

IMAGINARIOS, MEMORIAS Y DISENSOS VISUALES

MARTA SELVA Y ANNA SOLÀ

Consensos narrativos y naturalización

El papel que el ámbito audiovisual tiene en relación a las políticas de memoria ha empezado a revertir la situación de negación para pasar a un cierto reconocimiento de la mano de los estudios culturales. Estos estudios han articulado puentes entre disciplinas que con anterioridad a su aparición no dialogaban en absoluto y que, por otra parte, estaban segregadas. Por un lado, los estudios historiográficos, en toda su extensión, contruidos en base a la documentación escrita; y del otro, los estudios de la imagen. Ambos, de forma paralela, han desarrollado marcos teóricos y de análisis que a partir de los años sesenta empezaron a interactuar en distintos campos de estudio como la sociología, la antropología, la semiología, las teorías de los lenguajes y finalmente la historiografía. Esto ha supuesto que se abrieran nuevos escenarios interpretativos que, aunque tímidamente, están restituyendo al mundo de la imagen el papel que debería corresponderle en relación a la articulación de la memoria como crónica de la experiencia y reconociendo, asimismo, su papel en la construcción de las identidades y los relatos vivenciales. Aun así, transitar por estos intersticios exige necesariamente una incursión en territorios interpretativos en los que intervienen disciplinas que normalmente no se incorporan a la centralidad del debate historiográfico. El secuestro por parte de algunos análisis de la atribución a dictar veredicto respecto de lo que debe considerarse válido historiográficamente ha descartado productos culturales que mucho han tenido que ver con la institucionalización de las memorias. La segmentación de los estudios ha producido un aislamiento disciplinar que, a pesar de haberse constatado inútil para el conocimiento,

sigue imponiendo su estatus. Por el contrario, trabajar en el ámbito de las imágenes requiere una perspectiva interdisciplinar exigente para poder interactuar, producir una fructífera intersección de las mismas y extraer de ello las capas de conocimiento que contiene cualquier enunciado visual.

“Pensar la imagen” dicen algunas y algunos, reivindicando la relación entre la operación del ver y la del mirar para promover la deconstrucción consciente asimilada al ejercicio de comprender. Pensar la imagen supone realizar una operación de resignificación, de “traducción”. Christian Metz (2002: 165) plantea la inoperante, por ficticia, línea infranqueable entre lo que casi con sarcasmo denomina el “lenguaje de las imágenes” frente al “lenguaje de las palabras”. Para Metz resulta fundamental solventar la falsa partición que acaba por crear antagonismos cercanos en algún caso a lo psicodramático, situando de forma totalmente errónea “la imagen en contra de la palabra”.

Este planteamiento tiende a presuponer una guerra irreconciliable entre verbo e imagen que Gilbert Durand en su texto *Lo imaginario* (Durand, 2000: 27) refiere en el sentido de que *“la imagen [...] se ve abandonada al arte de persuadir [...] nunca tiene acceso al arte de demostrar” [...] “Es necesario precisar la paradoja de una civilización, la nuestra, que de un lado ha aportado al mundo técnicas, progresando de forma incesante, de la producción, de la reproducción, de la comunicación de las imágenes, y por otro, del lado de su filosofía fundamental, ha dado prueba de una desconfianza iconoclasta (que destruye las imágenes o desconfía de ellas) endémica”*. En este espacio reducido despectivamente al arte de persuadir al que se somete el mundo de las imágenes, como sostiene Durand, estas han sido relegadas a una categoría subalterna de “real velado”, frente a la claridad y distinción de los documentos escritos. El verbo frente al icono.

En este artículo proponemos realizar una lectura crítica de este apriorismo de nuestra cultura occidental y dar cuenta de las operaciones de análisis que se han producido para reconocer el papel y las aportaciones de lo visual a la configuración de las memorias, considerando también como referente el campo de los estudios visuales, que a menudo (al margen de los estudios históricos) ha desvelado aspectos esenciales respecto a las relaciones directas e indirectas entre imágenes, vivencias y experiencias personales.

No es, por otra parte, privativa del discurso historiográfico y de los estudios visuales esta negación del “otro” campo de análisis. En general el conjunto de relatos y constructos culturales que ha producido la modernidad, derivada de una ilustración posicionada euroandrocéntricamente, comparte con vehemencia la justificación de la naturalización de sus enunciaciones, entendiendo que su “construcción” surgía de la asimilación de los códigos del realismo, de lo real mismo.

Carmen Romero Bachiller, en el prólogo del libro de Donna Haraway *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén* (Haraway, 2016: 15) plantea que lo que Haraway denomina “*la tendencia a ocultar el lugar de la enunciación desde el que se construyen los relatos (en su caso también desde la ciencia) actuando así los intrépidos investigadores sociales de la tecnociencia como ventrílocuos invisibilizadores, en lo que denominará una “política semiótica de la representación”, frente a la cual defenderá una “semiótica política de la articulación” en la que se reconozcan las relaciones, inherentemente desiguales pero pre-constitutivas en las que estamos inmersos con entidades disímiles humanas y no humanas*”. La atención a lo que Durand determina como aquello que suministra la lógica aristotélica relativa a la claridad y distinción en relación al mundo de la imagen coincide con la crítica de Haraway al sostener que, en palabras de Carmen Romero, “*esto conduce a una forma de presentismo pobremente equipado, para dar cuenta de los efectos de los entramados de las relaciones de poder en los que se inscriben los cuerpos en marcos racistas, heterosexistas, clasistas y coloniales*”. Se impone pues hablar de articulación y representación para dilucidar las potencialidades enunciativas de los discursos y también de los audiovisuales, es decir, proceder a su desnaturalización.

Por su parte Barbara Kruguer, en su recopilatorio *Mando a distancia: Poder, culturas y el mundo de las apariencias* (Kruguer, 1993), se pregunta: “*¿Quién administra las almas de los muertos? ¿Qué sucede cuando el ceremonial y las licencias de la historia se pierden en una dispersión de historias? ¿Quiénes tienen historias que contar? ¿Cuáles son sus metodologías?*” Según la autora “*la idea no es reemplazar un héroe por otro [...], un canon por otro, una jerarquía por otra: sino tratar de hacer una crítica más sistémica que sustantiva, que se pregunte por los métodos de nuestra locura y se interese un poco menos en el cantante y un poco más en la canción*”. Su perspectiva

ahonda en el hecho de que para ella serán los feminismos los que nos permitan seguir poniendo en cuestión tanto las distribuciones convencionales del poder como los clichés de las opiniones binarias: *“la Historia Oficial, cada vez más televisiva, se convierte en un hecho indiscutible a través de sus repeticiones”*.

En “El tragaluz del infinito”, texto publicado por primera vez el año 1987 y editado en nuestro país en 1991 por parte de la editorial Cátedra, Noël Burch (1991) denuncia la ideología positivista y burguesa de la representación como mimesis que hizo posible la idea misma del cine como arte y como un (único y específico) lenguaje. Con su propuesta de hablar de modos de representación, y no del “lenguaje”, en relación al cine y el universo audiovisual, ha enriquecido las aproximaciones y los análisis llevados a cabo en este ámbito, al señalar como determinante el “campo ausente de la producción” y reconocer en el texto fílmico (léase producción audiovisual) todos aquellos factores que lo posicionan. Burch, desde su trabajo de revisión de las metodologías historiográficas, ofrece un marco de discusión frente a la *ingenuidad* de los textos que consideran la construcción audiovisual no posicionada. Dice Burch respecto al modo de producción industrial: *“no es a-histórico ni tampoco neutro, que produce sentido por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época”* (Burch, 1987: 17) las premisas, las implicaciones económico-sociales, políticas e ideológicas que lo sustentan.

