

SOBRE EL MONTAJE DE LA HISTORIA EN EL DOCUMENTAL ‘MEMORIAS DESOBEDIENTES’.

Herramientas para la composición estética y política, desde Siegfried Kracauer

ABOUT THE ASSEMBLY OF THE HISTORY IN THE DOCUMENTARY ‘MEMORIAS DESOBEDIENTES’.

Tools for aesthetic and political composition, since Siegfried Kracauer

Mariana Ortiz¹

Resumen

Entre 2016 y 2022 un grupo de realizadoras se propusieron narrar una parte de la historia. Inspiradas en las trayectorias vitales y políticas de las maestras mendocinas Angélica Mendoza y Florencia Fossatti, realizaron una investigación para la producción y rodaje del documental *Memorias Desobedientes* (2022).

El presente artículo profundiza en algunos aspectos teóricos que orientaron las tareas de narración del pasado en tensión con las necesidades del tiempo presente y con el momento del mundo que las realizadoras estaban viviendo. El texto entonces, se propone sistematizar algunas reflexiones en torno a cómo el concepto de historia en Siegfried Kracauer puede ser una herramienta conceptual potente, estética y política, para la narración de las luchas por otro mundo posible. En este caso, para las luchas feministas. Entiendo que fue ese concepto el que posibilitó en la película documental titulada *Memorias Desobedientes* (2022) la narración crítica de la historia de las luchas de mujeres y de la diversidad en la provincia de Mendoza, que podríamos al menos situar entre 1919 y 1922.

La argumentación se desarrolla en tres momentos: una introducción a las tareas de realización y de investigación que inspiran la búsqueda teórica y, posteriormente, el desarrollo de las dos figuras kracauerianas para explorar el pasado: el fotógrafo y el viajero. Concluyen el escrito, notas finales para otros recomienzos.

Palabras clave: documental, feminismos, memoria

Abstract

Between 2016 and 2022, a group of filmmakers set out to tell a part of the story. Inspired by the life and political trajectories of Mendoza teachers Angélica Mendoza and Florencia Fossatti, they carried out research for the production and filming of the documentary *Memorias Desobedientes* (2022).

This article delves into some theoretical aspects that guided the tasks of narrating the past in tension with the needs of the present time and with the moment of the world that the filmmakers were living. The text, then, aims to systematize some reflections on how the concept of history in Siegfried Kracauer can be a powerful conceptual tool, aesthetically and political, for the narration of the struggles for another possible world. In this case, for feminist struggles. I understand that it was this concept that made possible in the documentary film titled *Memorias Desobedientes* (2022) the critical narration of the history of women's struggles and diversity in the province of Mendoza, which we could at least place between 1919 and 1922.

The argument develops in three moments: an introduction to the production and research tasks that inspire the theoretical search and, subsequently, the development of the two Kracauerian figures to explore the past: the photographer and the traveler.

Concludes the writing, final notes for other recommended ones.

Key words: documentary, feminisms, memory

¹ Mariana Ortiz es doctoranda en Ciencias Sociales, magíster en Estudios Latinoamericanos, profesora y licenciada en Comunicación Social (UNCuyo-Argentina). Es parte del equipo de investigación “Pensamientos feministas de Abya Yala: epístemas, métodos y prácticas en diálogo desde Mendoza” (SIIP-UNCuyo), dirigido por la Dra. Victoria Martínez y Dra. Estela Fernández Nadal. Contacto: marianaortiz77@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo presentamos notas de lecturas sobre el concepto de historia en la obra del alemán Siegfried Kracauer, a principios del siglo XX que fueron claves para la realización del documental mendocino *Memorias Desobedientes*, que dirigimos colectivamente junto a Mariana Santarossa y Paula Ciotti entre 2016 y 2022. El proceso de investigación y las tareas de producción, realización y edición que configuraron el objeto de creación -documental audiovisual- que se llevaron adelante con la colaboración de activistas feministas, el Sindicato Unido de Trabajadores de la Educación (SUTE) y gracias también a la Convocatoria 2019-2020 de la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la UNCU como Proyecto de Investigación SIIP tipo 4, la cual permitió dar forma y consistencia a las tareas que, de manera independiente y autogestionada, el equipo comenzó a realizar en 2016².

