

Convocar la historia. La latencia del archivo en los espacios y los cuerpos de Nación, Una dedicatoria a lo bestia y Una revuelta sin imágenes

Call History. The Latency of Archive in the Spaces and the Bodies of Nación, Una dedicatoria a lo bestia and Una revuelta sin imágenes

M^a Soliña Barreiro

Universidade de Santiago de Compostela, España
mariasolina.barreiro@usc.gal

Resumen:

Tres documentales recuperan en el alba de los años 20 del siglo XXI luchas de mujeres de las que quedan pocas trazas: la resistencia a la reconversión industrial postransición, la subsistencia al internamiento forzoso durante el franquismo y las revueltas del pan del siglo XVII. Los cuerpos y los espacios se convierten en archivo; a ellos se convoca la historia y la memoria, en ellos se construye un nuevo archivo feminista y de clase que delata una oprobiosa ausencia. *Nación* (Ledo, 2020), *Una dedicatoria a lo bestia* (NucBeade, 2019) y *Una revuelta sin imágenes* (Monsell, 2020) miran hacia atrás empleando técnicas historiográficas desde el trabajo con la imagen y la experimentación estética de sus posibilidades temporales, regenerativas y fantasmáticas. De este modo reconstruyen, no tanto la historia, como su encarnación experiencial en las mujeres. Y estas obras casi en los márgenes –un largometraje de bajo presupuesto, un cortometraje y un video-ensayo– se ubican por derecho propio a la cabeza de la renovación de los cines de lo real: experimentan con la forma, recuperan materiales inhabituales, piensan la imagen y cuestionan los límites del cine documental llegando a desarrollar alegorías reales.

Abstract:

Three documentary films retake some neglected fights of women in the dawn of the 21st Century in Spain: resistance to industrial restructuring during PostTransition, endurance to the forced confinement during Francoism and bread riots in 17th century. Bodies and spaces turn into archive; memory and history are convened there; inside them a new feminist and class archive is built. *Nación* (Ledo, 2020), *Una dedicatoria a lo bestia* (NucBeade, 2019) and *Una revuelta sin imágenes* (Monsell, 2020) look back using historiographical techniques through images; they experiment with the aesthetic possibilities of time, regeneration and phantasmatic film possibilities. They rebuild history and its women's embodiment. These films are mostly situated at the industrial margins –low-cost feature film, a short film and a video-essay– but they place themselves at the head of documentary renovation: these films experiment with form, recover nonobvious archive, think about the image and defy the documentary film boundaries, even creating real allegories.

Palabras clave: Archivo; historia y experiencia; médiums filmicos; performatividad; alegoría real.

Keywords: Archive; history and experience; filmic mediums; performativity; real allegory.

1. Los signos de un desafío

Tal vez, algunas de esas imágenes a las que nos hemos acostumbrado están albergando los signos de un desafío (...) Podríamos abrir los ojos de nuevo frente a esas imágenes como si las leyes que indicaban cómo debíamos mirarlas se hubieran desvanecido, como si la imaginación pudiera aliarse con la desobediencia en la mirada (Monsell, 2020, 00:05:12).|

Con fotografías, con viejas pegatinas, con imágenes descartadas por la televisión, con zapatillas y casetes olvidados, con visitas a edificios en ruinas, con los cuerpos subsistiendo al tiempo o con trasuntos de aquellos cuerpos que ya no están, con pinturas o con pintadas clandestinas en los interiores de los armarios... Con todo este tipo de materiales construyen sus filmes Margarita Ledo, NucBeade (Quiela Nuc y Andrea Beade) y Pilar Monsell. Como traperas atesoran “los escombros que entre las mandíbulas de la diosa de la industria” (Benjamin, 2006, p. 173) quedaron olvidados, pero que, mirados de otra forma, revelan historias sumergidas en la noche del olvido; recogen esos restos, los trabajan y los restituyen a través de sus películas a una cultura compartida de mujeres, de mujeres de clase trabajadora. Esas mujeres son las trabajadoras gallegas de la fábrica Pontesa en *Nación*, dos lesbianas enamoradas encerradas en el Patronato de Protección de la Mujer en *Una dedicatoria a lo bestia* o las amotinadas cordobesas demandando pan en *Una revuelta sin imágenes*.

El empleo de un archivo *menor*¹ y ese trabajo sobre colectivos minorizados conecta con las tendencias historiográficas contemporáneas de las memorias flacas (Traverso, 2011) o la historia desde abajo (Rediker, 2022), además de adaptar sugerencias metodológicas de Benjamin o Kracauer relacionadas con el traperero, el coleccionista, su trabajo con el tiempo o esa arqueología visual y

¹ Por archivo menor nos referimos a materiales que no habían sido tenidos en cuenta por el documental clásico (películas *amateurs*, cartas, objetos...) y que el cine de no ficción ya usa, del mismo modo que la historia desde abajo toma como fuente valiosa canciones populares, tradiciones plebeyas, cartas o lecturas a contrapelo. También se relaciona este concepto con *Kafka. Pour une littérature mineur* (Deleuze y Guattari, 1975), en el que se destaca la subjetividad de la enunciación, propia del tipo de textos filmicos y fuentes con los que trabaja este artículo. En concreto, Pérez-Pereiro y Roca-Baamonde han relacionado *Nación* con los “cines menores” o incluso con el “cuarto cine” (2024).

material de la imagen que termina por construir constelaciones dialécticas en las que conviven el material y su interpretación. Sus obras combinan estos elementos del pensamiento histórico con un trabajo estético-reflexivo fuerte sobre la imagen fílmica; si tomamos los términos de Josep M^a Català (2021) cuando piensa lo que él llama el *posdocumental*, esto es, un documental que rompe con la tradición clásica revolucionándola al introducir subjetividad y ensayismo (p. 14), podríamos decir que las autoras se orientan hacia el giro imaginario, onírico y, especialmente, el reflexivo² a través de la imagen, lo que convierte a estos documentales en “un sistema de reflexión singular” (Périot, 2018, p. 54).

La singularidad de *Nación* (Margarita Ledo, 2020), *Una revuelta sin imágenes* (Pilar Monsell, 2020) y *Una dedicatoria a lo bestia* (NucBeade, 2019) pasa por agrupar sus estrategias de impugnación visual alrededor de los espacios y los cuerpos. Ante la ausencia de imágenes y narrativas sobre esos colectivos, buscan “restituir lo que existe al campo de lo visible” (Ledo, 2023, p. 9) performándolo en los cuerpos y convocándolo a los espacios.