Verosímil?

Las imágenes, y las narraciones que con ellas se construyen, parten de una determinada idea de orden que empieza en el encuadre y termina en el sentido y el significado que adquieren por efecto de su secuenciación y montaje. Hablamos de orden en un sentido amplio que tiene más que ver con lo que es pertinente, y por tanto aceptado, que no como algo impuesto sin razón alguna y/o autoritario. Sin embargo tendremos que reconocer que algo de autoritario hay cuando culturalmente se ha llegado a una situación en la que un determinado ordenamiento en los modos de representación (planos, construcción de la perspectiva, jerarquía de personajes

y temas, cromatismos recurrentes, planos sonoros) acaba derivando en una convención que se instala y se convierte en parámetro y referencia de las formas enunciativas que devienen, con el tiempo, un ejemplo de cómo la percepción se naturaliza hasta llegar a parecer que solo aquel “orden” es posible. Y ahí es donde se construye en parte el consenso sobre lo que se entiende como verosímil en el ámbito de la representación visual. Se trata de forzar y dar por cierto aquello que se representa más allá de lo que la propia narrativa despliega como contenido. Este “más”, ese valor añadido que la representación ofrece y que cualquier convención moviliza, juega a menudo un papel mucho más determinante de lo que podríamos suponer, ya que organiza la mirada previamente a que su contenido se exponga y exprese.

La tradición crítica nace con el cine mismo (ver Stam, 2000) y muy pronto la diversidad de estudios y disciplinas acompañará los devenires diversos del audiovisual a lo largo de estos más de 120 años con especial atención, en cada periodo de estudio, a cómo se construye y se da satisfacción a una forma de representar en la que entre sus ambiciones está la de acercarse cada vez más a la experiencia verosímil.

Desde el ámbito de la crítica cultural se ha defendido la necesidad de afrontar el análisis de las producciones audiovisuales y su historia de forma interseccional, exigiendo el manejo de los distintos planos en los que los enunciados audiovisuales se expresan.

Los análisis críticos se han ocupado desde todos los ángulos posibles de los diversos aspectos que recorren el escenario de la creación audiovisual desde 1895 (sonoro desde 1927). Los campos de debate, estudio y teorización han abarcado aspectos que tienen que ver tanto con la celebración de los logros tecnológicos como con sus contrarios. Pero sobretodo, para lo que aquí nos importa, nos gustaría destacar aquellos elementos que se han planteado de cara a proponer un giro a las formas sobre cómo proponer un cambio en el modelo de recepción. Y nos interesan especialmente de cara a este estudio las relaciones de extrañamiento espectacular.

La evolución tecnológica especializada en lo que se refiere al sonido, la fotografía y los “efectos” especiales, el perfeccionamiento de los mecanismos del movimiento, y la revolución digital son elementos que facilitan

una casi asimilación a lo real de una buena parte de las representaciones audiovisuales, sobre todo aquellas ubicadas en el espacio del *mainstream* industrial.

La impronta que las producciones audiovisuales han tenido y tienen en la construcción de imaginarios es relevante en todos sus campos, desde aquellos experimentados por vivencia delegada sostenida en el campo de las emociones, hasta aquellos en los que la persistencia e intensidad de los mensajes actúa como memorias superpuestas a la propia. Los procesos de sedimentación y configuración de las memorias ajenas se producen desde y sobre las experiencias emocionales y estéticas, y acaban por construir un relato asimilable a “lo vivencial”.

Este modo de representación hegemónico –y de ahí su importancia en el terreno de las reflexiones sobre construcción simbólica e imaginarios–, al que Noël Burch denomina “modo de representación institucional”, procura fijar una relación con los/las espectadoras a partir de un pacto “de vivencia asimilada a lo real” más implícita que explícita y gracias a la cual, al salir de las salas todo el mundo “creará” haber vivido una gran historia. Se habrá emocionado, enamorado, odiado, censurado, leído, llorado e incorporado aquella experiencia a la de una vivencia asociada a lo real.

La forma como se construye (composición de los planos y posterior montaje; sonido diegético y extra diegético, el recurso del plano-contraplano, el punto de vista subjetivo, la mirada omniscente...) la posición del espectador o espectadora frente al enunciado audiovisual con la intención de producir una asimilación del punto de vista de la construcción a una perspectiva ontológica, naturalizada, por efecto de autoproclamarse universal y única, ha configurado también los modos de ver y de mirar, siguiendo la terminología de John Berger (Berger, 2001). En el prólogo de este texto, Alfonso Armada (pg. 6), recogiendo gran parte del debate sobre el papel de los medios en torno a los resultados que las operaciones antes descritas han forjado una cultura que conjuga el consentimiento acrítico, llama la atención sobre el hecho de que “*el mundo real ha sido sustituido por su reproducción [...], la realidad [ha sido] travestida en espectáculo [...] y participamos de los festejos de pensamiento único*”.

Crítica feminista frente a realismo y voyeurismo

La discusión sobre este aparente determinismo comunicativo no ha dejado inmóvil a la crítica, sino que ha generado una serie de obras y operaciones desde las que dar respuesta, por una parte, a la necesidad de descentrar el acto de recepción del pacto “realista” o “verosímil”, y por otra proponer también diversas estrategias creativas excéntricas respecto a los cánones clásicos. Es decir, descentrar o extrañar desde la creación, pero también desde la problematización de la recepción, interpelando directamente al público o dejando al descubierto las operaciones de construcción del enunciado audiovisual, haciéndolas visibles en la propia enunciación, interviniendo sobre la subjetivación enmascarada de objetividad y realismo, y provocando que aflore el “esto es como YO lo veo o lo vemos” frente al “esto es ASÍ”. En definitiva, poniendo en cuestión cualquier tentación naturalizadora del artificio tecnológico.

La intervención de operaciones de extrañamiento sobre un texto fílmico o audiovisual produce a su vez un cuestionamiento del placer visual asociado culturalmente a la satisfacción que proporciona una visión que se autodenomina, como ya hemos dicho, global y ontológica. Y que además incorpora el placer voyeurístico.

El extrañamiento asigna y reclama a los espectadores y espectadoras, y por supuesto a la crítica y al análisis, un papel activo que participe de la problematización. Se trata de salirse del cuadro, desentrañar las operaciones de producción de sentido, preguntarse por el *offscene*, por la perspectiva del campo de la imagen y sobre todo ubicar, como señalaba Burch, el tiempo y el espacio de producción junto a la construcción del punto de vista en relación a la intersección de sexo, género, clase, cultura y raza.

En este sentido, la crítica cinematográfica feminista (surgida en la década de los 70) hizo una serie de aportaciones fundamentales que han permitido reorientar las prácticas de interpretación de la producción audiovisual, evaluar su función como aparato ideológico de reproducción del modelo androcéntrico y abrir espacios de reflexión relevantes para entender e imaginar políticas de lo visible que incluyan y acojan la diversidad. En los escritos de las principales representantes de este ámbito está presen-

te como idea común la necesidad de desmontar y poner en evidencia el carácter tecnológico de los lenguajes, subrayando esta característica como la razón de su poder en la transmisión de la cultura patriarcal y las jerarquías, negaciones y exclusiones asociadas a esta ideología.

