

Prácticas ecofeministas en el cine documental: territorio, relaciones más-que-humanas y cuidados en la obra de Maddi Barber

Ecofeminist Practices in Documentary Film: Territory, More-than-Human Relationships, and Care in the Work of Maddi Barber

Ariadna Cordal

Universitat Pompeu Fabra

ariadna.cordal@upf.edu

Resumen:

En los últimos años, el posicionamiento crítico ecofeminista ha apuntado nuevas posibilidades de entender una tendencia incipiente del documental experimental que se acerca a la emergencia climática a través de la representación del entorno y las relaciones más-que-humanas. Este artículo propone determinar temáticas, discursos y formas de esta tendencia a través de la obra de la cineasta navarra Maddi Barber, conocida por sus documentales *592 metros goiti* (2018) y *Urpean lurra* (2019) sobre los efectos de la construcción de la presa y el embalse de Itoiz. Su filmografía presenta temáticas que giran alrededor de la memoria, de la pertenencia al territorio, de la gestión del entorno y de la responsabilidad en las relaciones con entidades no-humanas. Por lo tanto, este análisis por un lado repara en cómo las perspectivas relacional y multiespecie modifican las formas de representación del territorio, y por otro, profundiza en el proceso creativo y las redes de colaboración fílmicas basadas en los cuidados que sostiene Maddi Barber. Así, contribuye a delinear una propuesta de prácticas ecofeministas en el cine documental que se extiende más allá de la obra de la cineasta.

Abstract:

In recent years, the ecofeminist critical stance has allowed to understand an emerging trend in experimental documentary that approaches climate emergency through the representation of the environment and more-than-human relationships. This paper proposes to determine themes, discourses, and forms in this trend through the work of Maddi Barber, a filmmaker from Navarra known for the documentaries *592 meters above* (2019) and *Land Underwater* (2020), which explore the effects of the construction of the Itoiz dam and reservoir. In her filmography, the main themes deal with memory, belonging to the territory, environmental management, and responsibility in relationships with nonhuman beings. Therefore, this analysis, on the one hand, ponders on how the relational and multispecies perspective shapes the ways of representing the territory, and on the other, delves into the creative process and the networks of collaboration based on care that Maddi Barber maintains. It does so to contribute to delineate a proposal of ecofeminist practices in documentary film that extends beyond the work of the filmmaker.

Palabras clave:

Ecofeminismo; cine documental; teoría de los cuidados; encuentros más-que-humanos; diversidad multiespecie; ecocrítica y cine.

Keywords:

Ecofeminism; Documentary Film; Care Theory; More-than-Human Encounters; Multispecies Diversity; Film Ecocriticism.

1. Introducción

El estado de emergencia climática provocado por la degradación de la naturaleza en línea con las ideas modernas de progreso, expansión y crecimiento económico ha movilizad la urgencia de (inter)actuar para interrumpir cambios irreversibles en las condiciones medioambientales que ponen en riesgo la vida planetaria. La supervivencia está en disputa, y ante ello las prácticas feministas y de los cuidados han trabajado hacia reorganizaciones de las estructuras socioecológicas que posibilitan la vida (Puig de la Bellacasa, 2017). Conectando con esta movilización, el ecofeminismo señala la codependencia material de seres humanos y naturaleza y critica las estructuras de opresión por género, clase y raza derivadas del progreso económico (Herrero, 2015).

En contextos de creación audiovisual y cinematográfica, las aportaciones del ecofeminismo han ido ganando relevancia, no solo a nivel discursivo y narrativo sino también a lo largo de los procesos de producción, conceptualización y expresión en formas estéticas, sistematizadas en el documental por Smaill (2021) y en la ficción italiana por Paparcone (2020). En la investigación del cine español apenas se ha empezado a esbozar una aplicación teórica de esta influencia política, siendo un capítulo de Isadora Guàrdia (2022) el único antecedente explícito, aunque también se puede apuntar el artículo de Irene Basanta Pin (2022) centrado en la vertiente ecocrítica en el cine gallego experimental desde la perspectiva de género¹. Ambos textos, todavía con poca recepción académica, atienden a una tendencia cinematográfica emergente adscrita a los trasvases de no-ficción del cine independiente y experimental. Para contribuir a esta conversación, la obra de la cineasta navarra Maddi Barber –la cual solo ha sido mencionada en un libro centrado en directoras de la región vasco-navarra (Rodríguez,

