



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

VIDEOEPISTEMOLOGÍAS DE LA HERIDA EN LAS OBRAS DE MARÍA RUIDO:

LA MEMORIA INTERIOR Y PLAN ROSEBUD 1. LA ESCENA DEL CRIMEN.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA JOSEFINA MILLÁN HORITA

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. YISSEL ARCE PADRÓN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
TUTORES:
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. ELIA ESPINOSA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo que me brindó para llevar a cabo mis estudios de posgrado que he culminado con esta trabajo de investigación. Asimismo, expreso mi reconocimiento a esta institución por la visión amplia y crítica que a través de los profesores promueve. De manera particular agradezco a la Dra. Yissel Arce quien me guió con sus puntuales y atinadas observaciones respecto a la metodología, y me impulsó a complejizar los recursos teóricos y conceptuales para la investigación. Al Dr. David Wood por las observaciones precisas y muy pertinentes en torno a la noción de herida en la memoria y a la relación entre tecnología y procesos de memoria. Finalmente, agradezco a la Dra. Elia Espinosa por enriquecer con sus señalamientos los alcances de este trabajo para repensar la noción de archivo desde el trabajo de María Ruido.

En el ámbito personal, varios hicieron posible este camino hacia el término de un ciclo, que ha significado también un cambio de dirección en mi vida profesional. Primero y especialmente gracias Emmanuel por compartir la pasión por construir puentes para la comprensión del campo artístico que también es el mundo, gracias por el soporte material que hizo posible mi entrega a esta proyecto y por valorarlo con entusiasmo siempre. A Glandy por su preocupación permanente por convertir lo que disfruto en trabajo y así procurar mi realización. A Rubén por su tiempo, por su experiencia como editor y por sus conocimientos de historia que no sólo hicieron crecer este trabajo sino a mí como persona.

A mi hermano, hermanas, amigas y amigos por creer en mí y acompañarme a donde sea que vaya.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
MEMORIA RAM E (IN)DISCIPLINAMIENTOS	16
DE IMPULSOS A VOLUNTAD DE ARCHIVO.....	41
LA FACULTAD.....	56
REFLEXIONES FINALES.....	64
FUENTES.....	70
IMÁGENES.....	73

INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento a la obra de María Ruido fue en la exposición *W&W: Works and Words* (1997-2008), que ofrecía un recorrido por su producción en video en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG). Lo que me interesó de inmediato y me hizo regresar un par de veces más al lugar para ver con detenimiento el mayor número de piezas posibles fue la mirada que, desde el feminismo¹, la artista construye como un lugar desde el cual produce su obra. Conforme fui profundizando en su trabajo, la dimensión de lo político comenzó a inquietarme más. Lo político en la obra de Ruido reside, para mí, en su capacidad de movilizar recursos críticos para desplazarnos y ubicarnos en una zona de conflicto dentro de los temas que principalmente trabaja: la Historia y la microhistoria, la construcción social del trabajo, la migración y las políticas de memoria histórica en la España contemporánea.

La distinción que hace Mieke Bal de lo político y de la política en su texto "Arte para lo político" se basa en la definición de la teórica política belga Chantal Mouffe². En este texto Mieke Bal señala que si lo político se manifiesta en una dimensión de antagonismo, entiende a la política como la organización que busca resolver el conflicto y a lo político

¹ En la obra de María Ruido esta mirada desde el feminismo está presente en la forma de ver y analizar los temas que aborda (como la representación social del trabajo y los procesos de memoria histórica) tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder.

² Chantal Mouffe no está de acuerdo con quienes defienden una forma consensual de la democracia. Para Mouffe nociones como sociedad civil global, soberanía cosmopolita, democracia absoluta, buena gobernanza, democracia cosmopolita, forman parte de una visión común antipolítica que se niega a reconocer la dimensión antagonista constitutiva de lo político. Considera que concebir el objetivo de la política democrática en términos de consenso y reconciliación no sólo es conceptualmente erróneo, también implica riesgos políticos porque significaría aceptar que hay una sola solución "verdadera y justa" para cada conflicto basada en la idea de que la bondad interior y la inocencia original de los seres humanos es una condición necesaria para asegurar la viabilidad de la democracia. Para Jacques Rancière en *En los bordes de lo político* aunque no hace una distinción precisa sobre las nociones de político y política, la formulación que hace sobre democracia es compatible con la perspectiva de lo político de Mouffe. Rancière señala que la democracia es la actividad pública que contrarresta la tendencia de todos los estados a monopolizar y despolitizar la esfera pública. Define democracia como un proceso de insurrección permanente anti-oligárquico, para Mouffe este proceso de insurrección permanente sería un proceso antagonista que constituiría el acontecimiento de lo político (del conflicto). Son estos procesos antagonistas los que Ruido busca poner ante la cámara, visibilizarlos para cuestionar toda idea de consenso o naturalización de un orden impuesto. Para profundizar en las nociones que plantean los autores, véase Chantal Mouffe, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007 y Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, Madrid, La cebra, 2007.

como el lugar donde el conflicto ocurre³. Basada en esta distinción, lo político para mí, en la obra de Ruido, está en el desplazamiento -que con el video lleva a cabo- hacia el lugar del conflicto entre las distintas memorias del franquismo. El cuestionamiento sobre cómo la artista utiliza la imagen, concretamente la imagen en movimiento (en el video), para intervenir políticamente en su receptor fue el motor inicial de este trabajo.

Con esta sensación de movimientos paralelos: el primero externo, que tiene que ver con el lenguaje del video, y el segundo interno, que está relacionado con esta intervención de lo político en el receptor que moviliza dentro de él recursos críticos para ubicarlo en un lugar de confrontación⁴, me pregunté cuáles serían las características en el uso que la artista hace del video, para provocar esta percepción de doble movimiento⁵. El ensayo filmico⁶, de donde generalmente se dice surge el video-ensayo (género en el cual se inscribe la mayor parte del trabajo en video de Ruido) es descrito por Alain Bergala como:

...una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración *standard*, imperativo social. Es una película 'libre' en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. El documental, generalmente, tiene un tema, es una película 'sobre'... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. (...) El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de

³ Mieke Bal, "Arte para lo político", *Revista Estudios Visuales*, núm. 7 . Año 2010, [en línea],

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf> Fecha de consulta: 15 - septiembre - 2012, p. 4.

⁴ Anclo la dimensión de lo político en la confrontación entre memorias que María Ruido aborda en los trabajos seleccionados para este ensayo (*La memoria interior* y *Plan Rosebud 1. La escena del crimen*). Ruido más allá de presentar el conflicto como una lucha entre memorias buenas y malas, ilegítimas y legítimas, falsas y verdaderas, activa con recursos audiovisuales herramientas críticas para experimentar la tensión existente entre distintas memorias del franquismo.

⁵ Para llegar a esta noción de movimientos paralelos entre la imagen en movimiento y el movimiento del pensamiento fue fundamental conocer el trabajo que realizaron Mieke Bal y Miguel A. Hernández-Navarro para la exposición *2Move: Video, Art, Migration* (en la Sala Verónicas en Murcia, España), donde la exposición parte de la premisa de que el video y lo migratorio pueden servir para explicarse mutuamente. En el catálogo de dicha exposición exploran la forma en la que el video puede ayudar a discernir la cultura migratoria. Véase a este respecto Mieke Bal y Miguel Hernández-Navarro. *2Move: Video, Art, Migration*, Murcia, Cendeac, 2008, pp. 19 - 45.

⁶ Diferentes autores se referirán al género del ensayo filmico con diversos nombres como film-ensayo, cine-ensayo y film-essai. Todos estos términos hacen referencia a un mismo género.

segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien.⁷

Antonio Weinrichter señala que es pertinente situar al ensayo filmico “como una confluencia entre el cine documental y el experimental, en un primer momento”.⁸ Después, agrega, su práctica se revitaliza a través del empleo del video (que constituye hoy su formato mayoritario). El video-ensayo se trata de un ejercicio de reflexión personal -de la misma forma que en la literatura-, es particularmente propicio para la introspección. En la literatura son frecuentes las referencias a otros autores, la subjetividad y la importancia que se da por igual tanto al contenido de lo que se trata como a la opinión de quien lo trata. Por su parte, el video-ensayo posee diferentes recursos simultáneos y con ello diferentes posibilidades de recepción: el sonido, la imagen en movimiento y el tiempo. Se trata de un género que se basa en la disertación, es decir en la presentación de una idea que no se presenta como definitiva o cerrada, que justamente lo que busca es subrayar la cualidad de tránsito en las ideas para poder abordarlas desde distintos lugares o perspectivas.

Josep M. Català señala que “el film-ensayo se trata de una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”⁹. Es precisamente a este doble movimiento al que me refiero: al movimiento de las imágenes (movimiento externo) y al movimiento dialéctico simultáneo que ellas provocan (en la artista y el receptor) a través de estas herramientas retóricas que en el lenguaje audiovisual pueden ser el montaje, el uso del tiempo y el sonido. Para responder a la pregunta ¿cómo la artista utiliza la imagen, concretamente la imagen en movimiento (en el video) para intervenir políticamente en su receptor?, resulta fundamental el formato del video-ensayo para hablar de lo político pues si lo político es el lugar donde ocurre el conflicto, la narrativa del video-ensayo es

⁷ Alain Bergala, “Qu’est-ce qu’un film-essai”, *apud* Antonio Weinrichter, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, España, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo, 2007, p.11.

⁸ Weinrichter, *op. cit.*, p. 27.

⁹ Joseph María Catalá, “Film ensayo y vanguardia”, *apud* Ernesto Pesci, “Video-ensayo. Narrativa maestra del pensamiento audiovisual”, *Actas de Diseño. Diseño en Palermo. Séptimo Encuentro Latinoamericano de Diseño*, núm. 13, año VI. Buenos Aires, Universidad de Palermo, julio 2012, p. 177.

particularmente propicia para, más que hablar, hacer pensar desde perspectivas diferentes incluso opuestas. En este sentido, Ernesto Pesci señala que “en el film-ensayo las ideas no se tienen, sino que se hacen, se construyen y no sólo se construyen, se manufacturan las ideas, y las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden”¹⁰.

El video-ensayo es un formato que no sólo tiene la capacidad de visibilizar el conflicto sino de acompañarlo con herramientas críticas para discutir ideas y generar conocimiento en torno a este conflicto. Me parece que es en esta vocación del video-ensayo donde radica parte fundamental de la dimensión de lo político en la obra de Ruido. Cuando vi su trabajo en *Plan Rosebud 1. La escena del crimen*¹¹ (DV-Cam, 01:52:41", 2008) me sorprendió que rompiera con el género del video-ensayo. Es el primer trabajo de la artista inscrito en un género mucho más cercano al cine documental¹². Y me interesó centrar esta investigación en esta pieza que para mí significaba una ruptura importante con el trabajo que había venido realizando. A medida que la investigación avanzó, la necesidad de un acercamiento más personal de la artista hacia el tema de la memoria, que *PR(1)* aborda, me llevó a un trabajo previo de ella: *La memoria interior* (*High 8*, 00:32:40", 2002) esta pieza sí inscrita en el género del video-ensayo. El análisis simultáneo de estos dos trabajos, permitió que una obra esclareciera a la otra y viceversa. Lo que yo creí una ruptura con el género del video-ensayo, en realidad me permitió ampliar mi interpretación de él. Dar cuenta de ello es el objeto del presente trabajo.

En *La memoria interior* la artista reflexiona, a partir de la reconstrucción de un fragmento de la historia de sus padres, sobre los mecanismos oficiales instituidos para recordar y los

¹⁰ Pesci, *op. cit.*, p. 178.

¹¹ En adelante me referiré a *Plan Rosebud 1. La escena del crimen* con las siglas *PR(1)*.

¹² La historia del documental desde sus orígenes (en el cine) hasta el documental contemporáneo ha atravesado por distintos momentos. Si bien el documental en sus inicios se constituyó a partir de un lenguaje experimental, es cierto que ha habido una apropiación de este lenguaje por parte del cine y la televisión comerciales. Hans Richter señalaba que los lenguajes experimentales se definen como experimentales temporalmente. Richter describía el caso de documentales realizados por Ivens, Vigo, Vertoff y Grierson -que eran exhibidos como películas de vanguardia en programas sobre la vanguardia- como paradójico pues el cine documental se convertiría en una categoría respetada y bien definida en la industria cinematográfica que se ubicó en paralelo al cine ficción de entretenimiento. Cuando me refiero a que la obra de María Ruido posee características más cercanas al documental, estoy haciendo referencia a este lenguaje apropiado por la industria del cine y la televisión.

confronta con las posibilidades de memoria que las personas poseemos a través de los recuerdos y archivos personales. El periodo que busca reconstruir Ruido es en el que sus padres emigran a Alemania, teniendo que dejar a la familia en Galicia para volver 20 años más tarde. En este relato íntimo se van tejiendo al mismo tiempo las condiciones económicas y sociales del Estado español que entre 1959 y 1973, debido tanto a la crisis económica que sufrió desde la Guerra Civil, como a la interrupción del proceso de modernización durante el régimen de Franco, propiciaron la emigración de España a diferentes países de Europa.

PR(1) es el primer video que la artista construye con una voluntad de distanciamiento personal y es sobre la política de memoria en España, concretamente a partir de la Ley de Memoria Histórica de 2006, que tiene como objetivo reconocer y ampliar derechos, y establecer medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura. Ruido viaja con la cámara a dos escenarios emblemáticos de la institucionalización de la memoria sobre hechos traumáticos de la Segunda Guerra Mundial -Eden Camp (Inglaterra) y Longues sur Mer en Normandía (Francia)-, para confrontarlos con escenarios emblemáticos de la institucionalización de la memoria (anestesiada) de la violencia sufrida durante el franquismo y la Guerra Civil española en Galicia -el cementerio de Ourense y la isla de San Simón-. Este video está estructurado en cuatro apartados que se llaman escenarios y tres intermedios en donde Ruido entrevista a periodistas, productores de televisión, historiadores, miembros de la Fundación Francisco Franco, así como ciudadanos tanto simpatizantes como detractores del régimen franquista del llamado "Caudillo".

Tanto en *La memoria interior* como en *PR(1)*, Ruido abre una herida. En aquélla, la del abandono de su madre cuando era muy pequeña, debido a la emigración de españoles a diversos países de Europa, derivada de la denominada autoarquía del régimen de Franco; en el caso de *PR(1)*, la herida que han dejado las muertes y las desapariciones que ocurrieron durante el franquismo y la Guerra Civil. Estas dos piezas pueden dialogar porque hay una herida en común dentro de ellas: una herida en la memoria causada por el silencio del dolor consecuente de dichas pérdidas. Entiendo como una herida de la memoria la falta de autonomía en los recuerdos personales,

familiares y colectivos por la amnesia impuesta sobre eventos del pasado. Esta pérdida de autonomía deja cicatrices, así como ocurre en la piel cuando se trata de una herida en el cuerpo físico. Si la memoria es un proceso activo y constante de reelaboración continua del pasado, una herida en la memoria estaría reflejada en la incapacidad de generar y poseer recuerdos.

Hasta aquí he mencionado tres aspectos que me interesaron del trabajo de Ruido en lo general: el pensamiento feminista, la dimensión de lo político y el papel del medio (el video) en su obra. A partir de estos aspectos, la presente investigación fue dirigiéndose hacia un nuevo y particular tema de mi interés: la memoria del franquismo, que estudiaré a partir de dos videos de la artista: *La memoria interior* y *PR(1)*. Es la tarea de este ensayo abordar el tema de dicha memoria desde los tres aspectos señalados. La forma en que el video nos sugiere un acercamiento-metodología para investigar en torno a la memoria lo abordaré en el apartado "Memoria RAM e Indisciplinamientos"; la confrontación de la memoria anestesiada del franquismo, con la memoria histórica transmitida de este periodo, la desarrollaré en el apartado "De impulsos, a voluntad de archivo"; finalmente, indagaré la forma en que el feminismo ha influenciado estos dos trabajos de la artista en "La facultad".

El título *Videoepistemologías de la herida en las obras de María Ruido: La memoria interior y Plan Rosebud 1. La escena del crimen* no sólo trata de reflejar que encuentro más de un camino para acercarme a la noción de herida en ambos trabajos de la artista, sino subrayar también la relevancia que el medio tiene en este proceso de construcción del conocimiento de la herida en la memoria, pues en sentido literal y figurado la sostiene. Me interesa hacer énfasis en el video como una doble herramienta: para el soporte de la memoria de la herida y para la reflexión en torno a la herida en la memoria. La palabra "videoepistemologías" hace referencia al movimiento doble del que hablaba al inicio de esta introducción: el movimiento de la imagen cinematográfica y el movimiento del pensamiento reflexivo y crítico que conlleva a la generación de un nuevo conocimiento. Ambos movimientos, al ser simultáneos, constituyen un pensamiento audiovisual. La epistemología como un camino de doble sentido estudia el proceso de construcción de un nuevo conocimiento y al mismo tiempo también le

interesa con qué conocimiento conocemos. Encuentro al video en ese camino de ida y vuelta.

Desde lo político, me interesa abordar la confrontación de la memoria anestesiada del franquismo, con la memoria histórica transmitida de este periodo. Explorando esta relación antagónica entre los pocos o prácticamente nulos relatos privados con aquellos relatos dictados por los discursos oficiales o por los medios de comunicación, busco reflexionar en torno a cómo se organiza la memoria dentro de la política de la memoria. El dolor de las víctimas de la represión franquista se privatizó a cambio de la estabilidad política. “Al principio, el silencio se garantizó mediante el terror; más tarde mediante un incremento del nivel de vida. Todo ha ido sucediendo conforme a lo esperado. Si aún así las víctimas alzan su voz, ésta es neutralizada por la memoria de los vencedores, que recitan la letanía de sus propios muertos para equilibrar el resultado emocional”.¹³

Antonio González Quintana, subdirector general de Archivos de la Comunidad de Madrid, señala que, a diferencia de otros países europeos que salieron de regímenes dictatoriales en los mismos años, en España no hubo ni juicios ni exigencias de responsabilidades. La política archivística asumió también el pacto del silencio implícitamente aceptado por los agentes políticos de la transición.¹⁴ El silencio de las víctimas se acompañó del silencio de los archivos que actuó como refuerzo de la Ley de Amnistía del año de 1977.¹⁵ Entender políticamente el pasado y el presente de la política de la memoria de la transición permite descodificar el trabajo de Ruido al mismo tiempo que insertarlo en el contexto actual español.

La obra de Ruido ha sido abordada desde los temas que tratan sus piezas: la división del trabajo de las mujeres, la representación de la violencia de género, la elaboración

¹³ Joan Ramón Resina, “La memoria inoportuna”, en López, Yolanda (coord.) y María Ruido (ed.). *Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, España, Xunta de Galicia, Centro Gallego de Arte Contemporánea-CGAC, Museo de Arte Contemporánea de Vigo-MARCO, Fundación Luis Seoane, 2008, p. 408.

¹⁴ Antonio González Quintana, “España: el pacto del silencio”, *La Jornada*, 4 de noviembre de 2008, sección “Opinión”, <<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>> Fecha de consulta: 22 – febrero – 2012.