Laura Mulvey (1988), con su personal apropiación de la teoría psicoanalítica, analiza el andamiaje sobre el que se construye el placer visual, asociando la utilización del voyeurismo y otras patologías de la mirada a la configuración del placer masculino como molde primordial de las propuestas identificatorias; Claire Johnston (1973) propone el desafío a la unidad narrativa clásica para poner en evidencia sus estrategias; Pam Cook (1993) describe los mecanismos de identificación entre espectadores/as y personajes como un conflicto de deseos y pone su atención en observar las contradicciones generadas por el uso continuado de los arquetipos tradicionales. Parece lógico, pues, que después de estas aportaciones –que dejaron claro que una de las consecuencias del sistema de representación audiovisual dominante era su incapacidad para situar el sujeto femenino con toda su complejidad y diversidad, lejos de una posición subalterna– las posibilidades de un sistema de producción y creación capaz de acogerlo debiesen pasar por la exploración de nuevas formas de abordar las narrativas desde las que se pudiese expresar el disenso de género, cruzado también por otras perspectivas, y que esta disconformidad buscara a su vez la complicidad del espectador/a a través de estrategias relacionadas con el distanciamiento, como frustrar expectativas o crear tensiones inesperadas en el ejercicio de la contemplación, y buscar, en suma, un nuevo estatus espectral que pudiera estar más implicado en la recepción reflexiva que en la evasión y la entrega emocional; lo que en términos de Johnston sería acuñado como el concepto del contra-cine.

La señalización del aparato mediante el que se construye el placer visual señalado por Mulvey resulta una operación necesaria para comprender la complicidad entre el aparato del cine clásico y los modelos de apropiación patriarcal de los cuerpos de las mujeres. La revisión del concepto voyeurismo asociado al placer cinematográfico produjo un cambio de paradigma en la crítica cinematográfica que dio lugar, más adelante, a otros marcos teóricos que han puesto en cuestión categorías fundamentales de la arquitectura de los consensos.

La perspectiva feminista y su concreción en las teorías fílmicas correspondientes ha proporcionado, a lo largo de estos últimos más de cuarenta años, elementos de análisis que han contribuido sustancialmente a desarticular el enmascaramiento de los universales de género, sexo, etnia y clase, internalizados en los mecanismos de representación.

La teoría crítica desarrollada por los feminismos ha permitido, como elemento fundamental, desvelar las operaciones de significación por las cuales unos estaban en disposición de ser visibles y otras no. Normalmente, entre las otras se encuentran –siguiendo la definición de androcentrismo (Moreno Sardá, 1986)– todo aquel y aquella que no responden al arquetipo viril.

Exposición y silencios

Otra reflexión pertinente es la que contempla las interacciones entre visibilidad y representación o exposición. Podemos hablar de exposición y certificar invisibilidad así como podemos hablar de exposición y referir presencias figurantes o fantasmagóricas, más que reales. La relación de antagonismo que normalmente se establece entre exposición e invisibilidad adquiere, por lo que respecta a la representación de la experiencia de las mujeres, altos grados de conflictividad. Así, podemos observar que la femineidad en su exponente más cosificado ha formado parte de una gran mayoría de producciones que han contribuido a dar la sensación de que la historia de la representación audiovisual y el cine están repletos de “ellas”, cuando en realidad de lo que están repletos es de múltiples miradas sobre “ellas”. “Ellas” como cuerpos expuestos, referidos, citados, ofrecidos, codificados, estereotipos que ocupan el lugar de “las otras”. La sobrerepresentación acaba suponiendo una suplantación y una sobreexposición que convierte en fantasmagórica la experiencia real de las mujeres, de esas “otras”. El trabajo de sustitución del que han sido objeto los cuerpos que no están o no han estado en sintonía con la funcionalidad propuesta por la normativa androcéntrica los ha convertido bien en figurantes –según la categorización de Didi Huberman (2014)–, bien (y sobretudo) en inmirados, no vistos. Desgranar el impacto de este “silencio” visual producido precisamente a partir de su sobreexposición o saturación es uno de los

retos de los estudios culturales sobre los imaginarios visuales en relación con las políticas de memoria.

El vaciado de lo real producido por efecto de saturación advierte sobre el papel de las presencias visuales de las que los “cuerpos figurantes” saben mucho. Las masificaciones visuales despersonalizan, uniformando y adhiriéndose a un nosotros indiferenciado y excluyente de la diferencia.

Trabajar sobre el reconocimiento del papel que los medios audiovisuales han significado en la construcción de los imaginarios y la memoria no se puede plantear solo en términos de relación directa y eficaz, de causa-efecto, sino que los recientes estudios sobre los modos de la recepción exigen ya un giro de guión audaz, a menudo sin red, que procura reinterpretar el efecto y relación falsamente determinista entre los enunciados y público.

En primer lugar hay que exponer a un lectura crítica los materiales que han sobrevivido, ya sean estos de carácter industrial (cinematografías, televisiones y archivos institucionales) y evidentemente los de carácter artesanal (cine y videos no institucionales y/o familiares).

A menudo, como se detecta en los trabajos de campo realizados a propósito de las memorias visuales con población adulta, la recepción no es tan pasiva como se había considerado. En muchos casos las audiencias problematizan los pactos espectatoriales impuestos, generando consensos en los que los modos de recepción poco o nada tienen que ver con lo que el film o cualquier otro tipo de producción pretendían transmitir o emitir de forma cerrada. Los significados que se despliegan en la recepción social acaban siendo un intangible valiosísimo para repensar las memorias visuales y es por suerte mucho más abierta de lo que en principio se supone y permite, al trabajarla, hacer aflorar.

La impronta que ambos formatos tienen derivados de los modos de representación institucionales no es impedimento para encontrar circuitos y conexiones extranormativos entre enunciación y modos de recepción. Estos circuitos invisibilizados conectan y han conectado públicos y producciones desde lugares muy dispares, dando lugar a nuevas formas de interiorizar y vivir la existencia de desobediencias por parte de y desde la recepción. El trabajo historiográfico sobre los imaginarios y las memorias visuales puede permitir reconocer espacios relevantes de unas formas de representación

que, al ir al encuentro de una recepción disidente partiendo de la propia experiencia, han acabado por representar a “las otras” a pesar suyo. Así, en el momento de afrontar el papel de la memoria visual en la construcción de la memoria colectiva, habrá que plantear el papel de la experiencia disidente en relación a la funcionalidad aparente de las representaciones.

De hecho la cuestión no es otra que la de poner en discusión dos figuras retóricas utilizadas de distintas maneras, y a menudo al servicio de las funciones de los relatos y enunciaciones audiovisuales, como son la metáfora o la metonimia. Puede resultar mucho más productivo trabajar con las hipótesis de la metáfora que no la de considerar que aquello que los enunciados contienen en relación a los sentidos propuestos hacia la recepción es tan certero y potente que no existe ninguna opción de contravenirlos. Asumir la vivencia metonímica de las audiencias con respecto a los intereses explícitos de los enunciados limita extraordinariamente las posibilidades de adentrarnos en las arquitecturas de las memorias visuales en relación a las memorias personales y sociales. Por el contrario, abrirse a las posibilidades que ofrece considerar que los significados pueden atravesarse desde las experiencias disidentes permite considerar la existencia de lecturas en las que la representación es leída en un sentido metafórico. Ese concepto nos permite contravenir el falso dictado impuesto por los cánones del realismo como operación naturalizadora.

Así mismo, el concepto de síntoma aplicado al análisis del papel del audiovisual en la construcción de imaginarios puede aportar muchas posibilidades interpretativas, ya que ubica las producciones audiovisuales en tanto que producto social. De ahí que se considere el universo de la producción audiovisual como un indicador cultural más de los fantasmas, miedos y “enfermedades” sociales. El síntoma, según la RAE: Del lat. tardío *symp-tōma*, y este del gr. σύμπτωμα *sýmptōma*. 1. m. Manifestación reveladora de una enfermedad; 2. m. Señal o indicio de algo que está sucediendo o va a suceder.