El trabajo conmemora, a partir del lenguaje audiovisual, las trayectorias biográficas y políticas de Angélica Mendoza (1889–1960) y Florencia Fossatti (1888-1978) en tanto personalidades políticas sustantivas e invisibilizadas para la construcción de una genealogía del feminismo en Mendoza. El objetivo general es colaborar en la reconstrucción de una genealogía del feminismo en la provincia, en tensión con las prácticas políticas feministas del presente. Buscamos visibilizar discursos y prácticas políticas feministas marginadas tanto de las organizaciones sindicales, de los partidos políticos y/o del propio movimiento feminista; intentar repensar la historia desde el lenguaje audiovisual; conocer los orígenes de la sindicalización de maestras y maestras en nuestra provincia y el país (Mendoza, Argentina) e indagar qué apropiaciones y reformulaciones en las prácticas políticas del pasado siguen aún vigentes en las prácticas políticas contemporáneas.

La composición del marco teórico que nos permitió pensar la película entrama los aportes de la filosofía de la historia en clave benjaminiana y kracaueriana; los propios del campo audiovisual en torno a estética y montaje -entre quienes destacan Teresa de Laurentis-; herramientas conceptuales y epistemológicas provenientes de la teoría feminista y los estudios de género para la comprensión y abordaje del objeto.

Llevamos a cabo tareas en base a metodologías cualitativas, de lectura, rastreo y fichaje bibliográfico de las obras fuentes y de las bibliografías secundarias. Configuraron parte de este diseño, la realización de entrevistas en profundidad que componen el material fílmico. Tal como se documenta en el trabajo audiovisual de 35 minutos total se realizaron tareas de rastreo y observación en cuadernos de campo hemerográfico y videográfico de la Biblioteca General San Martín, en el Archivo y Centro de Documentación Histórica de la Universidad Nacional de Cuyo, especialmente a partir del fondo del Dr. Arturo Roig y en el archivo Benito Marianetti de la Biblioteca Mauricio López, de la Fundación Ecueménica de la provincia.

Las derivas de la pesquisa condujeron al equipo a la ciudad de Buenos Aires, en el archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI) y en el ex Asilo de Buen Pastor donde una de las intelectuales principales de la búsqueda, Angélica Mendoza, estuvo detenida en 1930. Esta tarea de documentación audiovisual resulta hoy de sustantiva importancia ya que, durante el proceso mismo de trabajo, aquella cárcel de mujeres de principios de siglo XX desapareció en enero de 2020.

Desde una perspectiva inclusiva de la producción científica, resultaron de fundamental importancia los trabajos de interpretación y producción traductoril para el subtítulo al inglés a cargo de Flor Gómez Pedicone.

La película obtuvo dos menciones en el Festival Iberoamericano de Cine GRABA 03 al Esfuerzo de Producción y al Compromiso en marzo de 2019 y la declaración de Interés Legislativo de la Cámara de Diputados de la Provincia de Mendoza Res. Nro. 158/2019.

2. LOS TERRITORIOS DEL PASADO Y PRESENTE

Hay en Siegfried Kracauer, en contra de toda creencia progresiva y acumulativa de los acontecimientos que la ideología del progreso ha intentado naturalizar, una fuente de inspiración insoslayable para pensar las relaciones entre el presente y el tiempo que fue -incluso lo fue para el mismo Walter Benjamin en torno a la elaboración de su célebre ensayo *Tesis de filosofía de la historia* (1940) diversamente citado en el campo intelectual.

² El documental *Memorias Desobedientes* puede verse en YouTube, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=caIPrGW1cG0>

Las conceptualizaciones del teórico del cine alemán enmarcaron la investigación titulada: *Historia y feminismo en Mendoza desde el lenguaje audiovisual: imágenes y voces documentales en torno a las figuras de Angélica Mendoza y Florencia Fossatti. Aportes para la construcción de genealogías de resistencia invisibilizadas*, para la creación de la película documental *Memorias Desobedientes* que presentamos.