El cuerpo une lo material y lo subjetivo. “O corpo é o que che permite vivir, desexar, falar, odiar. Todo resulta corpo nesa reivindicación” dice Ledo³. Los cuerpos de las mujeres de clase trabajadora retoman el espacio en *Nación*, abandonan el hogar, donde se los quiso colocar tras la reconversión industrial, para afirmar que ya no volverán a dejarse arrinconar a gusto de otros. Y en esos cuerpos, que superan los 65 años, el filme ilumina un rastro radical, despliega la experiencia, o lo que es lo mismo, encarna la historia. En esos cuerpos es donde se sitúa el archivo –propio y específico– de la clase y de la mujer debido a las marcas físicas y sociales que dejan el trabajo y la condición sexual femenina. Sus propios cuerpos se ceden como personajes de sí mismas, incluyéndose como individuales y trascendiéndose en lo colectivo,

² Català considera que en el posdocumental confluyen documental, ficción y vanguardia porque su finalidad es, más que mostrar, “generar, junto con el espectador, un proceso de pensamiento acerca de la realidad” (2001, p. 82), por esto mismo, las modalidades de Bill Nichols, con su “planteamiento unitario” (p. 168), ya no serían útiles para trabajar el posdocumental. Català establece entonces los giros, que son trazos ajenos al documental clásico y muy presentes en el posdocumental.

³ Ledo, M. (2024). Comunicaciones personales con la directora.

mostrando “esa capacidad de desdoblamiento tan ben labrada polo mutismo feminino. E esa liña entre corpo, persoa e personaxe” (Ledo, 2021, sp.), y, así, combinando lo real y el personaje (el material y su interpretación, como en las constelaciones dialécticas), se convierten en archivo.

No son menos archivo encarnado las *performers* de *Una dedicatoria a lo bestia*, trasunto de Begoña y Puri, dos adolescentes enamoradas recluidas en el centro Nuestra Señora del Pilar, sede del Patronato de Protección a la Mujer de San Fernando de Henares (Madrid). A su carnalidad visual contribuyen los planos cerrados de manos tocándose el cuello o los brazos y la luz. “Son parte del brillo de la historia, son la resistencia y a la resistencia hay que grabarla de cerca y con amor”, dicen Nuc Beade⁴. Tampoco dejan de ser archivo las miradas que se cruzan las desafiantes cordobesas pintadas por Julio Romero de Torres y las mujeres actuales que se sitúan frente a esos cuadros, mientras una voz en *off* les adhiere las acciones de aquellas mujeres que en 1652 iniciaron en Córdoba el motín del pan. Juntas, esas miradas son las de aquellas que quisieron asaltar el pósito de trigo para que sus cuerpos y los de sus hijos dejaran de pasar hambre.

La teoría cinematográfica ha reparado en el poder del cuerpo como rastro de lo imaginario y lo material; Bela Balázs aseguraba que el cine produce la “sensibilización de la materia vital cotidiana”; de este modo, “el conocimiento consciente se vuelve sensibilidad inconsciente: *se materializa como cultura en el cuerpo*” (2013, pp. 20-23). Esa confluencia de la materia estética e histórica en el trabajo cinematográfico parecía olvidada para la teoría fílmica desde los años 20 “en buena medida porque la teoría y la historia del cine se mantuvieron separadas” (Elsaesser y Hagener, 2015, p. 19), pero el trabajo de 2010 de Elsaesser y Hagener *Film Theory: an Introduction to the Body and the Senses*⁵ revisa la teoría del cine alrededor del cuerpo y de los sentidos, en este caso, del espectador. Consideran que es en el cine donde lo imaginario y lo real se comunican a través del cuerpo, que es este el que experimenta a

⁴ Nuc Beade (2024). Comunicaciones personales con las directoras Quiela Nuc y Andrea Beade.

⁵ En castellano ha sido traducido como *Introducción a la teoría del cine*; de este significativo cambio de título advierte Margarita Ledo en su libro *El cuerpo y la cámara* (2020).

través de la pantalla y el que elabora las temporalidades fílmicas; y esta comunicación varía históricamente dada la “historicidad de los sentidos” (Jay, 2011).

Lo que se podría preguntar es si, en el momento en el que se ponen cuerpo y sentidos en el centro de la teoría del cine, el cine mismo no se está planteando no solo como una nueva manera de conocer el mundo, sino como una forma nueva de “estar en el mundo”, pregunta que conllevaría, además de una epistemología nueva, también una nueva ontología. (Elsaesser y Hagener, 2015, p. 25)

El archivo también se convoca en los espacios: colándose en el abandonado edificio del Patronato de Protección a la Mujer de San Fernando de Henares, tomando el sonido dentro del ruinoso Pósito de la Plaza de la Corredera en Córdoba, consiguiendo entrar en la fábrica cerrada de Pontesa. En esos *espacios heridos*⁶ convocan las cineastas al pasado porque ofrecen “la latencia, entendida como aquello que establece contacto entre lo material y lo inmaterial” (Martín, 2010, p. 134), la convivencia temporal del hoy y el pasado.



F1. Toma de sonido en el Pósito de la Corredera en *Una revuelta sin imágenes* (Pilar Monsell, 2020).

⁶ Tomamos esta expresión de cómo Bleda y Rosa entienden los espacios que trabajan en sus series fotográficas, espacios “en los que los vestigios han desaparecido (...) y simplemente mostramos al espectador, o a nosotros mismos, la posibilidad de ser conscientes de lo que allí aconteció” (Rosa, 2010, p. 134); estos espacios están heridos por el tiempo, por los elementos contemporáneos que los transforman, modifican (andamios, maleza...) y que funcionan de “veladuras” (Bleda, 2010, p. 163).

En 2015 Carolina Astudillo recupera en su película de archivo *El gran vuelo* la historia de Clara Pueyo Jornet, militante comunista desaparecida en 1943 tras evadirse de la prisión de Les Corts. No hay imágenes en movimiento de ella, mujer y trabajadora cuya hija murió de hambre; apenas quedan unas pocas fotografías y cartas. Por eso, Astudillo abre el documental con una sesión de espiritismo, para convocarla. El cine como *médium* que llama a los muertos a revelar “los signos de un desafío”—como dicen las cartelas de *Una revuelta sin imágenes*— que aún pueblan nuestro entorno.

Más allá de la “máquina de fantasmas” de Deleuze o los *revenants* psicoanalíticos de Derrida, nos adherimos al pensamiento histórico de Mireille Berton que considera el “*médium (spirite) comme média*”⁷ (2021, p. 108), es decir, no se centra tanto en el fantasma que vuelve, sino en aquel mecanismo de comunicación (vidente y cinematógrafo) que permite pensar simultáneamente los fantasmas y las formas de atraerlos; esto es, el tema y la estética, la idea y los recursos fílmicos. Berton llega a esta propuesta teniendo en cuenta la historicidad del *médium/media*: “[dado que] los medios de comunicación modernos y el espiritismo aparecen en el mismo contexto sociocultural, propongo considerar la figura del vidente [*médium spirite*] bajo el ángulo de los medios de comunicación, más precisamente del medio [*média*] cinematográfico” (Berton, 2021, p. 109).