El análisis desde el síntoma nos permite afrontar por ejemplo un determinado periodo histórico a través de su producción audiovisual institucionalizada o no institucionalizada atendiendo a los significados de las presencias y las ausencias. Esta operación nos provee de información a la luz de la

primera y segunda acepción de la RAE, no solo de lo que de manera patológica, enfermiza y reiteradamente una sociedad acalla o invisibiliza, sino también a partir de aquello que ese silencio desvela.

Lo que no se dice, lo que no se cuenta, lo que está en la elipsis de las representaciones, en el fuera de campo, puede devenir verdad deslumbrante si somos capaces de darle la luz para poder re-conocer que, se quiera o no, “aquello” negado está ahí y va a suceder. El miedo del sistema acaba por generar experiencias bloqueadas en lo fantasmagórico, incorpóreas, no dichas, y articula a partir de las ausencias un sinfín de cuerpos/pueblos figurantes mediante operaciones destinadas a cercenar cualquier capacidad real o sustantiva de expresión. Ese enmudecimiento audiovisual, como ya hemos dicho, puede ir acompañado de un gran ruido que se pretende sobreponer de forma totalmente kitsch, es decir, sobresignificando obscenamente lo que no es, convirtiendo el ruido en un simulacro de expresión.

Ahora bien, las imágenes pueden migrar en su sentido al ser intervenidas en operaciones de resignificación a partir del montaje y del tratamiento de la voz en off. Los fondos de los archivos institucionales, algunos con pocas referencias, innominados (mal dichos anónimos) o bien los archivos fílmicos familiares, ya sean éstos de los mencionados archivos o filmotecas o demasiado a menudo descubiertos en vertederos de todo tipo (de ahí el nombre de *found*), son una fuente de inagotables sugerencias para repensar los códigos de las representaciones visuales y reinstalar nuevas fuentes desde las que restituir las políticas de memoria.

Desafíos visuales

Un caso paradigmático de desafío al silencio visual impuesto es el trabajo de Carolina Astudillo *El gran vuelo* (2014). La investigación fílmica que tendría que haber soportado el hipotético documental sobre la vida del controvertido personaje de Clara Pueyo, al que la autora pretende recrear, dio mal resultado. Fue imposible encontrar la necesaria documentación visual del personaje que permitiera organizar un montaje de imágenes suficien-

temente creíble para dar a conocer sobre todo la parte más dramática de la historia de esta militante comunista: la época en la que estuvo presa en la cárcel de Les Corts de Barcelona.

La opción que tomó la directora fue la de plantear un recorrido por la biografía del personaje, yendo a buscar en los archivos disponibles aquello “real velado” del que habla Gilbert Durand (2000) y que efectivamente había que convocar casi esotéricamente. En todo momento, el film, mediante un relato oral que acaba siendo un personaje más, va presentando imágenes que “podían” haber sido las del personaje de Clara en cada momento de su vida si su entorno la hubiera filmado y la guerra no lo hubiera destruido. Este efecto construido con tintes de magistralidad visual y rítmica ayuda a que pensemos sobre la vida de esta militante por trasposición de tantos otros personajes –niñas, adolescentes, jóvenes, adultas–, las imágenes de las cuales se superponen a la descripción biográfica que Astudillo hace sobre Clara Pueyo, voz interpuesta de Sergi Dies y de María Cazes, y acaban configurando una imagen caleidoscópica pero certerísima sobre lo que debía ser haber vivido la derrota política de la guerra.

¿Clara Pueyo? Quizás, pero también muchas otras y otros con sus decepciones silenciadas, con sus biografías truncadas a cuestras, pero también con las alegrías que nadie puede usurpar en medio del miedo, la represión, el abandono y la traición. El film construye y organiza un fresco sobre las jóvenes que perdieron la guerra a partir de las no imágenes de una de ellas. Infancias, adolescencias, juventudes, militancias, compromisos y traiciones como hemos dicho, y deseos en medio de la represión. *El Gran Vuelo* es un ejemplo de trabajo sobre las elipsis de la representación y un ejemplo de la reconstrucción pertinaz para plantear la necesidad de desafiar algo sobre lo que el film insiste: “*hay muertos a los que nadie recuerda porque duelen demasiado para poder recordarlos [...], se han vuelto incómodos*”. Imágenes fugaces que acaban construyendo un archivo de cuerpos que en manos de la directora configuran un calidoscopio detallado sobre los que recomponer una idea, una figura, una mujer. El uso del ralenti, la música (Diego Mune / Charlie Braesch / Charlie Sid / Claudia Cervencia / Fanny Menegoz / Karsten Hochapfel / Miguel Arcos) y los reencuadres propiciados por la presencia en el campo de la imagen de

las operaciones de manipulación del montaje se convierten también en una invitación al público a participar de la “reconstrucción” de ese Gran Vuelo de Clara Pueyo.

En ningún caso el film recurre a una estetización preciosista. Por el contrario, se expresa áspero e incómodo, evitando el peligro de diluir en el artefacto cinematográfico el potencial revelador y antiamnésico. *El Gran Vuelo* se ciñe al compromiso con la restitución en el sentido más amplio del término, evocándola desde donde es posible hacerlo, cosiendo imágenes que no se conocían entre sí y que a veces parecen desentenderse unas de otras, otras veces aparecen como ensoñaciones premonitorias llenas de sentido si somos capaces de leerlas. Nada de verosímil ni de dictado realista, sino enunciación explícita, construcción y representación en el centro y a la vista de todas. Escritura cinematográfica en su sentido más primigenio, al servicio de traer a una mirada de presente lo que Carmen Castillo se planteó también en relación a su película *La Flaca Alejandra* (1994) : “*en nuestras historias (las de las mujeres) el pasado no pasa...*”

Dar forma a discursos excluidos

En el proceso de apropiación de los modos de creación y producción del discurso audiovisual surgido de la teoría y la práctica feminista a la que nos hemos referido anteriormente, y concretamente a partir de la década de los 70 del pasado siglo, han ido surgiendo distintos ejemplos de cómo elaborar desde los espacios alternativos films que abordan el diálogo con la memoria, el pasado y el recuerdo desde distintos procesos que ponen en cuestión valores y usos asociados las propias imágenes, a su función histórica o circunstancial. Con este ejercicio creativo-político han desmontado el carácter monolítico del discurso hegemónico, permitiendo a la vez la emergencia de una perspectiva del pensar, imaginar, intervenir y formalizar que incluye miradas excluidas anteriormente de los discursos oficiales, entre las que aparecen sobre todo las de las mujeres. En este sentido merecen atención algunos films que asumen desde distintos contextos este posicionamiento, como son los de la realizadora argentina Albertina Carri, la alemana Helke Sander, la belga Violaine de Villers, las bosnias Mady Ja-

cobson i Kermen Jelincic, así como la realizadora serbia Marta Popivoda.

En *Los rubios* (Argentina, 2003), Albertina Carri reconstruye sus recuerdos en relación con sus padres que, después de vivir en la clandestinidad durante la dictadura militar, fueron secuestrados y permanecen desaparecidos. La directora utiliza fragmentos, relatos, fotos, fabulaciones y hasta muñecos *Playmobil* en un relato que interpela el pasado pasando por todos los posibles caminos de la memoria mientras construye un universo en el que se demuestra la imposibilidad de dar forma a “la memoria”. Con *Liberadores y liberados (Befreier und Befreite*, Alemania, 1990), Helke Sander realiza un trabajo ingente de recuperación de imágenes históricas combinadas con las declaraciones de testimonios que relatan las violaciones sufridas por las mujeres alemanas por parte de los soldados de los ejércitos “liberadores”, a modo de acto político para reparar simbólicamente las humillaciones y las agresiones, así como sus consecuencias en las generaciones siguientes.

