



Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018)¹

Núria Araüna²; Laia Quílez³

Recibido: 31 de enero de 2020 / Aceptado: 26 de agosto de 2020

Resumen. La popularización del macrogénero documental ha coincidido con la amplia presencia pública que los movimientos feministas han adquirido en los últimos años en España. En esta intersección, se han estrenado algunas películas de no ficción dirigidas por mujeres que exponen y denuncian las desigualdades de género mediante el uso de lenguajes creativos y rompedores para con la mirada heteropatriarcal del cine hegemónico. Este artículo se sitúa en el campo de estudio del documental feminista en España y se propone reflexionar sobre la capacidad del cine documental de tratar de manera radical la cuestión de la identidad de género a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). Se trata de dos piezas de tono subjetivista en las cuales sus directoras retoman legados feministas como la primera persona, las prácticas performativas y la empatía dialógica. A través de estas estrategias, cuestionan otra herencia: los procesos de mediatización en tanto prácticas de normalización de la desigualdad.

Palabras clave: Documental; feminismo; arte; igualdad; subjetividad.

[en] Feminist practices in contemporary Spanish documentary cinema. Reflections under the analysis of *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) and *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018)

Abstract. Over the last years, the popularization of the documentary macro-genre has coincided with the increasing visibility of social movements striving for gender equality in Spain. Released in this context, some non-fiction films directed by women have exposed and denounced gender inequalities by means of creative film idioms that break away with the heteropatriarchal gaze of hegemonic cinema. Positioned in the subfield of feminist documentary in Spain, this paper reflects on the capacity of documentary films to radically challenge gender identities through an analysis of *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) and *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). The directors of both films retake feminist visual legacies, such as first-person narratives, performative practices, and dialogic

¹ Este artículo ha recibido el apoyo de los proyectos «Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves icográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX» (Ref. HAR2016-77416-P), «Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional» (Ref. PGC2018-097966-B-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y “Memoria audiovisual del feminismo español (1975-2020)” de la Fundación BBVA (beca Leonardo).

² Universitat Rovira I Virgili (España)
E-mail: nuria.arauna@urv.cat
<https://orcid.org/0000-0002-1997-2833>

³ Universitat Rovira I Virgili (España)
E-mail: laia.quilez@urv.cat
<https://orcid.org/0000-0001-6696-2569>

empathy, to question yet another heritage, that posed by processes of mediation into the normalization of social inequalities.

Keywords: Documentary; feminism; art; equality; subjectivity.

Sumario: 1. Introducción y estado de la cuestión. 1.1. Documental y feminismo en la España contemporánea. 1.2. Contexto y eclosión documental. 1.3. El documental, “estadísticamente amable” a la igualdad de género. 1.4. Un documental feminista. 2. Material y métodos. 3. Análisis y resultados. 3.1. Silencio frente a la autoridad patriarcal: *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014). 3.2. Los excesos de la maternidad. *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). 4. Discusión y conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Araüna, N.; Quílez, L. (2021) Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 105-119.

1. Introducción y estado de la cuestión

1.1. Documental y feminismo en la España contemporánea

Este artículo pretende observar las posibilidades que el documental contemporáneo español dirigido por mujeres ofrece para exponer las desigualdades de género a través de lenguajes que rompen con los códigos de la autoridad patriarcal. Como indica Van de Peer (2017), a través de la relación intersubjetiva entre realizadoras audiovisuales, sujetos que son representados y audiencias, los documentales promueven procesos de empatía y solidaridad, y son potenciales herramientas para la transformación feminista. Concretamente, el macrogénero documental es relevante para la reflexión acerca de las desigualdades de género en cuanto las mujeres han tenido una amplia participación en su producción, en relación con la ficción (French, 2014), y han utilizado estos documentales para impulsar el respeto a los derechos de las mujeres (French, 2019). En este sentido, los documentales feministas se alinean con los indicadores de género para los medios de comunicación de la UNESCO (GSIM); es decir, dan presencia y voz a las mujeres, cuentan sus historias, sensibilizan sobre la desigualdad, y trabajan para la concientización de género. Además, los documentales creativos permiten observar cómo se construyen los lenguajes audiovisuales y sus sesgos androcéntricos, y también cumplen con la necesidad, destacada por la UNESCO, de aplicar los indicadores a una gama más amplia de medios y registros que los periodísticos y publicitarios, que son los que aborda la organización.

De entre las distintas subjetividades que se ponen en relación en la interpretación documental, este texto se centrará en las voces de dos directoras contemporáneas en España. Se analizarán *La casa de mi padre* (2014) y *Mater Amatísima* (2018) trabajos de, respectivamente, Francina Verdés y María Ruido, observando la propuesta dialógica y reflexiva que llevan a cabo desde los lenguajes de no ficción experimentales. A través del documental, ambas establecen un diálogo con el pasado y las experiencias que del mismo se encarnan en sus cuerpos y relaciones sociales para proponer a la audiencia la identificación de una opresión común que construye diversamente a las mujeres como subalternas. En ambos casos, estos trabajos parten de una aproximación personal, hablando de forma explícita desde un sujeto

enunciador –el de las directoras– desde el que se apela y se denuncia la presunta esencialización de los sujetos mujer y “lo femenino”, cuestionando sus lindes y subrayando el carácter cultural –convención heredada– de su desigual posición en el mundo.

