

El sujeto manufacturado en el documental autoetnográfico español

Los documentales de Carla Subirana, María Ruido e Inma Gímenez Neira

Hanna Hatzmann, Universidad de Viena (Austria)

Este artículo se ocupa de tres películas realizadas por tres directoras españolas en la frontera entre el documental y el videoarte: *La memoria interior* (2002) de María Ruido (Ourense, 1967), *Nadar* (2008) de Carla Subirana (Barcelona, 1972) y *La madre que los parió* (2008) de Inma Gímenez Neira (Valencia, 1978). Estas tres películas conforman obras autoetno/biográficas que giran alrededor de la propia historia familiar y de sus interrelaciones con discursos colectivos.

Partiendo del análisis de la modulación del sujeto autobiográfico en el cine documental, el presente trabajo analiza las implicaciones de concebir la autobiografía como una “tecnología del yo” con marcada connotación femenina, preguntándose si en el siglo XXI la autobiografía fílmica no cumple ya muchas otras funciones desligadas de las perspectiva de género, generando voces múltiples y diversas. La forma, la estética y la narrativa de las tres películas analizadas dejan entrever hacia dónde se ha desarrollado nuestra noción del yo, de la subjetividad y de cualquier tipo de identidades – sea femenina, sexual, nacional o étnica.

“Ahora he hecho este viaje para convertirnos en los sujetos de la historia frente a su historia de los sujetos, para detener nuestra mirada frente a la mirada impune e intransitiva de las estatuas“(Ruido 2002: 3:40).

1. Introducción

Tan sólo un 7% de las películas producidas en 2008 en España están dirigidas por mujeres (cf. Núñez Domínguez 2010: 131). No sólo son más numerosos los hombres directores, sino que además son más conocidos y más emblemáticos para la imagen que se transmite del cine español a nivel nacional e internacional.

Una de nuestras tareas como investigadoras e investigadores debería de ser que, dentro del marco posible, se contribuya a la visibilidad de actores sociales o culturales poco representados y que, de esta manera, se puedan añadir otras facetas a la imagen institucionalizada del panorama social. Completar el canon con nuevas tendencias significa, en el ámbito de los estudios fílmicos, navegar en internet, servirse de Youtube y Vimeo, leer Blogs y revistas online¹ e ir a festivales, pues ya solo una parte del nuevo cine se estrena en salas comerciales.

En este artículo se analizan tres obras de tres artistas españolas que se mueven en la frontera entre el documental de creación y el videoarte. A su vez, estas tres películas se sitúan fuera del canon del cine comercial por tres diferentes razones: en primer lugar, sus autoras son mujeres; en segundo lugar, en dos de los casos se trata de la ópera prima de la directora; y por último, las tres obras se han servido de un dispositivo fílmico que circula por vías de producción y distribución alternativas, por lo que precisamente han sido realizadas en una situación financiera más bien precaria. Tomando prestada la expresión de un artículo sobre una de las tres directoras, podría decirse que María Ruido (Ourense, 1967), Carla Subirana

¹ En el ámbito del documental de creación la revista online de referencia es: <http://www.blogsandocs.com> [14.07.2011].

(Barcelona, 1972) e Inma Giménez Neira (Valencia, 1978) son “Kamikazes del Documental” (Bergeret 2003) -yo incluso diría que del cine en general.

A diferencia de enfoques neo-estructuralistas, la narratología feminista se basa en la idea de que las formas narrativas, además de tratarse de una elección estética, reflejan prácticas sociales que se inscriben dentro de las relaciones de poder preexistentes, y de las cuales son un producto o resultado. El texto fílmico y sus condiciones de producción demuestran tendencias más allá del caso concreto. En las páginas siguientes, se aborda la construcción de la subjetividad en estas tres producciones de autoría femenina. Las películas son autoetnográficas, en parte guiadas por una voz en off en primera persona, y se dedican a la propia historia familiar de las directoras y a las interrelaciones de esas historias personales con discursos colectivos. Las directoras están presentes en la película mediante su mirada, su voz y su cuerpo. Estas características fundamentales hacen que resulte inevitable someter a debate el papel de la experiencia personal, de la corporeidad y de la negociación del pasado familiar y del “otro” familiar en la construcción del yo fílmico y de una determinada subjetividad histórica.

Asimismo, la autobiografía es, por convención histórica, una forma de expresión o *tecnología del yo* con connotación femenina. En relación al planteamiento expuesto arriba, cabe preguntarse si este es también el caso de la autobiografía fílmica, o si en el siglo XXI este género ya cumple distintas funciones y produce otras voces. Resulta imposible juzgar en qué manera el hecho de que Carla Subirana, Inma Giménez y Maria Ruido sean mujeres determina su forma de hacer cine. Sin embargo, estoy convencida de que la forma, la estética y la narrativa de sus filmes deja entrever hacia dónde ha evolucionado nuestra noción de la subjetividad y, en consecuencia, de todo tipo de identidades.