Por su parte, Violaine de Villers en *Ruanda-Burundi, palabras contra el olvido (Ruanda- Burundi, paroles contre l’oublie*, Bélgica, 1996) documenta con su cámara los testimonios de cinco mujeres tutsis y hutus que sobrevivieron a la masacre de toda su familia. El gesto alternativo de esta documentalista belga es ofrecerles tiempo para hablar y dar testimonio de los hechos según su punto de vista, para que la muerte de un millón de personas no se entienda (como se sugirió en los discursos de los medios de comunicación mayoritarios) como un fenómeno surgido del descontrol y el desorden africano. Hablan contra el olvido, tal como sugiere el título del film, contra una forma de narrar el genocidio que en lugar de ilustrar los hechos no hace más que abandonarlos en el vacío narrativo. Con una voluntad notarial parecida, el film *Convocando los fantasmas (Calling the Ghosts*, Bosnia-EUA, 1966), de Mandy Jacobson i Kermen Jelincic, constituye otro caso ejemplar de cómo el registro audiovisual es utilizado como un ejercicio revelador de algo tan fantasmagórico como fueron las torturas y las violaciones sufridas por las mujeres bosnias. A partir del relato de la abogada Jandra Cigeli y la juez Nusreta Sivac, que fundaron una asociación para colectivizar el drama de sus experiencias y cuyo papel en el reconocimiento de la violación como crimen de guerra por parte del Tribunal Internacional de La Haya fue fundamental, el film da forma y nombra,

desde la experiencia de las propias víctimas, las atrocidades cometidas en este conflicto de la Europa de finales del siglo XX. En un film más reciente, *Yugoslavia. Cómo la ideología movió nuestro cuerpo colectivo* (Yugoslavia, how Ideology Moved our collective body, Serbia-Francia-Alemania, 2013), Marta Popivoda recupera y analiza imágenes de archivo del período 1945-2000, en especial los desfiles oficiales, las exhibiciones deportivas y todo tipo de actos multitudinarios relacionados con las celebraciones patrióticas, proponiendo una lectura singular y pertinente: que el surgimiento, la transformación y el declive de la autoridad del régimen comunista se desprende de la observación del comportamiento de las masas humanas que, como un cuerpo colectivo, evolucionan coreográficamente y ocupan el espacio público de formas distintas a lo largo del tiempo. El film ofrece así una idea sugerente como es la de considerar las imágenes como material interpretativo y no sólo testimonial de unos usos narrativos tanto del lenguaje audiovisual como de los lenguajes de cuerpos en movimiento.

Lo que nos parece relevante de estos ejemplos es que ponen en valor el poder de las imágenes como actos de resistencia contra el borrado de la memoria, a veces propiciada también por la saturación visual, a través de operaciones semánticas que van más allá del simple registro, incluyendo reflexiones, preguntas, soluciones formales, confrontaciones y otros recursos retóricos para poner en evidencia su carácter equívoco, contradictorio, evanescente y no por ello menos significativo en relación con la memoria personal y/o colectiva. Y que esta práctica creativa se lleva a cabo desde una posición excéntrica respecto al canon narrativo de la cultura audiovisual dominante.

Desplazar significados

Entre las prácticas feministas cinematográficas más reveladoras nos referiremos ahora a dos films que llevan a cabo algunas de las estrategias utilizadas para la reapropiación de los lenguajes y que tienen un carácter casi iniciático, puesto que expresan el malestar de las mujeres con respecto a las convenciones representativas impuestas pero a la vez se confrontan con ellas propositivamente, estableciendo los primeros apuntes de lo que con el tiempo ha dado forma al corpus creativo feminista en el ámbito

de la cultura audiovisual. Se trata de *La semiótica de la cocina* (*Semiotics of the kitchen*, Martha Rosler, EUA, 1975) y *Syntagma* (Valie Export, Austria, 1983). La primera obra, una videoperformance de tono paródico, presenta a una mujer situada ante una cámara que nos va presentando diversos utensilios de cocina cuyo significado habitual es sustituido por un léxico personal de rabia y crispación. La mujer los va cogiendo uno a uno y los muestra ante la cámara mientras los va nombrando por orden alfabético y construyendo una semiótica gestual que presenta a la mujer como prisionera del espacio doméstico. Entre otros gestos, la mujer apuñala el aire con un tenedor en dirección al público y derrama el supuesto contenido de un cucharón. Los signos habituales de la industria y producción domésticas aparecen así subvertidos de tal manera que impiden cualquier identificación con las representaciones heredadas sobre el trabajo doméstico. Por otro lado, el film ilustra también algo que la propia Rosler dice y que se confirma en una gran parte de la creación cinematográfica femenina: “cuando la mujer habla, da nombre a su propia opresión”. Y una parte de esta opresión empieza en el propio lenguaje.

Representar/documentar el trabajo femenino

El trabajo realizado por las mujeres en todas las épocas es una de las realidades menos documentada por la tradición iconográfica, sobre todo si nos referimos a las ocupaciones domésticas y a los cuidados hacia otras personas. Excepcionalmente encontramos algunos ejemplos en las narrativas cinematográficas, y no será hasta la aparición de los nuevos cines que podamos encontrar creaciones que explícitamente se posicionan a favor de hacer visibles estas actividades, aunque como hemos venido diciendo esta visibilidad implique tensiones y transgresiones en relación a los modos institucionales de la representación fílmica.

Los primeros films de la historia, celebrativos de las expectativas económicas abiertas por el capitalismo industrial, registran las imágenes del momento de abandonar las fábricas después de las largas jornadas de trabajo. Así se refleja en el caso de Louis Lumière, *La salida de la fábrica Lumière* (*La sortie de l'usine Lumière*, Francia, 1895) y en la titulada *La salida de obreros de la España Industrial* (Fructuós Gelabert, España,

1897). Los dos films documentan visualmente la presencia evidente de muchas mujeres en el grupo de personas que aparecen en el plano, en el caso de Lumière, o en los distintos encuadres en el otro film. Sin embargo esta presencia no ha sido considerada por la historiografía oficial como un dato significativo, hasta el punto que en el título del film de Gelabert, como en algunas versiones del film de Lumière, esta presencia ha sido o bien omitida o bien encubierta bajo el dominio del masculino plural. Por otro lado, en los films de Alice Guy-Blaché, la primera cineasta, aparecen temas vinculados con la experiencia femenina, desde la maternidad –en el que se considera el primer film de ficción de la historia, *El hada de las coles* (*La fée aux choux*, Francia 1896)– al trabajo profesional –representado por la actividad de una secretaria en *Una casa dividida* (*A House Divided*, EUA, 1913).