¹⁵ La Ley de Amnistía de 1977 en su primer artículo señala: “Quedan amnistiados todos los actos de intencionalidad política, cualquiera que fuese su resultado, tipificados como delitos y faltas realizados con anterioridad al día quince de diciembre de mil novecientos setenta y seis”. *Boletín Oficial del Estado Español*, 17 de octubre de 1977, sección I. Disposiciones Generales, núm. 248. <<http://geografosubjetivo.files.wordpress.com/2010/03/ley-de-amnistia-de-1977.pdf>> Fecha de consulta: 15 – septiembre – 2013.

social del cuerpo, así como los mecanismos de construcción de la memoria y su relación con las formas narrativas de la historia. A pesar de que el video ha sido el medio que siempre ha utilizado, en los análisis de su trabajo se ha dejado de lado la relevancia que éste ha tenido para la artista y su evolución. Los primeros trabajos de Ruido en video fueron performances hechos para la cámara, inscritos en el video militante feminista, después encontró en el video de experimentación un camino para pensar los recursos audiovisuales particularmente dentro del género del video-ensayo. Recientemente Ruido ha comenzado a centrar su atención en el video como una herramienta ya no sólo para el registro y la reflexión audiovisual sino como una herramienta para la visibilización y la comunicación efectivas. En una entrevista reciente Ruido comentó:

"Hubo un tiempo (en los 70, en la primera década del video) donde las y los artistas eran muy conscientes de la relación del video con la tv, y de la potencialidad del medio como instrumento político, de la importancia de no renunciar a ese medio. Pero es la propia historiografía oficial del video, al servicio de las dinámicas del mercado del arte, las que cooptan en muy poco tiempo al video como un instrumento básicamente de experimentación artística, vaciándolo de sus capacidades comunicativas y borrando su "pecado original": su relación directa con la tv, ese medio popular y vulgar del que había que alejarlo para construirlo como una nueva tecnología aceptada por la historia del arte" ¹⁶

En este trabajo me interesa hablar sobre el impacto que el medio ha tenido en el trabajo de la artista no sólo en la forma de abordar los temas que continúan siendo de su interés a través de videos mucho más cercanos a un lenguaje de la televisión y del género documental, sino el impacto que el constante ejercicio con la cámara ha desatado en su planteamiento sobre la memoria. Considero relevante detenernos en mirar este renovado interés de artistas como Ruido por un video más efectivo en términos políticos. Finalmente, cuando leí el texto escrito por Gloria González¹⁷, *Epistemologies of the wound. Anzaldúan Theories and Sociological Research on Incest in Mexican Society*, el

¹⁶ Entrevista a María Ruido con el portal cultural Nontzeberri de Bilbao, <<http://www.workandwords.net/es/news/view/583>> Fecha de consulta 18- septiembre - 2013.

¹⁷ Gloria González López es profesora de sociología en la Universidad de Texas en Austin. Se especializa en estudios sobre sexualidad y género con poblaciones de origen mexicano. Doctora en sociología por la Universidad de California (2000), ha publicado en numerosas antologías y diarios académicos; su libro *Erotic Journeys: Mexican Immigrants and their Sex Lives*, fue publicado por la Universidad de California en 2005. En colaboración con Ana Louise Keating publicó *Bridging: How Gloria Anzaldúa's Life and Work Transformed Our Own* (Universidad de Texas, 2012).

concepto de “Epistemología de la herida” que ella utiliza para identificar el estado multidimensional de conciencia (intelectual, emocional y espiritual) que experimentó y exploró con sus informantes en el proceso de investigación sobre incesto en México, me permitió entender que dentro de mi proceso de investigación la construcción del concepto y de la experiencia de la herida fue elaborado desde distintos niveles, desde las emociones, desde lo político y desde el medio. Al identificar esta perspectiva de análisis en el trabajo de Gloria López, multidimensional, que incluye a las emociones como un marco de referencia, desde el cual se puede abordar un objeto de investigación, me di cuenta de que el conocimiento de la herida debería integrar esta dimensión de análisis.

Para el estudio de *PR(1)*, como lo mencioné anteriormente, fue fundamental conocer el trabajo previo de la artista en *La memoria interior*, pues *PR(1)* aborda la herida de la memoria del franquismo de forma distanciada, en una posición de enfriamiento, con la cual me resultaba muy difícil trabajar una lectura más compleja y completa de la obra. *La memoria interior*, realizada en un tono completamente personal, me permitió estudiar *PR(1)* con una mirada más integral. En este trabajo las videoepistemologías de la herida se sitúan entre relatos personales, Historia, discursos oficiales, imágenes/archivos familiares y públicos. Me parece además que esta mirada personal de la artista (en *La memoria interior*), hace un aporte extraordinario que muestra el papel de las emociones en la Historia. Como señala Jo Labanyi, es cierto que la memoria es subjetiva y que no da una imagen fiel del pasado, pero nos da otra cosa que no tiene cabida en la historiografía empírica: una comprensión del papel de las emociones que el pasado suscita en el tiempo presente. La memoria nos revela por qué, y de qué manera, el pasado sigue afectándonos¹⁸.

Cabe aclarar al lector que la estructura de este ensayo no seguirá un orden consecutivo de ideas sino relacional. Con esto quiero decir que cada apartado, *Memoria RAM e Indisciplinamientos*, *De impulsos a voluntad de archivo* y *La facultad*, no mantienen una relación de consecuencia respecto al apartado que le precede. Lo que he querido en

¹⁸ Jo Labanyi, “El cine como memoria/La memoria del cine”, en López, Yolanda (coord.) y María Ruido (ed.). *Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, España, Xunta de Galicia, Centro Gallego de Arte Contemporánea-CGAC, Museo de Arte Contemporánea de Vigo- MARCO, Fundación Luis Seoane, 2008, p. 472.

este texto es mostrar puntos de contacto entre las diferentes perspectivas de estudio para abordar el trabajo de Ruido (desde el medio, desde lo político y desde el feminismo) que exploro en cada uno de ellos. En este sentido el paso de un apartado a otro puede ser percibido un tanto brusco ya que un apartado no sucede a otro sin interrupción. En una estructura consecutiva el planteamiento sería el siguiente:

1.



Desde el video

Desde lo político

Desde el feminismo

En la estructura relacional que propongo habrán momentos de aparente desconexión entre apartados.

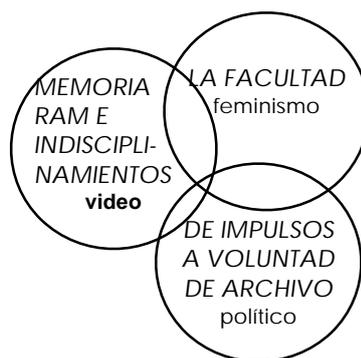


Desde el video

Desde lo político

Desde el feminismo

En este planteamiento la aparente desconexión se matizará describiendo los puntos de contacto.



Son estos puntos de contacto los que me interesa que el lector observe. Para llegar a estos puntos de contacto es muy probable que se perciban escisiones o desvíos. Es importante señalar que estas interrupciones son relevantes en tanto que hacen evidente el carácter inesperado de la relación/conexión entre apartados/perspectivas. El primer apartado que he titulado *Memoria RAM e Indisciplinamientos* hace referencia a la noción que José Luis Brea propone para hablar de memorias de procesamiento en las prácticas artísticas contemporáneas. Me pareció conveniente comenzar con este apartado ya que en él se explica el funcionamiento de este clase de memoria, que no sólo tiene que ver con el análisis de la obra de Ruido, sino con la propia estructura de este texto.

Los dispositivos de memorias RAM (Random Access Memory) de las computadoras se denominan de acceso aleatorio porque pueden leer información de la memoria con un tiempo de espera igual para cualquier ubicación de la información que se busque recuperar, no siendo necesario seguir un orden determinado para acceder a ellas, como el de la fecha en que fueron almacenadas por ejemplo. Como en la memoria humana, para que una persona anciana pueda recordar un evento de la infancia no es necesario atravesar cada uno de los recuerdos intermedios (recuerdos de la adolescencia y de la etapa adulta), basta un olor de un perfume, de un lugar, de un platillo para transportarla a un recuerdo de la niñez. Podría decirse entonces que esta clase de memoria trabaja a través de conexiones entre unidades de información. En este sentido, una memoria RAM es una memoria de lectura de puntos de contacto, memorias de procesamiento de información.

Para la estructura de este ensayo pensé a cada uno de los apartados como unidades de información, que con una lectura conjunta, permitieran hacer explícitos los puntos de contacto entre cada uno de ellos. Se denominan a las memorias RAM "de acceso aleatorio" o "de acceso directo" porque las diferentes entradas a las unidades de información son independientes entre sí. Este texto puede leerse de manera aleatoria, el orden de lectura de los apartados estará sujeto a la elección del lector. Mi única sugerencia sería leer *Memoria RAM* como una extensión de esta introducción.

No quisiera dejar de mencionar que mi interés por estudiar las heridas de la memoria se deriva también del contexto de violencia que vivimos en este momento en México. Me inquieta pensar cómo estamos asimilando el número creciente de muertes y desapariciones (y la forma violenta en que ocurren) de personas dentro de esta guerra contra el narcotráfico. Cómo esta ausencia de reconocimiento -por parte del discurso oficial y de los medios de comunicación- de la violencia en el país, afectará nuestros procesos de reconstrucción del pasado. En el transcurso de este ensayo no hablaré de México, pero es cierto que está presente en varias de las preguntas que me he planteado aquí.

MEMORIA RAM E (IN)DISCIPLINAMIENTOS

*Nada distingue los recuerdos
de los momentos corrientes,
no se descubren hasta más tarde,
por sus cicatrices.*

Chris Marker
El misterio de Koumiko.

MEMORIA RAM

En su texto *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, José Luis Brea se refiere a los programas de almacenamiento electrónico y se enfoca en dos clases de memoria: la memoria ROM, definida por su capacidad de retener y almacenar información, y la memoria RAM, aquella que, a través de interconexiones, tiene la capacidad de almacenar programas que permiten la interpretación de esa información guardada en la memoria ROM. “La relación de la memoria con el tiempo no será ya la característica de los viejos dispositivos de recuperación del pasado en el presente (la característica función de las memorias ROM, de lectura y recuperación) sino la propia de los dispositivos de procesamiento de la información, de las memorias RAM, memorias de proceso y gestión de conectividad de la información”.¹⁹ Para Brea, la fuerza simbólica que moviliza la cultura RAM está comenzando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para encaminarse a una dirección productiva, relacional.

Brea analiza la transformación del carácter archivístico del arte contemporáneo y el desvanecimiento de su sentido predominantemente mnemónico; para ello ubica tres

¹⁹ José Luis Brea, *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 49.

descentramientos del canon del arte: el de la catalogación y jerarquización, el de la noción de verdad y el de la imagen estática. Sobre la catalogación y jerarquización menciona el *Atlas* de Aby Warburg que recoge y mezcla “con total falta de disciplina imágenes de la ciencia, la astrología, simbologías populares, la geografía, el arte, las tradiciones locales, en suma todo un primer compendio de una multiplicidad de escenarios de la cultura visual que rompe radicalmente la jerarquización que en el universo de la visualidad introducía la presunta superioridad ontológica del gran Arte”²⁰ [ilustración 1]. El *Atlas* de Warburg propone una interpretación de las imágenes donde éstas no se estudien aisladamente, por categorías, sino en sus relaciones posibles con la multiplicidad de imágenes que circulan. A través de la confrontación y sus diferencias, dichas imágenes pueden hablarnos más de ellas mismas.

El segundo gran descentramiento en la relación archivística del arte moderno, que fundaba al museo como memoria de lectura y recuperación engarzada entonces con el archivo y la historia del arte, es introducido ahora por la tecnología, en este caso por las tecnologías reproductivas. “La pérdida del valor de verdad del arte por parte del museo está vinculada a toda la crítica que la vanguardia realiza al proceso de fetichización del que el museo forma parte. Existe por lo tanto una tendencia a la disociación del arte de los valores de verdad y del valor aurático-exhibitivo”.²¹ A partir de ello, Brea señala que el museo comienza a dejar de ser el lugar propio de la verdad del arte, donde el valor de verdad estaba asociado con el conocimiento verdadero y el valor aurático-exhibitivo con la contemplación.

Respecto al descentramiento de la imagen estática, señala que éste se ha dado por el uso generalizado de la imagen tiempo en el ámbito de las prácticas artísticas. El descentramiento de la imagen estática, señala, se debe a la fundamental alteración de los tiempos de lectura y de percepción que conlleva su visionado atento, lo cual ha

²⁰ *Ibidem*, p. 53.

²¹ *Ibidem*, p. 54.

trastocado el tiempo que usualmente se requería para leer una imagen estática. “Con la imagen tiempo se requiere de un tiempo mucho más extendido en la duración que requiere otra lógica del visionado, seguramente más cercana a la del propio cine”.²²

La noción de memoria RAM me ha resultado útil para abordar el trabajo de María Ruido e identificar con mayor claridad que el objetivo principal de *La memoria interior* y *PR(1)* no es rememorar, sino generar reflexión en torno a los procesos de construcción de la memoria. El descentramiento introducido por las tecnologías reproductivas que aparta los valores de verdad y aurático de las obras, ha favorecido que algunos trabajos se exhiban en otros circuitos como el cinematográfico, el televisivo o la red, contribuyendo con ello a visionados y lecturas diversificadas. Este cambio en la recepción de las obras ha fortalecido su valor crítico frente al valor de verdad vinculado estrechamente con la anterior relación archivística del arte.

La lógica de visionado del video en el campo artístico ha impactado la antigua función rememorante de las instituciones de arte. No es posible recordar de la misma forma una imagen estática que una imagen en movimiento. Cada una de ellas construye una memoria distinta. Para la memoria es más difícil reproducir con detalle la experiencia visual de una imagen en movimiento, en este caso la memoria nos da una síntesis de los aspectos que individualmente se logra extraer durante el tiempo del visionado. En el caso de una imagen estática, ésta tiende a ser recordada por el espectador con mayor detalle visual. Al no haber movimiento, el espectador también puede asociar lo estático con la permanencia, por lo que el deseo de abarcarla con la mirada está presente. Dicha función rememorante más anclada a lo visual-estático, en el caso de las imágenes en movimiento -por la temporalidad con la que el ojo percibe las imágenes- ha movido la atención de la memoria visual hacia memorias de procesamiento. Para Brea, este pensamiento que lee, que interpreta la imagen en movimiento, trabaja con una memoria de procesamiento de la información, característica de una memoria de lectura como la memoria RAM.

²² *Ibidem*, p. 55.

La memoria interior y *PR(1)* miran al pasado para pensar más allá de su recuperabilidad, en la forma fragmentada en que nos acercamos a él desde el presente. El valor del trabajo de Ruido es que nos ofrece una lectura crítica de archivos-monumentos que han contribuido a formar la memoria oficial de los hechos más traumáticos del pasado reciente de España. La razón principal de ambos trabajos es construir memorias RAM, memorias de procesamiento para favorecer otras lecturas de los discursos oficiales de la memoria durante el franquismo y dentro de la España democrática.

Finalmente, la visualidad contemporánea está compuesta por una diversidad de imágenes debido a la multiplicidad de medios de las que provienen. En la cultura visual contemporánea conviven con el arte, imágenes provenientes del cine, de la televisión, de la red, de la prensa, entre otras. Cuando Brea se refiere al Atlas de Warburg es para señalar la relevancia de la relación (de oposición, de contradicción, de ironía, de semejanza...) que pueden tener imágenes provenientes de distintos contextos. En el trabajo de Ruido las yuxtaposiciones y conexiones inesperadas entre imágenes digitales, filmicas, mediatizadas, provenientes del ejercicio cinematográfico, videográfico, periodístico y performático forman parte de una voluntad de descentramiento de las imágenes artísticas, que favorece la elaboración de poéticas audiovisuales en las que el énfasis no está puesto en el origen artístico de ellas, sino en el pensamiento que las ha ordenado en la línea del tiempo.

(IN)DISCIPLINAMIENTOS

Las prácticas audiovisuales dentro del campo del videoarte se han caracterizado por buscar un lenguaje experimental. Entiendo por "lenguaje experimental audiovisual" la articulación de recursos visuales y auditivos (desplegados en el tiempo) fuera de la convención que las prácticas audiovisuales dominantes han establecido. En años recientes la experimentación formal, así como los modos alternativos de producción y de

distribución han ido transformándose. El trabajo de María Ruido ha sido atravesado por estos primeros ejercicios experimentales y al mismo tiempo ha buscado reinventarlos desde su propio trabajo. Los siguientes apartados, que he llamado “indisciplinamientos”, se refieren a comportamientos inesperados y desobedientes de las prácticas del videoarte –en el primer indisciplinamiento- frente al discurso dominante de la televisión y el cine comerciales; -en el segundo indisciplinamiento- frente a la frontera entre el cine-ensayo y el video-ensayo, y -en el último indisciplinamiento- frente a la estandarización más reciente de ciertos valores del video como práctica artística. En cada uno de dichos indisciplinamientos me interesa situar el trabajo de Ruido y mostrar la pervivencia de una voluntad de abrir las prácticas audiovisuales a nuevos campos de experimentación que permitan revertir, de modos diversos, la censura y silenciamiento sobre relatos, reflexiones y expresiones que no forman parte de la cultura dominante. La televisión y el cine, por su alcance y penetración en la vida cotidiana contemporánea, ejercen un control incuestionable sobre los procesos de memoria histórica. Recordamos gran parte de la historia reciente a través de sus narraciones. El trabajo de Ruido está articulado desde una herida en la memoria, vinculada con la desaparición del violento pasado franquista de las narraciones oficiales. *La memoria interior* y *PR(1)* refrescan con estrategias múltiples la fuerza de la cámara de video para infiltrarse en las narrativas dominantes.

PRIMER INDISCIPLINAMIENTO

En los inicios de 1960, las prácticas del videoarte estuvieron principalmente vinculadas a las figuras de Nam June Paik y Wolf Vostell. En 1963 en ocasión de la primera exposición de música y televisión electrónica *Exposition of Music/Electronic Televisión* en la Galería Parnasse de Wuppertal (Alemania), Nam June Paik instaló 13 monitores que emitían imágenes abstractas (bandas de líneas de materia electrónica) generadas por 13 frecuencias electroacústicas. En ese mismo año Wolf Vostell realizaba la pieza *Sun in your head*, un *dé-collage* televisivo en el que las señales electrónicas de los noticiarios fueron transformadas, levemente desfiguradas y puestas en una secuencia de 7 min. En

estas y otras obras anteriores a 1965, tanto Paik como Vostell trabajaron en la investigación de las posibilidades de la imagen electrónica, a través de la manipulación de los mecanismos de los monitores, o mediante la alteración de la señal que recibía la televisión. Estas obras -en el inicio- no requirieron de sistemas de filmación para su realización; sin embargo constituyen ejemplos de arte televisivo que contribuyeron a marcar -como lo ha señalado Ana María Guash-²³ uno de los intereses centrales del videoarte: la experimentación con dispositivos electrónicos.

La experimentación a partir del dispositivo mecánico del video, de la disposición de los monitores para su proyección y la experimentación con imágenes producidas por la televisión y el cine, han sido uno de los motores fundamentales de esta práctica para construir otras narrativas y otras posibilidades de recepción con los mismos medios con los que se elaboran y difunden contenidos mayoritariamente comerciales. Para Paik, la experimentación con el televisor y la señal televisiva estaba guiada no sólo por su interés y conocimiento en materia electrónica, al mismo tiempo le interesaba cuestionar la homogeneidad de los usos y la distribución de esta tecnología. Sus obras se encaminaron hacia la creación de un lenguaje propio de la imagen electrónica. En ellas manipuló la imagen mediante recursos electrónicos y electromagnéticos, como en *Magnet TV* de 1965, en la que un imán colocado sobre la caja de un monitor de televisión generaba interferencias en las señales electrónicas creando en la pantalla formas abstractas de luz. Exploró las diversas posibilidades de la imagen electrónica, cuestionando de esta forma si toda imagen televisada tenía que ser realista y figurativa. Wolf Vostell con la técnica del *dé-collage*²⁴ -que él mismo desarrolló- incorporaba en sus piezas imágenes electrónicas de la televisión transmitidas usualmente por los noticiarios, con una apariencia no sólo fragmentada sino en clave, de tal forma que algunas de sus

²³ Ana María Guasch, "El tratamiento electrónico de la imagen el Video Art", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1997, p. 278.

²⁴ El *dé-collage* era un procedimiento que se oponía a la técnica del *collage*, que consistía en superponer diferentes materiales. El *dé-collage* intervenía en la extracción de cualquier fenómeno -visual, fotográfico, objetos, acciones, acontecimientos o comportamientos- de su contexto familiar, cotidiano, confrontándolo con otros ámbitos distintos de la realidad, e incluso, contradictorios. A través de diversos recursos se articulaban combinaciones inesperadas capaces de despertar una cadena asociativa con mecanismos sorpresa de lectura. El objetivo de este procedimiento era instaurar procesos mentales mediante la movilización de la percepción y de la fantasía a través de los diferentes modos de composición y representación. Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, apud José Antonio Agúndez García, *10 happenings de Wolf Vostell*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 1999.

piezas como *Sun in your head* (1963) podrían parecer rompecabezas para el receptor, develando así el rol de la televisión como un medio que conforma y ordena nuestra percepción de los hechos. Tanto Vostell como Paik contribuyeron a inscribir las prácticas visuales del videoarte dentro de un campo experimental y deconstructivo como resistencia a los formatos dominantes audiovisuales de la televisión y del cine. Sitúo estos ejercicios en un primer momento de lo que he llamado indisciplinamientos frente a las prácticas audiovisuales dominantes de la televisión y el cine (en ese momento), dentro de las prácticas del videoarte.