Esta perspectiva nos permite percibir en *Nación* (Margarita Ledo, 2020), *Una revuelta sin imágenes* (Pilar Monsell, 2020) y *Una dedicatoria a lo bestia* (NucBeade, 2019) los cuerpos de las mujeres, que se hacen presentes, a la vez que los mecanismos para traerlos hasta aquí en los espacios que otrora transitaban: la fábrica Pontesa, el Pósito de trigo y el centro Nuestra Señora del Pilar, sede del Patronato de Protección a la Mujer de San Fernando de Henares. Los espacios son un *médium*, un vidente, son pantallas de proyección que revelan la ausencia de esas historias del archivo tradicional y la necesidad de reintegrarlas tanto en el conjunto de relaciones sociales y de poder de su momento (para comprenderlas), como en el

⁷ “El vidente como un medio de comunicación”, dada la precisión del juego de palabras, mantengo el original y propongo aquí la traducción del sentido.

conjunto de relaciones de poder visual contemporáneo que explican sus ausencias. El espacio ha dejado de ser ese recipiente vacío, sólo marcado por coordenadas objetivables, que la Ilustración y el régimen perspectivista proponían para convertirse en un mecanismo de evocación repleto de experiencias previas que podría potencialmente nutrir la cultura compartida del hoy. Y del mismo modo el cuerpo ha dejado de ser una mera máquina ajena a la experiencia. Para Margarita Ledo, el cuerpo también sería “*médium* (...) porque el cuerpo puede ser ese umbral que, como la pantalla (...) asume la función de puerta y pasaje” (Ledo, 2020, p. 21) de lo interior a lo exterior, de lo individual como colectivo desde la experiencia.

Así, espacio y cuerpo son *médium* y *média*, tema y recurso, garante a la vez de la recuperación y de la historicidad, porque los sentidos y los cuerpos también tienen una historia y una historicidad (Jay, 2011) que se revela en unos *modos de ver* (Berger, 2016) específicos de cada época e incorporados en la propia imagen. Estos son plenamente legibles en un momento histórico concreto. Y hoy, en el cine documental feminista del Estado español, la convocatoria de la memoria a los cuerpos y a los espacios revela una “desobediencia [reflexiva] en la mirada”, como anunciábamos al inicio del epígrafe.

2. La poética de la permanencia en el siglo XXI

Guido Kirsten propone en *Precarity in European Film. Depictions and Discourses* (2022) tres elementos para estudiar lo que llama “cine de la precariedad”, es decir, un cierto cine posterior a la gran recesión del 2008 que aborda historias relacionadas con la crisis económica y la clase trabajadora: la poética –que define como relación entre la obra y las circunstancias de producción–, la intención y el discurso. Aunque no adoptamos literalmente esta operativa, sí que la adaptamos para pensar la posición de estos filmes en el sistema de producción audiovisual; la intención (que asimilamos a la autoría); y las estrategias de construcción discursiva y estética.

Los tres documentales comparten prácticamente año de estreno (2019-2020) y, de entre ellos, *Nación* es el único largometraje. La película nace de un cine periférico en una lengua minorizada, el gallego, y lo dirige una polifacética mujer que supera los 65 años y que consigue filmarlo en apenas dos semanas con 191.000 euros de presupuesto (distribución incluida). Pilar Monsell pertenece a otra generación, aquella que en la década del 2020 inicia la cuarentena y que ha crecido cinematográficamente en un país donde los estudios de cine comenzaban a ser una realidad. Su corto pertenece también a una cultura subalterna, la andaluza, en el sentido de su constante manipulación para la construcción de una falsa españolidad de estereotipos corruptos, y también en el sentido de una tradición propia de lucha de clases. Los 14 minutos filmados en celuloide de *Una revuelta sin imágenes* contaron con un presupuesto 6000 euros y algunas imágenes reaprovechadas de una instalación previa de la autora que se exhibió en 2017 el Espacio 3 de la Filmoteca de Andalucía titulada *Córdoba 1652*⁸. Finalmente, *Una dedicatoria a lo bestia* tiene autoría colectiva, dos mujeres jóvenes que trabajan también otros lenguajes creativos (*performance*, instalación, audiovisual en sentido amplio) y que condensan en 10 minutos un proceso de creación de dos años para el que emplearon únicamente 1000 euros.

Mujeres de distinta generación y cultura visual confluyen, sin embargo, en una política fílmica de recuperación desde una mirada claramente autoral situada en los márgenes de la industria. Sus cines *se les parecen*⁹, están preñados de señales de sus propias experiencias y fijaciones que se funden con las de las mujeres que rescatan en sus películas: una relación amorosa lésbica, una rebeldía opacada por el estereotipo o una generación que emergió de sus casas como universo productivo y social cerrado para conquistar su libertad en el espacio público y social, desafiando así esa

⁸ El proceso continúa y Pilar Monsell filmará en otoño de 2024 un largo titulado *Ensayo para una revuelta*. Las informaciones sobre los presupuestos y procesos creativos de *Una revuelta sin imágenes*, *Una dedicatoria a lo bestia* y *Nación* provienen de comunicaciones personales con las directoras, que se produjeron entre 2023 y 2024.

⁹ Retomando la idea de François Truffaut que iba a marcar la definición del cine de autor: un cine que se parezca al director, que revele esa visión propia a través de su puesta en escena.

“política de la posición” (Rich, 1984) impuesta por otros, que menciona Margarita Ledo (2021) en sus entrevistas.

Nación aborda a través de las antiguas trabajadoras de la fábrica de loza Pontesa, el universo de aquella generación de mujeres gallegas que salieron del campo para entrar a trabajar en la fábrica de casi niñas a finales de los años 60, que descubrió su autonomía y luchó contra la reconversión industrial. *Una revuelta sin imágenes* explora el motín del pan de 1652 que iniciaron en Córdoba las mujeres en el tránsito del feudalismo al capitalismo. *Una dedicatoria a lo bestia* espiga los restos dejados por las últimas moradoras forzosas del centro del Patronato de Protección a la Mujer de San Fernando de Henares, donde se recluía a mujeres jóvenes rebeldes, lesbianas, no convencionales, desde 1941 a 1985. Las tres piezas impugnan la historia oficial desde pequeños filmes autorales, reflexivos, de clase y feministas.