¹ El libro *A Companion to Spanish Environmental Cultural Studies* recoge un capítulo por Jorge Marí (2023) en el que se esboza una introducción a las posibilidades de análisis ecocrítico a través de una compilación de películas españolas. Entre ellas se menciona *El olivo* (2016) de Icíar Bollaín como una cinta de posibilidades ecofeministas. Además, en *Alcarràs* (Carla Simón, 2022), la selección de actores locales y trabajadores del campo, así como la discusión de la colectividad, se vinculan a los temas recogidos en este artículo para definir una concepción de la relación con el entorno inclusiva y múltiple.

2022)–, sirve como punto de enfoque para abordar la tendencia ecofeminista en el documental.

Entre los temas que atraviesan la obra de Maddi Barber destacan dos ejes fundamentales: la gestión de recursos derivada de la pertenencia al territorio y la co-existencia y la relación con los animales y otras entidades no-humanas. Sus obras de mayor repercusión, el cortometraje *592 metroz goiti* (2018) y el largometraje *Urpean lurra* (2019) tratan los eventos derivados del conflicto por la construcción de una presa. La cineasta también ha realizado filmes en los que plantea debates sobre la gestión de bosques en el cortometraje *Paraíso* (Maddi Barber y Marina Lameiro, 2021) y cómo filmar la matanza de animales en el cortometraje *Gorria* (2020). Dado su reconocimiento en festivales como Visions du Réel y San Sebastián y la extensión de su obra –pues como directora cuenta con varios cortometrajes, un largometraje, una conferencia performativa y un proyecto de largometraje de ficción en desarrollo–, su trabajo supone un caso clave para atender a esta tendencia.

Además, Barber se ha formado en antropología visual, lo que hace encajar su perfil dentro de lo que Elena Oroz determina como el panorama actual del documental independiente en el estado español, posibilitado a raíz de los cambios en nuevas maneras de distribución, digitalización y contexto socioeconómico, y atendiendo a “obras autoproducidas o de escaso presupuesto que se inscriben en el ámbito de la no ficción”, que suelen ser cortometrajes (2018, p. 93). En ellas se detectan unos “gestos de inscripción feminista” que la obra de Barber comparte: “observación metaparticipante, perspectiva autobiográfica, interrogación crítica al archivo o subrayado de las condiciones materiales y afectivas en las que se desarrollan las vidas de sus protagonistas femeninas o queer” (Oroz, 2018, pp. 107-108).

Por lo tanto, el presente artículo propone indagar en la línea contemporánea del documental que presenta vínculos con la conciencia ecológica y feminista en el estado español, y se propone un objetivo doble, que pasa por (1) determinar temáticas, discursos y formas de influencia ecofeminista en el

documental a través de la red de cinematografías y colaboraciones que abre la obra de Maddi Barber y (2) hacerlo desde la propuesta de un método de análisis ecofeminista en el cine documental, partiendo de estudios ecocríticos y teorías de los cuidados, del afecto y de género.

Acercarse al cine de Barber bajo un marco ecofeminista, a sabiendas de que ella no se reconoce manifiestamente como tal, emerge la complicación de estar inscribiéndole una identidad política. Sin embargo, lejos de una formulación determinista, comparto la posición de que investigar estas resonancias ideológicas ilustra potencialidades y “deviene una herramienta para reconstruir la continuidad entre el legado del audiovisual independiente feminista y los trabajos contemporáneos del documental español” (Araüna Baró y Quílez Esteve, 2021, p. 110).

Como parte de este trabajo presento los resultados de una entrevista conducida con la cineasta, lo cual permite tender vínculos con el conocimiento situado generado tanto desde el análisis teórico como desde la obra y las prácticas cinematográficas analizadas². Un testimonio directo de Barber que se complementa con otro tipo de material publicado en medios de crítica fílmica para extender la contextualización y profundización de su propuesta artística. Con esta metodología intento delimitar un posicionamiento como investigadora que se imbuye de una postura feminista y de la experiencia encarnada como origen de creación de conocimiento. Atiendo así al cuestionamiento a la búsqueda de objetividad, que ha sido criticada por permitir un tipo de verdad autoritaria y excluyente de identidades humanas y no-humanas discriminadas (Haraway, 1991).