Dentro de este primer momento ubico también el trabajo de Woody Vasulka, quien en sus piezas manifiesta intereses en común con Vostell y Paik creando prácticas elásticas que ampliaran las posibilidades de las narrativas audiovisuales. Vasulka estaba interesado en la confrontación de un vocabulario electrónico con las formas narrativas tradicionales para hablar de un nivel adicional de articulación. En el video *Art of Memory* (1987) Vasulka integra archivos de audios y de imágenes filmicas y fotográficas de la Guerra Civil Española, de la Revolución Rusa, de la Segunda Guerra Mundial y de la bomba atómica que se lanzó sobre Japón. Estas imágenes de memoria son desplegadas junto a un vocabulario electrónico (objetos tridimensionales y ondas producidas por un sintetizador) que un hombre mira desde los paisajes apacibles del mar, del desierto y de las montañas [ilustraciones 2-4]. Esta atmósfera de compatibilidad angustiante, de imágenes captadas por medios anteriores al video y por imágenes construidas con el video evidencia la relevancia de éste como un medio que articula distintos lenguajes y que por tener la capacidad de desplegarlos en el tiempo y el espacio construye discursos. Esta pieza en particular me parece que manifiesta una de las preocupaciones constantes que más tarde se apreciarán en el trabajo de Ruido respecto a cómo se construye el discurso de la historia desde la televisión y el cine, y cómo se convierten dichos discursos en los discursos oficiales de la memoria histórica. Yvonne Spielman señala que en esta pieza Vasulka hace visible la transformación de la historia en un discurso, a través de la articulación de imágenes que han tenido como función el almacenamiento de información (provenientes del cine y de la fotografía principalmente). Al ser desplegadas con movimiento e intervenidas con otros elementos

propios del video, la información almacenada, y sus soportes, cambian su función de contenedores de memoria por la de creación de historias recordables.²⁵

Esta pieza revela la capacidad del video de ser un medio para reflexionar en torno a los procesos de construcción de la memoria en el mundo contemporáneo, por su capacidad de contener información proveniente de otros medios. La particularidad del video desde su origen es que puede incluir archivos provenientes del cine, la televisión, la radio, la fotografía, y manipularlos electrónicamente para reproducirlos con inmediatez. Dichas capacidades técnicas del video me parecen fundamentales para que desde el videoarte se haya reflexionado y se continúe pensando en torno a cuáles son, dónde están y quién resguarda los archivos de la historia. Las inquietudes que Ruido explora en sus obras ya estaban presentes en trabajos como *Art of Memory* de Vasulka. *PR(1)* y *La memoria interior* tienen más vínculos con la historia del videoarte de lo que hubiéramos imaginado en un primer acercamiento.

Los trabajos de Paik, Vostell y Vasulka así como los de otros artistas que experimentaron desde la década de los sesenta con el video en distintos países, y que por razones de espacio no se mencionan aquí, han contribuido a pensar en prácticas audiovisuales emancipadoras²⁶ de los discursos hegemónicos de la imagen principalmente provenientes del cine y de la televisión. Paik y Vostell crearon no sólo nuevas formas de discurso sino también de pensar los discursos anteriores. Vasulka, en *Art of Memory*, emplea la experiencia adquirida dentro del periodo de búsqueda y de cuestionamiento (a las narrativas audiovisuales dominantes) del videoarte de los primeros años, para abordar el tema concreto de la memoria. Esta pieza de Vasulka es una referencia importante dentro del videoarte para comprender que trabajos como *La memoria interior* y *PR(1)* actualizan una pre-ocupación por estudiar los procesos de construcción de la memoria dentro de las prácticas artísticas audiovisuales.

En prácticas contemporáneas del video -como es el caso concreto del trabajo de

²⁵ Yvonne Spielmann, *Video. The reflexive medium*, Cambridge Massachusets, The MIT Press, 2008, p. 105.

²⁶ Utilizo el adjetivo "emancipadoras" porque encuentro en estas prácticas la capacidad de liberar (desde las prácticas artísticas) de la dependencia de la televisión y cine comerciales, con diferentes propuestas audiovisuales al mismo tiempo que promueven una actitud crítica respecto a los códigos establecidos por la industria del entretenimiento.

Ruido-, encuentro el impulso hacia lo experimental en el cuestionamiento visual al carácter de unicidad del relato de la Historia y la instrumentalización de las imágenes y lugares para crear relatos universales. En *PR(1)*, Ruido integra un elemento importante a la discusión, incluye imágenes de lugares de memoria -espacios físicos dotados con una carga simbólica para recordar un evento y/o personas considerados de relevancia personal, colectiva, nacional y/o mundial- como escenarios (espacios dispuestos con cierta espectacularidad) donde el discurso de la historia oficial busca confirmarse, para adjudicarse con ellos la cualidad de historia verdadera. Esta obra recorre con la cámara diversos escenarios: el museo de *Eden Camp Modern History Theme Museum*, que durante la Segunda Guerra Mundial fue un campo para prisioneros de guerra alemanes e italianos, ubicado en North Yorkshire, Inglaterra; el cementerio de Normandía, donde están enterrados soldados estadounidenses muertos en Europa; la isla de San Simón, la cual fue un campo de concentración y de exterminio para los presos políticos del franquismo durante la Guerra Civil y hasta 1943; el cementerio de Ourense, sitio emblemático de la represión franquista contra los republicanos de dicha ciudad; finalmente, incluye el Valle de los Caídos, monumento construido bajo las órdenes de Franco para perpetuar la memoria de los muertos del bando vencedor de la Guerra Civil. A través de la mirada hacia estos lugares como escenarios [ilustraciones 5-7], Ruido da un doble significado a “la escena del crimen”, primero como los sitios en los cuales han tenido lugar distintas guerras y actos de represión, donde se pueden encontrar indicios o evidencias que conduzcan al hallazgo de la “verdad” de un hecho histórico, y segundo como los sitios donde se lleva a cabo el montaje de una narración histórica, donde es posible encontrar indicios que nos hablen no de la verdad de esa narración, sino de sus cualidades de construcción y de mediación²⁷.

En el Valle de los Caídos Ruido entrevista a asistentes a la conmemoración del 31

²⁷ Para Pierre Nora, mirar estos lugares permite ver las relaciones escondidas entre monumentos, conmemoraciones, archivos y símbolos nacionales que permiten movernos de una autoconciencia dentro de la historia a una autoconciencia dentro de los discursos de la memoria. Estos escenarios no sólo dan cuenta de un acontecimiento (la represión franquista, las alianzas de potencias en la Segunda Guerra Mundial, las muertes de soldados norteamericanos en Europa, las muertes de soldados españoles que peleaban para Franco). También y quizá lo más importante es que en cada uno de estos escenarios hay un discurso sobre cómo mirar estos hechos del pasado, y en cómo mirarlos va la voluntad de decirnos qué recordar. Véase Pierre Nora, *Rethinking France: Lieux de mémoire*, Vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 20-21.

aniversario de la muerte de Francisco Franco,²⁸ y las confronta con imágenes de personas entrevistadas durante la retirada²⁹ de la estatua de Franco en Ferrol (Galicia), quienes expresan júbilo presenciando su desmantelamiento. Dos procesos de memoria disidentes entre sí. En el Valle de los Caídos personas que celebran a Franco y una postura política que pareciera sigue encabezando [Imágenes 8 y 9]; y en Ferrol personas que festejan la desaparición de la figura del dictador del mobiliario público urbano [Imágenes 10 y 11]. Con el montaje de estas imágenes antagónicas Ruido abre en el campo audiovisual un espacio político, es decir un espacio que hace visible el conflicto. La relevancia de un discurso audiovisual como este en el contexto español, es que las fuerzas políticas de este país se han concentrado en esconder el desacuerdo y con ello ejercicios de memoria disidentes. Para Mieke Bal los espacios políticos en el arte son contruidos principalmente cuando el antagonismo ha sido violentamente silenciado. El pacto de transición en España que buscaba un cambio pacífico de poderes hacia la democracia en realidad ha impedido contextos en que los antagonismos puedan ser presentados sin que se produzca –como señala Bal- la enemistad que conduce a la guerra y otras formas de violencia sin ley³⁰. Ruido nos muestra espacios/escenarios donde el conflicto pervive. En definitiva estos espacios no son como tampoco lo son los cementerios de Ourense y Normandía, espacios apacibles y serenos por estar reservados para los muertos, son espacios dotados de una carga emocional y política fuertísima en el presente, en donde las generaciones vivas continúan reelaborando el pasado y formas para recordarlo.

En la mayor parte de las entrevistas que Ruido realiza, los entrevistados hablan en calidad de mediadores. No son los habituales testigos de la historia, sino personas que (en los casos de Eden Camp, Normandía y la Isla de San Simón) trabajan para la industria

²⁸ A pesar de que los objetivos fundacionales del monumento se orientaron posteriormente hacia una visión más conciliadora, centrándose más en el plano religioso y espiritual del monumento al declarar basílica menor la iglesia de la Santa Cruz que forma parte del monumento, el Valle de los Caídos sigue siendo un espacio emblemático para los simpatizantes de Franco.

²⁹ Esto se llevó a cabo con base en la nueva ley de Memoria Histórica de 2006 que, dentro del apartado de símbolos franquistas, establece que los escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación personal o colectiva del levantamiento militar, de la Guerra Civil y de la represión de la dictadura deberán ser retiradas de los edificios y espacios públicos.

³⁰ Bal, *op. cit.*, p. 48.

del turismo, y debido al rol que desempeñan como narradores de la historia se convierten en mediadores de ella. En *PR(1)* probablemente intenta decirnos que la verdad no existe, y que nuestra posibilidad de conocer el mundo se da siempre por una percepción mediada. El trabajo de María Ruido rompe con una voluntad historiográfica en el sentido de contar lo que pasó en estos sitios, y en su lugar busca cómo mirarlos desde el presente: como escenarios, como espacios dotados en parte de ficción, en parte de realidad, que revelan su carácter artificial en tanto que son lugares contruidos. Lugares creados para recordar la historia desde el punto de vista de una porción y no de la totalidad de quienes sobrevivieron a un periodo de la historia determinado, y en este sentido también revelan el carácter fragmentado de la historia.

Asimismo, Ruido nos hace mirar estos lugares como espacios vivos donde se están rehaciendo los relatos de la historia; como espacios públicos cambiantes donde su capacidad de readaptación los convierte, en algunos casos, en soportes líquidos de la memoria. Como consecuencia de su esencia viva, éstos son lugares donde se disputa el poder de un grupo sobre la memoria y el olvido de otros. Al mismo tiempo que vemos la monumentalidad con la que son contruidos, vemos su fragilidad, pues el tiempo ha mostrado que dichos lugares de memoria no son espacios que aseguren para siempre su permanencia, ni una sola lectura. Son espacios de conflicto, donde se confrontan continuamente otras posibilidades de memoria. Son espacios donde se materializa la lucha por el poder de imponer un discurso sobre otro.

Art of Memory muestra la angustia del hombre solitario que camina en un mundo que parece del futuro, donde se le ofrecen sólo fragmentos de archivos para recordar el pasado. Me hace pensar en la necesidad de Ruido de construir sus propios archivos que le permitan descifrar su pasado y, al mismo tiempo, crear nuevos archivos que no olviden sus inscripciones. Ruido comienza *PR(1)* con la entrevista a Pepe Coira (productor ejecutivo de TV en Coruña), quien le dice: "Yo creo que aprendimos de alguna manera a borrar huellas [...] Las versiones oficiales de las cosas, cada vez son más difíciles de rebatir, están más editadas, son más sólidas".³¹ A partir de esta declaración la artista

³¹ Pepe Coira en esta cita hace referencia a la colaboración de empresas televisivas con el gobierno español para consolidar las versiones oficiales de ciertos hechos. Coira señala que dichas versiones son cada vez más editadas porque esconden o dejan fuera

pone sobre la mesa la reflexión sobre el acceso restringido al patrimonio audiovisual en España y cómo dicha restricción puede estar impidiendo los ejercicios de memoria.

Durante el franquismo la censura sobre los contenidos de los medios de comunicación fue sistemática, y una vez firmado el pacto de transición a la democracia, la censura continuó sustentada en mantener el acuerdo político de paz entre el anterior Estado español franquista y el Estado español democrático en turno. El disciplinamiento de la memoria que el Estado franquista emprendió a través del control de los archivos y de la construcción de monumentos ha constituido para María Ruido una herida en la memoria que es indispensable restaurar.

SEGUNDO INDISCIPLINAMIENTO

La definición del ensayo audiovisual ha venido construyéndose principalmente desde el cine, a partir del trabajo de ciertos directores. Considero que en este ejercicio de definición haría falta considerar el trabajo en video de artistas que participaron de un intercambio de experiencias entre ambas disciplinas. Asignarle un sólo origen al ensayo audiovisual resulta difícil porque el propio género de ensayo se constituye como un género experimental que contiene en sí mismo a otros géneros y prácticas. Esta cualidad del propio género me lleva a reflexionar en torno del origen exclusivo cinematográfico que suele atribuírsele. Jean Luc Godard y Chris Marker ensayaban desde el cine con la imagen cinematográfica, al mismo tiempo que Nam June Paik, Vostell y Vasulka lo hacían con la manipulación de las imágenes electrónicas a través del video. Con los lenguajes propios de cada medio realizaban cine-ensayos y video-ensayos al mismo tiempo. Es cierto que el cine posee una trayectoria más larga en el tratamiento e investigación de la imagen que el videoarte; sin embargo la voluntad

otras perspectivas. En ese sentido sugiere que el discurso oficial se torna más sólido pues al no incluir otras voces, éste se vuelve absoluto e impenetrable.

experimental de la nueva ola francesa en el cine coincide temporalmente en su desarrollo (la década de los sesenta) con el surgimiento del videoarte³². Esta coincidencia temporal permitió que dichas prácticas dialogaran e hicieran intercambios relevantes para ambas, rompiendo con la frontera entre el cine y las prácticas artísticas del videoarte.

La distinción entre cine-ensayo y video-ensayo radica en el aspecto de la producción visual donde centremos nuestra atención. Quizá la primera distinción que podría ser útil marcar es respecto a sus soportes que conllevan un visionado diferenciado. Los circuitos de exhibición del cine son principalmente las salas cinematográficas mientras que en el caso del video, los circuitos de exhibición más comunes son instituciones museísticas, la televisión, y de manera más reciente, la internet. Esta relación entre espacio de exhibición y soporte impacta sobre los contenidos, aunque no los determina sí los influye. Si hablamos de cine-ensayo y tomamos como referencias de este género el trabajo de Marker y traemos a la mesa el trabajo de Ruido inscrito en el género de video-ensayo; la diferencia fundamental que encuentro es que en el trabajo del primero, las imágenes buscan conservar el goce por la imagen en una sala oscura y en silencio, en el video-ensayo este goce por la imagen pasa a un segundo plano. En el trabajo de Ruido el video-ensayo tiende a ubicarse más cerca de la crítica del discurso televisivo dominante, quizá por la cercanía tecnológica que existe entre el dispositivo del video y la televisión. En ambos casos el cine-ensayo y el video-ensayo han sido descritos como lenguajes audiovisuales experimentales por no responder a los criterios comerciales de una industria que trabaja para la distribución y consolidación masivas de determinados códigos audiovisuales.

A pesar de existir distinciones entre el cine-ensayo y el video-ensayo, es importante señalar que éstas no han impedido intercambios de recursos técnicos e incluso códigos audiovisuales. En los años ochenta, cuando Chris Marker se encontraba más cercano del campo del cine, muestra su interés hacia la tecnología digital para pensar las imágenes.

³² Ana María Guash describe al videoarte como el tratamiento electrónico de la imagen a través del uso artístico del video. Señala como sus ejes claves: la experimentación a partir de la componente mecánica del video, la destrucción de los iconos populares procedentes del medio televisivo y la puesta en cuestión del papel del telespectador en el mundo de la comunicación. El género del video-ensayo surge de esta experimentación con el dispositivo del video dentro de las prácticas artísticas, y del intercambio con directores de cine experimental.

En *Sans Soleil* (1983) se refiere al trabajo de Hayao Yamanekoha porque éste le ha mostrado imágenes de conflictos de los años sesenta tratadas con su sintetizador. Marker señala: "él ha encontrado una solución: si las imágenes del presente no cambian, cambia las imágenes del pasado", agrega: "Hayao me lo dice con la convicción de un fanático; estas imágenes son menos engañosas que esas que ves en la televisión. Al menos proclaman ser lo que son: imágenes. No la forma portátil y compacta de una ya inaccesible realidad"³³ [Imágenes 12-13].

Marker comienza a ver en la imagen digital, manipulada electrónicamente, la posibilidad de mostrar imágenes del pasado como imágenes que no corresponden a la totalidad de un acontecimiento. Al pasar imágenes de movimientos sociales por un lente electrónico a través del sintetizador, encuentra una forma de subrayar la distancia con la que conocemos ciertos acontecimientos, principalmente difundidos por la televisión. Con imágenes distorsionadas electrónicamente, Marker ve una posibilidad de mostrar cómo los relatos audiovisuales nos dan una visión fragmentada, siempre incompleta de un hecho. Es así que de estos intercambios entre el cine-ensayo y el video-ensayo, la crítica a la percepción de que las imágenes realistas habilitan nuestra capacidad tanto de conocer fielmente la realidad, como de abarcarla, comienza a articularse con el cuestionamiento a los relatos audiovisuales históricos como narraciones completas. Desde el campo del cine y el video experimentales el análisis de la función totalizadora de la historia y supresora de otras historias desata tratamientos distintos a los usuales dentro de los medios de comunicación y del cine comerciales, no sólo de la imagen, sino también de la relación que con ella tiene la memoria. Los intercambios e intereses en común entre el cine y el video experimentales dificultan la adscripción genérica e institucional del ensayo audiovisual, que más que conflictiva, dicha indefinición puede resultar muy productiva para la lectura de trabajos como los de María Ruido que se encuentran justo en la frontera del cine y el video.³⁴

³³ Chris Marker, *San Soleil*, (00.39.05 ").

³⁴ En el capítulo que Ana María Guasch dedica al videoarte en su libro *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, comenta que para la exhibición *Pasajes de l'Image* (18 septiembre 1990 – 13 enero 1991, Centre Georges Pompidou, París) los curadores decidieron no incluir en la muestra a artistas precursores del videoarte como Nam June Paik, por considerar que su trabajo, "al estar mediatizado por la performance, no suponía investigación alguna sobre la imagen en sí, y a artistas que trabajaban con imágenes ya realizadas, por considerarlos meros mezcladores. Por el contrario se tuvieron como claves de la exposición a artistas más cercanos al cine que al video o a la instalación, como por ejemplo, Chris Marker o Michael Snow". Guasch, *op.cit.*, p. 283. Al dividir las prácticas derivadas

El desarrollo que ambos géneros han tenido (cine-ensayo y video-ensayo), tiene mucho que ver con el uso actual que artistas como Ruido hacen del video. En la historia del medio en el campo artístico y en sus intercambios con el cine está presente la reflexión en torno a la imagen y su relación con la memoria. El uso experimental³⁵ del video ha tenido y tiene un papel fundamental en la construcción de un pensamiento audiovisual sobre la memoria. El manejo libre de los recursos técnicos del video ha abierto diversas posibilidades estéticas, al mismo tiempo que posibilidades discursivas.

En *La memoria interior* Ruido lleva su interés por la memoria a un terreno propio de experimentación. La artista no manipula electrónicamente con un sintetizador las imágenes, sin embargo, en el montaje de un vocabulario visual propio, auto referencial - como son las fotografías de la familia a lo largo de los años, las calles que recorrió en su infancia en sus escasos viajes a Alemania y los espacios cotidianos de su casa en Galicia, encuentra una herramienta para abrir un espacio a otras imágenes [Imagen 13], que no proclaman universalidad, imágenes menos engañosas que las de la televisión, en el sentido que Hayao Yamanekoha decía a Chris Marker.