1.2. Contexto y eclosión documental

Se ha debatido largamente que el documental, como macrogénero o transgénero (Stam, 2000), se materializa en un lenguaje que, en lugar de representar la realidad del mundo histórico, propone un “efecto referencial” para con esta realidad histórica (Talens, 1998). Más que reflejar una realidad neutra, los códigos documentales crean un efecto de realidad que invisibiliza el hecho que la narrativa resultante es siempre efecto de un proceso de mediación. Como señalan Mateos y Sedeño (2018), “la verdad siempre ha circulado con un ropaje enunciativo sujeto a convenciones contextuales de cultura, tiempo y lugar, y es pues –como decía Wilde– una cuestión de estilo” (p. 51) –y, añadiríamos, de compromiso. A través de la implicación de los sujetos enunciativos con la realidad histórica, la no ficción toma especial relevancia en contextos de cambio social. En España, la crisis de representación de la política institucional y de los medios tradicionales –agravada por el colapso económico de 2008– coincidió, en el campo de la producción audiovisual, con la notable repercusión de películas de no ficción “de autor”, así como de títulos de cariz experimental (Cerdán, 2015). Desde el documental, realizadores como Pere Portabella, Fernando León de Aranoa o Víctor Kossakovsky, entre otros, dieron voz a las protestas del 15M y reflexionaron sobre la gestación de nuevas propuestas políticas que se articulaban en oposición al denominado “Régimen del 78” (Araña y Quílez, 2018). Simultáneamente, el feminismo emergió como uno de los movimientos sociales con mayor capacidad de movilización, desarrollando una perspectiva interseccional a través de su imbricación en el 15M (Gámez Fuentes, 2015) y obteniendo incidencia en la cultura popular y comercial (Gill, 2016). La interseccionalidad es un término reivindicado por el *black feminism* y los feminismos decoloniales (Crenshaw, 1989) que apunta a la necesidad que desde la teoría y epistemología feministas se tomen en consideración distintos ejes de discriminación y de opresión (los relativos a la racialización, la clase social, la religión, la orientación sexual o la diversidad funcional) que operan simultáneamente al género en la estructuración de las desigualdades. Asimismo, la articulación transnacional del movimiento feminista y la difusión de sus consignas a través de las redes sociales (Banet Weiser, 2018) cuajaron en una “nueva luminosidad” en lo que a las producciones audiovisuales se refiere (Gill, 2016), llegándose a hablar de una “Cuarta Ola” feminista (Zimmerman, 2017; Chamberlain, 2017). Los retos a los que se enfrenta actualmente el movimiento feminista son todavía mayores con la pandemia del Covid-19, que ha colocado en primer plano la división sexual del trabajo y ha evidenciado aún más si cabe las profundas desigualdades de género en los cuidados y en el acceso y uso de la tecnología (Rodríguez Bailón, 2020).

El feminismo aborda dilemas cercanos a los del documental. Mientras que se debate si las expresiones culturales mayoritarias del feminismo son susceptibles de ser fagocitadas por el neoliberalismo y la “economía de la visibilidad” (Banet Weiser, 2018) que priorizaría la mera presencia pública a la transformación de las estructuras

de desigualdad, el documental también ocupa cada vez más espacio público y estandariza sus formas de acuerdo con las plataformas globales. Como destaca un artículo publicado en *El País*, “el género [documental] está cada vez más presente en las carteleras, en los catálogos de las plataformas de retransmisión en directo por Internet y gana adeptos en los festivales” (Llanos Martínez, *El País*, 23/07/2019). Frente a la sobreexposición en la cultura comercial del feminismo popular y difuso, y también del auge de documentales estandarizados en plataformas, este artículo se centra en dos producciones audiovisuales que plantean acercamientos radicales a la cuestión de la identidad de género desde la exploración de los lenguajes audiovisuales. Son filmes que expresan una subjetividad comunicante, aquella de la directora, a través de la práctica de formas reflexivas y performativas (Nichols, 2001) que se acercan a las prácticas artivistas buscando “un lenguaje artístico novedoso” (Delgado, 2013, p. 69) basado en “la experimentación y transformación de los modos de comunicar” (Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey 2018, p. 10).

1.3. El documental, “estadísticamente amable” a la igualdad de género

Una de las primeras publicaciones dedicadas específicamente a directoras de fotografía (terreno de especialización audiovisual donde las mujeres han sido minorizadas) titula significativamente uno de sus capítulos “Documental: una buena y satisfactoria elección de carrera que es estadísticamente más amable con las mujeres que la producción de ficción” (Margolis, Krasilovsky y Stein, 2015). El macrogénero documental ha configurado un espacio periférico del audiovisual en términos de circulación e inversión; y ha dado cabida a las mujeres cuando la industria cinematográfica las ha expulsado de sus cauces (Selva, 2005). Hay una mayor presencia de mujeres en todas las especialidades –aunque particularmente, directoras– del documental que en otros lares de producción audiovisual (French, 2019) e indicios de que esta mayor feminización se correlaciona con el menor coste, por lo general, de estos productos con respecto a la ficción, puesto que también hay más mujeres en ficción de bajo coste que en la ficción comercial. La capacidad de trabajo autónomo que permiten –y requieren– algunos estilos documentales también favorece la participación de las mujeres, al igual que sucede con el cine experimental, donde las directoras han encontrado un terreno fértil para investigar la escritura filmica. Además, el compromiso con la realidad histórica y los sujetos subalternos, que por lo general asume este macrogénero –a pesar de la historia colonial del documental– dibujan otra línea explicativa. Como sugiere Cara Mertes, quién fue directora del espacio de producción documental de la PBS norteamericana, las mujeres preferirían el documental a otros macrogéneros del mismo modo que predominan en ámbitos sin ánimo de lucro, priorizando la retribución ética más que no pecuniaria (Taubin, 2004). Con todo, esta relación histórica del trabajo de las mujeres con el bajo presupuesto y el voluntariado debe prevenirnos de la tendencia estructural de asignación a las mujeres de trabajo no remunerado o emocional, perpetuando desigualdades y la interiorización de éstas en los roles de género (Seguí, 2018). Para Margolis, Krasilovsky y Stein (2015) otro factor está en que el documental se ha desarrollado, en gran medida, con la televisión, medio donde las mujeres consiguieron cuotas directivas y habrían sido sensibles a contratar documentales de otras mujeres, o a confiar en ellas. Sean cuáles sean las explicaciones, desde que Rabinowitz (1994) reseñó la importancia del género en la