2. Autobiografía – la voz personal como limitación o como autorización?

En „Fictions of Authority“ del año 1992, Susan Lanser intenta fundir feminismo y narratología en una narratología feminista. Ambos enfoques insisten en la importancia de la “voz”. Sin embargo, ambos se refieren a conceptos completamente distintos. Voz, tal como se emplea en la crítica feminista, representa una noción general, mimética y política, mientras que en la narratología se presenta como un concepto específico, semiótico y técnico. Al discutir novelas, a menudo las feministas se mueven a nivel del argumento y analizan el proceso por el que unos determinados personajes a lo largo de la narración consiguen encontrar su propia voz y enfrentarse a estructuras dominantes patriarcales. En consecuencia, la voz narrativa se humaniza. La narratología, por su parte, se centra en el lado técnico de la narración, mostrando un enfoque que, por un lado, tiene la ventaja de que se evite la trampa de interpretaciones esencialistas, pero que, a su vez, ignora las implicaciones sociales y políticas que pueda tener una voz narrativa (cf. Sniader Lanser 1992: 4). Lanser distingue fundamentalmente entre *voz privada* - „narration directed toward a narratee outside the fiction who is analogous to the historical reader” y *voz pública*, „narration toward a narratee who is a fictional character“ (Sniader Lanser 1992: 15). Además, Lanser diferencia entre situaciones narrativas autoreferenciales y aquellas que no lo son, prestando atención al propio acto de narrar. Según ella, las convenciones que van regulando el uso de la voz pública y de la autoreferencialidad varían según el género que se le atribuye al enunciador y cumplen funciones importantes para el acceso de mujeres a la autoridad discursiva.

Cabe destacar que a las voces heterodieéticas se les adjudica más autoridad que a las autodieéticas. Si además la „*authorial voice*“ hace referencia al mundo extratextual, se dirige directamente al narratee o hace comentarios sobre el acto de narrar, estas funciones extrarepresentativas extienden la autoridad discursiva a referentes no-ficcionales y permiten al escritor influir en debates sociales desde dentro de la ficción (cf. Snider Lanser 1992: 17). Según la cultura en la que se encuentran, mujeres que se apropian de esta voz infringen más o menos los códigos retóricos masculinos. *Private, Personal voice* se refiere a un narrador autodieético y, por lo tanto, lógicamente no tiene los mismos privilegios super-humanos de la *authorial voice* - podría decirse que su credibilidad no es natural, sino que se la tiene que ganar. Si la voz narrativa se asocia con un cuerpo femenino, esta credibilidad es mucho más difícil de adquirir. Esta oposición binaria entre dos formas narrativas distintas y su asociación con un determinado género es un acto de simplificación y no impide que ambos discursos tengan el potencial de autorizar al enunciador y de establecer una interacción entre escritor y público.

Para leer una película como autobiográfica, al igual que en la literatura es necesario que el espectador crea en la veracidad de lo narrado y en la fusión de los papeles de autor, narrador y protagonista (cf. Bruss 1980).

Puesto que tomas o planos no poseen por sí mismos una subjetividad precisa y definida, la sensación de lo autobiográfico se construye a través de informaciones paratextuales, por ejemplo de una voz en off en primera persona o de convenciones formales tal como una cámara a mano vacilante. A esto se añade que el yo autobiográfico se encuentra o bien detrás de la cámara, con lo que nos apropiamos de su mirada, o bien delante de ella, con lo que vemos su cuerpo y adoptamos la mirada de otra persona que no es el autor mismo. Por consiguiente, según Bruss este “efecto de alienación” impide una identificación automática del espectador con el yo narrador, lo cual crea distancia. Asimismo, el concepto de autoría en el cine es otro que en la literatura: cada vez más a menudo², aunque no siempre, una película es producto de un equipo y no de un individuo. Por todas estas razones, el texto fílmico transmite una subjetividad distinta al texto literario: en vez de sugerirnos un sujeto trascendente en tiempo y espacio, una película autobiográfica nos enseña distintas subjetividades, un yo fragmentado que tan solo está constituido a través del texto pero que no se percibe como natural y preexistente. Bruss emplea el término „manufactured subjectivity“ (1980: 319) para caracterizar la subjetividad descrita. Es decir, si la autoridad de la “personal voice” en la literatura, tal como la describe Susan Lanser, ya de por sí resulta frágil y precaria, en el cine lo es aún más.

Dicho esto, todavía no se ha contestado a la pregunta si la voz personal del cine autobiográfico también tiene connotación femenina o si la subjetividad manufacturada se ha vuelto un fenómeno general. Para responder a esta pregunta, conviene echar una mirada a la genealogía de este género.

² El evolución de las tecnologías digitales, Web 2.0 y la posibilidad de bajar de internet programas de edición audiovisuales lo ponen cada vez más fácil para un individuo de autoproducir y distribuir su propia película. De esta manera el cine se acerca cada vez más a la utopía de la cámara stylo de Alexandre Astruc de hace 60 años.

2.1. Genealogía del documental autobiográfico

En „The Autobiographical Documentary in America“ (2002) -el único trabajo propiamente histórico sobre el género-, Jim Lane retrata cómo en los años 70, con motivo de distintos factores tanto cine- como sociohistóricos, el documental autobiográfico volvió a ser un fenómeno más amplio. En los años 50, la vanguardia americana-y aquí Lane se refiere a cineastas como Kenneth Anger, Jonas Mekas o Stan Brakhage- había empezado a traducir la vida cotidiana en imágenes abstractas, radicalmente subjetivas y poéticas. Este nuevo lenguaje audiovisual fue también impulsado por la simplificación de las técnicas de grabación, que sucesivamente fueron facilitando procesos de producción individualizados. Artistas como Jonas Mekas concibieron el cine como una rama de las artes plásticas (cf. Lane 2002: 14).