En *La memoria interior* Ruido confronta el discurso de la historia oficial de la emigración española hacia algunos países europeos como Alemania, Francia y Suiza entre 1959 y 1973 (periodo enmarcado dentro del régimen franquista), con la historia de emigración de su madre y padre, quienes salieron de Galicia en busca de trabajo. En *La memoria interior* Ruido viaja a la fábrica de carbón en Frankfurt donde sus padres vivieron y trabajaron por más de 21 años. "... He hecho este viaje porque yo tengo el deber de la memoria, y la necesidad de relatar nuestra historia que es también la historia".³⁶

del cine del resto de las prácticas audiovisuales provenientes del videoarte, se dificultan lecturas más completas de trabajos tanto dentro del campo del video como dentro del cine, ya que dicha división invisibiliza el intercambio que ha habido entre estas disciplinas. Más que pensar al video-ensayo como una consecuencia del cine-ensayo podríamos entenderlo -principalmente- como una práctica que se ha nutrido de los intercambios entre el cine y el video experimentales.

³⁵ Hans Richter afirmaba que lo experimental en el trabajo de las vanguardias no dependía del medio, si no del uso desinhibido de las energías creativas. Hans Richter, *apud* Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, España, Paidós, 1996, p. 227.

³⁶ *La memoria interior*, María Ruido, 2002.

Ruido muestra en *La memoria interior* la herida que la ha acompañado por muchos años -la ausencia de sus padres, la ausencia de recuerdos de infancia con ellos, la ausencia de palabras entre ella y su madre-. *La memoria interior* transcurre entre Galicia y Frankfurt. La primera es el lugar donde creció Ruido con sus hermanos, y a donde más tarde regresaron sus padres. Este trabajo es un recorrido nostálgico por los recuerdos vagos de una infancia vivida a distancia de los padres, con intercambios epistolares y fotográficos, los cuales se convierten en el recurso de la artista para irrumpir en la narración de la historia oficial de este periodo de crisis económica derivado del aislamiento comercial de España, que caracterizó a la política autárquica del régimen franquista.

La memoria interior presenta una herida hecha de ausencias que Ruido visibiliza poéticamente en la paradójica relación que plantea entre un relato familiar y un relato oficial. Lo que este trabajo sugiere, más allá de una relación opuesta entre dichos relatos, es la relación excluyente que establecen los relatos oficiales respecto a otros relatos posibles. Ruido repara en esta relación de exclusión convirtiendo en una metáfora el dolor que la invisibilización le causa, a través del dolor de la separación y el abandono de sus padres. La apuesta poética de María Ruido es destacar el comportamiento excluyente de los relatos oficiales. La presencia/ausencia de su historia familiar en este trabajo duelen: "Queridos hijos, dos puntos, sólo dos palabras para deciros que estamos bien..."³⁷ A partir de esta herida personal, Ruido no solamente indaga en las heridas familiares, sino también en aquello que la historia oficial no cuenta, que sintetiza en monumentos, en grandes relatos cinematográficos, que despersonalizan la historia. La herida de la que nos habla Ruido se alimenta de ausencias de voz, de palabras, de imágenes de uno mismo en el exterior.

La primera imagen que vemos en *La memoria interior* es una estatua ubicada en una de las calles principales de Frankfurt. La toma es larga y sin movimiento, la cámara fija nos hace mirar/reparar en la esencia callada, fría y sin voz de las estatuas. En el segundo

³⁷ *Idem*.

corte vemos a Ruido leyendo una libreta en lo que parece un salón de edición frente a un monitor que muestra imágenes de la entrevista que la artista realiza a su madre (y que más adelante incluye en el video). Los archivos de Ruido son precarios en construcción, tan frágiles como puede ser un cuaderno de notas que se extravía con facilidad y deja rastros de memoria sólo para quien escribió en él. En el siguiente corte, igual de abrupto que el anterior, aparece una secuencia emblemática del film *Octubre* (1928) de Sergei M. Eisenstein donde un caballo blanco muere en medio de un puente levadizo que, al abrirse, lo deja colgando para luego caer al río.³⁸ Ruido realiza cortes abruptos para incluir su relato autobiográfico como un acto de infiltración en el discurso dominante de la historia (hecho de monumentos y de grandes relatos épicos como el del film *Octubre*³⁹ que Stalin pidió a Eisenstein realizar para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución rusa). Con la inclusión abrupta de su imagen entre el fragmento del film *Octubre* y la estatua-monumento, Ruido busca que los cambios de plano sean visibles para evidenciar la distancia con la que conocemos la historia oficial, de los sujetos de la historia. "... 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"⁴⁰ [Imagen 14].

La memoria interior, en comparación con piezas anteriores como *Tiempo real* -donde utiliza largos planos secuencias para hacer énfasis en la duración del tiempo vivido/invertido en actividades cotidianas de mujeres-, utiliza con mayor recurrencia los cortes entre imágenes fijas y secuencias, lo cual hace notable el uso de dicho recurso en esta pieza. Por otro lado, lo abrupto en el montaje radica también que en apariencia las imágenes no poseen relación alguna. Una estatua, Ruido escribiendo en un diario de notas, la secuencia emblemática del caballo blanco del film de *Octubre*. Este montaje

³⁸ *Octubre*, Sergei M. Eisenstein, 1928.

³⁹ En 1928, Lenin ya había muerto (1870-1924) y Stalin conservaba su posición como Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, pero con la cada vez más evidente concentración de poder. Cabe señalar que el contexto político en el que Stalin pide realizar a Eisenstein el film *Octubre*, con fines claros propagandísticos, no pone en cuestión el carácter de esta cinta como una obra fundamental dentro de la historia del cine y el montaje, y como una de las películas más modernas de la historia del cine. *Octubre* retrasó su estreno (aproximadamente por 1 año) por la censura a la que fue sujeta en la que se eliminaron escenas donde aparecía Trotsky. Después del estreno de *Octubre*, las presiones de Stalin sobre Eisenstein cada vez fueron mayores, por lo que éste decide dejar el país y viajar a Hollywood donde ninguno de sus proyectos es concretado. Llega a México en 1930 para comenzar a filmar su inacabada película *¡Que viva México!*.

⁴⁰ *La memoria interior*, María Ruido, 2002.

abrupto en imágenes es en realidad la contra posición de ideas sobre distintas maneras de narrar la historia a través de: monumentos, actos más sencillos y personales como puede ser la reconstrucción de un relato familiar en una libreta, o la narración épica de un momento histórico. Ruido confronta estos tres lugares/perspectivas desde donde se puede contar la historia y como un acto simbólico de infiltración, así como lo líquido penetra entre lo sólido, coloca su imagen entre la estatua y la secuencia del film *Octubre*.

En *La memoria interior* y en *PR(1)* Ruido elabora preguntas con el montaje de material audiovisual de archivo y material grabado por ella misma, generalmente colocado en una posición de contraste y debate. Ruido no busca construir una narración que contenga un principio, un desarrollo, un climax y un desenlace. No busca contarnos una historia. Ruido no utiliza los cortes para hacer elipsis, saltos en el tiempo para dar una idea de continuidad, utiliza los cortes para preguntar(se) cómo y quienes escriben la historia.

Christa Blümlinger en "Slowly Forming a Thought While Working on Images"⁴¹ titula un apartado "Essay" en el cuál la autora no define explícitamente el ensayo audiovisual. Lo que hace en su lugar es hablar de la importancia de los cortes entre imágenes y secuencias en el trabajo de Harun Farocky. Me parece que lo que Blümlinger busca con esto es subrayar que dentro del ensayo audiovisual estos recursos son esenciales para discutir imágenes-pensamientos con el receptor. En la introducción a la compilación de textos sobre el trabajo de Farocky, Thomas Elsaesser comenta: "The importance of the cut or gap that are not only finds in his editing of filmic segment, but also in the conceptual montage of his argument, which always leaves a space between the missing shot or missing link for the viewer to either notice or not, but in any case, to figure out for himself".⁴²

En la pieza de Farocky *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (Me sentía como prisionero), Elsaesser analiza la "conexión ausente" entre imágenes de prisiones y centros

⁴¹ Christa Blümlinger, "Slowly Forming a Thought While Working on Images" en: Thomas Elsaesser (Ed.), *Harun Farocky. Working on the Sight-Lines*, Alemania, Amsterdam University Press, 2004.

⁴² Elsaesser, *op. cit.*, p. 23.

comerciales. Señala: "the missing link might be (enforced) (leisure) with, in each case a significant shift of emphasis from one institution to the other".⁴³ Es justamente gracias a la aparente irrelevancia de poner juntas dos imágenes que no se suelen relacionar entre sí, que se da el movimiento de una perspectiva –donde no es posible encontrar la relación– a otra perspectiva que permite descubrir el sentido de su vinculación cuando un aspecto en común, en este caso las cámaras de vigilancia, se hace explícito y permite la conexión inesperada entre ambos espacios (prisiones y centros comerciales) como ejemplos de ambientes artificiales, cuidadosamente diseñados para su vigilancia. Para Elsaesser es así que la "conexión ausente" puede tornarse en una conexión coherente y visible.

Para Christa Blümlinger las piezas de Farocky utilizan el corte como un espacio intersticial que permite al espectador ver a las imágenes en sí mismas como preguntas. "Farocki's films utilise the cut as an interstitial space that allows the viewer to call the images themselves into question in a radical fashion".⁴⁴ En *La memoria interior* las preguntas se encuentran en cada corte. El cuestionamiento constante en este trabajo de Ruido es respecto a la exclusión que el discurso de la historia oficial hace de otros relatos posibles. El corte como una hendidura o espacio muy pequeño que media entre dos imágenes describe la separación abismal entre la historia oficial y otras formas narrativas de la historia.

Isaki Lacuesta nos dice en *El instante del parpadeo*⁴⁵ que en las películas de Marker el parpadeo de los ojos queda justo en la mitad del plano para que el espectador pueda apreciar y ver el instante decisivo del corte. Ruido encuentra en el corte un recurso para aproximar imágenes que no suelen ser próximas (imágenes paradójicas) y cuestionar esta relación de aislamiento. Si en el trabajo de Ruido podemos leer cada corte como una pregunta. Las preguntas de Ruido quedan ubicadas entre los parpadeos de Marker, expuestas a una mirada atenta.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Blümlinger, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁵ *Las variaciones Marker*, Isaki Lacuesta, 2007.

TERCER INDISCIPLINAMIENTO

El videoarte ha estado ligado a ejercicios experimentales fuera del campo de los medios de comunicación (principalmente de la televisión y el cine comerciales). Lo experimental en el videoarte se ha caracterizado por mantener una distancia con los recursos audiovisuales hegemónicos. Sin embargo, *PR(1)* rompe con dicha caracterización. En esta pieza hay un acercamiento a los recursos audiovisuales de la industria del cine; la cámara es más estática, hay grandes planos generales, desaparece el fuera de campo y el uso del tiempo real del plano secuencia es mucho más discreto. *PR(1)* se grabó en un formato semiprofesional (DV Cam) que eleva la calidad de la imagen respecto al formato de videos caseros. La resolución de la imagen digital de *PR(1)* es de 720 x 576 px,⁴⁶ un formato rectangular pensado para proyecciones en salas cinematográficas. La resolución de los formatos caseros es menor y el formato para su visionado suele ser prácticamente cuadrado. María Ruido con *PR(1)* cambia el sistema de producción. A diferencia de piezas anteriores que conservaban la idea de autoproducción, *PR(1)* y *Plan Rosebud 2. Convocando a los fantasmas* requirieron un trabajo de archivo y grabación de tres años, con un equipo estable de cinco personas y con un presupuesto de 80 000 euros.⁴⁷

En *PR(1)* pareciera haber una ruptura con el ejercicio experimental tradicional⁴⁸ del videoarte. Sin embargo este cambio en el sistema de producción también puede leerse

⁴⁶ Si bien es cierto que actualmente hay cámaras de video como el modelo Phantom Flex, el cual puede captar 2800 imágenes por segundo con una resolución de hasta 2560 x1600 px, grabar en el formato DV-Cam eleva significativamente la calidad de la imagen en video. La calidad de la imagen de *PR(1)* con respecto a *La memoria Interior* es visiblemente superior y mucho más cercana a la calidad de reproducción de relatos audiovisuales del cine y de la televisión comerciales.

⁴⁷ Entrevista a María Ruido, Barcelona, 31-mayo-2010.

⁴⁸ Con "experimental tradicional" quiero decir que los ejercicios experimentales iniciales que constituyeron al video artístico, han sido tomados por la historiografía del arte como referencias para definir un género. Es decir, lo que en un momento conocimos como prácticas de experimentación audiovisuales, ahora se reconocen como ejercicios "habituales" del videoarte. Esto ha dificultado mirar el trabajo de otros artistas que no siguen el camino de los ejercicios experimentales iniciales, y que están reubicando lo experimental en lugares distintos.

como un proceso de acumulación de experiencia en el que Ruido resitúa lo experimental en las prácticas del videoarte.

En los inicios del videoarte la noción de experimental no tuvo un carácter rígido y estático asociado únicamente a aspectos formales.⁴⁹ El video-ensayo, el video-performance, el video de experimentación y manipulación electrónica y la video-instalación son muestra del desplazamiento permanente de lo experimental en las prácticas artísticas del video. Sin embargo, la desidentificación de estas prácticas con los lenguajes de la industria del cine y la televisión ha subrayado el aspecto formal de éstas, y por ello principalmente identifica lo experimental en dicho aspecto. En las prácticas mencionadas del videoarte el proceso crítico y reflexivo de la autoría está implicado en el proceso de experimentación formal y viceversa. De tal forma que en estos casos se conciben ambos procesos como una unidad. En *PR(1)* se trastoca esta relación de correspondencia. Hay menos experimentación formal como la conocíamos, y por su parte el proceso crítico y reflexivo de la artista se apropia de nuevas estrategias.

Si en *La memoria interior* Ruido utiliza el montaje abrupto y un vocabulario visual personal para evidenciar el carácter excluyente de las narrativas oficiales de la historia y visibilizar la posibilidad de construcción de otros relatos en *PR(1)* emplea un sistema de producción, un lenguaje audiovisual y canales de distribución característicos de territorios "ajenos" al videoarte (como la televisión, el cine y el periodismo). Este trabajo se aleja de las metodologías tradicionales del arte ligadas a los conceptos de autor y autoproducción que, casi siempre, nos hacía pensar a las prácticas artísticas en video desde los márgenes.

En *PR(1)* lo experimental radica en integrar otras prácticas que le permitan infiltrar lo dominante, no sólo en un plano simbólico sino real. *PR(1)* fue realizado desde un ejercicio intersticial, que transita entre varios campos: el del videoarte, el del cine documental, el del discurso periodístico, el de la ficción, sin identificarse con alguno en específico, al

⁴⁹ Actualmente es frecuente que –dentro de las prácticas artísticas– el video sea visto como un instrumento básicamente de experimentación formal, rechazando sus capacidades comunicativas y su cercanía con la televisión, por lo que en ocasiones para algunos críticos de arte continúa siendo un debate si ciertas piezas en video, con un formato mucho más cercano al lenguaje televisivo o al lenguaje del documental cinematográfico, deben o no estar dentro del museo.

mismo tiempo que desestabiliza los elementos de cada una de estas disciplinas. El que este trabajo de Ruido se convierta en un material de difícil catalogación por confundirse con cine documental y con video-reportaje no lo hace más frágil; por el contrario, lo fortalece pues su inclusión en otros circuitos de exhibición es más sencilla y con ella potencializa la exposición del trabajo a otros públicos y posibles receptores.⁵⁰

Ruido encuentra en el video un medio propicio para pensar la imagen y lucha contra la voluntad historiográfica del documental tradicional. *PR(1)* no cuenta lo que pasó,

...no es una película sobre la guerra ni sobre la postguerra, no es una película sobre las guerras. Ésta es una película sobre la producción de la historia y sobre la historia de la producción. Sobre la historia de la producción de las imágenes y de los relatos históricos, sobre sus fragmentos y sobre cómo éstos se convierten en narraciones compactas, como si nunca hubieran sido materiales de construcción. Éste es un cuento sobre cómo los documentos devienen monumentos y sobre cómo olvidan sus inscripciones. Éste es un cuento de fantasmas sobre las memorias y los olvidos, y sobre el uso de las voces de otros, aunque éstos estén muertos.⁵¹

Su apuesta es continuar preguntándose cómo se ha conocido el pasado franquista en España. Ruido deja la esfera personal desde la que habla en *La memoria interior*, para situar en el espacio público nuevas interrogantes. La distancia emocional entre sus padres y ella, subsiste no obstante que ha superado la distancia física que continúa llena de silencios de pasado. En *PR(1)* parte del silenciamiento del dolor que provocó la represión, las desapariciones forzadas y la violencia ejercida durante el franquismo. Indaga nuevamente en el vacío de las palabras y para ello acude con la cámara a los lugares de memoria oficial sobre este pasado (la isla de San Simón, el cementerio de Ourense, el Valle de los Caídos) para pensar la historia, más que para contarla. Como el periodista de *Ciudadano Kane*, en este trabajo Ruido no muestra su rostro; en su lugar se reconoce una voluntad por encontrar información en archivos, en entrevistas y en escenarios que le permitan evidenciar la elaboración de una "amnesia de pasado". *PR(1)* muestra la monumentalidad con la que se construyen los relatos de memoria

⁵⁰ Ejemplo de ello sería la inclusión de *Plan Rosebud 2. Convocando a los fantasmas*, en el Festival de Cine Independiente de Nueva York (2009) y su premiación como mejor documental internacional.

⁵¹ *Plan Rosebud. La escena del crimen*, María Ruido, 2008.

oficial, frente a la fragilidad de relatos como *La memoria interior*.

En la secuencia final de *Ciudadano Kane*⁵² Orson Welles presenta a un grupo de periodistas caminando en el palacio Xanadú, entre estatuas, esculturas, obras de arte (de dimensiones monumentales –como el propio Palacio de Xanadú- [Imagen 15] que se confunden con papeles, cajas y objetos personales de Charles Foster Kane. Entre todo ello se encuentra el trineo que revela al espectador el significado de la palabra “*Rosebud*”, pero que ninguno de los periodistas logra ver por su tamaño. El significado de *Rosebud* para Ruido no sólo está en *PR(1)*, sino en *La memoria interior* también, en los recuerdos personales de las generaciones que sobrevivieron a la guerra y que no han podido pronunciar esos recuerdos.

Mi madre no quiere hablar de la posguerra, sigue teniendo muchísimo miedo. Hoy más de una generación está desarticulada políticamente y emocionalmente por el franquismo. Quienes sobrevivieron a los años 40, años sangrientos en España, que dejaron a las personas sin palabras, quedaron desvinculados emocionalmente, con unos desarreglos emocionales brutales. Literalmente es igual que les hubieran cortado la lengua a todos porque nadie habla de ese momento. Solamente las personas muy politizadas, con una militancia muy consciente de que hablar de alguna manera es transmitir la experiencia. Pero también no hablan para proteger a sus hijos para que ellos no vuelvan a vivir lo que vivieron... y por el miedo a la guerra que fue fomentado por el franquismo que decía... como os movais, aquí va haber otra guerra.⁵³

La desarticulación emocional entre la madre de Ruido y ella, por los silencios de pasado y el abandono –forzado por la búsqueda de trabajo en Alemania- maternos, como formas de protección y de procuración de una vida mejor para la nueva generación, explica el significado de *Rosebud* para la artista. Pues de la misma forma que Charles Foster Kane es “abandonado” por su madre para asegurarle un futuro prometedor rompiendo todo lazo de comunicación con su hijo; Ruido vive una separación física y emocional con su madre. *Plan Rosebud* es un plan de búsqueda (que inicia con *La memoria interior*) de recuerdos y explicaciones robadas por esta separación y silencio de

⁵²*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941.