retórica documental, una cuestión hasta entonces ignorada y suprimida, la academia se ha esforzado en recuperar la afluyente filmografía producida por mujeres, para así evitar que su trabajo desaparezca durante el tránsito desde los relatos orales, donde su presencia es reconocida, a las historias oficiales, donde se pierde (Seguí, 2018).

Así, los filmes de algunas realizadoras de no ficción forman parte no ya de una contrahistoriografía feminista, sino del cauce central de la filiación elaborada por Bill Nichols (2001), autor de la publicación más popular en torno al documental independiente. En ella, audiovisuales dirigidos por mujeres son citados como paradigmáticos de la modalidad performativa, un sistema organizativo del texto documental que “enfatisa los aspectos subjetivos o expresivos del compromiso del/a cineasta con el sujeto [representado] y la respuesta de la audiencia a este compromiso” (p. 34), en detrimento del efecto de objetividad. Bajo riesgo de reproducir estereotipos, esta preeminencia de mujeres en documentales de tono subjetivista apoyaría las observaciones que en el campo literario realizó Roig (2009 [1991]) cuando destacó que los “yoes” femeninos hallaban un mejor espacio donde reivindicarse en los géneros autobiográficos –como son las epístolas, los diarios o las confesiones–, que en registros de calado positivista, por lo menos mientras se mantuviera una desigual relación de poder entre los géneros.

También autoras más alejadas de las esferas anglosajonas, como Esfir Shub o la montadora Elisabeta Svilova, son engarces reputadas de la historia documental al uso. En la España de la Transición, Helena Lumberas o Mercè Conesa tuvieron un papel destacado en la configuración de un cine de no-ficción de ideario revolucionario y autoría colectiva (Camí-Vela, 2014). Si Albertina Carri en Argentina o Yulene Olaizola en México son representativas de la feminización del documental experimental en Latinoamérica (Cerdán, 2015), también son muchas mujeres las que nutren el documental experimental y de autor de la zona de sombra de lo que ha venido en llamarse “el otro cine español” desde que se acuña el término a finales del siglo XX. Por otra parte, para Camí-Vela (2014), a principios de la segunda década del milenio, las mujeres se incorporan de forma amplia a la dirección de documentales. Cerdán (2015) cita para esta etapa la relevancia de la perspectiva de género y clase de directoras como Virginia García del Pino y María Cañas. Oroz (2013) profundiza en cómo la obra de la segunda deconstruye “los códigos culturales que regulan el amor y el deseo” (p. 160), además de reivindicar documentales dirigidos por mujeres dentro de este movimiento denominado “el otro cine español” y apuntar a la necesidad de visibilizarlos en la distribución para no reproducir el silenciamiento (Oroz, 2018).

1.4. Un documental feminista

Además de contar con una presencia mayor de directoras, el documental también ha retratado de forma recurrente las experiencias de las mujeres. La voluntad de dar voz a personas subalternas –las mujeres comparten, en su diversidad, el polo negativo del eje de desigualdad de sexo-género– y los desarrollos tecnológicos que han deselitizado la producción han visibilizado a las mujeres como sujetos representados, más allá de la objetualización a la que las sometía la mirada masculina (Mulvey, 1975). De entre los documentales realizados por mujeres que tratan de sus vidas o experiencias, una parte tiene un propósito manifiestamente feminista. Estos son los documentales que se enfrentan a la exposición o denuncia de la desigualdad entre géneros (Juhasz,

2001) y lanzan un mensaje de empoderamiento de la mujer. Como sugería Mayer (2011), el documental feminista nació con dos objetivos, “hacer visibles las historias de las mujeres, por un lado; y, por otro, cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas de esas historias fueran traumáticas” (pp. 19-20). En España, el Festival Punto de Vista ha compilado algunos textos fundamentales del documental feminista en el volumen homónimo a su ciclo retrospectivo *Lo personal es lo político. Feminismo y documental*, aunque este volumen no daba cuenta del documental español. En los últimos años, La Mostra de Cinema de Dones de Barcelona, el evento dedicado al cine femenino en activo más longevo del estado, ha dedicado parte de su programación a la difusión de lo que ha venido en llamar “manifiestos filmicos feministas”, es decir, obras audiovisuales comprometidas con formas de expresar la conciencia feminista. Trabajos emblemáticos como *Semiotics of the Kitchen* (Martha Rosler, 1975), o *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Fields, 1980), se han popularizado en esta sección que recupera las filiaciones del cine feminista.