Sin embargo, la mayoría de los que más tarde serán directores de documentales autobiográficos vienen de la tradición del *Direct Cinema*, que en este momento histórico fue el modelo paradigmático de lo que se entendía por un documental. La decisión de los cineastas de dejar su posición de observador detrás de la cámara y subir ellos mismos al escenario fue un distanciamiento consciente y radical del estilo objetivizador, distanciado de Leacock, Pennebaker o Wiseman. Al contrario de la vanguardia americana, los directores del nuevo documental autobiográfico seguían fieles a la referencialidad, a lo concreto y discursivo. Pero a esto se sumaba además una reflexividad, que estos primeros documentales autobiográficos tenían en común con el cine europeo del momento: las exploraciones autoetnográficas de Jean Rouch en *Les maîtres fous* o en *Chronique d'un été* (1963) o bien *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) de Jean Luc Godard se pueden considerar como la vanguardia de una reflexividad en el cine documental, que desmistificaba el *apparatus* cinematográfico y cuestionaba la posición del director dentro de su propio discurso – en especial referencia a discursos sobre “el otro” cultural que se plasmaron en el cine etnográfico (cf. Russel 1999). “Because the film avant-garde had already proved the validity of autobiography in cinema, the move to reflexive strategies in documentary led to the possibility of references to not only “filmmaking processes” but also “self-references”.” (Lane 2002: 18).

Desde el punto de vista socio-histórico, el giro subjetivo del documental tuvo lugar al mismo tiempo que el colapso de la nueva izquierda que desencadenó la discusión sobre posiciones colectivistas e individualistas en el seno de activismo. Según la historiadora Sara Evans (en Lane 2002: 19), el movimiento feminista de los años 70 surgió de las experiencias discriminatorias de mujeres activistas en los movimientos emancipatorios de los años 60. A raíz de sus experiencias, estas feministas se empeñaron en sacar a la luz pública la vida doméstica e íntima. Recurriendo a una simplificación, según esta teoría el fracaso de las utopías colectivas llevó a un auge de políticas de identidad individualistas. Sociólogos marxistas tal como Richard Sennett o Christopher Lasch³ interpretaron este cambio como un giro hacia un narcisismo social que, según advirtieron, llevaba a la reducción de problemas estructurales a un nivel de responsabilidad individual, lo cual a su vez no haría sino encubrir un sistema de injusticia social. Lane se opuso a este punto de vista, argumentando que el hecho de decidirse a hablar en “voz privada” no siempre significa mirarse el ombligo de

³ Sennett, Richard (1977): *The Fall of Public Man*. New York: Knopf; Lasch, Christopher (1979): *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton.

manera apolítica, ya que esa misma voz también puede originarse en el intento de comprender y expresar la propia historia e historicidad mediante el medio elegido (Lane 2002: 21).

„When we accept our own historical particularity, we shy away from essentialist constructions of human nature, from transcendentalist arguments about it, and from timeless rules for justifying claims about it” (Hollinger 1993:320⁴, en Lane 2002: 21). Siguiendo esta visión, el documental autobiográfico se ha creado como instrumento político en contra de reivindicaciones universalistas de identidades – sin importar quién las monopolice. Un medio que durante mucho tiempo sirvió para representar al Otro en authorial voice, se transformó en un campo de experimentación y en escaparate de nuevas formas de autorepresentación y de construcción del ya mencionado sujeto manufacturado, que no se deja ni categorizar ni monopolizar.

Aunque la “personal voice” en el cine documental tenga posiblemente sus raíces históricas en el movimiento feminista, hoy en día cumple funciones más amplias. Del autodiscurso precario y con connotación femenina (a quien la esfera pública había sido negada), la voz personal se volvió un instrumento político y un medio privilegiado para la autorreflexividad que, según Lanser, la voz privada no había sido capaz de articular durante largo tiempo. En los nuevos documentales la elección de la primera persona refuerza la credibilidad del narrador. El pacto de veracidad del *Direct Cinema* se sustituye en el *Performative Documentary* (cf. Nichols 1994), *Postdocumentary* (cf. Corner 2004) o *New Documentary* (Bruzzi 2000)⁵ por un pacto ético con el público. No es en el medio donde debe residir la garantía de veracidad si no en el cineasta (cf. Català/Cerdán 2008: 16).

El espectador va generando sus informaciones a través del cuerpo del director o de la directora. El público no queda fuera del encuadre, sino que está implicado en el proceso de construcción del conocimiento. De este modo, el dispositivo del documental autobiográfico cumple finalmente la segunda condición exigida para poder articular un discurso autorizado.

3. Las modulaciones del yo en el documental español

¿De qué manera se manifiesta el „manufactured subject“ como voz, cuerpo y mirada en el texto fílmico?

Mis investigaciones en el marco del mi proyecto de tesis actualmente en curso, han dado por resultado una muestra amplia y muy heterogénea de documentales españoles en primera persona. Ya a partir de los años 70 surgieron los primeros ejemplos de un giro subjetivo en el documental español. Me refiero a *Canciones para después de una guerra* (1973) de Basilio Martín Patino, a *El sopar* (1974) de Pere Portabella o a *El encargo del cazador* (1990) de Joaquín Jordà. Según los criterios de definición, algunos añadirían a estos ejemplos el documental español más famoso, *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri. Sin embargo, como fenómeno generalizado, los documentales en primera persona empiezan a figurar en los programas de los festivales especializados hacia el año 2005. Sin tratarse de un

⁴ Hollinger, David, 1993. How Wide The Circle of ‘We’? American Intellectuals and the Problem of Ethnos since World War II’, en *American Historical Review* 98, no. 2 (Abril 1993), 317-337.