La posición de estas autoras y filmes en el sistema de producción, facilita el desarrollo de la autoría y la experimentación con el lenguaje fílmico: es esa “posición-cero en el ámbito del reconocimiento y del control industrial, lo que le ha permitido indirectamente desarrollarse en un espacio de libertad deliberadamente aprovechada para conjugar una posición radical de confrontación con los modos de representación hegemónicos” (Selva, 2005, p. 66). Marta Selva establece una serie de trazos formales que caracterizan las producciones feministas, como el cuestionamiento de la imagen documento, su carácter procesual y el desenmascaramiento de las ocultaciones estructurales tras las imágenes. Estos tres trazos del documental feminista pueden encontrarse en las películas que trabajamos.

Las obras de Ledo, Monsell y NucBeade confluyen en el cada vez más caudaloso río de la renovación del cine de lo real contemporáneo. Las corrientes del cine feminista en España, tan vivas en este siglo XXI, han ido contribuyendo a la construcción de un corpus con motivos y recursos recurrentes como la búsqueda de una memoria que es propia pero no se recuerda [*El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004)]; la exposición de los límites de lo mostrable (Selva y Solà, 2023, p. 299) experimentando con la

forma [*El jurado* (Virginia García del Pino, 2013)]; el archivo como elemento central de trabajo que permite, sin embargo, exponer sus limitaciones y omisiones [*El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2008) o *Memorias, norias y fábricas de lejía* (María Zafra, 2011)]; también se ha explorado el uso del archivo familiar como conexión con la vida íntima de otras mujeres, incluida la directora [*Aíhoa no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018)] o los archivos personales y los espacios como forma de recuperación histórica [*La calle del agua* (Celia Viada Caso, 2020)]. Dentro del documental feminista son de especial interés una serie de producciones con las protagonistas como co-autoras, tal que *Organizar lo (im)posible* (Matamalas y Gomila, 2017) o *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)* (Colectivo Precarias a la Deriva, 2003).

Además de en el afluente feminista del documental contemporáneo, también podemos contemplar estos tres filmes dentro de un cierto documental político que tiende a problematizar los discursos oficiales sobre la historia, en especial sobre la Transición. Lo hace desde la clase, como *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020), desde la emigración como *Memoria interior* (María Ruido, 2004), desde la cuestión colonial como *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020), entre otras propuestas.

Estas inquietudes y experimentaciones aparecen también en el documental internacional. La revisión de las historias sumergidas de la dictadura podemos emparentarlas con *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) o *Viaje al sol* (*Viagem ao sol*, Susana de Sousa Dias y Ansgar Schaeffer, 2022); el uso del archivo para trabajar la clase con *Regreso a Reims* (*Retour à Reims*, Jean-Gabriel Périot, 2021) o la política del cuerpo con *El demonio* (*The Devil*, Jean-Gabriel Périot, 2012). En el trabajo de historia y archivo son también insoslayables las obras de Peter Forgács [*The Maelstrom* (1997)] o de Sergei Loznitsa, siendo capaz de trabajar tanto con archivos de resistencia en *Bloqueo* (*Blokada*, 2005) como con archivos nazis en la sobrecogedora *Sobre la historia natural de la destrucción* (*The Natural History of Destruction*, 2022). La nueva relación con lo real se observa también en el uso de archivos

degradados, tendencia en la que destaca Bill Morrison con *Decasia* (2002) o *Dawson City: Frozen Time* (2016); en estas obras, la materialidad es un índice poético de la pérdida, un síntoma de aquellas imágenes que han dejado de existir, que pronto lo harán o que nunca existieron.

Esta breve situación de *Nación*, *Una revuelta sin imágenes* y *Una dedicatoria a lo bestia* en el contexto de las inquietudes actuales del cine de lo real tan sólo pretende mostrar cómo una serie de filmes realizados desde las periferias se sitúan en las primeras líneas de la renovación del lenguaje documental, para ese paso de “un paradigma mimético a otro epistemológico” (Català, 2023, p. 459) en el que se fragua una “nueva poética” (p. 461) que hace del cine de lo real un “cine político como espacio poético de pensamiento y de toma de posición” (Périot, 2018, p. 36).

3. El desplazamiento de la evidencia

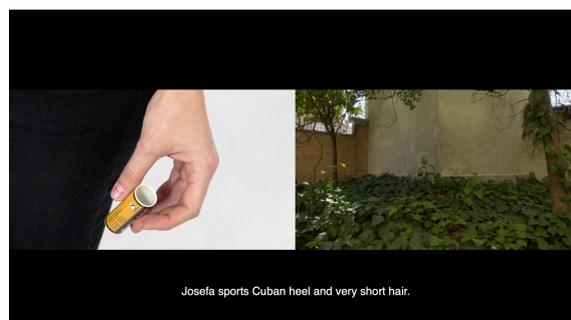
Ledo, Monsell y NucBeade transitan lo real constatando que, en ese espacio de trabajo, la mimesis oculta más que revelar: la búsqueda de la evidencia de lo real a través de la imagen ha de verse necesariamente desplazada de la copia idéntica hacia los cuerpos y los espacios (como ya hemos analizado) pero también hacia los objetos y hacia lo fragmentario.

Los objetos son archivo, son huellas, restos materiales de lo que sucedió. Así articula NucBeade su arqueología visual para estudiar la cotidianeidad y la mentalidad de las mujeres retenidas en el Patronato. A través de epifenómenos objetuales, casi de la anécdota, logran reconstruir la atmósfera dentro del Patronato: una música, algún material de exploración ginecológica, unos cromos de fútbol, un bote de barbitúricos, unas ingenuas y candorosas pintadas de amor. Sin acceder al centro del significado, accedemos a su universo, a la cultura material que encarnaba la experiencia de la vida allí, haciendo así más vívida la aprehensión del significado. Esa actitud permite llegar a capas diversas del sentido y, gracias al uso de lo fragmentario y lo latente, facilita la conexión con la subjetividad de las directoras y de las espectadoras.



F2. *Objetos recuperados en Una dedicatoria a lo bestia (NucBeade, 2019).*

Esos objetos que espigan son deshechos, restos, olvidos. Pero su presentación les confiere la dignidad de la pieza de museo: dispuestos en pequeños atriles transparentes en un espacio expositivo luminoso mientras una voz átona los cataloga (lugar del hallazgo, numeración, descripción). No hay testimonios, pero estos pequeños objetos cotidianos encarnan las emociones, las alegrías y los horrores del Centro. Su colocación expositiva la realizan dos mujeres jóvenes, trasuntos de las internas enamoradas Puri y Begoña; los planos cerrados de los cuerpos fragmentados evitan que se robe protagonismo a los objetos a la vez que esos fragmentos corporales acogen lo sugerido por objetos y palabras; las tomas de gestos sutiles (apretarse el cuello, rozarse un brazo, acariciar los objetos con los dedos) inundan de carnalidad la atmósfera en contraste con el registro de fría catalogación arqueológica.