Mayer (2011) sitúa la propulsión del documental feminista en el encuentro de cineastas y teóricas de la segunda Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo en 1979, un evento cuya programación buscaba un lenguaje filmico apto para las aspiraciones y experiencias de las mujeres. La acumulación de debates recientes en aquella fecha apuntaba a la necesidad de producir un contracine –en la línea del quebrantamiento del placer visual y la Scopophilia planteado en los trabajos de Claire Johnston (1975) y Laura Mulvey (1975), que cuestionara la mirada heteropatriarcal inscrita en el lenguaje audiovisual al uso. Una mirada, esta, que sigue ignorando cualquier tipo de crítica a las discriminaciones y violencias ejercidas desde el sistema patriarcal sobre las mujeres y que, además, cuando las representa lo hace ciñéndose a dos únicas vías: la de la sublimación a través del fetichismo, o la de la humillación a través del desprecio (Núñez y Troyano, 2012, p. 38). Mayer (2011) alinea el documental feminista de los sesenta con una tradición experimental que habría buscado fórmulas expresivas alejadas de las convenciones del realismo, que se considerarían deudoras de las miradas patriarcales. En una línea similar, Selva (2005) afirma que en el documental feminista puede encontrarse una producción extremadamente creativa, ventaja que le vendría dada por su independencia con respecto al “ámbito del reconocimiento y del control industrial”; este punto de partida habría permitido a la no ficción “desarrollarse en un espacio de libertad deliberadamente aprovechada para conjugar una posición radical de confrontación con los modos de representación hegemónicos” (p. 66).

Como sugería Juhasz (2001) en su reconstrucción del audiovisual alternativo feminista, que muchas de sus autoras no se hayan reconocido como feministas –aunque tampoco les haya molestado que se las etiquetara así–, o hayan temido que tal denominación redujera la capacidad signíca de su obra, sería una de las razones que complicarían la persistencia del legado del feminismo en la historia audiovisual. Este artículo, más que designar como feministas o no a las autoras estudiadas, pretende observar la exposición y denuncia que proponen desde una perspectiva feminista. Reconocer el potencial feminista de estos trabajos deviene una herramienta para reconstruir la continuidad entre el legado del audiovisual independiente feminista y los trabajos contemporáneos del documental español.

2. Material y métodos

Este artículo ahonda en el análisis de dos piezas de no ficción que abordan la desigualdad de género como proceso de subjetivación históricamente construido. Francina Verdés y María Ruido gozan de cierta trayectoria y, en los trabajos seleccionados, optan por trascender los estilos convencionales y las asunciones positivistas del documental al uso. De ellas, se han elegido trabajos que expresan la subjetividad de la directora y que responden a los códigos del documental performativo, de peculiar “intensidad emotiva y expresividad subjetiva” (Nichols, 2001, p. 101). Se trata de una modalidad que puede dar voz a las minorías y sustituye el “nosotros os hablamos a vosotros sobre ellos” por el “nosotros nos hablamos sobre nosotros mismos”, correctivo a las formas de conocimiento del documental tradicional (Nichols, 2001, pp. 133-134). Bruzzi (2006) afirma que:

...el uso de tácticas performativas podría ser visto como una forma de sugerir que quizá los documentales deberían admitir la derrota de su meta utópica y optar por presentar una ‘honestidad’ alternativa que no intente enmascarar su inestabilidad inherente sino reconocer que la performance –la representación del documental específicamente para las cámaras– estará siempre en el corazón del filme de no ficción (p.187).

En la asunción de esta honestidad se dirime un conflicto con los principios de autoridad masculinos. Asimismo, los recursos con los que se han fabricado estos documentales son austeros en la forma, aunque esto no es óbice para que se configuren en idóneos para representar o metaforizar experiencias de potencial feminista. Como diría Aladro-Vico (2016), “...no es necesario crear el medio más rico en recursos para comunicar mejor, (...) medios completamente indirectos, limitados e impropios (...) pueden transmitir mejor que mil recursos tecnológicos la impresión de la vida” (p. 237).

Concretamente, se han seleccionado los documentales *La casa de mi padre* (2014), de Francina Verdés, y *Mater Amatísima* (2018), de María Ruido. Ambos trabajos han sido seleccionados mediante el criterio de que fueran dirigidos por mujeres, se expresaran desde esta subjetividad de forma explícita, abordaran cuestiones relacionadas con la construcción social de la diferencia sexual, y estuvieran realizados con medios no hegemónicos. Es decir, buscábamos producciones de corte artesanal, que exhibieran el control de las directoras sobre el proceso de producción y de construcción de sentido del trabajo, y que reflejaran cómo su subjetividad se constituye en el audiovisual. *La casa de mi padre* recurre al relato en primera persona para expresar la injusticia sufrida en la esfera familiar por la directora y su proyección empática hacia otros sujetos que comparten el mismo lastre (un sistema de herencia familiar que los desposee). También remitiendo a la tradición y a la herencia (aunque esta vez en el imaginario), María Ruido plantea en *Mater Amatísima* una reflexión sobre la maternidad como tropo social. A través de archivo de la historia del cine y material personal de la realizadora, se interroga sobre el papel soteriológico de la familia en tiempos de cambio. Los documentales se han analizado considerando la capacidad del documental creativo para representar o “traducir”, como indica Aladro-Vico (2016), una experiencia de la realidad; en este caso, entendemos, una experiencia situada de “sujeto-mujer” y realizadora.