⁵ Todas estas expresiones denominan al género documental después de su giro (autor)reflexivo: Sigue vigente el objetivo de representar la realidad extratextual. Sin embargo existe un cambio de una noción mimética a una comprensión performativa del acto de la representación.

listado completo, he llegado a contabilizar 14 largometrajes⁶ y 15 cortos⁷. Cuatro de los primeros están dirigidos por una mujer: *El cielo gira* (2004) de Mercedes Àlvarez, *Diario Argentino* (2006) de Lupe Pérez García, *Nadar* (2008) de Carla Subirana y *Cuchillo de Palo* (2010) de Renate Costa. Por su parte, en el listado de los cortometrajes figuran 10 directoras. El principio “cuanto más presupuesto una película requiere, menos mujeres en plantilla”, podría tener que ver –aunque no única o necesariamente– con el llamado “techo de cristal”, que también existe en el mundo cinematográfico.

Refiriéndose al protagonismo de mujeres en la industria cinematográfica española, Nuñez Domínguez (2010: 131) realiza: „La mayoría sólo consigue financiar una película y, en un porcentaje nada desdeñable, la producción es propia o de bajo presupuesto. Son muy pocas las que consiguen exhibir más de tres.”

La mayoría de las películas del corpus de mi proyecto de tesis han sido realizadas dentro de los respectivos programas máster en documental creativo/de creación de las universidades Autónoma y Pompeu Fabra, de Barcelona, siendo habitualmente coproducidas por TV3 o TVE. Otros vídeos han sido encargos de museos o galerías, o son de producción propia. Sólo una pequeña parte de los largometrajes se ha editado en DVD hasta ahora. En cualquier caso, muchos se pueden visionar en Internet.⁸ La mayoría de estas películas ya no se rodó en cine, sino en vídeo. Tal diversidad de modalidades de producción y distribución da prueba de un fenómeno conocido como convergencia mediática, que define el proceso en el cual se desdibujan los límites entre los distintos dispositivos mediáticos y artísticos a nivel técnico, económico, simbólico y performativo (cf. Brea 2007).

A continuación, me ocuparé más en detalle de tres de estos documentales: en *Nadar* (2008, 90´) de Carla Subirana, *La madre que los parió* (2008; 28´)⁹ de Inma Giménez Neira y *La memoria interior* (2002; 33´)¹⁰ de María Ruido.

Nadar es la ópera prima de Carla Subirana. Se estrenó en la SEMINCI de Valladolid y después tan solo se ha programado durante pocas semanas en salas comerciales. Un año más tarde, con ocasión de la edición en DVD, atrajo finalmente la atención de un número más amplio de críticos. En octubre de 2010, en su serie sobre promesas de futuro del cine español, *Cahiers du Cinema España* dedicó un artículo a la directora, que en este momento ya estaba rodando su segundo largometraje¹¹. Antes de conseguir el dinero para producir *Nadar*, Carla Subirana ha colaborado en *Más allá del espejo* (2005) de Joaquim Jordà y en *Tierra negra* (2005) de Ricardo Íscar.

⁶ Incluido películas de directores latinoamericanos residentes y trabajando en España: Pablo Baur (*Los pasos de Antonio*, 2007); Germán Berger Hertz (*Mi vida con Carlos*, 2010); Renate Costa (*Cuchillo de Palo*, 2010), Lupe Pérez García (*Diario Argentino*, 2006) y Andrés Duque (*Color perro que huye*, 2011).

⁷ Duración entre 4´ y 50´.

⁸ Cf. por ejemplo: Albert Solé: Bucarest, la memoria perdida (2008; 80´):

<http://www.cultureunplugged.com/play/3175/Bucharest--Memory-Lost>; Daniel Cuberta: La historia de mi vida (2010,9:30´) y ¿Qué hago yo aquí? (2007, 11´): <http://www.danielcuberta.com/>; Andrés Duque: No es la imagen es el objeto (2008; 12´):<http://www.andresduque.com/web/noslimagesp.html>; Elias León Siminiani: Límites: Primera persona. (2009: 8´): <http://vimeo.com/user3873970> [14.07.2011].

⁹ Online en: <http://www.cultureunplugged.com/play/3182/Portrait-of-a-Silence--La-Mare-Que-Els-Va-Parir-> (14.07.2011).

¹⁰ Online en: <http://www.hamacaonline.net/> (14.07.2011).

¹¹ „Volar“ observa a lo largo de un año el proceso de socialización de jóvenes cadetas-pilotos en la academia militar de Murcia con especial enfoque en el papel de la mujer en un entorno de hegemonía masculina. El documental está coproducido por el Master de la Pompeu Fabra y TVE y se estrenará en 2011.

Desde hace tres generaciones, su pequeña familia consiste únicamente de mujeres. Ha sido criada por su abuela Leonor y por su madre Ana. Los hombres destacan por su ausencia: mientras que con su padre no tiene contacto, de su abuelo únicamente sabe que fue fusilado a comienzos de la posguerra. *Nadar* es un intento de reconstruir la historia de amor entre los abuelos de la directora, Leonor y Joan Arroniz, así como de los sucesos que llevaron al fusilamiento del abuelo. El informe policial hace constar que Joan, junto a otros dos miembros como él de la CNT, había atracado tres negocios, por lo que el régimen franquista le condenó a muerte. Más que formular una reconstrucción fiel de los motivos y trasfondos, Subirana imagina y fantasea lo sucedido de manera sutil e irónica. A falta de informaciones fiables, la directora recurre a la ficción y al mito. La estructura del film se caracteriza por una ramificación de distintas narraciones: una de ellas, situada en el presente, tematiza la enfermedad de Alzheimer, que primero sufre su abuela y más tarde también su madre, y que lleva a una creciente despersonalización de las dos mujeres por la consiguiente pérdida de memoria, que se mezcla con un silencio colectivo sobre las víctimas de la represión franquista; otra narración se entabla solo hacia el final de la película y nos informa de que la genealogía de mujeres ha sido interrumpida por el nacimiento del hijo de la directora, Mateo.