El concepto de historia en Kracauer fue desarrollado por él como argumentación en movimiento a lo largo de su obra: no sólo porque ya sus primeras preocupaciones, sistematizadas en escritos aparecidos entre 1922 y 1933 en Alemania, guardan cierto rasgo lo suficientemente provisorio como para haber sido artículos publicados en un suplemento cultural sino porque, además, para comprender su concepto de historia hay que emprender un recorrido sistematizado en su obra *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (1969), traducida del alemán y publicada tardíamente en español hacia 2010.

Su producción teórica la contextualizamos en la incipiente sociedad de masas de principios del siglo XX y la incidencia de sus fenómenos culturales en la vida cotidiana: la novela policial, el cine “pasatista”, el hall de los hoteles, los bailes, los *bestsellers*, el trabajo y el ocio de los empleados. La mirada de Kracauer hizo foco en estas pequeñas manifestaciones propias de la vertiginosidad de la vida moderna en las grandes ciudades. Sus ensayos tempranos, escribió Miguel Vedda en las palabras introductorias a la obra que nos convoca, se caracterizaron por una lectura de lo superficial (de los fenómenos de superficie, de la experiencia de la cotidianeidad) que, guiadas por el principio brechtiano, no implicaban su mera reproducción sino su desciframiento a través de diversas formas de extrañamiento: sumergirse lo bastante en las cosas para poder asirlas desde su interior, manteniendo una distancia que permita abordarlas como si se tratara de un territorio desconocido (Vedda, 2010). Territorio desconocido: aquí, un primer rastro que nos permite orientarnos en la originalidad de su conceptualización. La historia es, para Kracauer, una *terra incógnita* (Kracauer, 2010). Se trata de una región de la realidad que nos es desconocida, que pareciera no nos pertenece, un país otro: un país extranjero al que sólo es posible explorar desde nuestro hogar, el tiempo presente.

Desde estos andamiajes conceptuales es que empezamos a pensar en la película y así, muy pronto advertimos que la realización de un documental exige, precisamente, pensar y tomar decisiones en torno a la preocupación de cómo narrar ese tiempo que fue. Y desde ya digamos, esa preocupación no es solo estética sino política.

En este sentido, las figuras de Kracauer fueron fundamentales para el montaje narrativo de *Memorias Desobedientes* y para poder pensarnos a nosotras como realizadoras y sujetas políticas, viajeras del presente. Esas figuras las define como: el *historiador como viajero* y el *historiador como fotógrafo*³.

2.1. EL HISTORIADOR COMO VIAJERO

Para Kracauer el pasado es entendido como *país extranjero* y el tiempo presente como *hogar*, es decir, como espacio que se habita. Lo acontecido se nos presenta como un territorio desconocido. La tarea de quien narra la historia será, en principio, *explorarlo*.

Ya en 1930, escribiendo sobre los empleados alemanes, Kracauer había referido con exploración a la expresión conceptual desde donde es posible tomar conciencia de los espacios, de la lógica del dominio de éstos - especialmente, en la estructura de la empresa privada capitalista-. Indagar en estos problemas significaba para él una exploración “más arriesgada que viajar por África para rodar una película” (Kracauer, 2008a, p.116). Lo mismo parece ocurrir con la historia. Este territorio desconocido alude entonces a un espacio –a una disposición del pensamiento o región de la realidad– que por estar tan a la vista, no se ve: ya sea porque pasa desapercibida (como la “Carta a su majestad” del cuento de Edgar Allan Poe) o porque pareciera se nos ha naturalizado.

³ Hablamos de *recomposición* para referimos a las conceptualizaciones que Walter Benjamin había expresado en torno a la estrategia *compositiva* de Kracauer, transversal a su obra: una producción teórica que debe entenderse, desde la perspectiva benjaminiana, como una *composición de mosaico*. Más información: Benjamin, W. (2008) Prólogo. Sobre la politización de los intelectuales. En: S. Kracauer. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa. Al respecto de las figuras retóricas kracauerianas que aquí referimos, sostendremos la forma genérica tal como fue expresada por el autor en su propio contexto de producción sin adecuaciones genérico inclusivas, sólo a fin de facilitar la exposición y el entendimiento de la argumentación.