La base de la discusión crítica presentada parte de un marco teórico compuesto por el giro afectivo, los nuevos materialismos y las teorías sobre feminismo y ecologismo o ecofeminismo apuntadas por Donna J. Haraway, Stacy Alaimo y María Puig de la Bellacasa. Este abordaje se sitúa en una

² La entrevista con la cineasta tuvo lugar el 2 de noviembre de 2023 a través de videoconferencia y duró tres horas. Partimos de un esquema de preguntas sobre su proceso creativo. A través de un diálogo flexible, profundizamos en cómo la relación con el territorio y la perspectiva de género influyeron en las formas estéticas y narrativas de cada una de las piezas que componen su obra.

aplicación de estudios ecocríticos en el cine y, específicamente, en el documental. Para ello, a lo largo de este texto presento un análisis comparado de las derivas políticas y estéticas de las obras de Barber junto a apariciones de otros referentes coetáneos del documental español. Empezaré esbozando una base sobre la conceptualización de la naturaleza y el territorio para estudiarlo en su obra, que se ampliará con una perspectiva relacional que descubre posibilidades de resignificación en las conexiones entre lo humano y lo no-humano, y terminaré delimitando los aspectos de la metodología de la cineasta que se traducen en un cine de potencialidad ecofeminista. De tal modo, este trabajo contribuye a la discusión sobre la capacidad del cine para repensar las relaciones humanas y no-humanas apuntada por Anat Pick y Guinevere Narraway (2013), de cara a mantenerlas desde posiciones de mayor sostenibilidad, respeto e igualdad como método a contrarrestar las lógicas de dominación imperantes.

2. La percepción con vistas a la naturaleza: filmar desde el territorio

Lakabe es un pueblo situado en el Valle de Arce (Navarra) perteneciente a la Red de Ibérica de Ecoaldeas³, que quedó abandonado en la década de los años 60, fue okupado el 21 de marzo de 1980, y desde entonces está habitado por una comunidad autogestionada⁴. Maddi Barber (1988) creció y vivió en esta localidad hasta 2003 y su filmografía abarca mayoritariamente esta zona geográfica. Generando un compromiso que se extiende más allá de lo fílmico y documental,⁵ la cineasta afirma que mantiene un vínculo afectivo con este territorio boscoso, cercano al río Irati, que busca cuidar y trabajar a través de la transmisión de imágenes que le mueven y le hacen regresar a este lugar en

³ La Red Ibérica de Ecoaldeas es un proyecto vigente desde 2001 que cuenta con más de una decena de localidades participantes, y según su página web, cada una “es un asentamiento a escala humana diseñado conscientemente a través de procesos participativos para asegurar la sostenibilidad a largo plazo” (s.f.). Es pertinente destacar que estos sistemas de gestión se vinculan a una sensación comunitaria y de pertenencia positiva (Morales García, 16 de agosto de 2014).

⁴ Además del testimonio de Barber, esta información se puede consultar en la página web del pueblo (<https://www.lakabe.org/sobre-lakabe/>).

su cine (M. Barber, comunicación personal, 2023). Por lo tanto, un primer eje para analizar en su obra se localiza en la vinculación con el territorio: cabe preguntarse cómo la cineasta se acerca, entiende y filma el territorio, pero también qué significaciones, simbolismos y afectos se generan en las imágenes de la naturaleza.

Comenzar por aquí permite dilucidar la conceptualización de los términos territorio-entorno-paisaje-naturaleza, lo cual es necesario para establecer una propuesta ecofeminista. El concepto de naturaleza referido a la entidad material planetaria que posibilita la vida se ha empleado para marcar los límites de lo social y lo humano, así que, partiendo de esquemas binarios, se ha entendido como “lo otro”. A raíz de esto, en *The Death of Nature*, la teórica ecofeminista Carolyn Merchant (1980) apuntó que la engañosa vinculación de las mujeres con la esfera de lo natural ha fundamentado una tradición patriarcal de discriminación y opresión sobre sus cuerpos. La detección de estas estructuras de significación simbólicas ha permitido una apertura y deconstrucción del término. Sin embargo, la reconciliación feminista con la “naturaleza” se ha encontrado con un obstáculo: la generalidad del término parece ir en contra de la búsqueda epistemológica feminista de un conocimiento específico, atendiendo a la posibilidad de diversas experiencias e identidades.