F3. *Objetos recuperados en Una dedicatoria a lo bestia (NucBeade, 2019).*

La cámara no está quieta. Hay un paneo circular en el exterior del Patronato, en un “intento de abarcarlo, de contenerlo, de, literalmente, rodearlo”¹⁰; en el interior la cámara acompaña a las *performers* y el movimiento continúa en el montaje con la alternancia pantalla partida- pantalla única. El paneo dentro del Pósito de trigo lo practica también Pilar Monsell en *Una revuelta sin imágenes*, recorre circularmente el espacio vacío y decadente, de izquierda a derecha y después de derecha a izquierda, con maleza asomando y andamios, sin luz o con demasiada. Monsell busca “recorrer el espacio con continuidad, llegar al máximo de sus rincones con el mínimo número de planos” (2024). Al llegar al museo la cámara se para y son ligeros contrapicados los que contraponen mujeres pintadas y reales. Se vuelve pictórico entonces el color, saturado, verde y rojo; las sombras abordan el rostro de las visitantes del museo y tiñen también los cuadros. La materialidad del grano, el color y la textura de la imagen trabajan para el anacronismo¹¹ (Didi-Huberman, 2008), que multiplica las capas de lectura temporal y facilita la dialéctica entre tiempo e historia, entre imagen y real, entre los cuadros, las visitantes y las revoltosas del s. XVIII de las que no quedan imágenes. El anacronismo hace evidente la construcción fílmica, sus elecciones y los sentidos estéticos y políticos de estas elecciones, nos habla de la historicidad y de la reflexividad adherida a la imagen. La propia Monsell asegura que filmar en celuloide “implica varias cosas relevantes para mi concepción del trabajo del cine: el contacto y el peso de lo material, el conocimiento técnico de las máquinas, la necesidad de pensar más y rodar menos, ser más consciente del trabajo de las imágenes”¹².

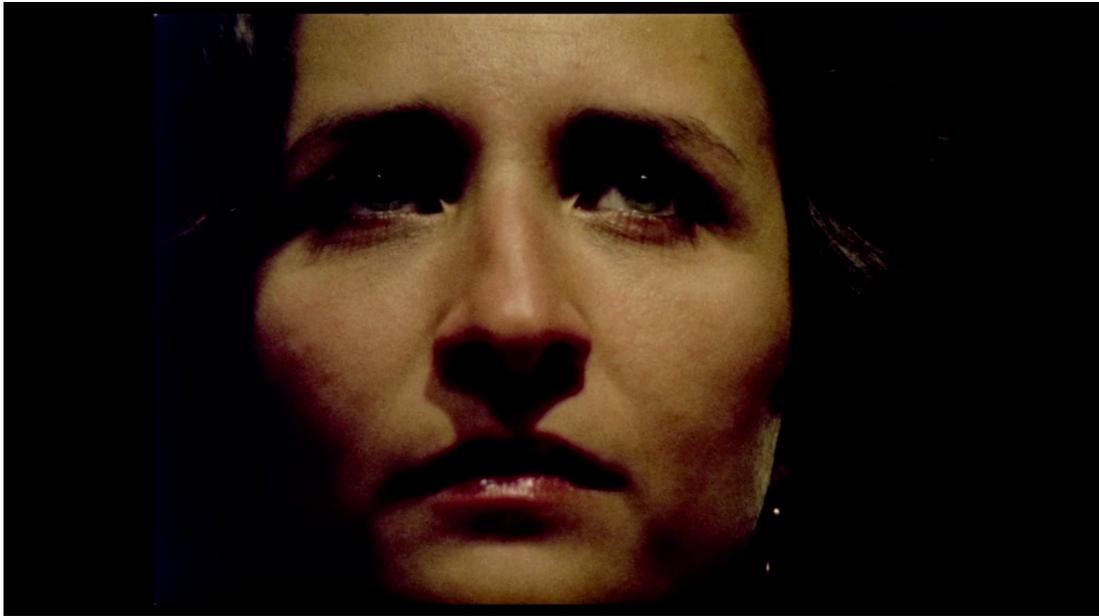
Los planos cerrados sobre los rostros que miran los cuadros pierden nitidez, algo borrosos y desbordados, son espejo real de las miradas de los cuadros que rematan en un retrato grupal que confronta *Naranjas y limones* (Julio

¹⁰ Nuc Beade (2024). Comunicaciones personales con las directoras Quiela Nuc y Andrea Beade.

¹¹ “El punto de vista anacrónico (...) debería tener como función poner al día la complejidad misma: comprender la dinámica de las ‘supervivencias’ en juego; describir cómo, en una obra producida por una huella, lo *inmemorial* de un saber hacer se encuentra con una práctica actual para configurar un relámpago, una constelación, la ‘imagen dialéctica’ de un objeto anacrónico o, por decirlo de una forma nietzscheana, de un objeto *inactual*” (p. 14)

¹² Monsell, P. (2024). Comunicaciones personales con la directora.

Romero de Torres, 1927) que se encuentra, inopinadamente, dentro un ascensor cuya puerta se cierra para finalizar el filme.



F4. Una revuelta sin imágenes (Pilar Monsell, 2020).

Hay objetos cuya importancia para la atmósfera es clave, como el *Dian 6* amarillo al que Nieves, personaje central de *Nación*, se sube, tras un robo pícaro, para dar una vuelta. Ese coche es idéntico a aquel que pudo comprar con su salario de la Pontesa y que tanta libertad le dio. En el documental, actuar de sí misma, subirse a un coche igual que el suyo, es experimentar físicamente su memoria, que se materializa en su cuerpo y su coche, en una acción de libertad. La directora, Margarita Ledo, era consciente de la importancia de volver a conducir el coche, y la promesa de conseguir uno para el rodaje, terminó haciendo de esta secuencia una de las favoritas de Nieves. Del mismo tipo es la secuencia en el vestuario de la fábrica.

Esta película non se remata ata que consigamos entrar, pensaba. E conseguímolos. Alí danse varias versións da estancia na fábrica. Cando a memoria e o corpo volven, comezan a desatarse e convértense en corpos de experiencia. Eses lugares danme a formalización da película e a súa propia estrutura. (Ledo, 2021, sp.)



F5. *El espacio como archivo que performa la memoria en los cuerpos de Nación*
(Margarita Ledo, 2020).