Simultáneamente, Kracauer lo entendió como un área intermedia: la narración del pasado corresponde a un territorio fronterizo entre el arte y la ciencia:

Kracauer (2010) *“Su reivindicación en tanto ciencia no es de ninguna manera indiscutible. No puede decirse, por otra parte, que se trate de un arte, aunque conserva rasgos de un género literario. Y, por supuesto, tampoco es un asunto de opiniones impresionistas. La historia, tal como la conocemos hoy, se ubica en algún lugar entre las dimensiones definidas por estas búsquedas y preferencias. Pertenecce a un área intermedia [...] un área que posee derecho propio...”* (p.62).

A diferencia del turista convencional que recorre el país extranjero sólo para confirmar lo que ya sabía de antemano, la narración histórica supone una exploración del pasado manteniendo una permanente apertura hacia lo diferente a fin de reunir nuevas experiencias para retornar al tiempo presente siendo él mismo, otro⁴.

¿Pero qué ocurre al regreso de aquel viaje al pasado? El retorno al tiempo presente nos reconfigura, nos devuelve diferentes. Y ello, porque en ese regreso quien narra historias resulta ser alguien que se autoborra en la medida en que se expande a sí mismo. Y aquí una segunda pista: en este viaje a través del tiempo, quien narra el pasado entra en un estado de autoborramiento y expansión. En palabras del autor: “Es sólo en este estado de autoborramiento que el historiador puede entrar en íntimo contacto con el material de su incumbencia” (Kracauer, 2010, p.122).

Para comprender estos conceptos, Kracauer recurrió a la obra de Proust, *En búsqueda del tiempo perdido*. En ella, el personaje principal -Marcel- recuerda la casa de la abuela mirando una fotografía, a partir de lo que cual el personaje vuelve a sucesos del pasado y se introduce en la escena de la casa.

Compara Kracauer:

“Es cierto, el historiador atraviesa la misma fase de extrañamiento de sus preferencias e inclinaciones, pero, a diferencia de Marcel, no sale de ella sin modificaciones. Mientras que Marcel restituido recurre a las ideas que abrigaba acerca de su abuela antes de su transformación en una fotografía, el historiador asimila la realidad que le ocultaban sus ideas acerca de ella” (2010, p.130).

Estas reflexiones nos permitieron comprender que quien rememora no es la misma persona que estuvo en la casa. En su exploración hacia el pasado, quien lo narra se va enriqueciendo con las observaciones que –a la distancia del tiempo presente- construye de lo acontecido. En su recorrido, el Marcel del tiempo presente autoborra y expande su subjetividad en la medida en que en el proceso de indagación histórica se enriquece –desde una nueva mirada, la del presente- al interpretar lo acontecido: “Tan pronto como Marcel entra a la habitación de su abuela, su mente se convierte en un palimpsesto en el que las observaciones del extraño se superponen a la inscripción temporalmente borrada del que ama” (Kracauer, 2010, p. 121).

Asimismo, el historiador como viajero: en su viaje al pasado, el historiador –autoborrado, porque se ha expandido en su subjetividad– vive una experiencia de extrañamiento de sí del mismo modo que un extranjero. Pero aquí Kracauer refiere a una forma de la extranjería particular: el exilio. Al igual que el extranjero exiliado, forzado a dejar su país -el tiempo presente-, sus lealtades, expectativas y aspiraciones son quitados de sí:

“La historia de su vida [la del exiliado] se ve interrumpida, y su yo ‘natural’ se ve relegado al fondo de su mente [...] Pero como el yo que era continúa ardiendo debajo de la persona en que está a punto de convertirse, su identidad es propensa a encontrarse en estado de fluido...” (2010, p.122).

⁴ Esta idea de *permanente apertura hacia lo diferente* había sido trabajada ya por el autor en el ensayo “Los que esperan” correspondiente a su etapa de producción temprana compilada en *El ornamento de la masa I* (1927) y era vinculada a la condición de la espera de los hombres de fe: “...la espera significa un estar abierto que de ningún modo se puede confundir con una relajación de las fuerzas del alma actuando sobre las últimas cosas; por el contrario, la espera consiste en una actividad tensa y en un prepararse activo” (Kracauer, 2008b, p. 123).