Ante la ambigüedad y amplitud del término, Stacy Alaimo ha propuesto su significación múltiple: “Always oversaturated with meanings yet never pointing directly toward any particular meaning, nature serves to hold in place a multitude of other, always shifting meanings” (2000, p. 19)⁵. Por ello, el término de “naturaleza” al que atiende el análisis fílmico de este artículo y que se transmite a través de la obra de la cineasta se puede enmarcar dentro de un debate entre teóricas como Haraway y Alaimo, que permite “[to] reconceptualiz[e] nature in such a way that it can no longer serve as the ground of essentialism, because it is no longer the repository of unchanging

⁵ “Siempre sobresaturada con significados pero nunca apuntando directamente a ningún significado particular, la naturaleza sirve para sostener una multitud de otros significados, siempre cambiantes”. Traducción propia.

truths or determining substances but is itself an active, transforming, signifying, material force” (Alaimo, 2008, p. 302)⁶.

La vinculación de Barber con el territorio navarro que habitó y las pulsiones por filmarlo se revelan en las decisiones de producción basadas en la responsabilidad de pasar tiempo en el valle y con los sujetos para representar las historias que suceden en sus localizaciones. En este sentido, la idea de territorio entra en contacto y se superpone a la de paisaje fílmico como espacio simbólico y material (Lefebvre, 2007), pero se diferencia en que acarrea implícito el valor de pertenencia al espacio. Adoptando esta perspectiva, el paisaje puede resignificarse como un modo de ver la especificidad del entorno desde la interseccionalidad postcolonial diversa y diferencial, haciendo hincapié en los actantes multiespecies y no-humanos que lo forman, para pensarlo de cara a la crítica de las desigualdades sociales (Mukherjee, 2022).

Este vínculo de la creadora es compartido por los habitantes de la zona y se desarrolla especialmente en el díptico formado por *592 metroz goiti* y *Urpean lurra*, pero también en la conferencia performativa *Secuencias-fantasma para un fin del mundo*, realizada junto a Mirari Echávarri (2021), montadora de las anteriores piezas⁷. Estas obras tratan el proceso y las consecuencias del desplazamiento del territorio, las vidas y la memoria de los pueblos navarros que desaparecieron por la construcción de la presa de Itoiz en los años 90. La transformación del espacio por estos hechos lo dota de una sensación de pérdida y regeneración de ruinas sobre el territorio, según comentan las creadoras (García Clavel, 21 de mayo de 2021)⁸. Además, como

⁶ “(...) reconceptualizar la naturaleza de tal modo que ya no sirva como fundamento del esencialismo, porque ya no es un repositorio de verdades inamovibles o sustancias deterministas, sino que es una fuerza material activa, transformadora y significativa por sí misma”. Traducción propia.

⁷ Esta conferencia performativa tuvo lugar primeramente en 2021 en el CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios de Arte Contemporáneo Avanzado), pero se ha podido ver en otras instituciones. Ver <https://www.filmoteca.cat/web/es/node/46929> (Filmoteca de Catalunya, s.f.).

⁸ En una entrevista amplían esta idea: “Al fijarnos en el territorio nos hemos dado cuenta de que los mundos que construimos ahora han sido contruidos encima de las ruinas de mundos pasados y que esos mundos cohabitan. Y esto se traduce en señales en el territorio” (García Clavel, 21 de mayo de 2021).

en otras obras fílmicas, literarias o artísticas que representan la inundación de pueblos por embalses, en estos eventos se da una negación de los derechos de los habitantes que Ana Fernández-Cebrián (2024) ha rastreado en los intereses económicos y nacionales gestados durante el franquismo, promotores del sacrificio por el bien común.