⁵³ Entrevista a María Ruido, Barcelona. 14-mayo-2010.

pasado. La primera imagen de *PR(1)* es la bola de cristal de nieve que Kane deja caer momentos antes de morir y pronunciar la palabra *Rosebud*. Como en el filme de Welles, la bola de cristal en *PR(1)* es la primera pista para comenzar la indagación del sentido de *Rosebud*. La bola de cristal en *PR(1)* no tiene una casa de nieve como en la película de Welles –que hacía alusión a la infancia perdida de Kane (con su madre); en su lugar Ruido incorpora una estatua de Franco. Con esta imagen la artista sugiere que los recuerdos robados de su pasado histórico-familiar han sido reprimidos/ocultados por el régimen franquista [Imágenes 16 y 17].

Para Aguilar Fernández la existencia de una memoria traumática de la Guerra Civil española tuvo un papel decisivo en el planteamiento institucional de la transición al propiciar la negociación y promover una actitud conciliadora y tolerante entre los principales actores.

La memoria de la guerra jugó un papel pacificador en la transición. La existencia de una memoria colectiva traumática de la Guerra Civil, empujaba a la mayor parte de los actores a tratar de evitar su repetición a cualquier precio. En la transición, los españoles vieron la brutalidad de la Guerra Civil acontecida casi 40 años antes como ‘locura’, y la principal lección que sacaron de esta visión fue el ‘nunca más’. Jamás debe repetirse en la historia de España un drama semejante, y a esto deben contribuir todas las fuerzas políticas, sociales y económicas.⁵⁴

Como lo señala Ruido en la página anterior, hubo una activación muy fuerte de la memoria de la Guerra Civil en el momento de la muerte de Franco y la transición. El miedo a repetir la guerra propicio un silencio casi absoluto del pasado violento franquista, con la bandera de no avivar diferencias. Para Jelin esto fue más que un olvido político, un silencio estratégico, que se pudo dar porque “en el plano cultural la Guerra Civil se convirtió en el foco de atención de cineastas y músicos, de escritores y académicos”.⁵⁵

La autora comenta sobre el testimonio de un periodista brasileño, donde éste habla –20

⁵⁴ Aguilar Fernández, *apud* Jelin, *op.cit.*, p. 46

⁵⁵ Jelin, *op.cit.*, p. 46.

años después de la dictadura- de un *residuo autoritario*, herencia de dicha dictadura, cargado de miedo y de autocensura, aunque ésta última ya hubiera salido oficialmente de las redacciones.

Para muchos, los 'restos' o secuelas de un periodo autoritario no se superan fácilmente, y permanecen en las prácticas cotidianas como reacciones irreflexivas, incorporadas como hábito: no salir sin documentos de identidad a la calle, sentir amenazas, reaccionar con sobresalto a sirenas y uniformes. Junto a los silencios voluntarios, son 'restos' que quedan, huellas de un pasado 'que no pasa'. Huellas y marcas, inclusive en la gestualidad corporal, que permanecen, aun cuando su origen y su sentido hayan sido olvidados. Son a menudo las generaciones más jóvenes, que no vivieron el periodo del que quedan las huellas, quienes cuestionan y ponen en evidencia esos restos.⁵⁶

En *La memoria interior* Ruido habla desde la herida del silenciamiento del pasado que no ha podido ser contado a las generaciones de hijos y nietos de quienes sobrevivieron a la represión franquista. En *PR(1)* habla desde la herida de cómo han sido invisibilizados dichos recuerdos con narraciones monumentales. Dichas narraciones se vuelven monumentales tanto porque alcanzan la memoria de las personas, anestesiándolas, forzando el olvido, como monumentales en un sentido literal por las dimensiones físicas con las que son materializadas en el espacio público, de tal forma que se vuelve imposible evitarlas con la mirada.

Ver, visibilizar, mostrar, mirar otras narraciones que pronuncien y faciliten pronunciar los recuerdos silenciados por la violencia del franquismo es la afirmación constante e incansable de María Ruido.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 132.

DE IMPULSOS, A VOLUNTAD DE ARCHIVO.

*... el recuerdo es revolucionario
en la medida en que rescata un fragmento
del pasado que se encuentra en peligro...*

Marcelo Expósito,
143. 353 (Los ojos no quieren estar siempre cerrados).

*La pregunta sobre cómo se recuerda o se olvida
surge de la ansiedad y aún la angustia que
genera la posibilidad del olvido.*

Elizabeth Jelin
Los trabajos de la memoria. Memorias de la represión.

IMPULSOS

El acercamiento de María Ruido al feminismo se dio fundamentalmente a través del arte. En los años noventa Ruido conoció el trabajo del grupo español Zaj y concretamente de la performer Esther Ferrer. En ese entonces el cuerpo era uno de los grandes temas de reflexión dentro del feminismo español al que Ruido se vinculó desde la práctica de la performance y desde la academia pues entre 1996 y 2000 se encontraba trabajando su tesis doctoral *Plural-líquida: sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación posmoderna*. En esos años había una enorme pujanza de la performance en España, y se diferenciaba de la performance de los años setenta en que estaba principalmente pensada para la cámara. Ruido realizó performances hasta 1998 (algunos de ellos en directo y la mayoría para la cámara). El primer trabajo que hizo detrás de la cámara fue en el año 2000 con el rodaje de *La memoria interior*, donde aborda como una forma de biopolítica el tema de la

emigración española durante el franquismo.

En este trabajo reflexiona sobre los mecanismos de control que la política migratoria franquista ejerció sobre los cuerpos de los trabajadores quienes (sin oportunidades de empleo) se vieron obligados a salir de España.

La memoria interior es un archivo que la artista construye para responder ante la emergencia de revelar un pasado personal invisibilizado por el discurso de la historia oficial de la emigración española a diversos países de Europa, y silenciado por la política de memoria de la dictadura que impuso la amnesia sobre las historias familiares de las personas que vivieron la guerra y la posguerra. Su hechura es casi artesanal, los recursos técnicos son escasos, no utiliza iluminación artificial, la cámara de video es casera y la mayor parte del tiempo la lleva en mano. Esto acentúa el tono intimista del trabajo, que acompaña de reflexiones personales con su voz. Las entrevistas a sus padres son mediadas por otra persona debido a la complejidad emocional de las preguntas que Ruido elabora para ellos. Este trabajo cargado de subjetividad, la cual responde a una necesidad de conocer y registrar narraciones del pasado familiar que hasta el momento no habían sido elaboradas y contadas.

Cuando Ruido hizo *La memoria interior*, el trabajo previo que realizó dentro de la performance fue fundamental. En *La memoria interior* se pueden identificar tres herencias importantes de la performance: el cuerpo es un tema central, Ruido lo señala como un agente político;⁵⁷ la realización artesanal y el tono intimista son el reflejo de una práctica que responde a la emergencia de decir y hacer algo, y a la cámara como el soporte principal de su relato -herencia de la performance de los años noventa-.

Lo que yo ví en la performance de Esther Ferrer, era un tipo de trabajo que no necesitaba infraestructura. En el cual trabajabas con los medios que tenías a la mano. Ferrer quien proviene de la idea purista de la performance, que se tiene que hacer en directo, donde lo importante es lo que ocurre en el momento, con el público, hacía un tipo de *performance*

⁵⁷ En este contexto entiendo por "agente político" a una entidad sobre la cual se puede ejercer el poder y al mismo tiempo como una entidad donde se vive el conflicto de una relación de poder. *La memoria interior* reflexiona (desde el cuerpo) en el conflicto del desplazamiento, del desarraigo y de la desmemoria que trajo consigo la emigración española durante el franquismo.

happening. Ferrer marcó una etapa importante de mi trabajo, sin embargo, yo alcanzaba a ver una distancia generacional enorme. Yo pensaba en imágenes, en videoacciones, pensaba en acciones para ser vistas en la cámara, para ser videoacciones.⁵⁸

Ferrer señala como un elemento fundamental a considerar dentro de su trabajo la emergencia desde la cual hacia performance durante el franquismo.

Me ha ocurrido tanto en España como en Francia que después de hacer una performance vienen las chicas y me preguntan si soy feminista, y yo no pretendo hacer una performance voluntariamente feminista, en absoluto [...] Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas estas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos.⁵⁹

El carácter de inmediatez que tenía el trabajo de Ferrer en cierto modo está presente en *La memoria interior*, en el sentido de que este trabajo conserva la idea de autoproducción, que no requiere una infraestructura compleja como la de *PR(1)*, y que responde ante una necesidad urgente “de crear otros relatos que permitan entender políticamente el pasado y el presente de los mismos hechos con los que la historia oficial ha construido su versión excluyente e instrumentalizada de la memoria”.⁶⁰

En *An Archival Impulse*, para Hal Foster el impulso de archivo en el arte contemporáneo se hace presente de manera intermitente en el periodo de preguerra cuando el repertorio de las fuentes de imágenes fue difundido política y tecnológicamente. Menciona como ejemplos los fotomontajes de Alexander Rodchenko y de John Heartfield. De acuerdo con Foster, este impulso de archivo se hizo más fuerte en el periodo de posguerra particularmente a través de la apropiación de imágenes popularizadas por su difusión masiva. Entre algunos de los ejemplos que menciona se

⁵⁸ Entrevista a María Ruido, Barcelona, 20-Mayo-2010.

⁵⁹ Fefa Vila, Carmen Navarrete y María Ruido, “Extracto de la entrevista realizada a Esther Ferrer”, en Expósito, Marcelo. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Arteleku, Diputación de Granada, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-MACBA, Universidad Internacional de Andalucía- UNIA, 2003, p. 131.

⁶⁰ Manuel Oliveira, “Relatos intermedios”, en López, Yolanda (coord.) y María Ruido (ed.). *Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, España, Xunta de Galicia, Centro Gallego de Arte Contemporánea-CGAC, Museo de Arte Contemporánea de Vigo-MARCO, Fundación Luis Seoane, 2008, p. 306.

encuentran el trabajo de Independent Group⁶¹ y de algunas prácticas artísticas dentro del feminismo⁶² [Imágenes 18-20].

Para Foster, el impulso de archivo se encuentra en la búsqueda de ciertos artistas que construyen archivos alejados de la noción de archivo tradicional: “ *The archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing*”.⁶³ En el trabajo de Ruido, el impulso de archivo quizá ya no está relacionado tanto con el reciclaje crítico de imágenes provenientes de los medios, sino con la producción de nuevos archivos, que desde las prácticas artísticas contrarresten no solo una falta de criticidad, sino una falta de información en los medios.

En este mismo texto Foster señala que el impulso de archivo en el arte contemporáneo posee un carácter peculiar. Para Foster los artistas que trabajan con dicho impulso buscan construir archivos recuperando información histórica frecuentemente perdida o desplazada. El carácter de emergencia del que venía hablando en las prácticas artísticas del feminismo que han influido el trabajo de Ruido, me parece que podría relacionarse bien con la noción de “impulso” de Foster. Pues *impulse* en inglés tiene dos significados, el de una fuerza física que impulsa y el de una repentina ó súbita necesidad.

El carácter de emergencia de los archivos de Ruido responden al segundo significado.

La memoria interior es casi hecha a mano. El medio que la artista elige para este relato (el video casero) es un soporte que podría recordarnos la precariedad de los materiales empleados para elaborar consignas en la emergencia revolucionaria, donde con una manufactura doméstica y con soportes que se tienen al alcance se elaboran materiales

⁶¹ Independent Group trabajaba con imágenes provenientes de los medios masivos de comunicación, principalmente producidas por la industria publicitaria. Dichas imágenes eran reutilizadas en sus obras para cuestionar la relación excluyente entre la cultura de masas y la cultura de élite o alta cultura. En esta necesidad de comprender el impacto de la producción masiva y acelerada de imágenes, estaba presente la necesidad de conservarlas para hacer un reciclaje crítico de ellas, ya que circulaban para ser desechadas casi instantáneamente. En el caso de algunas prácticas feministas, resultó fundamental el trabajo con imágenes provenientes de los medios para hablar del papel de la mujer en la nueva sociedad de consumo.

⁶² Hal Foster, “An Archival Impulse”, en *October* 110, Fall 2004, pp. 3-5.

⁶³ Lev Manovich, *The Language of New Media*, apud Foster, *op. cit.*, p. 5.

de protesta para salir a las calles. En *An Archival Impulse* Foster cita el trabajo de Thomas Hirshhorn, *Otto Freundlich altar* (1998) [Imagen 21 y 22], que es un homenaje personal al pintor judío epónimo quien fue perseguido por los nazis y excluido por mucho tiempo de la historia oficial del arte en Alemania. Hirshhorn realiza dicho altar con cartones, cinta, ganchos, velas y flores; abre un espacio íntimo para recordar a Freundlich, al mismo tiempo que visibiliza otros recursos de la memoria en una sociedad dominada y anestesiada por las industrias culturales. Tanto en *La memoria interior* como en *Otto Freundlich altar*, la procedencia de los soportes evoca la emergencia de realizar ejercicios de memoria que han sido inhibidos, al mismo tiempo que dan forma a nuevas clases de archivos.

Esta emergencia e impulso de archivo en *La memoria interior* responde a la necesidad de reparar la herida infringida por el régimen franquista sobre la memoria de muchos españoles. La política de la memoria durante el franquismo se basó en la estricta vigilancia de los recuerdos de las personas.

El nuevo régimen militar de 1936 se libra a una práctica muy vigilada de la memoria cívica, como afirma N. Loraux para otras sociedades. Pues, de entre todas las políticas que implanta, una de las más eficaces, concienzudas e imperceptibles es la política de la memoria. Y ésta se realiza mediante dos grandes procesos: a) La destrucción de la memoria republicana y b) La imposición de una memoria nacionalista anclada históricamente al siglo XIX en lo que tiene de Cruzada y de defensa del tradicionalismo.

Mientras en 1936 la II República española defendía su legitimidad, su autoridad y su territorio frente a los militares sublevados y a sus colaboradores, éstos iniciaron una política sistemática de destrucción tanto de sus instituciones, como de sus recuerdos, de los vestigios, del inmediato pasado republicano, en suma. El periodo republicano y todo lo que significaba quedaría sometido a una persecución implacable, será víctima de la condena o de la culpa o quedaría relegado al olvido: ruptura, cambio, olvido o eliminación de un pasado inmediato, de la II República que había sido el primer periodo democratizador en la España del siglo XX. Esta acción se extiende, además, a toda la época liberal-parlamentaria, en definitiva, a toda la época contemporánea española, los siglos XIX y XX. Durante el régimen militar predomina la estrategia de la amnesia impuesta.

[...] La acción de borrar: Una política que construye sobre el olvido. El trabajo del olvido o, si no

es posible, del silencio y el miedo como arma política. La guerra no se produjo sólo en los campos de batalla o por las armas.⁶⁴

Aunque Ruido no vivió la guerra y era muy pequeña cuando Franco salió del poder, creció en un entorno donde la política del silenciamiento y del olvido continuó por muchos años; dentro de las universidades no se estudiaban el pasado republicano, los periodos de la guerra y la dictadura; dicho silenciamiento creció dentro de otras instituciones incorporándose a la vida cotidiana de las personas. Durante el régimen militar la estrategia de amnesia impuesta impidió ejercicios de memoria en las familias, lo que ocasionó un fuerte sentimiento de desarraigo en las generaciones de hijos y nietos de la dictadura. "Amnesia de pasado, amnesia de futuro, amnesia impuesta sobre estas últimas décadas".⁶⁵

La noción de mal de archivo de Jacques Derrida en *Archive Fever: A Freudian Impression*⁶⁶, habla del acto de borrar implícito dentro de todo acto de escritura. Para explicarlo Derrida recurre al texto *Nota sobre la pizarra mágica* de Freud; en el que éste explica a través del funcionamiento de un juguete infantil popularizado en 1925, el modo de actuar del aparato psíquico. La pizarra mágica era una pantalla sobre la cual se podía escribir con un buril y constaba de dos soportes, uno superior construido de una especie de mica o celuloide que se adhería a un segundo soporte de cera. Se podía escribir sobre la mica y borrar con sólo separarla del soporte inferior. Después de separar la mica y colocarla nuevamente sobre el soporte de cera; la primera capa quedaba limpia para reescribir sobre ella, quedando impresos en la segunda capa los trazos anteriores. Una de las inferencias que hace Freud con la descripción del funcionamiento de la pizarra mágica, es la permanencia de los eventos que han sido borrados de la memoria (huellas némicas) como una escritura no visible en la superficie, pero que queda impresa en el inconsciente.⁶⁷

⁶⁴ Josefina Cuesta Bustillo, *Las capas de la memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)*, Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea, núm. 7, Universidad de Salamanca, 2007, p. 9.

⁶⁵ *La memoria interior*, María Ruido, 2002.

⁶⁶ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

⁶⁷ Sigmund Freud, "Nota sobre la pizarra mágica", en *El yo y el ello y otras obras: (1923-25)*, España, Amorrortu Editores, 2000.

La descripción del funcionamiento de la memoria que hace Freud, le permite a Derrida pensar al archivo como un acto de escritura y borrado permanente, donde el acto de recordar va de la mano del de olvidar, y detecta en la inscripción de la huella némica otra clase de archivo: el archivo de las borraduras; los archivos de aquello que no está presente en la superficie. Ricardo Nava Murcia en *El mal de archivo en la escritura de la historia*, habla de "latencias" en la pizarra mágica, como esas marcas (documentos) no visibles para la mirada del historiador.⁶⁸

El video permite pensar (desde la tecnología) el planteamiento sobre las capas de la memoria que hace Freud. Con todas las características y posibilidades materiales que posee el video para el registro y borrado intermitente de imágenes y audio éste es un medio particularmente propicio -como en su momento para Freud fue la pizarra mágica- para hablar de la forma en que una huella némica se puede convertir en un archivo de algún evento que ha sido reprimido. Igual que en la pizarra mágica se puede borrar y escribir de nuevo sobre la misma superficie, en la la cinta de video es posible grabar, borrar lo grabado y grabar nuevamente sobre la misma cinta. En el video las huellas némicas no sólo serían vistas como inscripciones estáticas, sino en movimiento, por lo que ya no sólo hablaríamos de eventos reprimidos sino de una secuencia de eventos que pueden ser no sólo borrados sino editados para cambiar la apariencia de los recuerdos en la superficie. Los archivos latentes, serían entonces no sólo archivos de borraduras, sino archivos de las ediciones de la memoria, y de los cambios de sentido de ella.

Si toda borradura deja huella del borrado, a través de lo que no está se está presente. Los videos de Ruido son archivos "latentes", en el sentido que Nava Murcia habla de latencias como una *presencia constante* de la represión de un acontecimiento y de su borradura. *La memoria interior* es un documento que no se encuentra en la superficie de la historia del pasado franquista, aunque Ruido tenga la intención de ubicarlo en la superficie, como la misma narración de este video lo muestra con la figura poética de la

⁶⁸ Ricardo Nava Murcia, "El mal de archivo en la escritura de la historia", *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 19, núm. 38, enero-junio 2012, pp. 110-115.

presencia/ausencia de su historia personal frente a la historia oficial. Este trabajo es más la denuncia de su ausencia como sujeto de la historia que de su presencia en ella⁶⁹.

Derrida llama a estos archivos, archivos inconscientes; Nava Murcia los llama archivos virtuales, en ambos casos por guardar memoria -en lugares no previstos por el poder arcóntico- de acontecimientos que han sido reprimidos. En la borradura de un acontecimiento, se encontraría entonces la posibilidad de su propia emergencia como un archivo latente, virtual o inconsciente. Esta clase de archivos no poseen una presencia absoluta, al mismo tiempo que no se encuentran ausentes por completo.

VOLUNTADES

María Ruido realiza *PR(1)* paralelamente a la elaboración del Proyecto de Ley de Memoria Histórica en España⁷⁰ (2006) y a su aprobación en 2007. En enero de 2006 Manuel Oliveira, director en ese momento del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) pide a Ruido que le presente un proyecto de investigación en sintonía con *Proyecto Edición*, iniciativa promovida por tres museos gallegos: CGAC, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) y Fundación Luis Seoane. Este proyecto tenía como objetivos:

Iniciar un proyecto pionero y diferenciado basado en la edición. Investigar el estado de la cuestión y la realidad de la edición en la sociedad de la información; desarrollar proyectos y aplicaciones específicas y prácticas de las potencialidades de la edición como ámbito creativo; incentivar producciones con carácter excepcional y excelente; propiciar una constante reflexión sobre el status de la información y la construcción de la misma a través de

⁶⁹ En este caso, se podría pensar al video como una vía de registro de huellas némicas. Las huellas némicas se constituyen como una escritura no visible en la superficie, pero que queda impresa en el inconsciente. Este estado de semipresencia o semiausencia podría llevarse a la relación que los medios de comunicación masivos -de máxima visibilidad- guardan con el video -de menor visibilidad-. Por ejemplo, si un acontecimiento no aparece en los medios de comunicación masivos, sí puede estar registrado (como huella némica) en otros soportes como el video casero. Aquí cabe señalar que incluso las plataformas de internet de acceso común, las cuales podrían aumentar la visibilidad del video casero, están por debajo del alcance de la televisión y cine comerciales.