En este momento del recuerdo ¿dónde vive Marcel?, nos convoca a preguntarnos Kracauer. Pues en una extraterritorialidad, en esa terra incógnita, en ese territorio desconocido que es el pasado. En Kracauer, el país extranjero que es el tiempo pasado refiere a un modo de existencia en una lejanía, el modo de existencia de quien habita el exilio.

En este sentido, las tareas de la realización documental significaron –indispensablemente que, como realizadoras y no solo como eso–, entremos en las escenas y habitemos esa extraterritorialidad, casi como un fuera de plano expandido. El ejercicio de “poner el cuerpo” propio de las estrategias políticas feministas, devino una forma compleja de sostener las representaciones que el dispositivo de la cámara y el sistema de miradas supone, estrategia indispensable para colaborar en los procesos de visibilización de las trayectorias de vida que se querían narrar.

Figura 1. Las realizadoras del documental como personajes⁵



Fuente: Elaboración propia.

Pero ¿cómo se presentan los sucesos del pasado que deben ser interpretados/registrados por quien recorre el pasado como viaje? Introduzcámonos entonces en el siguiente momento de la argumentación: la figura del *historiador como fotógrafo*.

2.2 EL HISTORIADOR COMO FOTÓGRAFO

Para comprender el modo en que los sucesos del pasado son registrados por el historiador viajero, por quien practica el ejercicio de la *conmemoración*, Kracauer recurrió al cine: al experimento Eisenstein⁶. Llamó la atención de Kracauer la manera en que el director soviético externalizó en una particular secuencia de imágenes el monólogo interior de uno de los personajes de la novela *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser. Ese montaje fue descripto por Kracauer como:

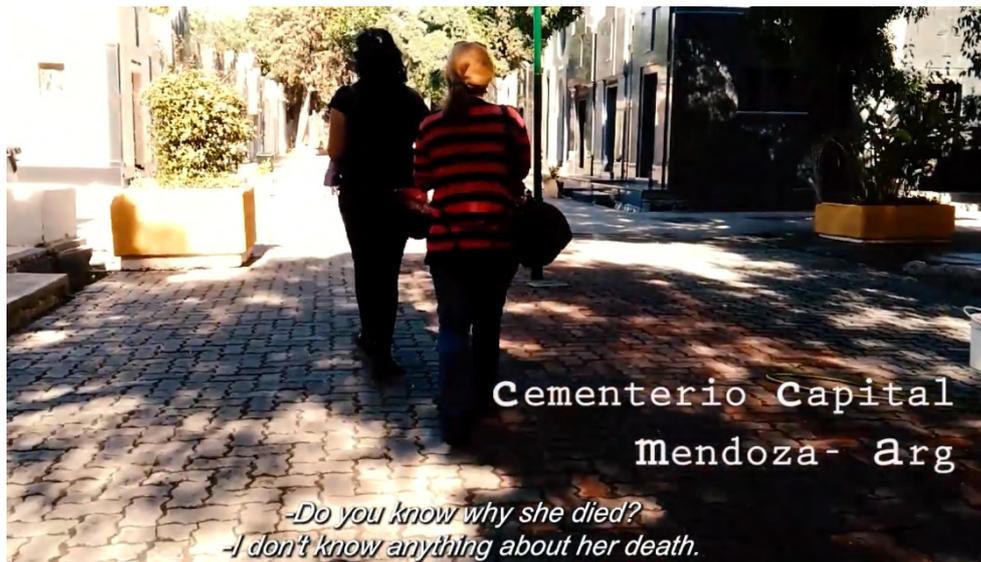
⁵ En esta escena, las realizadoras –visibles en la película como personajes, en tanto sujetos que motorizan la narración–, están entrando a la “Cárcel de mujeres” en donde había estado detenida Angélica Mendoza por maestra y comunista –entre otros motivos, por sus escritos en torno al aborto y a la necesidad para las mujeres de poder liberarse de las formas patriarcales de vivir la sexualidad y otros mandatos, escritos por Angélica Mendoza entre 1923 y 1924. Las realizadoras, oriundas de la provincia cuyana, han tenido que viajar más de 1000 km. –la arriesgada expedición kracaueriana– para llegar al ex Asilo del Buen Pastor, ubicado en San Telmo, Buenos Aires hasta 2020. El hecho de que las realizadoras lleven el pañuelo violeta y el verde, representaciones contemporáneas de las luchas feministas y por el aborto legal en la escena, da cuenta de esa vigencia y de la presencia del pasado en el presente: vigencia y presencia que posibilitan la expansión de la subjetividad de las realizadoras en el ahora. Sumado a ello, y atendiendo a la narración de la voz en off que en esta escena alerta sobre que Angélica Mendoza fue una figura olvidada por el Partido Comunista de su época, coincide que las realizadoras del documental –puede deducirse a lo largo de la película– no hallan contención en ningún partido político, sino que sus activismos provienen de las autonomías.