El corto *592 metroz goiti* se gestó en el marco del Máster de Antropología Visual cursado en la Universidad de Manchester por Barber|. Siguiendo a un guarda forestal y una ganadera afectados por la presa y el embalse, comienza una investigación alrededor de una idea central que la cineasta formula en forma de preguntas: “¿cómo vivir hoy en día en este lugar?, ¿qué posibilidades de vida quedan cuando un territorio es completamente alterado?” (García Clavel, 21 de mayo de 2021). Sin embargo, la afección del entorno se desarrolla desde un plano más personal en el largometraje *Urpean lurra*, donde alterna diferentes tipos de imágenes: por un lado, la recreación de sesiones de interpretación de sueños recurrentes sobre el embalse que tienen las personas habitantes de los pueblos sumergidos bajo el mismo (entre las que se encuentra la propia Barber); por otro, el montaje de archivo de la organización *Solidari@s con Itoiz* del asalto e intervención de las obras de construcción; y por último, imágenes del presente contemporáneo, que Barber filmó alrededor del pantano. Así, hila los testimonios de la gente afectada por el embalse junto a la memoria dinámica del entorno, a la vez que inscribe múltiples regímenes temporales en el paisaje. Según la autora,

La película propone un diálogo entre la lucha colectiva para evitar la construcción del pantano y el duelo individual representado por los sueños de la gente. Pero al presentar los sueños de manera repetida la película los convierte en elementos colectivos y políticos. (Arenas, 21 de septiembre de 2019)

Estos filmes vinculan el territorio a una política de la habitabilidad a través de la representación del activismo. Las cuestiones de organización de

dinámicas de poder y de injusticia que se manifiestan en las acciones de los archivistas recomponen la memoria alrededor de un sentimiento colectivo de dolor por la pérdida del patrimonio y los vínculos afectivos con el territorio. Las lógicas de la extracción de las infraestructuras de la modernidad inciden aquí, generando el desplazamiento de la comunidad y los consecuentes efectos de degradación medioambiental que acarrearán peores consecuencias entre grupos más vulnerables (Nixon, 2011). Con esto, se apela de nuevo a la noción del paisaje como manera de mirar y explorar la construcción de la naturaleza imbricada en una condición espectral que en el caso español permite una investigación de heridas y reparaciones ligadas a la memoria histórica (Keller, 2016). Específicamente, la herencia del desarrollismo industrial y la planificación de recursos hidráulicos durante la dictadura franquista se hacen presentes en las imágenes post-transición de estos hechos, si bien reactualizadas ante la evolución del activismo ecologista y los nuevos proyectos de sostenibilidad comunitarios⁹. Estas alternativas resisten ante el vigente imaginario de crecimiento sin límites, en el que se perpetúan unas prácticas neocoloniales de explotación de recursos, desposesión de derechos colectivos e imposición de una definición universal de vida buena (Prádanos, 2018, p. 53).

Por otro lado, la conferencia performativa de Barber hace uso de un ordenador portátil para proyectar imágenes y escribir a través de un procesador de texto, organizándose en diez secuencias relacionadas que ofrecen acceso al proceso de documentación e investigación en torno al embalse. Como si se tratase de un *desktop documentary* realizado en directo, aprovecha tanto materiales sobrantes de las dos películas sobre el Pantano de Itoiz como imágenes e ideas inéditas, puestos en discusión en una *performance* encarnada por la voz y el manejo tecnológico de Barber y Echávarri. Las escenas contienen fotografías y fragmentos de vídeo de diferentes personas pertenecientes al paisaje en desaparición, como las fotografías del llenado del embalse, la desaparición de carreteras y la

⁹ Para una investigación exhaustiva sobre la configuración político-ecológica y los efectos de la planificación hidrológica en el territorio español, ver Swyngedouw (2015).

recuperación de especímenes de árboles autóctonos, junto a testimonios como el de una periodista que atiende al dolor de la exhumación del cementerio de uno de los pueblos sumergidos.