Secuencia frontal, hierática, tensionada, en la que hace frío, en la que los personajes se dejan atravesar por las personas y aflora el sufrimiento; se puede entonces registrar la experiencia de su lucha en ese momento. Allí nos hablan directamente, el plano se cierra en ellas con un objetivo de 32mm, y sus frases para explicar el conflicto adquieren una intensidad única con la que se logra construir la atmósfera de la experiencia. El espacio se convierte en archivo que performa la memoria en los cuerpos.

4. Alegorías reales

Los cuerpos de las mujeres oscilan entre su realidad material y su conversión en personajes. Son como una veladura, colocada entre la cámara y la historia, que funciona como recordatorio de la inaccesibilidad al pasado si no es a través de la rememoración de la experiencia. Las trabajadoras de la Pontesa asumen en una fase temprana del proceso de producción de *Nación* que no será un documental de entrevistas¹³, sino que tendrán que convertirse en una figura poética de su experiencia. De un modo semejante lo son las *performers* Clara Dios y Suss Serrán en *Una dedicatoria a lo bestia* o las

¹³ Ledo, M. (2024). Comunicaciones personales con la directora.

visitantes del museo Julio Romero de Torres en *Una revuelta sin imágenes*. Pero las protagonistas de *Nación* efectivamente vivieron la historia que se narra: Nieves Pérez Lusquiños, Manuela Novoa Pérez, Ester García Lorenzo, Carmen Portela Lusquiños y Carmen Álvarez Seoane son personajes y protagonistas. Su cuerpo generacional se nutre con las actrices Mónica Caamaño, Mónica de Nut y Xoana Pintos, que se entremezclan con ellas e incluso traen al filme su propia experiencia íntima, como en la secuencia final de Caamaño, en la que al tejer el hilo de la represión hacia las mujeres habla del abuso sexual que ella misma sufrió. Finalmente, en esta escala de lo concreto experiencial a lo figural se encuentra Eva Veiga interpretando a la Esfinge. Estas figuras funcionan en conjunto como un *tableau vivant* que, uniendo diferentes representaciones, propone el acercamiento documental al tema como una *alegoría real*.

La alegoría real aparece en el siglo XIX en un momento de radical redefinición del realismo pictórico y de su relación política con la contemporaneidad. Gustave Courbet lo emplea en el título de su obra de 1854-1855 *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (*El taller del artista, alegoría real que define una fase de siete años de mi vida artística*). La aparente antinomia de juntar alegoría y realidad sorprendió por la ruptura tanto con la idea tradicional de alegoría (muy codificada culturalmente, a veces abstrusa pero icónica y narrativa, situada en un *topos* o lugar común que la hace accesible en cuanto a su sentido general) como por la subversión del realismo mimético de la época del nacimiento de la fotografía. La obra de Courbet lo representa a él trabajando en el medio de la tela acompañado por una musa desnuda, un niño y un gato; el resto del cuadro “es el mundo que viene a mí para que lo pinte”: a la derecha, el mundo del arte, a la izquierda “el otro mundo de la vida trivial, el pueblo, la miseria, la pobreza, la riqueza, los explotados y los explotadores, la gente que vive de la muerte” (Schmidt, 2024). Courbet es un mediador entre la esfera del arte y de la política, afirmando así su función social. Junto a elementos alegóricos tradicionales se combinan los reales. La musa sería una alegoría tradicional de la verdad y la

guitarra, la daga y el sombrero que reposan en el suelo funcionarían como una crítica al arte académico. Pero también encontramos a personajes concretos contemporáneos como Baudelaire, Proudhon, Campfleury o Alfred Bruyas¹⁴; o personajes reales no concretos como un trabajador de la época, un mendigo, un cura, una pareja besándose... Esta hibridación espuria de alegoría y realismo, de arte y realidad sería una nueva forma de realismo que ampliaría significados y lecturas. La pintura fue rechazada para su exhibición en la Exposición Universal de 1855 y Courbet decidió crear él mismo un espacio expositivo propio al que llamó el Pabellón del Realismo.

La pintura que quizás inició esta vía fue *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix. Considera Hélène Toussaint (1982) que, 25 años antes de que Courbet creara el concepto de la alegoría real, Delacroix lo había realizado en esta obra única; única tanto en su obra como en su contexto. Si la propia libertad, figura ingente que domina el cuadro, es una alegoría, el resto de figuras son claramente realistas y contemporáneas (el burgués o artesano con su chaleco y sombrero, las clases populares, el niño...), acompañadas por un primer plano de muerte obscena y una barricada, gran símbolo del ciclo revolucionario del siglo XIX.

El trabajo visual a través de la alegoría real se revela como poderosa herramienta reflexiva: además de confrontar las formas de representación tradicionales, sitúa la subjetividad del autor en la obra y establece su relación política con el entorno; es una figura tremendamente productiva a nivel de sentido, de poética y de política porque “no cesa de poner en cuestión la relación entre forma y sentido” (Cabanès y Reverzy, 2011, p. 39). Y de todo esto se nutre Nación a través de la convivencia de figuras alegóricas y reales: la Esfinge, las actrices, las trabajadoras-personaje transitan los espacios de vidas anteriores y se relacionan con objetos e imágenes materialmente documentales.

¹⁴ Respectivamente son: un poeta y crítico de arte; un político y filósofo anarquista; un crítico de arte; un mecenas.



F6. *La esfinge y su enigma, alegoría real que dirige la organización semántica y estructural de Nación (Margarita Ledo, 2020).*

La Esfinge, la poeta ciega Eva Veiga, abre la película con un enigma en forma de poema titulado “Apagando a escuridade”¹⁵. Y la cierra, habiendo dado el tiempo fílmico suficiente para descifrar el enigma, con una buenaventura, “Boa viaxe, Galiza”, en un plano frontal idéntico al inicial. Después da paso a Mónica Caamaño que roza las zarzas, abre camino y va hilando las historias de represión contra las mujeres con la suya propia –desbordando así el personaje con su historia real– como un proceso de luchas y resistencias que llevó a los plenos derechos de las mujeres: “sobordar a cerca, fainos nación”.

Un enigma y una alegoría alrededor de los que orbitan cuerpos, imágenes, archivos, espacios e ideas, el documental como un espacio reflexivo específico. La alegoría es un “intento de unificar semántica y estéticamente un discurso en el que a veces da la clave de lectura, a la vez que dirige su organización formal” (Cabanès y Reverzy, 2011, p. 42). Pese a tener ideado un archivo, Margarita Ledo pronto vio clara la función de centro de gravedad de la figura alegórica: “un bo día experimentei unha mensaxe máis alegórica, incorporei o corte da esfinxe e rapidamente o filme comezou a andar”¹⁷.