⁷⁰ Por la Ley de Memoria Histórica se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura; es una ley española aprobada por el Congreso de los Diputados, el 31 de octubre de 2007, partiendo del texto del proyecto de ley previamente aprobado por el Consejo de Ministros el 28 de julio de 2006.

sistemas codificados de edición; incentivar contactos entre artistas, diseñadores y editores; generar un ámbito de debate y de estímulo para potenciar los contactos mencionados y activar una área de producción basada en la excelencia, la investigación y la calidad que convirtiera a Galicia en un punto de referencia en este ámbito creativo e investigador.⁷¹

Dicha iniciativa fue lanzada en el marco de cuatro circunstancias políticas coyunturales: el regreso del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) con el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011); la aprobación de la Ley de Memoria Histórica (2007); la declaración del año 2006 como Año de la Memoria⁷² y el cambio de partido en la Junta de Galicia con la salida de Manuel Fraga, quien fuera Secretario de Turismo y ministro de Gobernación de la Dictadura de Franco. En 2005 concluyó su periodo como presidente de la Junta de Galicia, cargo que ostentó desde 1990. Y es en este año (2005) cuando entra el PSOE con la administración de Emilio Pérez Touriño. El año de 2006 fue un año muy activo en distintas Comunidades Autónomas de España, una de ellas Galicia, en cuanto a la realización de memoriales y conmemoraciones para las víctimas de la Dictadura Franquista.

PR(1) es un trabajo imbricado en el contexto político del retorno del PSOE al gobierno español. El interés de Ruido por el tema de la memoria, presente a lo largo de su obra, concurre en el 2006 con el interés institucional de tres museos de arte por conocer el estatus de la información y su accesibilidad, así como por activar la producción de nuevos archivos en la sociedad española. Dichas instituciones, como centros de producción de conocimiento y no únicamente como espacios de exposiciones, llevan a cabo dicho proyecto en Galicia, con la voluntad política de abrir espacios a la reflexión y criticidad particularmente en torno a las políticas de la memoria en el Estado español y concretamente alrededor del papel que los medios de comunicación han desempeñado en la implantación de dichas políticas. Si *La memoria interior* le permitió a Ruido comenzar a reflexionar acerca de la necesidad de producir documentos audiovisuales que permitieran realizar ejercicios de memoria, ejercicios críticos sobre los

⁷¹ Actualidad editorial. Observatorio de tendencias y noticias sobre edición, *Proyecto-Edición, el arte en la edición y sus usos creativos*.

⁷² Todos los grupos parlamentarios del Congreso, salvo el PP, aprobaron la Proposición de Ley que declaró 2006 como Año de la Memoria Histórica en el cual se promovieron actos de homenaje a las víctimas de la guerra y del franquismo. Algunos medios de comunicación criticaron esta iniciativa alegando que abren viejas heridas y el PP acusó a las formaciones de izquierdas de tratar de resucitar el pasado como arma política.

discursos de la memoria inhibidos por los discursos oficiales, *PR(1)* nace con la voluntad de formar parte de un archivo (amparado institucionalmente) para hacer contrapeso a los años de ausencia de contenidos críticos sobre la dictadura y sobre el periodo de transición democrática.

PR(1) se basa fundamentalmente en entrevistas con periodistas, comunicadores, historiadores y actores dentro de la industria del turismo. Después de que, durante años, en los programas educativos se suprimiera de la curricula los periodos de la Guerra Civil, la posguerra y el exilio, y de que en los medios de información se estableciera automáticamente la censura en torno de otros discursos que no se alinearan con el oficial, Ruido construye con las entrevistas documentos no en el sentido tradicional de considerar éstos como escritos, imágenes, audios, materiales audiovisuales u objetos que registran parte de un hecho ocurrido. Las entrevistas de María Ruido no buscan contarnos lo sucedido, sino devolver un lugar de visibilidad a los discursos críticos del régimen franquista.

Cobra relevancia particular entrevistar frente a la cámara a personas que desde distintos ámbitos profesionales pueden expresar abiertamente su posición crítica/política con respecto al régimen franquista [Imagen 23], pues es bien sabido que, durante la dictadura, en la sociedad española la delación impuso un estado de alerta y autocuidado que se traducía en un estado permanente de autocensura tanto dentro del ámbito público como del privado. El escritor Javier Marías en el artículo "El artículo más iluso", publicado en *El País* se refiere al caso del filósofo español José Luis López-Aranguren Jiménez (1909-1996) quien –de acuerdo con Marías– "...confesó en una charla universitaria, que al término de la guerra civil y durante años sus superiores académicos franquistas 'le obligaron' a espiar a sus colegas y a informar de sus 'deslealtades' o desafecciones al régimen"⁷³. La delación formaba parte de un sistema de vigilancia y de represión permanente durante la dictadura contra los opositores al régimen. Dicho sistema de vigilancia fue perfeccionándose e infiltrándose al mismo tiempo en espacios privados y en la vida pública y profesional de los ciudadanos

⁷³ Javier Marías, "El artículo más iluso", *El País*, España, 26 - junio -1991.

<http://elpais.com/diario/1999/06/26/opinion/930348005_850215.html>. Fecha de consulta: 4 - noviembre - 2012.

españoles. Marías, en su novela *El Siglo*, narra la vida del personaje Casaldáliga, quien nace en el siglo, en 1900, y a la edad de 39 años se convierte en delator.⁷⁴ Como el propio Marías lo ha referido, "Supongo que con esta novela quise, en parte, intentar explicarme de qué modo personas valiosas o meritorias, de las que en principio era difícil esperar vilezas, podían llegar a cometer la mayor de todas sin verse aparentemente conminadas ni forzadas a ello".⁷⁵ La incertidumbre que causaba no saber quién podría convertirse en delator jugó un papel central para el silenciamiento y la autocensura de las personas en ámbitos públicos y privados. Ver y escuchar las entrevistas que Ruido realiza es mirar un espacio recobrado por y para las generaciones de hijos y nietos de la dictadura, para hablar abiertamente respecto al gobierno del Caudillo.

Entendiendo claramente que los documentos contemporáneos de mayor peso se producen y se archivan⁷⁶ dentro de los medios de comunicación. *PR(1)* es para Ruido una apuesta frente a los medios de comunicación para ganar visibilidad a través de la construcción de documentos desde las prácticas artísticas. Con dicho ejercicio tensa la relación que existe entre el museo y los medios de información, puesto que al ser emparejados como lugares con autoridad (ambos) sobre la interpretación de la información y la construcción de documentos y archivos audiovisuales, el espacio de los medios deja de ser exclusivo para ser compartido y/o disputado por otro espacio. Ruido crea una tensión que no existía entre los medios de comunicación y el museo al constituirse éste como un lugar (no previsto) con poder para la creación de archivos, su posesión, su difusión y su interpretación.

Para Derrida, el origen de la palabra "archivo", *arkhé*, hace referencia a *arkheion*, que significaba en la antigua Grecia una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de

⁷⁴ En el prólogo a la edición de 1995 de *El Siglo*, Javier Marías señala que si le interesó escribir sobre un personaje como Casaldáliga fue en parte por una cuestión familiar. " Como he contado este año en un artículo, mi padre fue denunciado en 1939, al término de la Guerra Civil, por quien había sido su mejor amigo (incluso habían publicado un libro juntos, con un tercero) y por ello pasó un tiempo en la cárcel. Esta historia siempre me impresionó desde niño, como también la revelación de que uno de nuestros más famosos escritores se hubiera ofrecido como delator, según parece, al Cuerpo de Investigación y Vigilancia franquista en plena guerra, para prestar datos sobre personas y conductas, cuando dar nombres suponía enviar directamente al paredón a sus portadores.

⁷⁵ Javier Marías, *El Siglo*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 9.

⁷⁶ Utilizo el verbo "producir" para hacer énfasis en que los documentos son también mediados, *producidos* en el sentido de que adquieren una apariencia particular dependiendo de cuál sea la instancia que los elabora y/o los hace públicos. La diferencia que encuentro entre archivo y documento es que en el archivo existe una lógica más compleja de ordenamiento y presentación de la información puesto que un archivo se compone de varios documentos.

los magistrados, del arconte, de aquel que manda. Generalmente aquellas personas que tenían el poder político resguardaban en sus casas los documentos oficiales. Los arcontes fueron los primeros guardianes de documentos, quienes no sólo tenían la responsabilidad de resguardarlos físicamente, sino también el derecho y la competencia de interpretarlos. El soporte del documento así como su domicilio eran fundamentales para asegurar su permanencia e interpretación.

La domiciliación de los documentos en un lugar específico donde son alojados permanentemente, de acuerdo con Derrida, es fundamental para la legitimación de los documentos, los cuales dejan de ser privados para convertirse en públicos. Lo que no siempre significa que cualquier persona pueda tener acceso a esos documentos. Con *PR(1)*, Ruido crea nuevos documentos de la memoria del franquismo fuera de los medios de comunicación. Vinculada al interés de tres instituciones museísticas por crear experiencia dentro del ámbito de la edición y producción audiovisual, y en un contexto de alternancia política dentro del gobierno español y de la comunidad de Galicia, María Ruido trabaja prácticamente al margen del lugar que por excelencia resguardó, desapareció e interpretó, bajo las órdenes del Caudillo, los archivos fotográficos y audiovisuales que en dicho lugar se producían y alojaban.

Siguiendo la teoría del principio arcóntico que expone Derrida, el poder sobre los archivos reúne las funciones de unificación, identificación y clasificación; si lo que Ruido hace con *PR(1)* es (des)ordenar la unidad de ese corpus de documentos, construyendo nuevos documentos con otro domicilio, *PR(1)* entonces impide la reunión de símbolos en un mismo lugar, con lo cual el archivo "original" es desestabilizado. Derrida nos habla de la forma en que los archivos se construyen y funcionan para decirnos más adelante que podemos repensar el lugar y la autoridad que permiten que los documentos y su interpretación sean legitimados. El texto de Derrida nos hace pensar en los aspectos vulnerables de los archivos, y cómo dichos aspectos pueden ser abordados. Resulta interesante ver los archivos como instituciones vulnerables, que pueden ser desestabilizadas desde fuera, sin tener que entrar a ellas.

Bajo el principio arcóntico no debe haber disociación, desvinculación y heterogeneidad entre los documentos que integran un archivo, ni secretos que los puedan separar o fragmentar. La existencia de un secreto, en el cual, en el contexto de la dictadura, cabe todo lo que fue escondido por años en España respecto a la represión ejercida, a las desapariciones forzadas y a todo aquel pasado silenciado de diferencias políticas, de traiciones familiares, de dolor por las pérdidas y separación dentro de las familias, es otro elemento desestabilizador del archivo oficial erigido desde los medios de información en la dictadura. Son las historias las que pueden confrontar a la Historia y son las memorias las cuales tienen la capacidad de romper con la continuidad de la amnesia impuesta por la política de la memoria franquista. Múltiples domicilios para nuevas clases de archivos donde la diversidad pueda combatir el negacionismo.

Elizabeth Jelin habla de *trabajos* de la memoria y los distingue de lo que podríamos llamar *ejercicios* de memoria. Para Jelin, algunos hechos vividos en el pasado tienen efectos en tiempos posteriores, independiente de la voluntad, la conciencia, la agencia o la estrategia de los actores y señala:

... esto se manifiesta desde los planos más 'objetivos' y sociales como haber perdido una guerra y estar subordinados a poderes extranjeros, hasta los procesos más personales e inconscientes ligados a traumas y huecos. Su presencia puede irrumpir, penetrar, invadir el presente como un sinsentido, como huellas mnésicas (Ricoeur, 2000), como silencios, como compulsiones o repeticiones. En estas situaciones la memoria del pasado invade, pero no es objeto de trabajo. La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que trabajan sobre y con las memorias del pasado.⁷⁷

En este capítulo la distinción que he hecho entre impulsos y voluntad de archivo podría coincidir con la distinción que Jelin hace de los *trabajos* de memoria con *ejercicios* de memoria, ubicando a los primeros con una *voluntad* de archivo y a los segundos con un *impulso* de archivo que por su carácter de inmediatez, y en ocasiones de compulsión, no permiten vivir con distancia el pasado. Para Jelin, "el trabajo elaborativo es ciertamente

⁷⁷ Jelin, *op cit.*, pp. 14-16

una repetición, pero modificada por la interpretación y, por ello susceptible de favorecer el trabajo del sujeto frente a sus mecanismos repetitivos”⁷⁸.

El trabajo de Ruido en *La memoria interior*, me parece que sí está más lejano a la noción de *trabajo* de memoria si lo comparamos con *PR(1)*, pues éste toma una posición de enfriamiento frente al tema de la memoria histórica – en él Ruido ya no habla desde una esfera personal exclusivamente y hace un mayor énfasis en la reflexión sobre el pasado y su sentido para el presente y futuro- que *La memoria interior* no hace por estar narrada en primera persona. Sin embargo me parece que en *La memoria interior* no está ausente por completo un *trabajo elaborativo* en torno a la memoria, pues en el caso de la artista los huecos de la memoria del franquismo la invaden para hacerse preguntas más que para realizar una repetición ritualizada de la ausencia de pasado.

Otra distinción importante que hace Jelin sobre los *trabajos* de memoria tiene que ver con la agencia y estrategia de los actores. En este sentido, estoy de acuerdo en que los *trabajos* de la memoria no serían compatibles con la noción de *impulso* de archivo pues los archivos contruidos bajo esta noción responden generalmente a una repentina ó súbita necesidad, con un carácter de emergencia que restringe las posibilidades de planeación y en muchos casos el grado de agencia.

La distinción que Jeli hace para hablar de *trabajos* de memoria me parece que es importante en tanto permite mirar las diferencias entre proyectos que toman distancia y promueven el debate y la reflexión activa sobre el pasado y su significado para el presente/futuro, y los proyectos que podrían ser vistos como autoexplorativos, autoreferenciales que en ocasiones son repeticiones del pasado, donde el acento está puesto en él, y no en su relación con el presente y el futuro. Jelin señala: “Esto implica un pasaje trabajoso para la subjetividad: la toma de distancia del pasado, ‘aprender a

⁷⁸ *Ibidem*, p.15.

recordar: Al mismo tiempo implica repensar la relación entre memoria y política, y entre memoria y justicia"⁷⁹. Me parece que ambos trabajos son necesarios, en muchos casos los *ejercicios* de memoria son el primer acercamiento a los *trabajos* de memoria. Y en este sentido los primeros posibilitan a los últimos.

⁷⁹*Ibidem*, p.16.

LA FACULTAD

Feminism is a viewpoint that demands a rethinking of questions of power in society and thus has undeniable potency.

Martha Rosler

La escritora y teórica feminista chicana Gloria Anzaldúa, en su libro *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*, propone el concepto de *la facultad* para hablar de la capacidad que ella observa en las personas que han vivido en entornos de opresión y discriminación extremos: las mujeres, los homosexuales de todas las razas, las personas de raza negra, los marginados y los perseguidos. Para Anzaldúa, todos aquellos que han sido expulsados de un grupo por ser diferentes poseen la capacidad de ver, en la superficie de un fenómeno, la estructura profunda debajo de ella. La autora describe dicha capacidad como una percepción que llega sin el razonamiento habitual. Es una conciencia aguda, mediada por una parte de la psique que no habla, que se comunica en imágenes y símbolos, que son la cara de los sentimientos y que es, detrás de unas y otras, donde los sentimientos residen o se esconden. Aquellos que no se sienten psicológica o físicamente seguros en el mundo son más aptos para desarrollar este sentido. De acuerdo con Anzaldúa, cuando nos encontramos contra la pared, cuando se vive en contextos de permanente opresión, estamos forzados a desarrollar esta *facultad*: "Pain makes us acutely anxious to avoid more of it, so we hone that radar. It's a kind of survival tactic that people, caught between the worlds, unknowingly cultivate. It is latent in all of us [...] *La facultad* causes a shift in perception".⁸⁰

La conceptualización de *la facultad* que Anzaldúa elabora, me resultó útil para pensar la forma en que María Ruido aborda el tema de la memoria histórica en España desde su experiencia y formación dentro del feminismo. En el proceso de escritura de este

⁸⁰ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, CA, Aunt Lute Books, 2012, pp. 60 y 61.

ensayo y análisis de la obra de Ruido, vi repetidamente el interés de la artista por mostrar la invisibilidad y el desarraigo como una herida. Ambas experiencias han sido ampliamente estudiadas desde el feminismo. Las estructuras que subyacen a los procesos de invisibilización de las mujeres han sido objeto de estudio dentro de éste. La identidad, en algunos estudios feministas, también ha jugado un papel central. En el trabajo de Ruido encuentro una mirada influida no sólo por la teoría y crítica feminista, sino también nutrida por una experiencia personal de la marginalidad.⁸¹ *La facultad*, en el trabajo de Ruido, tiene que ver con la capacidad de relacionar el discurso audiovisual -cabe destacar que una de las características de *la facultad* es que piensa con imágenes- de la memoria oficial del franquismo con las experiencias de la invisibilización y el desarraigo que traen consigo el desconocimiento de la propia historia. Las experiencias de desarraigo e invisibilización no constituyen para Ruido heridas nuevas, pues han sido exploradas desde una perspectiva feminista en trabajos como *La voz humana* (1997), *Ficciones anfibias* (2005) y *Tiempo real* (2003). Los planteamientos del feminismo sobre la representación de la mujer en el cine, la invisibilización del trabajo femenino en el hogar y la invisibilización del trabajo de las mujeres en los grandes relatos de la Historia son explorados en dichas obras y ayudan a comprender la elaboración que Ruido hace de una herida en la memoria en *PR(1)* y *La memoria interior*.

Al terminar la dictadura en España se mantuvo la política de la amnesia impuesta, dentro y fuera de las instituciones, en los círculos íntimos y en círculos más amplios también. En la década de los noventa, el periodo de formación más activo de Ruido en la universidad y en el campo de las prácticas artísticas, la teoría y crítica feminista fue fundamental para pensar el pasado franquista frente a los constantes bloqueos para hablar del pasado, tales como su omisión dentro de los programas académicos de las carreras de Historia y el silencio tanto de los medios de comunicación como el silencio familiar.

⁸¹ Ante el desconocimiento del pasado, la experiencia de marginalidad de grupos discriminados se enfatiza, sin embargo también puede provocar una mayor capacidad de crítica y sensibilidad para reconocer los mecanismos de invisibilización a los que dichos grupos se encuentran sujetos.

En el caso de la crítica fílmica feminista, su relevancia radica en que permitió desnaturalizar la mirada que desde un orden patriarcal se tornó dominante dentro de la industria del cine⁸². Sin embargo, lo que pocas veces se le reconoce es que contribuyó también a desnaturalizar y repensar los discursos audiovisuales dominantes como construcciones que responden a los intereses de diversas jerarquías, no únicamente la impuesta por el orden patriarcal. La crítica que María Ruido hace en *La memoria interior* y en *PR(1)*, sobre la memoria histórica en España, durante y posterior al franquismo, se centra en el cuestionamiento de la historia oficial como una narración completa.