*La madre que los parió*¹², de Inma Giménez es el trabajo de fin de carrera de esta directora, realizado junto a otros alumnos para el *Master en Documental creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona. Anteriormente, Inma Giménez había estudiado la carrera de Bellas Artes en Valencia. El corte de media hora se estrenó y cosechó premios en varios festivales nacionales e internacionales.

Al morir su abuela la directora hereda una caja de fotos y se da cuenta de que en cada foto se ha arrancado sistemáticamente la cara de una mujer. Al investigar un poco se entera de que se trata de su abuela paterna, cuyo marido quería eliminarla de la memoria familiar por haber querido separarse de él. Como en los años 60 no existía el divorcio en España y la abuela había tenido un bebé con otro hombre, su marido la denunció por adulterio y fue condenada a dos años y cuatro meses de cárcel. En la película, la directora entrevista e interroga a su padre y a sus tres tíos hermanos del padre acerca de estos acontecimientos.

María Ruido es historiadora y compagina la investigación en el *Departamento de Artes Visuales* de la Universidad de Barcelona con proyectos audiovisuales. Su autodenominación de „productora cultural“ indica ya que entiende su obra situada en un contexto político y social más amplio.¹³

Su film *La memoria interior* es un proyecto de vídeo de media hora y fue cofinanciada por el Ministerio de Educación y Cultura. Esta película tematiza la alienación entre ella y sus padres, resultado de la emigración de estos a Alemania. Durante casi veinte años, los padres de la directora trabajaron para la Deutsche Carbon en Frankfurt, mientras que sus hijos se quedaron en Galicia. El ensayo de Ruido, mucho más teórico y cargado de texto en voz en off que las dos primeras películas, contrasta sobre todo la memoria de su experiencia infantil con la historia colectiva, cuestionando las políticas institucionales e industriales dirigidas a objetivizar al individuo bajo el concepto de “mano de obra”. A diferencia del individuo, la

¹² Véase el Blog de la película: <http://lamadrequelosparioeldocumental.blogspot.com/> y el Dossier de Prensa: <http://www.documentalcreativo.edu.es/pdf/dossierlamadrequel.pdf> (14.07.2011).

¹³ Cabe destacar otro trabajo suyo relevante para la temática de este artículo: El proyecto multimedial en dos partes *Plan Rosebud I: La escena del crimen* y *Plan Rosebud II: Convocando a los fantasmas* que se dedica a los modos de representación de la historia reciente en la España posfranquista.

mano de obra no tiene sentimientos ni necesidades y se somete con alma y vida a las exigencias de la producción.

„La memoria interior subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político: la política migratoria del estado español de los 60 y 70 es también una forma de biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades“.

El objetivo del proyecto es „la recuperación de esos cuerpos y sus trabajos“.¹⁴

3.1. La construcción formal de la subjetividad

Nadar, *La madre que los parió* y *La memoria interior* disponen de un “autobiographical focalizer” (Lane 2002: 150). En *Nadar*, el discurso fílmico se subjetiviza a través de cuatro voces (en términos de Catherine Russel 1999: 277). Primero, Subirana “encarna” a la protagonista principal que lleva a la investigación de la historia familiar y, por tanto, su cuerpo está representado en la película. En segundo lugar, *Nadar* destaca por una voz en off muy reservada. En tercer lugar, a través de los Home-movies que ha rodado de su abuela y que forman parte del discurso multimedial que compone la película, la directora a veces funciona además como fuente de la mirada fílmica. Es decir, es la persona que habla, (en parte) la que mira y a quien miramos. Estas tres voces se corresponden con tres distintos momentos temporales del proceso fílmico. Por último, más allá del texto a través de la hechura ensayística de la cinta, se transmite una cuarta identidad extratextual que establece la imagen de la autora como una “directora de vanguardia”, que mediante el collage y la reescritura se transforma en compositora y metacrítica de su propia historia (cf. Russel 1999: 277).

Con algunas reservas, esta descripción es igual de válida para la construcción del sujeto autobiográfico en *La memoria interior*. María Ruido está menos presente físicamente, pero subjetiviza claramente el discurso fílmico mediante su voz en off intensa e insistente.

A diferencia de *Nadar*, la narración en primera persona se dirige en algunas partes a sus padres, como si fuese una carta: „Todos vuestros esfuerzos estaban dirigidos a cambiar nuestro futuro, y el futuro cambiado se levantó entre nosotros como una distancia insalvable: madre, llevaré el legado de tus pequeños tesoros con orgullo para decirte aquello que nunca te he dicho“ (00:16:33).¹⁵ El film se desvela como intento de entablar una comunicación con los padres alienados, que paradójicamente se realiza en un lenguaje difícilmente comprensible para gentes de clase trabajadora. Este recurso estilístico, según mi impresión, refuerza y confirma otra vez a nivel formal la alienación.