¹⁵ “Se vivo/e teño unha praza chea de sol/que ao cabo trae a noite/ Se vivo/ e ti nalgún lugar tamén soñas/cun breve lampo apagando a escuridade/ dos meus dedos”.

¹⁷ Ledo, M. (2024). Comunicaciones personales con la directora.

En la alegoría convergen lo mimético, lo figural, lo discursivo y lo reflexivo; si en ocasiones se las ha considerado complejas para su desciframiento, incluso “jeroglíficas”, cuentan con la ventaja de ser reconocibles en su configuración básica a la vez que abiertas a distintos niveles de trabajo. La materia real le da forma a la alegoría y ella designa la abstracción en la que se ubica; la alegoría moderna solo puede ser real, si tenemos en cuenta la evolución histórica y perceptiva contemporánea (Cabanès y Reverzy, 2011).

5. Variaciones reflexivas en un espacio interior

La alegoría real moderna y el *tableau vivant* se componen de materiales híbridos que adecuadamente combinados pueden alumbrar una *imagen dialéctica* que “relampaguea de una vez para siempre en el momento de su cognoscibilidad” (Benjamin, 2006b, p. 307), pues su realidad no es accesible directa y miméticamente, por eso, se opta por una “estética del enigma (...) alejarnos de lo literal”, buscar el “desciframiento de un signo”, si aprovechamos las reflexiones de Mulvey (2016). El cine es un medio privilegiado para construir esas constelaciones dialécticas, por ello Monsell, NucBeade y Ledo han aprovechado las posibilidades del montaje para convertir sus artefactos fílmicos en “jeroglíficos visibles” que expresan “la dinámica invisible de las relaciones sociales” (Kallen en Kracauer, 2002, p. 15).

El montaje de estas piezas incide en la creación de una atmósfera reflexiva e íntima. Aunque, por ejemplo, *Nación* está casi exclusivamente rodada en exteriores, hay en la atmósfera generada con el montaje una sensación de interioridad, de pasaje onírico en el que se van uniendo las piezas de un puzle reversible: se suceden secuencias autoclausuradas, cada una de las cuales propone una perspectiva reflexiva diferente que gravita alrededor del mismo tema; podríamos decir que son variaciones reflexivas como forma de montaje. La directora considera su montaje circular porque “case calquera peza se pode relacionar coa outra” (Ledo, 2021, sp.).

El tiempo puede ir de adelante a atrás, como en la rememoración; la historia se convoca durante una conversación mientras se arregla un muro, en un viajecito con coche *prestado*, volviendo a la fábrica o a través de las fotografías de mujeres que confrontaron cuerpo a cuerpo a la Guardia Civil en As Encrobas. El filme es un espacio reflexivo interior, como los pasajes benjaminianos o las galerías Viacambre, donde dos de las protagonistas de *Nación* compran lanas.

Hay un cierto onirismo en las atmósferas de los filmes, una sensación de interioridad. Vemos a las dos *performers* de *Una dedicatoria a lo bestia* colocar objetos, moverse por una habitación blanca y luminosa, mientras oímos un off que explica algunas de las cosas que sucedían en el Patronato, describe y cataloga los objetos, lee breves fragmentos de informes oficiales. Nos sentimos presenciando un momento íntimo, en un espacio entre la rememoración y la proyección, donde el movimiento es continuo: el movimiento interno de los planos –paneos constantes sobre la fachada del centro o sobre los objetos–, la alternancia de pantalla completa a partida que puntúa determinados momentos de la pieza o los constantes desplazamientos de las actrices en el espacio escénico.

Una revuelta sin imágenes se presenta también como la búsqueda de una presencia fantasmagórica, primero en el depósito de trigo en ruinas, después en las miradas cruzadas del Museo Julio Romero de Torres. No es un montaje lineal, sino, de nuevo, una exploración, en este caso, con dos variaciones y ambas en interiores: sobre el espacio –documento material del motín– que se monta en dos paneos en sentido contrario; y sobre la mirada –que es cuerpo y se quiere convertir en documento experiencial del motín–, conjugando así material e interpretación.

6. Hacia un documental de la experiencia compartida

El estudio de *Nación*, *Una revuelta sin imágenes* y *Una dedicatoria a lo bestia* no se agota en los elementos aquí trabajados, pero estos nos parecen centrales para la teorización sobre las transformaciones del documental en

cuanto a su metodología de acercamiento a lo real, su relación con los públicos, sus modos de producción, su propia forma de entender la realidad y las posibilidades de acceso a esta.

En el ocaso del siglo pasado y al alba de este, la inquietud sobre los cambios se manifestó en una discusión sobre las terminologías: documental creativo, cine de lo real, cine de no ficción, posdocumental. Josep M^a Català defiende este último término al considerar que la tradición documentalista clásica se ha visto revolucionada por completo para tratar de abordar la complejidad de lo real a través de la convergencia de lo real, lo subjetivo y lo imaginario.

Planteo que existe, pues, una nueva fascinación por lo real, pero por lo real tal como se manifiesta a través de sus imágenes. Las imágenes componen las figuras de la realidad, puesto que corresponden a lo real intervenido por la imaginación y lo simbólico, es decir, por el sujeto. La idea de que lo real sin el concurso de las imágenes es literalmente inimaginable, equivale a la noción de que el acceso a lo real es impensable sin el lenguaje (...) Estos dos planteamientos son ahora (...) necesariamente complementarios. Y esta relación nos enfrenta a una serie de hibridaciones cognitivas, mentales (de pensamiento) y epistemológicas, cuyo alcance tan solo comenzamos a adivinar. (Català, 2021, p. 142)

Este nuevo dispositivo epistemológico documental se ha manifestado a través de vías diferentes (cines del yo, falso documental, etnografía objetual, documental expandido, hibridaciones teatro-documentales, documental interactivo y multimedia, etc.) y sus orientaciones estético-epistemológicas han sido catalogadas por el propio Català como giros (subjetivo, emocional, reflexivo, imaginario, onírico).