⁶ Con la expresión de *conmemoración* nos referimos a la conceptualización benjaminiana de *traer al presente* que fue expresado en las *Tesis de filosofía de la historia* de 1940 y que fue, luego, reconceptualizado por Löwy (2003) poniendo énfasis en las categorías de *conmemoración, redención, liberación* de las víctimas.

“...una gran cantidad de elementos posiblemente relevantes, palabras sueltas ante una pantalla negra que se funde con un torrente de imágenes silenciosas o sonidos ‘polifónicos’, impresiones del entorno real con proyecciones de los motivos y fragmentos de pensamiento” (2010, p.73).

De la misma manera -simultánea, yuxtapuesta y discontinua- toman forma las imágenes de la memoria que el historiador debe registrar y tornar visible para poder comunicarlas. De este modo, el historiador embiste con entidades irreductibles, resultados de la unión de series de acontecimientos inconexos que demandan que el historiador viajero no sólo los registre (fotográficamente) sino que, en el mismo acto de registrarlos, los narre: que comunique, a partir de ellos, una historia.

Figura 2. Las investigadoras en el Cementerio Provincial



Fuente: Elaboración propia. La investigación lleva a las realizadoras al Cementerio provincial, escena en la que es posible conocer que Angélica Mendoza está enterrada allí, a pocas cuadras del microcentro de la ciudad, sin lápida: una porción de cemento –fotografía de invisibilización contemporánea– que no resulta un acontecimiento inconexo sino una consecuencia de los sucesos que la indagación del proceso histórico y político de la película colabora en comprender.

La referencia al experimento Eisenstein es sugerente porque nos permite comprender la manera en que toma forma la realidad histórica en tanto inacabada, heterogénea y oscura: una masa opaca de hechos y experiencias: “La realidad histórica es virtualmente infinita, emerge de una oscuridad que retrocede a cada momento y se extiende hacia el futuro con final abierto; y, finalmente, es indeterminada en lo que respecta a su significado” (Kracauer, 2010, p.89).

Ante esta infinitud opaca y amorfa, la misma opacidad de la cámara obscura, el registro llevado a cabo por el historiador fotógrafo debe estar previamente guiado por una idea de lo que quiere recuperar del pasado y por la definición de las razones de esa recuperación. Del mismo modo que en la tarea del fotógrafo confluyen en él una tendencia realista, que lo guía a registrar los datos que le interesan y una tendencia formativa, que le exige explicar lo registrado (Kracauer, 2010, p.91). La correspondencia entre la cámara fotográfica y la historia se basa entonces en la potencialidad de dos aspectos significativos comunes: registrar y tornar visible. Esta tarea –lejos de cualquier pretensión de objetividad y expectación pasiva– significa una tarea de determinación, organización e interpretación del proceso histórico.

Aquella secuencia de montaje de Eisenstein introduce además una concepción no cronológica del tiempo en Kracauer. En contraposición a toda linealidad progresiva, en lugar de reconstruir cronologías, el historiador debería descubrir las múltiples configuraciones del tiempo. Volvamos al experimento Eisenstein: esa caótica y

opaca simultaneidad de hechos, percepciones y enunciados del pasado es una composición. El universo histórico para Kracauer está constituido de la misma manera. Cada una de las partes que lo conforma pertenece a una secuencia temporal propia. Las múltiples configuraciones del tiempo significarían, entonces, descubrir (en el sentido de quitar velos: registrar y tornar visible) que cada una de las partes pertenece a una secuencia histórica de necesidades. Es decir, el universo histórico es un conjunto de tiempos configurados simultáneos.