Por el contrario, *La madre que los parió* se revela como una película mucho más instantánea. La protagonista y directora implícita Inma Giménez, que se nos presenta como entrevistadora y dibujante, persigue un fin concreto, es decir, realizar un retrato robot de su abuela. De este modo quiere recordar su imagen, que ha sido simbólicamente eliminada de la memoria familiar. La película es fruto del intento de captar un dolor, que la directora siempre ha percibido en su padre, pero del cual nunca se habló en la familia. Sus preguntas son muy

¹⁴ Véase. La descripción de María Ruidos en: <http://www.workandwords.net/es/projects/view/485> (14.07.2011)

¹⁵ Véase http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA_INTERIOR-guión.02_.pdf (14.07.2011)

reservadas y van dirigidas hacia rasgos físicos de la abuela. A través de un montaje contrastivo de las respuestas y caras de sus tíos se concretizan las razones para el dolor. No obstante, la directora desiste de hacer una evaluación final de las posiciones contrarias a través de una voz en off. La ausencia de esta voz en off objetivadora y neutra, así como el carácter reflexivo de la cinta, se realiza aún más al incluir momentos del rodaje que muestran una conversación entre padre e hija, él preguntándole a ella en un tono escéptico: „Un documental sin voz, ¿qué documenta?“ (00:01:09).

En los tres casos observamos una primera persona, que en vez de producir sentido lo deconstruye. Mientras que en *Bucarest, la memoria perdida* de Albert Solé aparece un sujeto (masculino) que, muy parecido a las películas de Michael Moore, habla en primera persona y es contrainformativo, pero que por otro lado no cuestiona la veracidad del discurso, encontramos aquí un sujeto que solo se constituye a través del discurso fílmico y de la interacción con otros, haciendo recurso a la parodia y a la ironía para desvelar tanto la propia posición como las representaciones hegemónicas de la historia y de la realidad en tanto que construcción. La representación mimética de la realidad se sustituye por un juego de reflejos (y reflexiones) de tipo performativo e intersubjetivo.

3.2 Des-documentación a través de la hipótesis

Para la reconstrucción del pasado ninguna de las tres directoras recurre a material de archivo histórico, como en el caso de *Bucarest, la memoria perdida* de Albert Solé. Si bien se captan fotos del álbum familiar, las imágenes aparecen muchas veces mutiladas (cf. fotograma 1) o como parte de composiciones más grandes, fuera también del discurso propio de la narración (cf. fotograma 2)



Fotograma 1: *La madre que los parió* 2008



Fotograma 2: *Nadar* 2008

Junto a la irrupción de la primera persona, según María Luisa Ortega, otra novedad en el lenguaje formal del documental actual es una actitud diferente frente al archivo y a las imágenes en general: „El manejo de la significación de la imagen ha dejado de estar vinculado con la referencialidad, con su naturaleza como documento o mimesis del mundo para tener capas de significado añadidas, y también las capas del tiempo, la imagen se ha convertido en un propio objeto y no la representación de algo que está ahí“ (Ortega 2009)

La investigación sobre el pasado siempre se realiza desde la perspectiva del presente y de la historia (en Minúscula). María Ruido concretiza en lo siguiente una pregunta clave de

las tres películas analizadas: “¿Cómo dar voces e imágenes a una historia distinta, a aquellos relatos que nos han sido transmitidos desde otras experiencias que contradicen, muchas veces, el recuerdo oficial?” (Ruido 2008: 316). El hecho de no recurrir a material de archivo subraya lo que Ruido nos transmite en esta cita: el objetivo es escribir la contrahistoria ausente, no representada en las imágenes de archivo.

Las estrategias narrativas y discursivas para devolver un rostro a estos cuerpos reprimidos puede resumirse en la fórmula “a través de la hipótesis”: a los olvidados del recuerdo hegemónico se les adjudican historias potenciales, confeccionadas a la medida de su cuerpos, ausentes de la historia oficial o mutilados por ella.

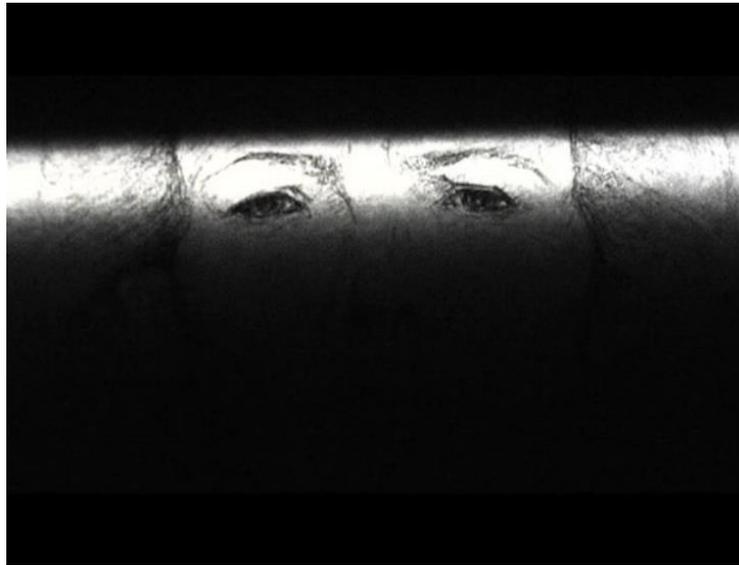
A través de la lectura (*close reading*) del informe policial que realiza junto a su mentor Joaquín Jordá, Carla Subirana inventa la trama para el guión de *Nadar*. No obstante, la narrativización de los sucesos no produce una narración lineal, sino que crea varias narraciones entrelazadas y rizomáticas, que se influyen mutuamente. Lo que en el informe policial se describe de manera nítida y fría, se reconstruye a nivel visual a través de secuencias de cine negro, que corresponden a las imaginaciones de la directora implícita. De manera muy poética, y a un segundo nivel también irónico, el abuelo se vuelve un personaje mítico (cf. fotograma 3). El recuerdo se desvela como mito. En una entrevista Carla Subirana declara: “Las imágenes en blanco y negro huyen de la recreación y se sitúan claramente en el terreno del imaginario para, precisamente, poner en evidencia cuáles son los mecanismos de la narración del pasado familiar donde la mitificación siempre está presente” (Cáceres Tapia 2009).