A ambos filmes se les ha aplicado un análisis del discurso crítico de corte feminista (Lazar, 2007), que se orienta a observar cómo el poder se (re)produce o contesta a través de prácticas o discursos marcados por el género. Este tipo de análisis se basa en un modelo de investigación comprometida con la transformación social, consciente de la dimensión ideológica que construye los géneros así como de su dimensión interseccional, y practicante de la reflexividad crítica por parte de las investigadoras (Lazar, 2007). Como sugiere Franulic (2015) recogiendo las teorías del feminismo radical de la diferencia, este tipo de análisis debería analizar a mujeres que, en campos de producción simbólica donde todavía los hombres tienen un control mayoritario, “han resistido o se han rebelado a los mandatos de la civilización androcéntrica, otorgándose significados propios y definiendo sus vidas fuera de los parámetros e instituciones establecidos” (p. 12). Esta condición de alteridad es la que indagamos en este artículo.

En síntesis, estos documentales son pertinentes para el análisis de la resignificación del sujeto mujer, y de las relaciones entre mujeres y de las mujeres consigo mismas, que son algunas de las grandes ausencias en el grueso de los referentes culturales disponibles. María Ruido y Francina Verdés, en este sentido, rompen con los silencios fundamentales de la cultura androcéntrica dominante, y este artículo observa sus estrategias como potencial herramienta de intervención feminista.

3. Análisis y resultados

3.1. Silencio frente a la autoridad patriarcal: *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014)

La casa de mi padre es una pieza de no ficción autobiográfica que se inicia con un conflicto familiar: la desposesión de Francina Verdés y su hermana de la casa familiar en un pueblo de la Cataluña central a resultas de la tradición del heredero único, invocada por el hermano de ambas. A partir de esta colisión con la que se abre el documental, se desarrolla una deriva por los Pirineos de Navarra, donde se practica la misma tradición sucesoria que en Cataluña y donde Verdés espera reconciliarse con la distribución de la herencia en su familia. El documental está narrado desde la primera persona a través de intertítulos que reflejan la voz de Verdés, que no se encarna físicamente sino mediante la palabra escrita. Esta primera persona sigue la tradición del “voice-over” femenino de subvertir la voz documental como herramienta “represiva, ideológica y patriarcal” (Van de Peer, 2018, p. 20), aunque, siendo escrito, se desprovee de rastros físicos como el timbre, tono y frecuencia, que tradicionalmente se han utilizado para identificar género o edad.

El territorio navarro, según la selección de encuadres de Verdés, está formado por procesiones, cruces de madera, y personas de edad avanzada; es un lugar imbuido de tradición. El paisaje se retrata, fundamentalmente, desde el coche de la directora, que en modo “road-movie” busca la suficiente distancia para comprender lo que le es cercano. El hecho de que el documental se localice en Navarra tiene una explicación productiva: la financiación del mismo por parte del proyecto X Films del Festival Punto de Vista (Pamplona), que condiciona que el rodaje tenga lugar en territorio navarro. Por supuesto, su ruta aparentemente errática se hilvana

a través de visitas y entrevistas en hogares ajenos, para comprender cómo enfrentan la tradición del heredero único. El debate discurre por hogares impregnados de un enorme peso simbólico y ritual, poblados por valores presentados como anacrónicos que la directora interpela pero de los que, a su vez, es prisionera. Así, el documental deviene un deambular reflexivo, durante el que la directora cuestiona la pertinencia de la herencia a favor del varón primogénito, a la vez que se siente cuestionada por el lastre de la tradición y, particularmente, por la inapelable pérdida que también supone para ella la renuncia a la casa de sus antepasados. Es a la vez un viaje exploratorio y redentor, al modo de las derivas de Jean Rouch y Edgar Morin, –o Bonnie Klein en *Not a Love Story* (1981)–, aún adoptando un tono más reservado, pues en este caso la consternación de la documentalista se canaliza mediante sus observaciones del espacio y los relatos de los otros –los navarros–, espejo de su propio conflicto.

Una carta cuidadosamente escrita por su hermano varón inaugura el documental. En ella, el heredero convoca las principales razones que fundamentan la legitimidad de su designación como heredero único: la tradición, el vínculo y unidad familiar. Su lenguaje es certero y cortante; en ella, que leemos sobreimpresa en pantalla, el heredero tilda de lábiles, volátiles y superficiales las formas de hacer modernas que “degradan” el campo, y que presenta análogas a los atributos de la feminidad. Se unge a sí mismo de legitimidad para continuar el legado familiar en un gesto que, implícitamente, desdeña a sus hermanas. Es la incomodidad ante la precisa reclamación del hermano, y su revestimiento argumentativo, el detonante de la película. Para Verdés, la carta es una imposición que se presenta mediante el lenguaje argumentativo, pero cuyo verbo y lógica interna se arraigan en un estado de la cuestión patriarcal, es decir, en las relaciones de poder que estructuran los valores que nombra: parentesco, estabilidad, patrimonio. Verdés, como sujeto-mujer, toma una posición distanciada con respecto a esta enunciación, como el silencio de Luce Irigaray ante la frustración que le provocaban los límites del lenguaje escrito, alfabético (Bainbridge, 2008); un lenguaje creado desde la racionalidad del *statu quo* y excluyente de las identidades en los márgenes de la norma. Verdés parece consciente de esta limitación y ya no solo como sujeto-mujer sino también, y especialmente, como cineasta adopta una expresión alejada del logocentrismo. Se mueve en un área oscura, apenas enunciable –solo percibimos su presencia en las colas de las entrevistas, en entrecortadas conversaciones telefónicas y en el silencio sobre sus propias relaciones familiares, fuera de campo desde la escena de apertura. Unos pocos intertítulos, más cargados de preguntas y observaciones puntuales que no de afirmaciones, son las únicas palabras de la directora. Esta voluntad de la autora de no responder ni atrincherarse en un espacio de racionalidad fundamenta la puesta en forma de la dialéctica que establece con su hermano, personaje que se expresa en términos opuestos.