En *La memoria interior* Ruido entrevista a sus padres para indagar cuáles eran las condiciones familiares dentro del periodo de la dictadura [Imagen 24]. Elizabeth Jelin, a propósito de una intensa producción crítica sobre el testimonio y su relación con la literatura en los estudios culturales norteamericanos ligados a América Latina, comenta que por lo general se trata de textos elaborados a partir de una colaboración entre alguien que va a testimoniar “y que tiende a ser representante de alguna categoría social desposeída (o del Tercer Mundo)- y un/a mediador/a privilegiado/a, generalmente de otro mundo cultural”. El objetivo es mostrar al mundo algo que estaba oculto, hacer visible lo invisible y silenciado por el poder, al mismo tiempo que fungir como medio para tomar conciencia de las condiciones de explotación. “El paralelismo con las primeras etapas del feminismo, donde el hacer visible lo invisible combinaba la investigación, la denuncia y la demanda, no es casual. Muchos testimonios han sido de mujeres, y muchas de las mediadoras han sido parte del movimiento feminista”.⁸³

Tanto para el Estado español como para otros regímenes dictatoriales en el mundo, el control de los medios de comunicación jugó un papel central en la implantación de un solo discurso de la memoria impuesto desde el poder. La legitimación de dicho discurso, a través de su repetición y difusión en los medios, es cuestionada por Ruido en *PR(1)* con

⁸² El pensamiento feminista planteaba distintas alternativas desde las cuales descodificar las estructuras discursivas audiovisuales desde donde comúnmente se ejercen, se representan y se reproducen las relaciones de poder. Uno de los planteamientos centrales del feminismo vinculado con los medios audiovisuales se encuentra en el texto *El placer visual y el cine narrativo* de Laura Mulvey, quien parte del presupuesto de que la mirada es una construcción. En su trabajo busca dismantelar los códigos cinemáticos que han contribuido a la comprensión establecida socialmente de la diferencia sexual en el cine narrativo de ficción. Para Mulvey, el cine convencional define lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante. Dentro de este orden, la imagen de la mujer es “material (pasivo) en bruto para la mirada (activa) del hombre”. Laura Mulvey, “El placer visual y el cine narrativo”, p. 92.

⁸³ Jelin, *op cit.*, p. 89.

la inclusión en este video de entrevistas a personas provenientes de distintos contextos políticos, culturales y sociales que expresan su opinión respecto a la institucionalización de la memoria viva del pasado franquista y de la Segunda Guerra Mundial. Dichas posiciones son múltiples, muchas veces opuestas entre sí, lo que permite inferir, en este trabajo, que no sólo hay una memoria del pasado, sino múltiples, y dichas memorias se encuentran en conflicto. Es sobresaliente decir que la artista opta por un discurso más analítico que rememorante sobre el pasado. No elabora una jerarquía del dolor, donde sugiera que hay memorias más importantes que otras; en su lugar muestra algunos de los usos políticos y económicos de las memorias.

Otra manera de pensar la dimensión de género en el trabajo sobre la memoria de María Ruido parte de mirar las voces de las mujeres como voces que cuentan historias diferentes a las de los hombres, de tal manera que infiltran una pluralidad de puntos de vista⁸⁴. Esta perspectiva también implica el reconocimiento y legitimación de otras experiencias en el espacio público además de las dominantes asociadas al mundo masculino y a narraciones construidas desde lugares de poder.

En *La memoria interior* Ruido filma el relato de su pasado familiar enmarcado en los últimos años de la dictadura. Con esta pieza confronta el discurso de la historia oficial también, pero desde una esfera personal. Este discurso íntimo de la artista puede verse como un lugar de excavación, en tanto que sí busca reconstruir parte de su pasado familiar, sin embargo también puede leerse como un sitio de construcción puesto que la estructura principal de esta pieza está basada en el ensayo, es decir, en un ejercicio de reflexión continuo. La parcialidad de ambos trabajos no es ocultada por la artista sino subrayada, con el objeto de señalar la imposibilidad de filmar relatos verdaderos para todos, únicos.

Las narrativas basadas en sentimientos y subjetividades (como es el caso de *La memoria interior*) muestra otro lado de la historia y de la memoria, lo no dicho que se comienza a

⁸⁴ Existen algunas evidencias cualitativas que indican que las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles, mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, o que las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política, que las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas- sean ellas en la familia o en el activismo político. (Leydesdorff, Passerini y Thompson, 1996), *apud* Jelin, *op.cit.*, p.108.

contar y que como señala Jelin, es parte fundamental de la transformación del sentido del pasado, que puede incluir redefiniciones profundas y reescrituras de la historia.⁸⁵

En *La memoria interior* Ruido rastrea la historia laboral de sus padres. De este modo, la recuperación de la memoria del trabajo que sus padres realizaron siendo obreros en una fábrica de carbón en Alemania, es la forma en que no sólo le da un rostro a las cifras de la emigración española durante la dictadura, sino que al mismo tiempo ella se presenta como un sujeto visible dentro de la Historia. Ruido habla desde este espacio personal, reivindicado por el discurso feminista, como un lugar legítimo-político para resistir a las narrativas dominantes. En la precariedad del video casero y con un discurso intimista, que por momentos tiene una estructura epistolar, desde la cual se dirige a su madre, la reflexión de la artista en torno a la memoria es atravesada por el pensamiento feminista, y es a través de éste que el cuestionamiento a otras jerarquías comienza a ser explorado⁸⁶. Una de ellas, la más fuerte y violenta en España instaurada y recrudescida durante la dictadura: la superioridad de la clase política en el poder frente al resto de la población.

Después de *La memoria interior* pasaron seis años para que Ruido realizara *PR(1)*. En medio de estas dos piezas Ruido grabó dos videos: *Tiempo real* (2003) y *Ficciones anfibias* (2005). En *Tiempo real* aborda cuáles son las condiciones de la nueva clase trabajadora en España y se plantea la posibilidad de construir una visibilidad y narrativa

⁸⁵ Chizuko Ueno en el libro *The Politics of Memory: Nation, Individual and Self*, habla del caso de las mujeres coreanas que fueron secuestradas por las fuerzas armadas japonesas para establecer "estaciones de servicios sexuales", una forma de esclavitud sexual para servir a las tropas japonesas de ocupación durante la Segunda Guerra Mundial. Las mujeres que fueron secuestradas en Corea comenzaron a hablar 50 años después. El movimiento feminista en Corea jugó un papel muy importante para que empezaran a hablar. Chizuko señala que para las mujeres, ofrecer su testimonio significó recuperar un pasado suprimido y, en el proceso, comenzar a recuperar su dignidad humana. "Cuando una víctima (o sobreviviente) comienza a hilar el hilo fragmentario de su propia narrativa, contando una historia que anuncia que 'mi realidad no era el tipo de cosas que ustedes piensan', va surgiendo una historia alternativa, que relativiza de un plumazo la historia dominante". Chizuko Ueno, *The Politics of Memory: Nation, Individual and Self*, p. 143, *apud* Jelin, *op.cit.*, p.112.

⁸⁶ La lucha por la visibilización de las actividades domésticas como un trabajo con derecho al reconocimiento económico y social y la denuncia de la exclusión de la historia oficial de mujeres artistas, políticas, científicas y de los diversos ámbitos profesionales han contribuido a sensibilizar, desde el discurso feminista, no sólo acerca de la relevancia del trabajo de las mujeres, sino también sobre cuáles han sido los instrumentos para hacer invisible este trabajo. El desmontaje de la historiografía tradicional ha llevado a repensar como lo señala Griselda Pollock en *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*, la disciplina misma de la Historia como un componente crucial de la hegemonía cultural ejercida no sólo por el género, también por la clase y raza dominantes. Para Pollock, las narrativas históricas son escritas no sólo desde el género dominante, sino también desde la clase y raza dominantes. Este señalamiento abre la perspectiva del pensamiento feminista para ampliar el estudio de las estructuras de poder, a partir de que el género está atravesado por varias jerarquías a la vez.

propias de esta nueva clase. En *Ficciones anfibias* habla concretamente de los casos de las trabajadoras de fábricas textiles de Terrassa y Mataró. En ambos casos propone la representación del trabajo como una práctica política con la cual, a través de la producción de imágenes propias, es posible tanto la revaloración económica y social del trabajo no reconocido como trabajo, como la denuncia de las condiciones de precariedad en las que se desarrolla. En *PR(1)* la producción de imágenes propias juega un papel fundamental para confrontar, ya no a una clase económica superior que posee los medios de producción y que establece las condiciones de trabajo, sino a una clase política que tuvo y heredó el control sobre los contenidos de los medios de comunicación.

El impulso y voluntad de archivo de la artista están estrechamente vinculados al valor político que le otorga al trabajo con imágenes propias. Para *Ruido*, la filmación de las distintas posiciones respecto al pasado franquista y a cómo es o puede ser recordado, representa transformar el discurso de la memoria oficial del franquismo en un discurso permeable, discutible y flexible como la pantalla de la pizarra mágica de Freud, donde se puede borrar y reescribir sobre ella. La introducción de este trabajo en el ámbito público a través de festivales de cine y de su exhibición en museos y otros espacios culturales contribuye a mantener espacios para la reflexión, pese a la censura que *PR(1)* enfrentó cuando la artista buscó que fuera transmitido por la televisión de Galicia; su exhibición en festivales de cine y otros espacios del circuito cultural (además del museo) ha potencializado su impacto en la opinión pública. Es innegable que el volumen de documentos que producen, resguardan y difunden los medios de comunicación, particularmente la televisión, es avasallante, sin embargo cada vez más las personas se mueven entre diversos espacios para informarse y conformar una opinión. Quizá el monopolio de las televisoras sobre las imágenes del franquismo no ha cambiado mucho con el paso de los años, lo que sí se ha modificado es que los noticieros y programas televisivos son una opción entre muchas otras para la conformación de la opinión pública que cada vez es menos pasiva y se mueve entre distintos ámbitos de información y producción cultural.

Es difícil delimitar el papel que María Ruido desempeña con la producción de los videos *La memoria interior* y *PR(1)*. En *La memoria interior* por ejemplo, su papel no es dar testimonio de la violencia física ejercida durante la dictadura, *La memoria interior* es el testimonio de Ruido sobre la ausencia de testimonios de heridas causadas por la dictadura no sólo infringidas en el cuerpo sino en la memoria. “Fue necesario el paso del tiempo, e inclusive la llegada de una generación nacida en la posguerra que comenzara a preguntar e interrogar a sus mayores, para reconocer e intentar dar contenido a la brecha histórica que se había creado en la capacidad social de testimoniar, ya que los testimonios no fueron transmisibles o integrables”⁸⁷.

¿Quiénes hablan primero, los testigos o quienes desean saber qué pasó? Para Jelin, en contextos donde la memoria ha sido reprimida, es relevante generar una capacidad de escucha. Para que haya proyectos sociales de escucha, comenta, es necesario la presencia de otros dispuestos a escuchar en el suceder de las generaciones. *PR(1)* y *La memoria interior* podrían estar dentro de esta clase de proyecto, puesto que para generar la capacidad de escucha se requieren espacios donde se exprese la capacidad de interrogar y expresar curiosidad por el pasado. “Sin estos espacios las víctimas pueden verse aisladas y encerradas en una repetición ritualizada de su dolor, sin la posibilidad de la elaboración social”⁸⁸. Además las siguientes generaciones al no existir medios para el diálogo, reproducirán el doble vacío en la narrativa producido por el silencio del pasado y la ausencia del diálogo.

El papel de Ruido se encuentra entonces entre la testigo de la ausencia de testimonios y la *emprendedora de la memoria*⁸⁹ pues busca la reinterpretación y la resignificación del sentido de las experiencias transmitidas y de las que aún no se han podido transmitir.

⁸⁷ Dori Laub, *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival*, *apud* Jelin, *op cit.*, p. 84. En el caso de la Guerra Civil española, los recuerdos de la generación nacida en la posguerra difícilmente podían ser elaborados debido a la política de memoria de la dictadura. Y los recuerdos de la violencia ejercida de la dictadura fueron inhibidos por el pacto de amnistía firmado para dar paso a la transición. Es por esta razón que en España ha sido necesaria la llegada de nuevas generaciones que intenten dar contenido a esta brecha histórica.

⁸⁸ Jelin, *op cit.*, p. 62.

⁸⁹ Término empleado por Elizabeth Jelin para hablar de quienes tienen un papel central en la dinámica de los conflictos alrededor de la memoria pública. Los o las emprendedoras de la memoria exploran los conflictos de la memoria analizando la dinámica social en las fechas emblemáticas, aniversarios y conmemoraciones de hechos históricos. Para Jelin los emprendedores de la memoria saben muy bien que su éxito depende de reproducciones ampliadas y de aperturas de nuevos proyectos y nuevos espacios. *Ibidem*, p. 51.

En la lucha por hacer públicas las memorias calladas, el trabajo que las mujeres han realizado dentro del feminismo ha sido relevante por lo que es útil mirar de qué forma han contribuido en la tarea de colocar el tema de la memoria en el escenario político. Reconocer su papel como narradoras, mediadoras, analistas de memorias en los contextos represivos de las dictaduras es fundamental.

El trabajo de las minorías sobre la memoria ha sido esencial para traer al presente nuevas formas de mirar el pasado. La experiencia de exclusión y marginación ha otorgado a estos grupos, como Anzaldúa lo describe, la *facultad* de desarrollar la atención y compromiso para revisar las maneras en que las memorias y la Historia están conectadas.

REFLEXIONES FINALES

Si bien el transcurso del tiempo puede ser inhibitorio de la memoria, particularmente en contextos de represión, no en todos los casos el transcurso del tiempo trae efectos negativos sobre ella.

Andreas Huyssen

Derechos Humanos y la política de la memoria: límites y retos.

FUNES EL MEMORIOSO.

“Si bien el transcurso del tiempo puede ser inhibitorio de la memoria, particularmente en contextos de represión, no en todos los casos el transcurso del tiempo trae efectos negativos sobre ella”,⁹⁰ señaló Andreas Huyssen, en el marco de la conferencia sobre Derechos Humanos y la Política de la Memoria del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Para hablar de ello, Huyssen retoma el cuento de Borges, *Funes el memorioso*, en donde el autor cuenta la historia de un hombre que poseía la capacidad de saber la hora exacta en cualquier momento del día sin tener que ver un reloj. Tras sufrir un accidente y quedar paralítico, Funes adquiere la nueva capacidad de recordarlo todo. Con una memoria y percepción infalibles podía recordar con detalle un día entero, tomándole otro día completo reconstruirlo. Funes al mismo tiempo que podía recordarlo todo, era incapaz de pensar, porque no le quedaba espacio para ello, dado que no podía olvidar. Con esta metáfora Huyssen señala que el tiempo puede ayudar a pensar a encontrar otros caminos para recordar, crear distintas alternativas para

⁹⁰ Conferencia de Andreas Huyssen, “Derechos Humanos y la política de la memoria: límites y retos”, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 14 de marzo de 2011, España. <http://www.cccb.org/es/video-conferencia_de_andreas_huyssen_derechos_humanos_y_la_politica_de_la_memoria_limites_y_retos-36400> Fecha de consulta: 3 - julio - 2012.

verbalizar el pasado. “El tema del tercer Reich no podía tocarse entre padres e hijos, tuvo que pasar el tiempo para encontrar vías distintas para el diálogo, fue la generación de los nietos quienes abrieron la discusión con los abuelos”.⁹¹ En ocasiones, un tiempo en el que no se recuerda, es un tiempo en el que se puede pensar. En el cuento de Borges, recordarlo todo con detalle le cuesta la movilidad a Funes, pues al mismo tiempo que adquiere la nueva aptitud, queda imposibilitado para caminar. Además, pierde la capacidad anterior de saber la hora exacta en cualquier momento del día, por lo que de esta forma se desvanece su relación con el presente. En dicha metáfora, caminar hacia adelante no es posible.

En el trabajo de Ruido, el tema de la memoria va cobrando mayor fuerza desde el pensamiento feminista, el cual la impulsa a construir narrativas propias, primero desde la subjetividad de una esfera íntima, sumamente personal, hasta llegar a realizar *PR(1)* que es un trabajo con una voluntad de distanciamiento marcada; sin embargo, no por ello con una intención de mostrar objetividad. Conserva esta idea de relato parcial y sobre todo este carácter desestabilizador de las narrativas dominantes, oficiales. Durante el tiempo que la artista convive con el silencio familiar e institucional, tiene un acercamiento intenso al pensamiento feminista, desde el cual comprende la ausencia de narraciones sobre los abusos cometidos por el régimen como una táctica política para impedir la revisión crítica y jurídica del pasado.

Ruido busca con *PR(1)* llevar a un plano reflexivo y crítico la discusión del negacionismo en la historia reciente de España en el que las emociones no sean protagonistas. Es muy probable que su experiencia con *La memoria interior*, en la que la mayor parte de las entrevistas a su padre y madre las tuvo que realizar una tercera persona, por la fragilidad emocional con la que ambas partes se identificaban, haya replanteado el lugar desde el cual abrir el diálogo. Trabajos como el de Christina Hardt, *Muerte en el Valle*⁹²

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Muerte en el Valle*, Christina Maria Hardt, 1996. Documental realizado por la periodista estadounidense C.M. Hardt, nieta de un guerrillero antifranquista, quien en dicho documental investiga la muerte de su abuelo hasta encontrarse con el asesino de éste. Hardt muestra durante el proceso de su búsqueda, la confrontación con su propia familia por una historia que ellos mismos no quieren que se descubra. El documental ha sido exhibido en Estados Unidos y Europa, en España fue proyectado hasta el 2005 en el ciclo de cine *Imágenes contra el olvido*, de la Filmoteca Nacional de Madrid. A pesar de repetidos esfuerzos de la directora para transmitir *Muerte en el valle* a través de la televisión española, su exhibición televisiva no ha sido posible en este país.

muestran la desarticulación emocional, la dificultad para verbalizar relatos de dolor y el miedo a hablar que persisten en las personas que vivieron la Guerra Civil y la dictadura. El distanciamiento emocional que plantea *PR(1)* favorece hablar en torno a las políticas de las memorias de la Guerra Civil y del franquismo desde una posición de cierto alejamiento de la artista y de los entrevistados, quienes ya no hablan desde sus recuerdos personales o familiares sino en muchos casos de ellos desde su posición como periodistas, comunicadores e historiadores⁹³. Abordar el pasado desde el debate público abre espacios de diálogo de manera menos violenta entre generaciones, y a su vez puede propiciar en el ámbito privado la apertura al diálogo que por muchos años ha permanecido interrumpido. Quizá esto sea así porque *afuera* puede propiciarse una elaboración de la herida donde intervienen distintas perspectivas que facilitan la elaboración colectiva. Si partimos de una visión en la que elaborar lo traumático implica poner una distancia entre el pasado y el presente, de tal forma que se pueda evocar algo que ocurrió, pero al mismo tiempo enfocarse en la vida presente y en los planes para el futuro; la pregunta que cabría hacer es ¿Qué caminos podrían ofrecer pasar nuevamente por la herida sin que la única salida sea volver a vivir el dolor? Posiblemente la materialización de las memorias, es el primer paso para comenzar con una elaboración reflexiva de ellas que permita transformar los sentimientos individuales, íntimos, únicos e intransferibles, en sentidos y significados colectivos y públicos.

En el trabajo de Ruido el video se convierte en una herramienta para pensar, para recordar y para guardar memoria. El ejercicio constante con la cámara le permite por una parte –dentro del género del video-ensayo- reflexionar en torno a un proceso personal e íntimo de memoria y contextualizarlo en el marco histórico de la realidad política contemporánea de España, al mismo tiempo que utiliza las propias características del medio (la portabilidad, la accesibilidad y la capacidad de autorepresentación) para materializar una voluntad de generar y poseer recuerdos. Su manifiesta militancia dentro del feminismo -el cual reconoce en los procesos autónomos

⁹³ Para Jelin el debate académico ofrece también canales de expresión (en contextos donde las memorias han sido reprimidas) a partir de marcos interpretativos y oportunidades performáticas novedosas. “Hay situaciones en que el investigador/historiador puede tornarse agente público y sus posturas pueden tener consecuencias políticas que van más allá de los saberes disciplinarios y los debates académicos. Son los momentos en que frente a controversias ideológicas-políticas, ‘los historiadores’ intervienen en la esfera pública ciudadana”. Jelin, *op cit.*, p. 67.

de memoria la posibilidad de revertir un orden de control y dominio sobre las personas no es fortuita, pues es en realidad debido a ella que articula el uso del video en esta dimensión.