La propuesta de este artículo no pretende una revisión tan amplia, quiere centrarse en una tendencia que parece surgir en el documental contemporáneo español y en la que encontramos a una casi mayoría de directoras, una tendencia que parece superar la fase de cine de archivo para dar a luz a una nueva forma de documental, que ronda lo histórico desde la

recuperación creativa de la experiencia como forma de elaboración crítica del pasado. Este documental se centra en historias pasadas, en general de colectivos subalternos (la clase trabajadora) y desde perspectivas interseccionales (las mujeres trabajadoras), lo que en términos del historiador Markus Rediker (2022) o de E.P. Thompson (2019) sería una historia “desde abajo”. Esa cultura desde abajo ha de recuperarse y transmitirse para fortalecer una “subcultura de resistencia” (Rediker, 2021) propia; en el caso fílmico que nos atañe, feminista y de clase. Las películas se caracterizan por la reflexión sobre la imagen y con la imagen, gracias a un trabajo estético de creación artística, totalmente sumergido en el universo político y social. El trabajo lo abordan desde la asunción de la imposibilidad de la mimesis para aprehensión compleja de la realidad y, por ello, estas documentalistas –Margarita Ledo, NucBeade y Pilar Monsell– trabajan con las imágenes de la realidad y con la experiencia de la historia (no exactamente mediaciones de lo real sino más bien encarnaciones materiales de lo real). De este modo *Nación*, *Una dedicatoria a lo bestia* y *Una revuelta sin imágenes* cumplirían la premisa propuesta por Enzo Traverso para la construcción del discurso histórico: “La elaboración crítica del pasado (...) [ha de] preservar el significado de una experiencia histórica” (2022, p. 42).

Aplicando ideas semejantes, Efrén Cuevas estudió lo que dio en llamar “documentales microhistóricos” (2022), que, según él, recuperaban momentos históricos desde lo micro y lo personal, propio de los cines del yo, para acercarse a una comprensión de la historia general. Aunque Cuevas estudia obras de Forgàcs, Panh, Mekas o Akerman y mezcla de una manera imprecisa, algo forzada y poco materialista la historia desde debajo de Rediker con la microhistoria de Ginzburg, sí sugiere una idea que nos ayuda a pensar la tendencia que estudia este artículo: para estas cineastas “las cuestiones formales y/o estéticas serían tan importantes como los asuntos estrictamente historiográficos” (2022, p. 30).

Ni el cine documental es historia ni la historia es una disciplina artística, pero en la productiva intersección de lo estético y lo historiográfico, de lo fílmico y lo experiencial, el cine documental contemporáneo realizado en España, y

muy especialmente por mujeres, espiga, piensa y propone una cultura de resistencia propia, eclipsada por los discursos optimistas sobre la democracia y el conocimiento desrealizado que proponen los medios de masas. Tres películas no componen en sí una tendencia pero *Nación*, *Una dedicatoria a lo bestia* y *Una revuelta sin imágenes*, estrenadas prácticamente a la vez, se unen a otras como *La calle del agua*, *El año del descubrimiento* o *Anunciaron tormenta* a inicios de la década de los 20 del siglo XXI, lo que nos permite observar la complejidad de los artefactos documentales que, aún desde la periferia económica y cultural, abordan cuestiones centrales en la renovación del cine de lo real. Ese trabajar con el pasado, con la rememoración, con la dislocación temporal, con la experiencia compartida como clase (Todd, 2018) que se despliega a lo largo del metraje hace que el cine nos traslade esa experiencia como “*cultura en el cuerpo*”: la pensamos, la aprehendemos, la hacemos nuestra, la incorporamos a nuestra genealogía o intrahistoria. A partir de ese momento, se mantiene activa en las espectadoras.

Referencias bibliográficas

- Balázs, B. (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. El cuenco de plata.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Berton, M. (2021). Cinema, fantômes et médiums. *Critique. Le grand retour des fantômes*, (884-885), 106-116. <https://doi.org/10.3917/criti.884.0106>
- Benjamin, W. (2006a). Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. En W. Benjamin, *Obras* (Libro I, vol. 2). Abada.
- Benjamin, W. (2006b). *Sobre el concepto de historia*. En W. Benjamin, *Obras* (Libro I, vol. 2). Abada.
- Cabanès, J-L. y Reverzy, É. (2011). Allégories réelles. *Romantisme*, (152), 39-60. <http://doi.org/10.3917/rom.152.0039>
- Català, J. M. (2023). El futuro imaginario del documental. En M. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España: Historia, estética e identidad* (pp. 458-476). Cátedra.
- Català, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.

- Cuevas, E. (2022). *Filming history from below. Microhistorical documentaries*. Columbia University Press.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Éditions de Minuit.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. UAM.
- Jay, M. (2011). In the Realm of the Senses: An Introduction. *The American Historical Review*, 116(2), 307-315.
- Kirsten, G., Cuter E. y Prenzel, H. (Eds.). (2022). *Precarity in European Film. Depictions and Discourses*. De Gruyter.
- Kracauer, S. (2002). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- |Ledo, M. (28 de junio de 2021). “Margarita Ledo: Nación son as mulleres da miña xeración”. Entrevista de José Manuel Sande a Margarita Ledo. *Luzes*. <https://luzes.gal/20/03/2021/seccions-da-revista-luzes/entrevistas/margarita-ledo-nacion-son-as-mulleres-da-mina-xeracion/>
- Ledo, M. (2020). *El cuerpo y la cámara*. Cátedra.
- Martín, A., Bleda, M. y Rosa, J. M. (2010). Bleda y Rosa hablan con Alberto Martín. En *Conversaciones con fotógrafos* (pp. 129-174). La Fábrica.
- |Mulvey, L. y Wollen, P. (2016). Entrevista con Laura Mulvey a propósito de 'Riddles of the Sphinx' por Scott MacDonald. *Lumière*. http://elumiere.net/exclusivo_web/seff16/entrevistamulvey.php
- |Pérez-Pereiro, M. y Roca-Baamonde, S. (2024). A Women’s Nation: Feminism, Class, and National Identity in Margarita Ledo Andión’s Nación (2020). *Hispanic Research Journal*, 24(1), 3-20, <https://doi.org/10.1080/14682737.2024.2333142>
- Périot, J. G. y Brossat, A. (2018). *Ce qui peut le cinéma. Conversations*. La Découverte.
- Rediker, M. (2022). Reflections on history from below. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, (20), 296-299.
- Rediker, M. (2021). *Entre el deber y el motín. Lucha de clases en mar abierto*. Antipersona.
- Rich, A. (1986) Notes towards a Politics of location (1984). En *Blood, Bread and Poetry* (pp. 210-231). Norton & Cia.
- Schmidt, P. (2024). Gustave Courbert. L’Atelier du peintre. Musée d’Orsay <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/latelier-du-peintre-927>
- Selva, M. y Solà, A. (2023). Feminismos y cineastas en el documental español. En M. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España: Historia, estética e identidad* (pp. 290-304). Cátedra.

Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro y J. Cerdán (Coords.), *Documental y vanguardia* (pp. 65-84). Cátedra.

Thompson, E. P. (2019). *Costumbres en común. Estudios sobre la cultura popular*. Capitán Swing.

Toussaint, H. (1982). *La liberté guidant le peuple de Delacroix*. Réunion des Musées Nationaux.

Traverso, E. (2022). *Revolución. Una historia intelectual*. Akal.

Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Prometeo.