Puesto que la tradición representativa dominante en la narrativa cinematográfica se construyó bajo unos parámetros totalmente refractarios a las realidades plurales e universales del papel de las mujeres en la vida cotidiana, el trabajo de las mujeres sigue estando, mayoritariamente, en las elipsis y la opacidad de los discursos; unos discursos que, en cambio, han explotado hasta la saciedad la vinculación de los personajes femeninos con argumentos y tramas de carácter emocional, amoroso o sexual, o bien con el victimismo o la subordinación personal y ciudadana. Como reacción a esta tendencia dominante, Chantal Akerman realizó en el 1975 un film emblemático que expresa el paroxismo de la incomodidad del feminismo hacia las convenciones del cine industrial. Se trata de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, un film de ficción de 198 minutos que pone en escena de una forma minimalista (en largos planos secuencia) los gestos mecánicos de una ama de casa, en un ejercicio magistral de descripción de la alienación del trabajo doméstico y de la ocupación del tiempo y el espacio en un contexto cotidiano. La mujer, interpretada en clave hierática por Delphine Seyrig, es una madre viuda que compagina su rutina diaria con los servicios sexuales que ofrece en su propio piso. Con estos elementos, la propuesta creativa de Akerman significa un acto de trascendencia político-estética determinante, puesto que consigue subvertir totalmente los mecanismos que fundamentan el orden patriarcal adoptado por la institución cinematográfica, optando por la elongación de actos omi-

tidos en la narrativa convencional, como las tareas repetitivas propias de lo doméstico y elidiendo, en cambio, las escenas sexuales, que en el cine de consumo mayoritario coinciden con el clímax narrativo y las expectativas voyeurísticas relacionadas con el placer masculino. Con este film, Akerman dio un giro copernicano en la práctica fílmica en el terreno de la ficción. A modo de manifiesto, ha orientado un conjunto de reflexiones teóricas pero también prácticas artísticas des de las que se ha hecho posible la visualización de las experiencias femeninas en relación con el trabajo pero también con el placer, el deseo, la economía y, en definitiva, las relaciones de poder. Es importante pues contar con este film, de ficción, como una referencia narrativa imprescindible para entender las perspectivas que abrió en el terreno de la estética feminista y para ubicar también otros ejemplos que se proponen documentar y elaborar discurso sobre las memorias relacionadas con las actividades laborales femeninas. Citaremos a continuación algunos, como el documental de Connie Field *La vida y los tiempos de Rosie, la remachadora* (*The life and times of Rosie the Riveter*, EUA, 1980). Rosie the Riveter fue el símbolo de las mujeres asalariadas durante la Segunda Guerra Mundial. El film, reconocido como uno de los mejores documentales de la época de los ochenta, analiza las consecuencias y los conflictos surgidos en la sociedad norteamericana durante los años cuarenta, derivados de la ampliación del mercado laboral generada por la entrada de los EUA en la guerra. Esta situación, que desmontó automáticamente los prejuicios sobre la capacitación profesional de las mujeres, se tradujo en una oferta amplia y diversa de puestos de trabajo que fueron ocupados por miles de mujeres bajo el lema “Tú puedes”, “Haz el trabajo que él deja”. El film ofrece el retrato de cinco “Rosies” que recuerdan sus historias y presenta asimismo un conjunto amplio de material visual y sonoro sobre aquella época, que se saldó con el retorno obligado de las mujeres a sus hogares al fin del conflicto. Los testimonios y la documentación revelan también la retórica propagandística desplegada por el gobierno para incentivar, convencer y justificar las dos dinámicas generadas.

Las pieceras: Treball extradomèstic S.A. es un proyecto iniciado en Barcelona en 2013 por la Plataforma Territoris Oblidats, formada por Marta Mariño, Roberta de Carvalho, Maria Casas y Adelaida Santiró, que consiste en la realización de un conjunto de entrevistas en las que se recogen

experiencias y vivencias de la vida cotidiana de las mujeres. Unos relatos que hacen visibles los diversos y múltiples procesos de trabajo que realizaban y realizan las mujeres cotidianamente en el espacio familiar, invisibilizados por el discurso heteropatriarcal dominante: los domésticos, los cuidados y los remunerados. El foco de atención es documentar los testimonios del trabajo remunerado que hacían estas mujeres, en concreto el trabajo en el domicilio: un trabajo manual como el que realizaban las modistas, costureras, corbateras, guanteras, montadoras, mecanógrafas, pulidoras, afiladoras, empaquetadoras, artesanas de bisutería, forradoras de botones, entre otros. El proyecto ofrece información sobre sus condiciones laborales, sus entradas y salidas del mercado laboral, así como sobre las consecuencias que estas condiciones tuvieron en las pensiones de jubilación de muchas de ellas, a causa de la falta de reconocimiento social del trabajo a domicilio. La realidad de la economía sumergida se traduce, gracias a las declaraciones de estos testimonios, en una suma de recuerdos y verdades imprescindibles para insertar las aportaciones femeninas a la economía global y al bienestar emocional y material de su núcleo familiar, y para que ellas mismas; en el proceso de recordar y documentar su pasado adquieren consciencia de su papel histórico como partes integrantes y piezas fundamentales de la construcción de la memoria colectiva.

Por su parte, Virginia García del Pino, con *Sí señora* (España, 2012) construye un film centrado en la relación entre la “señora” y la “sirvienta” a través de entrevistas realizadas en México, poniendo en evidencia que la relación sirvienta-señora es de una naturaleza distinta a cualquier otra relación laboral y que está relacionada con el acto de servir y cuidar a una familia ajena. Más allá de las palabras, en las entrevistas la realizadora intenta captar gestos, actitudes, indicios en lo que dicen pero también en lo que no dicen, que revelen la parte más enigmática de este vínculo, y ofrece tiempo y atención hacia estas trabajadoras a través de su observación y exploración visual.

En otro documental, *Ainda Maruxa* (España, 2014), María Romero se detiene en Maruxa, quien junto con su marido Manolo son los últimos habitantes de una pequeña aldea de Lugo. La misma de la abuela de la realizadora, que se propuso captar la vida de Maruxa y sus labores diarias, pero

que al final construyó un montaje de momentos en los que se cruzan los relatos que Maruxa y la abuela de María hacen, desde puntos de vista diferentes, sobre la historia del pueblo. Una desde la tierra que nunca abandonó y sigue cuidando, la otra desde su experiencia migratoria en busca de una vida mejor. Así, en palabras de la realizadora, el film es sobre todo un documento acerca de *“la relación de Maruxa con el pueblo, de Maruxa con mi abuela, de mi abuela con el pueblo, de Manolo, por el pueblo, y de mi / nuestra relación entrometiéndonos con ellos, jugando a que nos expliquen, a espiarles, a mirarles. La historia de la relación entre dos mujeres, de recorridos y migraciones distintas que conforman la historia de los lugares, de las que se quedan y escuchan las historias de las que viajaron, de las que viajaron y retornan para reconocer sus lugares de origen”*. Con la migración económica como telón de fondo, el documental tiene un valor representativo de una experiencia compartida por tantas y tantas mujeres de la generación de antes de la guerra, ligadas a una cadena de trabajos sin fin, tanto en el entorno rural donde se realiza como en las ciudades donde emigraron otras, para seguir llevando a cabo jornadas interminables para poder subsistir. Es también un buen ejemplo de la construcción de una narrativa genealógica, en la que la primera persona, la de la observadora que relata a través de los encuadres y las elecciones de su cámara, se reconoce como parte de la línea de transmisión de saberes femeninos. El yo individual y el colectivo se entremezclan, pues, en este documento sobre el presente desde el que se convocan las memorias corales del pasado.