Verdés expresa, así, una multiplicidad identitaria: rompe a través de la exposición simbólica de lo femenino su orden familiar, rural, consensual; pero a la vez se identifica con esta filiación agraria, sistema de herencia incluido, por lo que esta rotura se presenta como un proyecto silencioso, no articulable, fracturador de la identidad de la directora. La experiencia de Verdés, canalizada en forma de *travelogue* filmico por un territorio extraño y a la vez familiar, supone una reivindicación de los sujetos callados por imbricación de sus vidas íntimas en el orden patriarcal. Las injusticias que Verdés percibe en los sistemas de herencia, al no resultar de un proceso de

exclusión (la propia inclusión en el grupo las requiere), no son problematizadas y exigen la convivencia con ellas en beneficio de un equilibrio “consensual”, que se rompe con este ejercicio audiovisual.

Los límites de la protesta de Verdés, sin embargo, también son claros, y no es banal preguntarse si esta renuncia a articular una posición de confrontación se debe a la resistencia de la directora a participar en la estigmatización de la ruralidad, que parece simbólicamente pegada a ella. La participación de Verdés es, por lo tanto, múltiple: por una parte, en el sistema de valores que describe y, por otra, oponiéndose a éstos a través de señalar la desigualdad de género. El contexto urbano contemporáneo donde ha vivido Verdés, y donde se expone su obra, es otro espacio de socialización que se contrapone a la tradición de su pueblo natal y se hace presente de forma implícita en la interpretación del filme. En conjunto, esta identidad urbana contribuye al choque con el andamiaje de una tradición rural –que supone un punto de anclaje contradictorio para el legado familiar– y constituye, al extremo opuesto de la directora, un lugar de resistencia, no exento de sus propios vectores de inequidad.

Cabe evocar aquí los rasgos que Ledo Andiñón (2016) indica que el Novo Cine Galego debe al feminismo, y que nos acercan a Verdés en cuanto “pasan por la confrontación con lo inexpresable (...), por confiar más en lo que se oculta que en lo que se revela, por la necesidad/deseo de establecer pasajes entre el deseo de autoexpresión y la necesidad de filmar como modo de conocimiento de lo más abismal en lo banal” (p. 78).

4.2. Los excesos de la maternidad. *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018)

Mater Amatísima es un cine ensayo en el que María Ruido, como declara en el subtítulo del filme, indaga en los “imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio”. Si la alusión a los “tiempos de cambio” pareciera referir a la consolidación de nuevas masculinidades capaces de asumir la redistribución de los cuidados (Elliott, 2015) y contribuir a la igualdad y la reciprocidad entre hombres y mujeres (Kittay, 1999), Ruido parece en cambio sugerir un presente precario en el que la maternidad sublimada emerge como figura redentora; una aspiración no exenta de disfuncionalidades. La desinversión en bienestar social, simultánea a la incorporación de las mujeres en el mercado laboral (mediante reducción salarial) y el retraso o renuncia forzosa a la reproducción de las mujeres en países postindustriales por “pobreza de tiempo” y de igualdad (Fraser, 2017), han convertido la maternidad en una quimera a la vez que un lugar de explotación. Así, la maternidad ejemplificaría la contradicción entre cuidados y capital en la economía financiarizada global, que, a la vez que depende de la reproducción de su fuerza de trabajo, la diezma y tensiona con tal de acumular más beneficios.

Desde el comienzo del filme, que se abre con fragmentos del archivo familiar de la realizadora, Ruido constata, mediante audio extraído de la película *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (Alexander Kluge, 2008), la necesidad de repensar instituciones de control social como la familia homologada. Tras esta especie de preámbulo, Ruido indaga en los imperativos de la maternidad, entendida como un modelo resultado de un sistema patriarcal que nos la presenta como un impulso natural “propio de las hembras humanas”, como reconoce la propia documentalista en el filme. En el contexto contemporáneo de materialización del capitalismo, la maternidad funciona como un engranaje de perpetuación de un

sistema individualista y neoliberal que atomiza a los sujetos políticos; entonces, para Ruido, es necesario resignificarla y pensarla fuera del ámbito biológico y en su función estructural al orden social. Para hilvanar este posicionamiento, Ruido se vale de materiales audiovisuales de ficción –fragmentos de las *Medeas* de Pasolini (1969) y Von Trier (1988), y los filmes *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959) y *The Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey, 1977)–, y de entrevistas e intervenciones de distintas personalidades del ámbito del activismo y pensamiento feminista, como Orna Donath (autora del libro *Madres arrepentidas*, 2015) o las integrantes del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*. Además, el documental incluye fragmentos del juicio a Rosario Porto, quién en 2015, y junto a su exmarido, fue declarada culpable de asesinar a su hija adoptiva, en un caso singularmente mediático y mediatizado que refleja los fantasmas de la progenitoría.

