para que los rostros y los cuerpos ejecuten una acción y en la voz que describe resuene el todo que se nos veló.

² Agradezco a Cloe Massota alertarnos sobre el interés de la intervención de Maite Garbayo-Maeztu en @Radio_Web_MACBA

6. POR UNA CONSTELACIÓN NUEVA



Una dedicatoria a lo bestia

Ellas, Quiela Nuc y Andrea Beade, son esa generación que incorporó el feminismo y la perspectiva de género como ámbito de relación con la otredad, que es consciente de la mentira sinuosa del relato oficial y los diferentes resortes para hacerlo pasar por “natural”; son esa generación que vuelve a leer entre líneas y que en un informe buscan el detalle espectral que a penas se nombra y que no transita hacia el conocimiento público también porque la vergüenza, el anatema, rodeó a sus protagonistas.

Ellas introducen otra temporalidad, otra genealogía, en este caso la del deseo lésbico, en un campo minado, el de una institución que funciona en el franquismo y más allá de la llamada transición. En la democracia. Así, de esta manera, un corto de 10 minutos deviene en un santo y seña de todo lo que queda por hacer y de todo lo que, desde esa mirada diferente, se puede hacer. Nos acercamos, de nuevo con cierto temblor, a *Una dedicatoria a lo bestia* (2019) y a cómo se presenta:

Como si de un trabajo de arqueología se tratara, *Una dedicatoria a lo bestia* pone en escena diversos objetos encontrados en la sede del Patronato de Protección a la Mujer en San Fernando de Henares, que estuvo en funcionamiento desde 1944 hasta 1985. ¿Puede un espacio construido para la represión sexual femenina ofrecer rastros de formas de rebelión? ¿Qué memoria afectiva activan estos “souvenirs” y cómo se pueden inte-

grar en el relato histórico sobre el franquismo, la transición y los primeros años de la democracia?

Ni la ausencia de imágenes, ni la espera hasta dar con la forma justa, ni esa voz informativa tan denostada por el canon ex novo durante décadas, ni la horizontalidad entre los fragmentos que se nos dan a ver, entre los restos que pasamos a poseer y el movimiento que libera en cada imaginario, en cada experiencia, tocada –quíralo o no– por ese mismo sistema, son fruto del azar.

Porque *Una dedicatoria a lo bestia* es todo un tratado que equiparo al del fonambulista, a esa advertencia de Philippe Petit (1997, p. 41): *non, le fil n'est pas ce que l'on imagine. Ce n'est pas l'univers de la légèreté, de l'espace, du sourire. C'est un métier. Sobre, rude, décevant*. No, el hilo no es lo que imaginamos. No es el universo de la ligereza, del espacio, de la sonrisa. Es un oficio sobrio, rudo, decepcionante.

Como el de Xiana en la profundidad de la sospecha de que “las mujeres que escribimos diarios y tuvimos que sentir vergüenza por haberlo hecho, recordamos que esa práctica fue y significó mucho”; como las horas de visionado, de montaje y desmontaje de Núria; como el desasosiego de Carolina para decidirse a escribir una carta. Desde una posición fenomenológica que se adapta como la piel sin fisuras a esta pieza, este es el rastro que nos va dejando una dedicatoria por entre las cicatrices del cerebro, por entre los efectos del electro-schock que bajo el simulacro de protección se le aplica a las chicas malas en ese y otros centros de reeducación e imposición de la norma heteropatriarcal.

La lentitud de una cámara que deambula sobre la fachada de ventanas enrejadas como lugar del crimen; una voz que, con la precisión de un inventario, enuncia las reglas, los motivos de encerrar chicas de entre 13 y 21 años en uno de los edificios regido por órdenes religiosas y más adelante por funcionariado del Estado, más las carpetas de oficio con la ficha de aquellas que, taxonomizadas por su himen como “completas o incompletas”, por su aspecto o por su sexualidad, habitaron, en eterna vigilancia, esos espacios de negación, exorcismo y dolor.

La doble pantalla, tal un camino que se bifurca, da a ver objetos residuales, pequeñas cuentas que condensan en su fragilidad modos

de resistencia y otros que resumen las prácticas oscuras de una época que se alarga en el tiempo. La imagen es clara, con transferencias entre las cosas y el lugar de los hechos, con los rostros, las actitudes, la calma de dos cuerpos que organizan las piezas, entre el deseo amoroso y la emoción de recuperar nombres, historiales, ecos de plenitud en la secuencia final a pantalla completa. La sobriedad del dispositivo, la presencia de los personajes femeninos desenvolviendo la acción, todo nos va haciendo sentir el palpito del triunfo ante la aparición de un vinilo o del tubo de optalidón vacío. 10 minutos que sitúan el cine feminista del otro lado de la cerca, que hacen posible ese salto hacia sentirte entera, hacia la inscripción de tu temporalidad en “el tiempo inmóvil” de la sociedad patriarcal.

7. CODA

Mientras hablo de los modos de apropiación y puesta en escena de los feminismos y sus diferentes expresiones sonora y visual con mi colega Rosa Franquet con el cuerpo como motivo para rellenar mi libreta de notas, me intereso en un trabajo escolar, *Prólogo de una intervención* (2014) de Andrea Beade sobre el mercado de la reproducción, sobre el comercio de ovarios. Después voy hacia el desierto de Quiela y miro *Desertorxs* (2017), sus círculos concéntricos en torno a las post-dictaduras española y chilena, su ritual tecnotrans “para la destrucción de la identidad nacional”, le comenta a Natalia Piñuel para el proyecto *Inquire*. Más adelante giro hacia esos habitáculos que siempre me atrajeron como sinécdoque del cuerpo y de su ausencia, –a menudo escojo las camas de la artista plástica Mónica Alonso, ese lugar de protección, íntimo, que crece con nosotras y que ella trabaja desde los noventa– y me fijo en la propuesta de Nucbeade seleccionada para la Casa Encendida: la asepsia de un cubículo-habitación del centro de reclusión en San Fernando de Henares. Entonces pienso en Didi-Huberman (2014, p. 9-10), tras la huella de los campos de exterminio de la mano del Primo Levi cuarenta años después de Auschwitz, en su afirmación de que todo acto de resistencia supone la creación de una forma, que toda sobrevivencia busca, a pesar de todo, la forma eficaz con la que, *malgré lui*, quererse. La forma con la que producir una hendidura en la desesperación. La razón, la poesía, el arte no nos

ayudan a descifrar esos lugares de los que [la razón, la poesía, el arte] han sido borrados, escribe. Pero continúan siendo necesarios, incluso vitales, para *rasgarlos* para recordarnos que los lugares totalitarios, por muy eficaces que sean, nunca conseguirán hacer desaparecer esa “parcela de humanidad” –toma la frase de Hannah Arendt– que interrumpe la destrucción, aunque sea de modo modesto y lagunar.

Como hace una dedicatoria que no vas a olvidar.