Las narrativas audiovisuales sobre las mujeres y el mercado del trabajo son escasas porque, tal como decíamos antes, arrastran la poca atención sobre el tema prestada por los modos de representación hegemónicos. Por este motivo las pocas obras dedicadas a este tema merecen un reconocimiento especial. En este contexto citamos a continuación dos últimos ejemplos. Por un lado un film de ficción realizado por los hermanos **Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne** *Dos días, una noche (Deux jours, une nuit*, Bélgica, 2014), donde con el tono habitual de estos realizadores (en el que predomina el estilo directo próximo al documental) se pone en escena el conflicto de Sandra, una trabajadora que acaba de perder su puesto de trabajo debido a los recortes de la empresa donde está contratada. El título se refiere a la segunda oportunidad que le ofrecen si consigue convencer a

sus compañeros para que renuncien a un plus salarial a cambio de que ella sea readmitida. Con este film, los Dardenne realizan un documento memorable sobre las consecuencias personales de la primera crisis económica global del siglo XXI, creando a la vez un perfil específico de personaje femenino que defiende sus intereses de género y de clase con una dignidad propia de otras grandes protagonistas de la narrativa cinematográfica relacionadas con la lucha política, la militancia y el empoderamiento femenino en el cine. Por el otro, *Aguantado el tipo*, un documental de autoría colectiva de Encarna Martínez, Núria París, Karo Noret y Nathalie Archer (España, 2007) que recoge los testimonios de la lucha sindical protagonizada por las obreras de la empresa Jaeger Ibérica (actual Magneti Marelli) de Barberà del Vallès (Barcelona), en la que pleitearon contra la discriminación salarial en relación a sus compañeros, siendo las pioneras en el Estado en este tipo de luchas. Su movilización influyó decisivamente en otras empresas como Puig o Galletas Fontaneda.

Cuerpos y deseos femeninos

En otro film documental titulado *Filmar el deseo (Filmer le désir*, Francia-Bélgica, 2000), la realizadora belga Mary Mandy, a través de entrevistas a distintas cineastas, intercaladas con algunos fragmentos de sus obras, expone una serie de reflexiones sobre la especificidad del deseo femenino y su representación, poniendo en relieve que en la tradición iconográfica el cuerpo de las mujeres, y la vivencia de su sexualidad y afectividad, han sido un terreno de dominio y apropiación ideológico en el que se ha priorizado el placer sexual androcéntrico y heterosexual, así como la libre representación de todas las fantasías asociadas al poder y la posesión machista. La interrogación sobre este tema sitúa las prácticas creativas de muchas cineastas, las que aparecen en el film pero también muchas otras, en el ámbito de una política de la mirada dedicada a forzar los lenguajes para que de los mismos dispositivos expresivos que ocultaban la visibilidad del deseo femenino (y su diversidad) surgiera la posibilidad de encarnarlo lejos de estereotipos y reduccionismos. Este documental expone con claridad que la representación de la sexualidad femenina es una práctica estratégica en muchos proyectos creativos llevados a cabo desde el activismo feminista

cinematográfico, cuyo desarrollo y continuidad han hecho posible la profusión de iconografías contemporáneas referentes de estos gestos transgresores en relación a la estética cinematográfica. Se trata de prácticas que se proponen recuperar imágenes y testimonios, registrar documentación, preservar experiencias relevantes como datos históricos pero también como síntomas de la opacidad y la ocultación que la cultura patriarcal ha ejercido sobre los cuerpos y los deseos femeninos. En *Un poco de escarlata* (*A Bit of Scarlett*, Gran Bretaña, 1996), Andrea Weiss realiza una observación llena de humor de las representaciones gays y lesbianas en el cine británico a partir de los años cincuenta –a través del montaje de escenas antológicas de distintos films– que significa una contribución a la historia de la representación de los sexos y las sexualidades en la pantalla; la representación de una sexualidad que aunque no explícita estuvo siempre presente en las elipsis y, por lo tanto, sobreentendida por los/las espectadores/as. En otra contribución remarcable, la alemana Monika Treut ofrece en su documental *Gendernauts* (Alemania, 1999) una aproximación a las experiencias relativas a la movilidad de los géneros y a la transexualidad, abordando las discrepancias sobre las fijaciones arquetípicas de la construcción social de la sexualidad y reconociendo la disfunción entre las vivencias profesionales y el orden de las convenciones. Por otro lado, Dominique Cardona y Laurie Colbert realizan *Gracias a Dios soy lesbiana* (*Thank God I'm a Lesbian*, Canadá, 1992), un documental que permite compartir una indagación sobre el significado de las elecciones personales y de las definiciones de la propia identidad a partir de un montaje de diferentes entrevistas en las que un conjunto de mujeres relatan y debaten sobre su orientación sexual, en una continuidad declarativa que pone en evidencia el carácter político de lo privado. Con el ánimo de iluminar la historia velada de la experiencia lesbiana, la norteamericana Barbara Hammer elaboró también un documental de referencia titulado *Lecciones de historia* (*History Lessons*, EUA, 2000), que significa una exploración del uso social de las imágenes del lesbianismo y una convincente, humorística y fundamentada contribución a su historia. Recupera imágenes antiguas, observa ejemplos de difusión popular de estereotipos y el tratamiento caricaturesco de los discursos científicos, legales y médicos que intentaban construir un perfil problemático, patológico e ilícito de las lesbianas, en una operación de convertir en visibles algunas de las realidades invisibilizadas relacionadas

con este colectivo y utilizando el sentido del humor para ironizar sobre las estrategias utilizadas por los discursos oficiales para enmascarar, tergiversar y problematizar la expresión de la sexualidad lesbiana y la vivencia libre del cuerpo femenino.

El sentido del humor está presente también en *Encuentro de dos reinas* (Cecilia Barriga, España, 1991), un film de apropiación de fragmentos en el que Greta Garbo y Marlene Dietrich se convierten en amantes virtuales gracias al montaje de planos de algunas de las películas interpretadas por estas actrices. Barriga construye así una especial narración sobre el deseo y el destino en la que se apela directamente a la memoria espectral para remover y descubrir otras interpretaciones de los relatos y los mitos cinematográficos. La reflexión sobre la función de estos mitos en los imaginarios populares es también motivo de interés en *Sé bella y cállate* (*Sois belle et tais-toi*, de Delphine Seyrig, Francia, 1981), un documental que intenta modificar la percepción y el relato difundido por los medios de comunicación sobre las actrices, ofreciendo la cara oculta que el modo de representación mayoritario ha omitido tradicionalmente al formar parte de uno de los dispositivos en el que se fundamenta el pacto espectral. Se trata también de un film de referencia que se posiciona políticamente para fomentar el descrédito de las prácticas de la cultura patriarcal en relación a la representación femenina, y significa un documento de interés histórico singular por la mirada que ejerce sobre este terreno tan poco percibido.

Cartografías urbanas

La producción cinematográfica alternativa ha fijado también su atención en la reconstrucción del espacio ciudadano como un escenario que se construye, modela y evoluciona con la intervención humana y por las dinámicas del capital. Sin embargo esta intervención no siempre es visible, bien porque han desaparecido los trazos de su existencia o porque los que existen no han sido objeto de una mirada validadora que los integre en los circuitos sociales y que los categorice. Los archivos fotográficos y cinematográficos atesoran grandes cantidades de imágenes urbanas que han formado parte de miles de montajes documentales o films de *found-foo-*

tage o de apropiación. Tanto en un caso como en el otro, es evidente el interés creativo que puede generar el tema, puesto que en la utilización de estas imágenes está implícita la reflexión sobre la reinterpretación, la descontextualización, la generación de significados, los interrogantes que estas imágenes provocan y otras tantas nociones vinculadas al estudio de los elementos semánticos y sociológicos de las mismas; y obviamente este interés se multiplica cuando el trabajo documental se realiza desde la perspectiva de las mujeres. En este sentido tiene relevancia otro film de referencia como *París era mujer* (*París Was a Woman*, de Greta Schiller y Andrea Weiss, Gran Bretaña, 1995), una reconstrucción documental de la comunidad creativa formada por diversas mujeres que coincidieron en París a principios del siglo XX, cuando era la capital cultural del mundo, en el que las realizadoras ofrecen una visión poco conocida de esta ciudad –una de las más icónicas de la cultura occidental–, dando forma a una cartografía urbana insólita porque nunca antes había sido descrita visualmente así y porque incluye aspectos intangibles e invisibles que solo pueden encarnarse a través de gestos creativos. Efectivamente, en el film emergen personajes femeninos poco conocidos, o conocidos individual y aisladamente, como Colette, Gertrud Stein, Dyuna Barnes, Romaine Brooks, Marie Laurencin, Berenice Abbott, Gisèle Freund, Janet Flanner, Sylvia Beach y Adrienne Monnier entre muchas otras. Aparecen los espacios físicos donde desarrollaron sus actividades, pero sobre todo se pone en escena, se formaliza, una lectura radicalmente opuesta a las tradicionales, que situaban a estas mujeres como comparsas o compañeras de las celebridades masculinas que convivieron en la misma época en París, presentándolas en cambio como integrantes de una red de apoyo y desarrollo intelectual y vital conjunto.