Fotograma 3: *Nadar* 2008

Otras vivencias del pasado, como recuerdos de parientes, se escenifican a través de secuencias de fotogramas en blanco y negro. La estética está inspirada por series de fotos del artista americano Duane Michals, que operan como fotonovelas: „La imagen congelada te permite adentrarte de otro modo en la representación, en el fotograma. (...) esa memoria congelada, se revela a través de los gestos y de las miradas en stand by [...] son instantes que no se repetirán jamás pero para la persona que recuerda ese cruce, el momento es eterno, se conserva para siempre en su cerebro” (ibid.). Los intersticios a nivel visual corresponden en lo narratológico a hilos narrativos, que Subirana empieza pero no termina de contar.

De igual manera, el retrato robot de la abuela en *La madre que los parió* sólo se ve en partes (cf. fotograma 4). La dramaturgia de la trama surge de lo que no se dice, de las preguntas que se le plantean al espectador y que solo se contestan en parte. Las alusiones de los hermanos dejan adivinar violencia doméstica, graves conflictos de lealtad, sentimientos de odio hacia una madre que por su condena por adulterio ha deshonrado a la familia. Se revela lo insuficiente y lo ambivalente de todo tipo de descripción.



Fotograma 4: *La madre que los parió* 2008

Estos momentos abiertos e intersticios siempre plantean más preguntas de las que contestan y señalan el carácter procesual del acto de memorizar y contar, al tiempo que abren, por encima la narración, un espacio proyectivo para experiencias y recuerdos del propio público, que del mismo modo están representados por estas imágenes icónicas en vez de referenciales.

Esta estrategia de „des-documentación“ puede leerse como un intento de liberar el imaginario colectivo de discursos históricos hegemónicos: „La estrategia de des-documentar frente a los procesos de documentación es algo que necesariamente podemos plantearnos. Al menos como ejercicio de des-colonización de los imaginarios culturales“(Villaplana 2010:99).

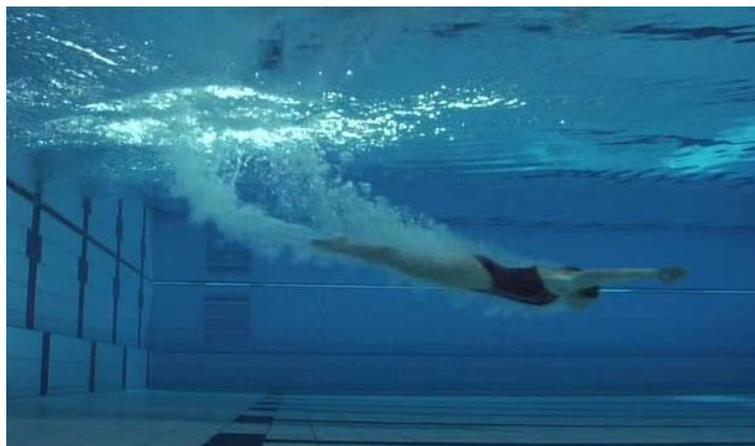
3.2. La corporealidad de la memoria

Para describir los motivos en los que se basa la reconstrucción de la memoria familiar, Marianne Hirsch acuñó el término *Postmemory*. Según este concepto, la memoria individual supera la experiencia del propio individuo. Existe dentro de la familia una transmisión intergeneracional de “embodied knowledge”. La posmemoria se distingue de la memoria por su distancia generacional, y de la historia por una fuerte implicación personal. Es lo contrario a los discursos hegemónicos y colectivos de la memoria, puesto que estos últimos no se transmiten por la vivencia sino por sistemas simbólicos. En ocasiones, esta transmisión de la experiencia no se realiza de la palabra, sino a través del lenguaje del cuerpo (cf. Hirsch 2008: 112): se experimentan síntomas de algo cuyo origen no se conoce, lo que despierta la necesidad de indagar en ello.

En *La memoria interior*, la voz en off de María Ruido se refiere una y otra vez al aspecto corporal de la memoria. Indaga en continuidades entre su propia vida y la de sus padres. ¿Eligen artistas como María Ruido esta posición por propia voluntad o más bien por un sentimiento de culpabilidad y responsabilidad hacia sus familiares, cuyos recuerdos no se han podido articular? ¿Acaso no ha adoptado la precariedad hoy en día simplemente otra imagen?

„Cómo hacerlos entender que trabajamos ya cuando no trabajamos, qué honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad? Cómo hacerlos comprender que el trabajo no nos ha hecho libres?“ (Ruido 2006: 0:16:03). El lenguaje y las convenciones de la academia no ofrecen a Ruido la posibilidad de plasmar la experiencia personal, concreta y material de unos padres trabajadores, cuyas vivencias, archivadas en sus propios cuerpos, no pueden expresarse a través de la palabra, ni mucho menos a través de la terminología historiográfica: “Solo nuestros cuerpos, transeúntes registrados, guardan el sabor amargo del precio de los más justos sueños“(00:02:58).