Esta forma de la indagación sobre lo acontecido como el viaje al extranjero que emprende un exiliado de su hogar constituye ese espacio intermedio que debe ser narrado por el historiador. Esta tarea es posible de ser llevada a cabo empleando recursos literarios, pero sin olvidar la rigurosidad del proceder científico.

El énfasis de Kracauer, tal como hemos precisado, se halla en las características del proceso histórico, en la estructura de su universo y en la forma de su abordaje; de manera complementaria, el énfasis en Benjamin está puesto en la construcción de una crítica radical a la ideología del progreso burgués. En ambos movimientos argumentales, el sujeto (ya sea como historiador viajero o como ángelus novus) es expulsado del pasado. Sin embargo, en Kracauer es posible encontrar un pensamiento propositivo, sintetizado en esa tensión que significa la tarea de historiar: esa tendencia realista y la formativa tal como hemos referido anteriormente. Desde esta perspectiva, narrar la historia es un trabajo de composición creativa.

De lo que se trata entonces, es que el historiador pueda dejar registro y hacer visible los trazos discontinuos de las imágenes de la memoria llevando a cabo la tarea de contar la historia de las últimas cosas antes de las últimas. Estas, cuando son conmemoradas siempre de alguna manera refieren al sujeto que recuerda, a algún interés que le es propio. Es decir, los intereses y necesidades del historiador definen ese registro. Este, lleva sus huellas –como las del alfarero en la arcilla–, al decir de Walter Benjamin en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916).

3. NOTAS FINALES

Kracauer nos da herramientas necesarias que nos permiten reivindicar la tarea de historiar como narración creativa, ubicándola en el singular ejercicio de componer el pasado, en el sentido estético y político del término, con los fragmentos (despojos) procedentes de configuraciones temporales múltiples y disímiles, que sólo puede existir y ser compartidas en el tiempo presente.

Estas herramientas conceptuales pueden ser significativas para la narración de nuestras luchas (feministas y no solo) así como para la composición y el análisis de las narraciones autobiográficas (o narrativas del yo) porque nos convocan a indagar en los procesos de producción de sentido que se dan entre el tiempo presente de quien narra y las formas de registro, selección, jerarquización y visibilización de los acontecimientos del pasado que corren el riesgo de ser olvidados.

Nos estimulan, además, a indagar cómo en la búsqueda por saber más (en este caso, sobre las intelectuales del documental -Angélica Mendoza y Florencia Fossatti-) hay un deseo que motoriza el viaje y es ese querer saber quiénes somos nosotres hoy, en el presente. Y es ahí donde se producen los procesos de autoborrado de sí y de expansión de la propia subjetividad que Kracauer había teorizado, quizás, como una forma más del exilio político: ya sea como silencio autodeterminado o como silenciamiento impuesto. Nosotras, que estamos allí dentro del plano como viajeras del tiempo, no tomamos la palabra todavía dentro del cuadro, dentro de la película. En este sentido, quizás la composición y el montaje de la historia sea la forma del decir que podemos.

En este sentido, la composición de los elementos simultáneos, yuxtapuestos y discontinuos que configuran la relación entre pasado, presente y experiencia política se unen de manera muy compleja y ello quedó de manifiesto en la medida en que no todas de nosotras, al menos no de la misma manera, podemos comprender cuánto y qué de aquello que fue nos habita.

Estos fueron algunos de los interrogantes que atravesaron uno de los aspectos centrales de la reflexión en torno a esta investigación documental de nuestra realización audiovisual. Posiblemente también signado por una representación visual muy reducida en términos de fotografías, por ejemplo, tanto para Angélica Mendoza como para Florencia Fossatti. Este no es un dato menor. Tampoco es un dato tecnológico de época. Y nosotras, a rabia

de poner el cuerpo como condición de posibilidad del relato de la historia, es que salimos ante el dispositivo de la cámara y elegimos jugar y exponemos ante el sistema de miradas.