Participación y recepción: audiencias activas

En el debate sobre las alternativas a los discursos monolíticos sobre la memoria y el pasado de los grupos sociales tienen cada vez más relevancia las prácticas creativas o documentales en las que se tiene en cuenta y se valoriza el papel activo de los/las espectadores/as como sujetos activos y por lo tanto también creativos en la elaboración documental. Por otro lado,

los archivos existentes o la construcción de otros, generados por instituciones, entidades o iniciativas ciudadanas, vienen desarrollados con más intensidad –especialmente en los últimos treinta años– distintas políticas con el objetivo de permitir la emergencia de otros relatos que den forma a la diversidad sexual, identitaria, de clase, cultural, funcional... En relación a las políticas archivísticas, desde 1998 se viene desarrollando en España un proyecto llamado *El vídeo del minuto, un espacio propio*, creado por Drac Màgic en el marco de la “Mostra Internacional de Films de Dones” iniciada en Barcelona en 1993. Consiste en una convocatoria anual dirigida a las mujeres con el objetivo de que realicen una pieza audiovisual de un minuto de duración relacionada con un tema común propuesto por la organización cada año. La iniciativa está compartida desde hace unos años por todos los festivales y muestras de cine de mujeres del estado, así como por otros festivales o proyectos internacionales como el “Festival de films de femmes de Créteil” (que se incorporó durante un tiempo al proyecto) o la “Caravana de cineastas” (que también está implicada en la difusión del programa en algunos países árabes o latinoamericanos).

La esencia de *El vídeo del minuto* es la de construir un archivo colectivo donde se van acumulando año tras año los materiales audiovisuales que recogen puntos de vista femeninos sobre distintos temas: los tránsitos, las incomodidades, los ciclos vitales, la insubordinación, los interrogantes, los placeres, etc. a modo de fichas archivísticas de las que se puedan desprender lecturas poliédricas y revelaciones imprevistas de lo específico de la mirada de las mujeres sobre el mundo. El proyecto tiene el objetivo de provocar la generación de documentos de primera mano en un ámbito como el de la cultura femenina, donde históricamente no ha sido frecuente dar importancia a las aportaciones y a las creaciones de las mujeres y mucho menos recoger y preservar la producción de memoria surgida del conjunto de sus actividades vitales, intelectuales, domésticas, maternas, creativas, políticas, artísticas, científicas, empresariales y tantas otras. También pretende que estos documentos se singularicen en un entorno específico, que no aparezcan mezclados en el conjunto de la producción audiovisual espontánea o indiscriminada que ocupa de forma aleatoria los espacios sociales presenciales o virtuales. Es decir, construir, conservar y divulgar datos y documentos específicos de mujeres para poder observar en conjunto aspectos significantes. Es, por otro lado, un archivo desde el

que se proponen regularmente selecciones, relaciones, interpretaciones, lecturas y conexiones entre las propias obras, pero también entre las obras y los distintos momentos históricos en los que ha transcurrido esta actividad, o entre ellas y el presente desde el que se las convoca. Es, en definitiva, una contribución más a que la memoria colectiva desde la perspectiva de género tenga más elementos para tener entidad visible así como capacidad de intercambio social.

Respecto a las prácticas participativas, el proyecto *Imatges, records i territori*, realizado en el distrito de Sant Martí de la ciudad de Barcelona entre 2015 y 2017 con la implicación de distintos grupos de personas mayores de los diferentes barrios, ha permitido dar forma al papel movilizador que las narrativas audiovisuales de consumo popular tuvieron entre las generaciones de hombres y mujeres de antes y después de la guerra civil. A través de distintas dinámicas se recogieron testimonios personales sobre las experiencias emocionales, las identificaciones y los vínculos que personajes de ficción, actrices y actores ejercieron sobre las vidas de estas personas en los tiempos en que el cine significaba casi la única posibilidad de proyectar sueños, ambiciones o expectativas de futuro. Los testimonios revelan aspectos fundamentales para entender cómo la narración, o mejor dicho la confrontación de narraciones, puede ser una política de memoria colectiva. En el proyecto, los y las participantes establecieron un juego de espejos entre los relatos cinematográficos –los films que poblaron sus imaginarios juveniles en la posguerra española o durante el franquismo– y sus experiencias receptoras, expresando esta relación no solo en términos de influencia – entendida como tendencia mayoritaria compartida por las distintas generaciones– sino también como una manifestación de los disensos personales, y poniendo en evidencia, por lo tanto, la capacidad de agencia de la instancia receptora; una idea presente en buena parte de la literatura relacionada con los estudios culturales pero poco desarrollada desde las prácticas empíricas. En el ejercicio de recordar, ellos, pero sobre todo ellas, reconocían cómo su capacidad de transgresión personal (en el contexto de las censuras y la falta de libertades de la posguerra y el franquismo) surgió muchas veces de estas experiencias emocionales compartidas en las salas de cine, espacio en el que entraban en contacto con la zona de riesgo asociada a la expresión libre del deseo femenino, a las aventuras

sexuales ilícitas para la época, a los desacatos más rebeldes de los dictados de la moral del momento. En el ejercicio de reconstruir esta dimensión de sus experiencias vitales, individuales pero también colectivas, reconocían y daban valor a este recuerdo no como algo anecdótico sino como un detonante de sus posteriores rebeliones de género. Por otro lado, el recuerdo de estas experiencias se asociaba también a la reconstrucción espacial de las salas de cine de sus barrios, desaparecidas en su mayoría, así como a los rituales relacionados con los tiempos de ocio y de socialización. Rememorando narrativamente las figuras, los mitos y los argumentos de los films que poblaron sus imaginarios redibujaban también unos espacios de la ciudad de los que apenas han quedado vestigios y que merecen más presencia en las políticas de visibilidad de la memoria colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BURCH, Noël (1991): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

COOK, Pam (1993): *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. London: Scarlet Press / Philadelphia: Temple University Press.

DURAND, Gilbert (2000): *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

HUBERMAN, Didi (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

JONHSTON, Claire (1973): *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.

KRUGUER, Barbara (1993): *Mando a distancia: Poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) vol.2*. Barcelona: Editorial Paidós.

MORENO SARDÁ, Amparo (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia*. Barcelona: La Sal, edicions de les dones.

MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Colección Documentos de análisis.

ROMERO BACHILLER, Carmen (2016): "Prólogo", en *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén*. Buenos Aires: Sans Soliel.

STAM, Robert (2000): *Teorías del film*. Barcelona: Paidós.