El trabajo de Ruido contribuye a actualizar la noción de archivo que Jacques Derrida explora en su texto *Archive Fever: A Freudian Impression*, donde el archivo es visto por el autor como una entidad infranqueable, que siempre trabaja para borrar otros discursos y que lo que busca es constituirse como un instrumento para ejercer el poder y otorgarle así a quien lo posea la capacidad de erigirse como el portador de la verdad histórica. El trabajo de Ruido nos permite pensar en otra clase de archivos, archivos más flexibles, archivos que no buscan la permanencia absoluta o su ubicación en un sólo domicilio. Estos archivos -como se sugiere en el apartado *De impulsos a voluntad de archivo*- tienen una nueva tarea, la de construir archivos desde las borraduras para traer a la superficie recuerdos sin que su sentido sea infligir nuevas borraduras pues la potencia de los relatos de dichos archivos no radica en su sobreposición frente a otros, su potencia radica en el ejercicio mismo de su materialización. En el trabajo de Ruido el video cobra relevancia particular puesto que le da un cuerpo físico a esta otra clase de archivos que por sus especificidades técnicas como la portabilidad, la accesibilidad, la capacidad de reescritura en la cinta magnética, el rebobinado, la visualización inmediata de lo grabado, entre otras, contribuye ya no sólo a una función rememorante sino a la tarea de conformar un pensamiento reflexivo en torno al propio proceso de memoria de las personas. Con *PR(1)* y *La memoria interior*, Ruido logra construir un relato intimista -sin sentimentalizar- de la memoria histórica en España, y elabora a través de lo íntimo una crítica al ámbito de los discursos de memoria institucionales. Como ya lo planteaba Derrida en su texto, podrán ser las nuevas tecnologías las que nos inciten a pensar en nuevas clases de archivos.

La memoria interior y *PR(1)* están hechas desde y para un pensamiento reflexivo en torno a la memoria, para memorias RAM, de conectividad de pensamientos que contribuyan a ejercicios de memoria autónomos. Cuando comencé a escribir este ensayo intenté elaborar una definición de herida en la memoria. Regresé a ella varias veces para reescribirla y no fue hasta que tenía el escrito completo y a las preguntas de mis lectores

que pude reconocer a una herida en la memoria como la falta de autogobierno sobre los ejercicios de memoria de una persona o comunidad, por una imposición o acto represivo (provenientes del exterior) ejercidos sobre los recuerdos de las personas y comunidades.

Cuando se encuentra bloqueada por coacción la subjetividad, la voluntad y el deseo de las personas que están luchando por materializar su memoria, dichas memorias atraviesan un momento de supuesto mutismo o amnesia. Es en este momento que resulta fundamental localizar dónde pueden estar los archivos de esas memorias, pues su dimensión material pone claramente de manifiesto una exterioridad susceptible a un emerger público inesperado que potencia diferentes niveles de comprensión a través de su colocación en el espacio público.

El video que cada vez se ha ido posicionando más como un soporte/espacio público audiovisual por su accesibilidad tanto para la construcción de discursos como para su discusión y exposición (que con internet y concretamente con youtube se ha disparado), es utilizado por Ruido para activar la discusión pública sobre la memoria histórica en España que por mucho tiempo permaneció desactivada, no sólo a lo largo de los años de la dictadura sino durante más de 30 años de postdictadura y democracia formal.

SOBRE DERECHOS HUMANOS

El continuo fortalecimiento del debate sobre la memoria sigue siendo esencial para garantizar los derechos humanos en el futuro. El discurso de los derechos humanos se alimenta de los discursos sobre la memoria. Huyssen señala en *Derechos naturales, derechos culturales y política de la memoria*, "el proceso activo de los derechos humanos en los tribunales también depende de la fortaleza de los discursos de la memoria en la escena pública. Estoy hablando del periodismo, del cine, los medios, la literatura, las artes y la educación. En otras palabras, en una política pública de memoria".⁹⁴ Es decir, los casos que se llevan a juicio no sólo dependen de la memoria

⁹⁴ Andreas Huyssen, "Derechos naturales, derechos culturales y política de la memoria", en *Hemispheric Institute E-Misférica en: Cultura + Derechos+ Instituciones*, <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/huyssen>>, Fecha de consulta: 2 - julio - 2012.

individual de la violación de un derecho, sino de la legitimación social que sostiene la lucha por la reparación del daño que dicha violación causó. Para Huyssen, la relevancia de las exhumaciones de las fosas comunes que se lleva a cabo en España justamente está teniendo dos papeles centrales: el de traer a la superficie el recuerdo individual y el de poner en la mesa de discusión pública el tema de la memoria.

El proceso de reflexión pública en torno a la memoria que ha tenido lugar tanto en España como en algunos países de Latinoamérica que tuvieron dictaduras como Argentina y Chile, o conflictos armados como Perú, Guatemala y Colombia, ha sido fundamental para el reconocimiento de los derechos humanos dentro de estos países y fuera de ellos también. En México, la reciente ratificación de la Ley General de Víctimas⁹⁵ podría ser un ejemplo concreto de ello en este país. Si bien es cierto que la lucha sostenida del Movimiento por la Paz con justicia y dignidad en el contexto de México tiene su propia historia, también es cierto que el debate público internacional sobre derechos humanos en contextos de violencia ejercida por organizaciones delictivas y/o por la fuerza pública ha nutrido y fortalecido la lucha y la defensa de los derechos humanos en nuestro país.

Finalmente, la apertura de espacios de disputas por las memorias es fundamental para abrir el debate a la pluralidad de memorias. Dicha apertura cobra relevancia particular pues al contribuir a la revisión jurídica de violaciones a derechos humanos, trabaja para su propia legitimación.

⁹⁵ La Ley General de Víctimas fue promulgada por el Poder Legislativo en el mes de abril de 2012, y publicada el 9 de enero de 2013 en el Diario Oficial de la Federación. Esta ley es el reconocimiento del Estado mexicano, de obligaciones directas para la atención a las víctimas tanto del delito como de la violación a los derechos humanos. Con ella se establece que se permitan la ayuda, atención y reparación integral a la víctima, y además se garantice la no repetición de los actos victimizantes y se evite la criminalización y revictimización de los afectados por el crimen organizado y por la lucha del Estado para combatirlo.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- Agúndez García, J. A. *10 happenings de Wolf Vostell*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 1999.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, CA, Aunt Lute Books, 2012.
- Bal, Mieke. "Arte para lo político", en *Revista Estudios Visuales*, núm. 7. Año 2010, [en línea], <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf> Fecha de consulta: 15 - septiembre - 2012.
- _____ y Miguel Hernández-Navarro. *2Move: Video, Art, Migration*, Murcia, Cendeac, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*, México, Lumen, 2011.
- Brea, José Luis. *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Buchloh, Benjamin H.D. "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", *October* 88, Spring 1999, pp. 117-147.
- Cabot, Mateu. *Más que palabras. Estética en tiempos de cultura audiovisual*, España, Cendeac, 2007.
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (compl.). *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Cuesta Bustillo, Josefina. *Las capas de la memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)*, en *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, Universidad de Salamanca, 2007.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Elsaesser, Thomas (Ed.), *Harun Farocky. Working on the Sight-Lines*, Alemania, Amsterdam University Press, 2004.
- Fontana, Joseph. *España bajo el franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse", *October* 110, Fall 2004, pp. 3-22.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, México, S. XXI, 2007.
- Freud, Sigmund. "Nota sobre la pizarra mágica", en *El yo y el ello y otras obras: (1923-25)*, España, Amorrortu Editores, 2000, pp. 243-247.
- González-López, Gloria. "Epistemologies of the Wound. Anzaldúan Theories and Sociological Research on Incest in Mexican Society" en *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, IV, Special Issue, Summer 2006, pp. 17-24.
- González Quintana, Antonio "España: el pacto del silencio", en: *La Jornada, Opinión*, 4 de noviembre de 2008, <<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>> Fecha de consulta: 22 - febrero - 2012.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Forma, 2002.
- _____. "El tratamiento electrónico de la imagen el Video Art", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1997.
- Huysen, Andreas. "Derechos Humanos y la política de la memoria: límites y retos", Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 14 de marzo de 2011, España. <http://www.cccb.org/es/video-conferencia_de_andreas_huysen_derechos_humanos_y_la_politica_de_la_memoria_limites_y_retos-36400> Fecha de consulta: 3 - julio - 2012.
- _____. "Derechos naturales, derechos culturales y política de la memoria", en *Hemispheric Institute E-Misférica en: Cultura + Derechos+ Instituciones*, <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/huysen>>, Fecha de consulta: 2 - julio - 2012.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Col. Memoria s de la represión, Argentina-España, Siglo Veintiuno, 2002.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, España, Paidós, 1996.
- Labanyi, Jo. "El cine como memoria/La memoria del cine", en López, Yolanda (coord.) y María Ruido (ed.). *Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, España, Xunta de Galicia, Centro Gallego de Arte Contemporánea-CGAC, Museo de Arte Contemporánea de Vigo- MARCO, Fundación Luis Seoane, 2008. pp. 471-484.

- Marias, Javier. "El artículo más iluso", *El País*, España, 26 - junio -1991.
<http://elpais.com/diario/1999/06/26/opinion/930348005_850215.html>. Fecha de consulta: 4 - noviembre - 2012.
- _____. *El Siglo*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Martínez, Jesús A. (coord.), *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Editorial Cátedra, 1999.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Nava Murcia, Ricardo. "El mal de archivo en la escritura de la historia", *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 19, núm. 38, enero-junio 2012, pp. 95-126.
- Nora, Pierre. *Rethinking France: Lieux de mémoire*, Vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- Oliveira, Manuel. "Relatos intermedios", en López, Yolanda (coord.) y María Ruido (ed.). *Sobre imágenes, lugares e políticas de memoria*, España, Xunta de Galicia, Centro Gallego de Arte Contemporánea-CGAC, Museo de Arte Contemporánea de Vigo- MARCO, Fundación Luis Seoane, 2008. pp. 303-308.
- Pesci, Ernesto. "Video-Ensayo, Narrativa maestra del pensamiento audiovisual", *Actas de Diseño. Diseño en Palermo. Séptimo Encuentro Latinoamericano de Diseño*, Núm. 13, Año VI. Buenos Aires, Universidad de Palermo, julio 2012, pp.177-179.
- "Proyecto-Edición, el arte en la edición y sus usos creativos" en *Actualidad editorial. Observatorio de tendencias y noticias sobre edición*, 19 - enero - 2008, <<http://www.actualidadeditorial.com/proyecto-edicion-el-arte-en-la-edicion-y-sus-usos-creativos/>>, Fecha de consulta: 1- junio - 2012.
- Rabotnikof, Nora. *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*, México, UNAM, 2005.
- Rancière, Jacques. *En los bordes de lo político*, Madrid, La cebra, 2007.
- Ruido, María. "Agendas Diversas Y Colaboraciones Complejas: Feminismos, Representaciones Y Prácticas Políticas Durante Los 90 (Y Unos Años Mas) En El Estado Español. (Algunas Reflexiones Después De Desacuerdos)", en *post-Desacuerdos*, 8- 11 - marzo - 2006, <<http://www.workandwords.net/en/texts/view/502>>, Fecha de consulta: 1- diciembre - 2012.
- Sekula, Allan. "Reading an archive, Photography between labour and capital", en *The Photography Reader*, Routledge, 1993.
- Shoat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, España, Paidós, 2002.
- Spielmann, Ivonne. *Video. The reflexive medium*, Cambridge Massachussets, The MIT Press, 2008.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI, Instituto Mora, 2009.
- "Un documental de María Ruido, premio en Nueva York". *El País*, España, 21- abril - 2009.
<http://www.elpais.com/articulo/Galicia/documental/Maria/Ruido/premio/Nueva/York/elpepiatgal/20090421elpgal_13/Tes>. Fecha de consulta: 14 - noviembre - 2009.
- Vila, Fefa, Carmen Navarrete y María Ruido, "Extracto de la entrevista realizada a Esther Ferrer", en Expósito, Marcelo. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Arteleku, Diputación de Granada, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-MACBA, Universidad Internacional de Andalucía- UNIA, 2003.
- Vilar, Pierre, *La guerra civil española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1986.
- Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, España, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo, 2007.

FUENTES AUDIOVISUALES

- Art of memory*, Woody Vasulka, 1987, Estados Unidos.
- Citizen Kane*, (Ciudadano Kane), Orson Welles, 1941, Estados Unidos.
- El misterio Kumiko*, Chris Marker, 1965, Francia.
- Ficciones anfibias*, María Ruido, 2005, España.
- La Jetée*, Chris Marker, 1962, Francia.
- La memoria interior*, María Ruido, 2002, España.
- La voz humana*, María Ruido, 1997, España.
- Las variaciones de Marker*, Isaki Lacuesta, 2008, España.
- Le souvenir d'un avenir*, Chris Marker y Yannick Bellon, 2001, Francia.

Magnet TV, Nam June Paik, 1963, Alemania.
Muerte en el Valle, Christina María Hardt, 1996, España.
Octubre, Sergei M Eisenstein, 1928, Unión Soviética.
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008, España.
San Soleil, Chris Marker, 1983, Francia.
Sun in your head, Wolf Vostell, 1963, Alemania.
Tiempo Real, María Ruido, 2003, España.

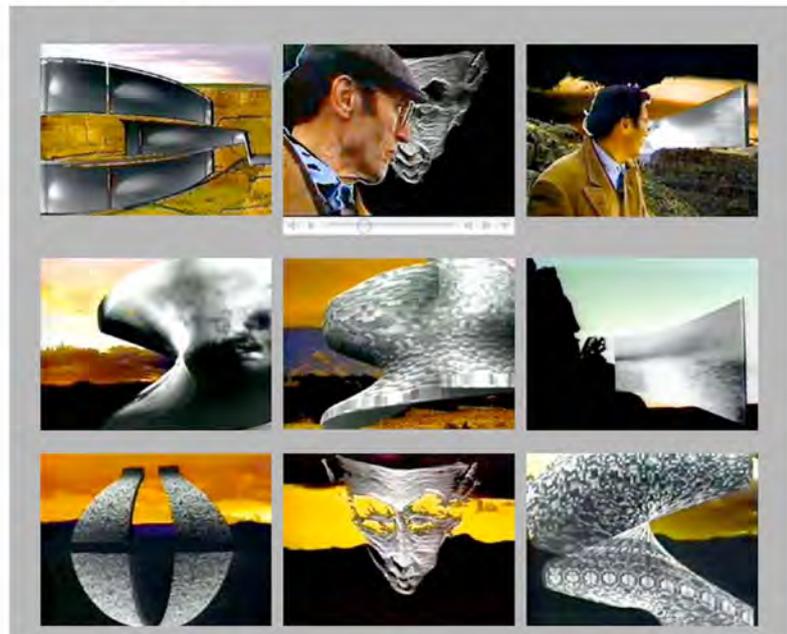
ENTREVISTAS

María Ruido. Barcelona, 14, 20, 31 de mayo y 6 de junio 2010.

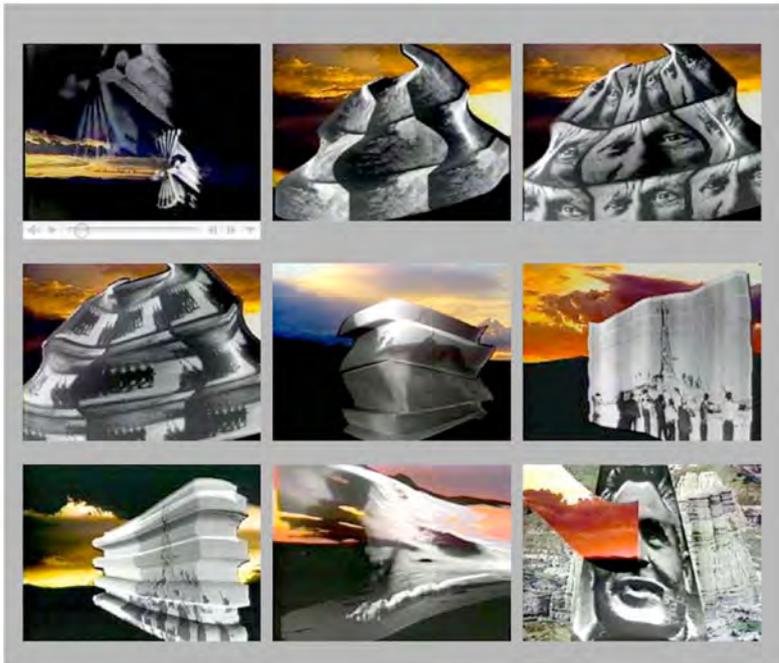
IMÁGENES



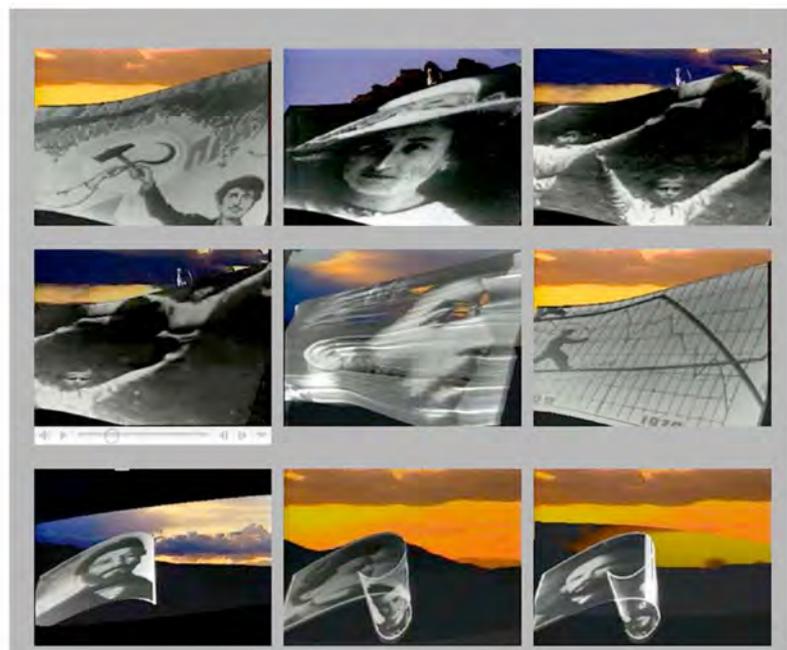
1
Aby M. Warburg. Mnemosyne-Atlas, 1924 – 1929.



2
Art of Memory, Woody Vasulka, 1987.



3
Art of Memory, Woody Vasulka, 1987.



4
Art of Memory, Woody Vasulka, 1987.



5
Cementerio norteamericano en Normandía.
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008.



6
Muñeco utilizado para la película *The Longest Day* (Estados Unidos 1962), que narra el día D del desembarco de Normandía el 6 de junio de 1944.
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008.



7
Valle de los Caídos.
Plan Rosebud 1.
La escena del crimen,
María Ruido, 2008.



8
Conmemoración. Valle de los Caídos.
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008.



9
Conmemoración. Valle de los Caídos.
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008.



10
Retirada de la estatua
de Franco en Ferrol.
*Plan Rosebud 1.
La escena del crimen,
María Ruido, 2008.*



11
Retirada de la estatua
de Franco en Ferrol.
Plan Rosebud 1.
La escena del crimen,
María Ruido, 2008.



12
Sans Soleil, Chris Marker, 1983.



13
La memoria interior, María Ruido, 2002.



14
Secuencia de inicio.
La memoria interior, María Ruido, 2002.



15
Secuencia final donde se revela sólo para el espectador el significado de "Rosebud".
Citizen Kane, Orson Welles, 1941.



16
Citizen Kane, Orson Welles, 1941.



17
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008.



18
Eduardo Paolozzi, *Bunk!*, 1952. Independent Group.



19
Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956. Independent Group.



20
Martha Rosler, *Cleaning the drapes*, 1967-1972.



21
Thomas Hirshhorn,
Otto Freundlich altar, 1998.



22
Thomas Hirshhorn,
Otto Freundlich kiosk, 1998.



23
Plan Rosebud 1. La escena del crimen, María Ruido, 2008.

Jorge Luis Marzo
Historiador de arte. Barcelona.

Jordi García
Crítico y profesor de Literatura española.
Universidad de Barcelona.

Pepe Coira
Productor ejecutivo. TV Coruña.

Jo Labanyi
Catedrática de estudios culturales y españoles.
Universidad de Nueva York.



24
La memoria interior, María Ruido, 2002.