Con este material, Ruido se cuestiona la pregnancia en nuestra sociedad de esa *mater amatísima*; es decir, de esa madre que alimenta, que abraza al hijo fundiendo su cuerpo en el suyo, cediendo enteramente su identidad a la de un pequeño ser del cual la sociedad (el hombre) le ha señalado que sea su máxima responsable y cuidadora. Representando esta figura en su monstruosidad, Ruido pone de relieve el exceso creado por la emotividad ligada a los roles de género, y expande esta representación al espacio doméstico, cárcel que el cine, el arte y los medios han maquillado bajo la forma de un nido confortable y amoroso. De esta forma, Ruido pone en evidencia la naturalización de la figura materna y los significados adyacentes a la maternidad, a través de contraponer imaginario y subvertir, en el sentido de Bourdieu (2008), la “doxa” de la maternidad esencializante.

Mater Amatísima denuncia el patriarcado, al mismo tiempo que rompe con la representación hegemónica de la maternidad; es decir, una representación firmada por la mirada masculina y recrudescida por la femenina. El ensayo de Ruido apela a lo experimental en tanto que produce nuevos significados y lecturas del archivo y del patrimonio artístico y cinematográfico a partir de un remontaje tan personal como denunciatorio. Añade, además, elementos heterogéneos como fragmentos de entrevistas y sus propias reflexiones en una mezcla heterodoxa que trasciende las limitaciones del cine de prestigio. En este sentido, su trabajo se acerca al pastiche y a nociones artivistas en cuanto sitúa a “las prácticas artísticas en una crisis: las redefine como mediadoras y las pone en conflicto con la autonomía del arte” (Sedeño, 2018, p. 53).

5. Discusión y conclusiones

Este artículo se ha enfrentado a las posibilidades del documental feminista contemporáneo español a través del análisis de dos casos particulares, *La casa de mi padre* y *Mater Amatísima*. Mediante dispositivos alejados del documental expositivo tradicional, pero también del documental de entretenimiento que puebla el *mainstream* contemporáneo, ambos trabajos abren espacio a la interpelación intersubjetiva para cuestionar un legado –el de los roles de género– desde el lugar de opresión que ocupan las mujeres. Con ello emprenden la construcción de un orden simbólico alternativo que implica al propio dispositivo enunciativo. Si bien la necesidad de configurar lenguajes audiovisuales alternativos a los hegemónicos no es una preocupación exclusivamente feminista, como bien puede observarse

en una larga filiación de documental militante (Araña y Quílez, 2018) y en obras singulares como la de Llorenç Soler (Bria-Lahoz y Aran-Ramspott, 2020), sí que podemos detectar prácticas específicas que se nutren de perspectivas feministas y que contribuyen a la creación de este lugar desde el que hablar. En los ejercicios documentales analizados se ponen de relieve las tensiones de las directoras como sujetos sociales y como mujeres. Es decir, en ellos se presentan como seres imbuidos de una cultura o vínculo social desde el que aspiran a ser felices o *vivir bien*, a la vez que este anhelo se gesta desde una subjetividad que carga con la condición de alteridad que se les asigna en el seno de una cultura patriarcal. Son, en definitiva, cineastas que hurgan en la condición de “subjetividad sujeta” (Butler, 2001) por un contexto específico, rasgando la supuesta neutralidad con la que se teje la historia y, por lo tanto, evidenciando su estructura patriarcal (Quílez y Araña, 2019). El activismo de estos documentales se manifiesta como una interrogación más que como una certeza, huyendo de la condición racionalista de la autoridad masculina, representada por la carta del hermano de Verdés y a la que de forma muy clara se opone toda la deriva de la directora, así como el viaje reflexivo a través de imágenes y sonidos propuesto por Ruido. Como apuntaría Silverman (1988), estas directoras proyectan una voz fragmentaria que opera en el sentido contrario al de la coherencia y sutura propia de un cine patriarcal que se asume con la autoridad de lo siempre razonable.

En última instancia, estos trabajos intervienen en la sociedad, e interpelan a un espectador al que sitúan en un terreno de contestación y debate en relación con los valores y prácticas dominantes. En línea con los planteamientos feministas, estos trabajos evidencian, en su circulación, “la arbitrariedad de los modos androcéntricos en los discursos”, señalando sus partidismos y fracturando “los imaginarios y los simbólicos patriarcales” (Nichols, 2001, p. 66). Además, y siguiendo a Citron (1999), el dispositivo autobiográfico o la primera persona que inscribe el trabajo propulsa la identificación de las espectadoras, y propone un diálogo intersubjetivo a través de la empatía, lugar opuesto al de la autoridad. En su integridad, las directoras proponen un espacio de identificaciones múltiples para los sujetos mujer (aunque no exclusivamente), replantean la relación con los imaginarios socio-sexuales de los medios hegemónicos (Colaizzi, 1993) y promueven la intersubjetividad afectiva.