Las tareas de (re)composición de la historia en tanto trabajo de representación y autorepresentación (o autoborramiento, al decir de Kracauer), es el producto entonces, de variadas tecnologías sociales, el cine, los discursos institucionalizados, epistemologías, entre otras prácticas.

La realización del documental, en relación a la narración de la historia, nos permitió comprender que el género no es una propiedad de los cuerpos sino un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja.

Si la deconstrucción de género produce su (re)construcción, ¿en qué términos y en interés de quiénes es producida la misma? Lo que las feministas hemos producido en teorías aporta que el fuera de plano es fundamental: los espacios en los márgenes del discurso hegemónico son espacios sociales, vitales, cavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas de los aparatos del poder-saber.

Entendimos así que el cine colabora en el sostenimiento de las representaciones emancipatoria en general –y de género, en particular– ya se trate para su visibilización o para su invisibilización, a través de la sexualización de los cuerpos partir de la utilización de técnicas específicas (iluminación, encuadre, etc.) y códigos cinematográficos específicos (sistema de miradas), así como en los aspectos de la narrativa o relato, para erigir a la mujer como imagen, como objeto de la mirada ubicándola en un sitio específico de la sexualidad y relegada el placer visual del espectador.

No podemos desconocer que todavía subsisten, también, en esos mismos márgenes de los discursos hegemónicos e inscriptos en las prácticas micropolíticas las viejas formas y modos de mirar. A partir de la deconstrucción de los códigos audiovisuales relativos al relato e, incluso, de la forma hegemónica verticalista y patriarcal de realización cinematográfica, pueden explorarse los márgenes o intersticios que nos conduzcan a explorar nuevas formas de realización de audiovisuales con una perspectiva centrada en la posibilidad de expresión de identidades que van cobrando mayor visibilidad y que controvierten aquellos dispositivos, desafiando la expectativa y la imposición de contenidos que la cultura heteronormativa exige a la producción audiovisual.

No es ingenuo que hayamos partido del ejercicio de la memoria ya no como facultad de recordar sino como membrana que hace corresponder el pasado y los estratos de la realidad desde un adentro pasado y un afuera venidero, socavando el presente que no es más que su encuentro. De esta manera los testimonios de la película, además, hacen foco en la experiencia de aquellas mujeres del pasado en tensión con las experiencias políticas de los feminismos y transfeminismos contemporáneos: la síntesis significativa se produce en quien es espectador, no los damos nosotras como realizadoras, quienes ofician de espectadores son también productores de contenido, de saberes: es decir, de hacedores de la historia.

Es, también, en estas producciones culturales donde tenemos la potencialidad de promover una actitud crítica que desborde: esto es, promover la posibilidad de autodeterminación, de autoborramiento, de reconocimiento de cuánto del pasado en el (en mi) presente.

En el proyecto audiovisual Memorias Desobedientes, las decisiones de montaje que se sujetan a lo expuesto hasta aquí, encontraron traducción cultural en la tarea de montaje visual de mosaico -fragmentario y provisorio, como herramienta que permite entramar pasado y presente de manera permanente y recursiva-; así como en el montaje de sonido en el que las voces se entretejen unas a otras en transiciones fusionadas como metáfora de que la narración de las luchas históricas es una tarea de composición colectiva. Y a las viajeras que fuimos, como parte del cuadro, con las herramientas técnicas que teníamos, corridas por la urgencia del olvido que acecha.

¿Puede el cine ayudarnos a decir lo indecible sobre nuestros cuerpos, nuestras luchas y la desobediencia?

Puede el arte, creo yo.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2008) Prólogo. Sobre la politización de los intelectuales. En: S. Kracauer. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires. Las cuarenta.
- Kracauer, S. (2008a). *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2008b). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. Barcelona: Gedisa.
- Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vedda, M. (2010). Introducción. La tradición de las causas perdidas: Historia. *Las últimas cosas antes de las últimas*. En: S. Kracauer. *Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Recibido: 6 de noviembre de 2023.

Aceptado: 31 de diciembre de 2023.

Publicado: 31 de diciembre de 2023.