Me gustaría cerrar este artículo con un último ejemplo de *Nadar*: La película empieza y termina en una piscina. A estas secuencias el documental debe su título y, junto a la voz en off, sirven también de hilo conductor de la narración.



Fotograma 5: *Nadar* 2008

Al inicio, la protagonista nada muy rápida y resueltamente. Según avanza la trama, más que nadar flota y se sumerge en el agua. Asimismo, la luz en la piscina va cambiando de muy claro a una oscuridad crepuscular.

Mientras que la voz en off siempre es muy nítida y descriptiva, en estas secuencias se condensan los estados de ánimo de la protagonista. En un sentido figurado, el público se sumerge en la intimidad no verbalizada de la directora. Según ella, „El agua es también un espacio reservado para el propio espectador, donde inevitablemente su historia se filtra en todas las lagunas que el guión plantea – un terreno donde la particularidad de la historia se puede convertir en un lugar común“(Cáceres Tapia 2009).

Según nos cuenta la voz en off, para la madre de Carla, que nunca quiso saber nada de su padre, „por miedo a lo que podría descubrir“(00:46:20), el abuelo es un héroe porque encuentra su nombre grabado en un monumento, junto al de muchas otras víctimas del franquismo. “Ese mismo día ella decidió que su padre era un héroe. Una columna de piedra olvidada en un cementerio era suficiente para ella” (00:56:56).

Aquí se encuentran puntos en común entre *Nadar* y *La memoria interior*: En *Nadar* el tiempo tiene dos estados de agregación: A nivel personal es líquido, flexible y moldeable como el agua. El presente y el pasado confluyen. Las piedras, los monumentos y lápidas representan el segundo estado de agregación despersonalizado y masivo de la política colectiva de la memoria. Son esas piedras que, siendo los representantes de la supramemoria, van promulgando el juicio final sobre la legitimidad o ilegitimidad de discursos sobre el pasado.

4. Conclusión

El sociólogo Zygmunt Bauman (2000) opina que la modernidad clásica, con su acentuación de la duración y del compromiso (con lugares, grupos sociales, jerarquías, etc.) ha sido alternada por una modernidad líquida. Sus conceptos claves ya no son la continuidad y la estabilidad, sino la flexibilidad y la performatividad.

En esta modernidad líquida, la agencia del sujeto ya no se basa en una identidad estable que surge de una afiliación clara a una comunidad o historia. Al contrario, se forma a partir de la libertad de jugar y reinterpretar sus papeles e identidades –sea la histórica, familiar, sexual o de género.

5. Bibliografía

- Baumann, Zygmunt, 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bergeret, Sesita, 2003. “Kamikazes del Documental”, en: *Magazine Tercer Ojo*, n°2, Abril/Mayo 2003. URL: <http://www.docupolis.org/numero2/reportaje.htm> [14.07.2011]
- Brea, José Luis (2007): Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia, en: *Acción Paralela*, Ensayo Teoría y crítica del arte contemporáneo, N°5. URL: <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm> (14.07.2011).
- Bruss, Elizabeth, 1980. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”, en: Olney, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 296-320.
- Bruzzi, Stella, 2000. *New Documentary. A critical Introduction*. London: Routledge.
- Cáceres Tapia, José David, 2009. “Entrevista a Carla Subirana”, en: *Miradas de Cine*, n°88, julio 2009. URL: <http://www.miradas.net/2009/07/actualidad/entrevista-carla-subirana.html#> [08.02.2011]
- Català, Josep María/ Josexo Cerdán, 2008. “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”, en: Català, Josep María/ Josexo Cerdán. (Eds.): *Después de lo real*, *Archivos de la Filmoteca* 57/58, Filmoteca de Valencia, 5-25.
- Corner, John, 2004. “Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions”, en: *Changing Media – Changing Europe*, Nice, Diciembre de 2004. URL: <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm> [14.07.2011]
- Hirsch, Marianne, 2008. “The Generation of Postmemory”, in: *Poetics Today*, 29:1, 103-128.
- Nichols, Bill, 1994. *Blurred boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nuñez Domínguez, Trinidad, 2010. “Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza”, en: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, Diciembre 2010, 121-133.

Ortega, María Luisa/ Pena, Jaime, 2009. “En torno a las nuevas tendencias expresivas en el cine documental contemporáneo“. Transcripción de una conferencia brindada a los estudiantes de la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, 5 de abril de 2009. Publicado en: *Revista Cine Documental*, N°1, Año 2010. URL: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html [14.07.2011]

Ruido, María, 2008. “Notas sobre Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria (2006-2008)”, en: Ruido, María (Ed.): *Plan Rosebud. Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 309-331.

Russel, Catherine, 1999. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.

Sniader Lanser, Susa, 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and narrative voice*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Villaplana Ruiz, Virginia, 2010. “Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales“, en: *Arte y políticas de identidad*, vol. 3 (diciembre), 87-102. URL: <http://revistas.um.es/api/article/view/117431> [14.07.2011].

Páginas Web:

La madre que los parió: <http://lamadrequelosparioeldocumental.blogspot.com> (14.07.2011).

La memoria interior: <http://www.workandwords.net/es/projects/view/485> (14.07.2011).

Filmografía:

Giménez Neira, Inma, 2008. *La madre que los parió*.

Ruido, María, 2002. *La memoria interior*.

Subirana, Carla, 2008. *Nedar/ Nadar*.