Referencias

- Aladro-Vico, E. (2016). Comunicación como traducción. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 233-241. DOI: <https://doi.org/10.5209/CIYC.52979>
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., y Bailey, O. (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action. [Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora]. *Comunicar*, 57, 09-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Araña, N. y Quílez Esteve, L. (2018). Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19:4, 427-443. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524992>
- Bainbridge, C. (2008). *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Films*. Nueva York: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1080/07491409.2011.566534>

- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478002772>
- Bourdieu, P. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Bria Lahoz, C. y Aran-Ramspott, S. (2020). La obra documental de Llorenç Soler como precursora de las nuevas subjetividades del cine de lo real. *adComuni-ca. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 19, 83-102. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.6>
- Bruzzi, S. (2006 [2000]). The performative documentary. En S. Bruzzi (Ed), *New Documentary* (pp. 185-218). Londres y Nueva York: Routledge.
- Camí-Vela, M. (2014). Directoras de cine en Cataluña: Un recorrido histórico. *Revista d'Estudis Catalans*, 27, 27-45.
- Cerdán, J. (2015). No hacer nada. En M. Álvarez, H. Hartzmann, e I. Sánchez Alarcón (Eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (pp. 33-58). Madrid: Iberoamericana.
- Chamberlain, P. (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Citron, M. (1999). Fleeing from Documentary: Autobiographical Film/Video and the «Ethics of Responsibility». En D. Waldman, y J. Walker (Eds.), *Feminism and Documentary* (pp. 271-286). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Colaizzi, G. (1993). *La construcción del imaginario socio-sexual*. Valencia: Episteme.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum, 1(8), 139-167.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80.
- Elliott, K. (2015). Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. *Men and Masculinities*, 19(3), 1-20. <https://doi.org/10.1177/1097184X15576203>
- Franulic, A. S. (2015). Por un análisis feminista del discurso desde la diferencia sexual. *Revista ALED*, 15(1), 7-22. <http://dx.doi.org/10.35956/v.15.n1.2015.p.7-22>
- Fraser, N. (2017). Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradiction of Contemporary Capitalism. En T. Bhattacharya (Ed.), *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression* (pp. 21-36). Londres: Pluto Press, 21-36.
- French, L. (2014). The International Reception of Australian Women Filmmakers. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 28(5), 654-665. <https://doi.org/10.1080/10304312.2014.942024>
- French, L. (2019). Women documentary filmmakers as transnational 'advocate change agents'. *Interdisciplina*, 7(17), 15-29. <http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2019.17.67536>
- Gámez Fuentes, M.J. (2015). Feminisms and the 15M movement in Spain. *Social Movements Studies*, 14 (3), 359-365. <https://doi.org/10.1080/14742837.2014.994492>
- Gill, R. (2016). Postfeminism and the New Cultural Life of Feminism. *Diffractions. Graduate Journal for the Study of Culture*, 6, 1-8.
- Johnston, C. (1975). *Notes on Women's Cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television.
- Juhász, A. (2001). Women of Vision. Histories in Feminist Film and Video. *Visible Evidence*, vol. 9. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.

- Lazar, M. M. (2007). Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis. *Critical Discourse Studies*, 4(2), 141-164. <https://doi.org/10.1080/17405900701464816>
- Ledo Andión, M. (2016). Acciones (in)diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y «novo cinema galego». *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 67-84.
- Llanos Martínez, H. (2019). El documental se hace un sitio en la primera fila del cine. *El País*, 23/07/2019.
- Kittay, E. F. (1999). *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and De-dependency*. Nueva York: Routledge.
- Margolis, H., Krasilovsky, A., y Stein, J. (2015). *Shooting Women: Behind the camera, around the world*. Chicago y Bristol: Intellect.
- Mateos, C., y Sedeño, A. (2018). Video activism: The poetics of symbolic conflict. [Videoartivismo: Poética del conflicto simbólico]. *Comunicar*, 57, 49-58. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-05>
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer, y E. Oroz (Eds.), *Lo personal es lo político. Feminismo y documental*. Colección Punto de Vista, núm. 6. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, 16 (3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.1086/449023>
- Núñez, T., y Troyano, Y. (2012). *La violencia machista en el cine. Materiales para una intervención psico-social*. Madrid: Delta, Collado Villalba.
- Oroz, E. (2013). Eat my meat! Inscripciones y reinscripciones de la feminidad en la obra de María Cañas. *Arte y Políticas de la Identidad*, 8, 157-171. <https://bit.ly/2GVu4sK>
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas Emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Quílez, L. y Araña, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 28, 109-222.
- Rabinowitz, P. (1994). *They must be represented: the politics of documentary*. Londres: Verso.
- Rodríguez Bailón, R. (2020). Afrontando la pandemia Covid-19 y sus consecuencias desde la psicología social feminista, *International Journal of Social Psychology*, pp. 55-60.
- Roig, M. (2009 [1991]). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona, Edicions 62.
- Ruido, M. (2017). *Mater Amatissima* [Película]. España: Fundación BBVA.
- Seguí, I. (2018). Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, 4 (1), 11-36. <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.1.11>
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro, y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 65-84). Madrid: Cátedra y Festival de Málaga.

- Stam, R. (2000). *Film Theory. An Introduction*. Oxford, Malden y Victoria: Blackwell Publishing.
- Talens, J. (1998). The Referential Effect: Writing the Image of the War. En J. Talens, y S. Zunzunegui (Eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (pp. 58-72), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Taubin, A. (2004). Documenting Women. Female directors rule the no-fiction market –except on the big screen. *Revista Ms. Magazine* [Artículo en prensa]. Verano de 2004.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.
- Van de Peer, S. (2018). *Negotiating dissidence. The pioneering women or Arab documentary*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748696062.001.0001>
- Verdés, F. (2014). *La casa de mi padre/La casa del meu pare* [Película], España: XFilms.
- Zimmerman, T. (2017). #Intersectionality: The Fourth Wave of Feminist Twitter Community. *Atlantis*, 38(1), 54-70.