2.1. Tecnologías de visión diversas y cartografías disruptivas

Secuencias-fantasma para un fin del mundo empieza con un mapa en movimiento generado a través de un escáner láser (LiDAR) de un bosque. El contraste de esta imagen con las que le suceden, provocadas por la acción humana, desestabiliza la objetividad de la visión a través de la diversidad de mecanismos de obtención-representación y pone en cuestión la posibilidad de cartografiar la naturaleza sin tener en cuenta las historias y los afectos más-que-humanos. El uso de imágenes que mapean el entorno se repite en otras dos ocasiones: un mapa topográfico del embalse de Itoiz abre el corto de *592 metros goiti* para situar la cota que determina lo que sobrevive en el paisaje y lo que no; mientras que los escaneados láser proponen uno de los múltiples acercamientos sensoriales al bosque de *Paraíso* (Maddi Barber y Marina Lameiro, 2021).

Además, siguiendo el despliegue de posibilidades de cartografiar el mundo a través de diferentes tipologías de imágenes que propone Teresa Castro con relación al cine (2011), como el uso de prismáticos de un guarda forestal para observar y supervisar el equilibrio ecológico de especies del embalse o los planos-testimonio del archivo activista filmados desde una posición alejada y elevada, también dan cuenta del acercamiento estético al entorno del río Irati compartido por la comunidad. La concepción de la cartografía encuentra sinergias en el cine por su forma de proyección de la condición estética y visual de estar en el mundo a través de las tecnologías de visión (Castro, 2011). En la obra de Barber, el tratamiento de la topografía como manera de reconciliarse con los cambios ecológicos del territorio atiende a una evolución que tiene en cuenta las interrelaciones con la naturaleza. De este modo, presenta la naturaleza atravesada por discursos políticos y culturales y esta se moldea como un espacio del feminismo: posibilita una discusión

donde se reconocen los discursos hegemónicos de poder, pero también insiste en la posibilidad de resistencia (Alaimo, 2000).

En la última secuencia-fantasma de la conferencia se regresa al dispositivo cartográfico con la búsqueda de imágenes satelitales y aéreas en Google Maps con el objetivo de intentar distinguir y localizar los pueblos sumergidos bajo el agua. Barber y Echávarri relatan la historia política de los ecologistas que convirtieron los árboles en “ciborgs” introduciendo barras de metal en sus troncos (una estrategia documentada como *tree spiking*) para evitar su talado para la construcción y el llenado del embalse¹⁰. Las cineastas proyectan imágenes de una exploración en canoa buscando las modificaciones en los árboles realizada durante la investigación para las películas. Revelan una mezcla de “miedo y excitación” entre sus recuerdos personales al hallar los árboles, como si se tratase de una “escena de un crimen” y, así, el montaje en pantalla de las fotografías de las barras incrustadas y protuberantes en los árboles transmite una carga afectiva vinculada a historias más-que-humanas previas. Teniendo en cuenta la teoría de Laura U. Marks, que entiende la superficie de la imagen como lugar de análisis para revelar la composición de diferentes capas de sustrato de realidad y memoria, estas fotografías se convierten en objetos que “encode material conditions of displacement as well as discursive ruptures” (1999, p. 92)¹¹. En el marco de estas rupturas se generan nuevos imaginarios y sensibilidades éticas: la materialidad de los troncos y las barras de metal se inscriben como marcas visuales de un ensamblaje “ciborg” que alude a la potencialidad agencial de toda materia (Bennett, 2010), incluso aquella invisible o, atendiendo al título de la obra, fantasmal.

¹⁰ Greg Uhlin ha investigado sobre las imágenes de ecosabotaje en el cine, considerándolo una práctica estética y política porque suponen una irrupción equiparable al clavo de metal en el tronco (2020). Además, contextualiza el *tree spiking* como método de sabotaje ecologista o *ecotage*.

¹¹ “Codifican condiciones materiales de desplazamiento, así como rupturas discursivas”. Traducción propia.

3. Perspectiva relacional con el entorno y los animales no-humanos

En el paradigma actual de hibridación de naturaleza y cultura donde sitúa la cinematografía de la cineasta, los encuentros más-que-humanos se corresponden a enredos entre humano y no-humano y, según Emily O’Gorman y Andrea Gaynor, estas historias se fundamentan a través de la co-constitución y la diversidad multiespecie (2020). Por ello, otro eje necesario para investigar la influencia ecofeminista en la obra de Barber pasa por cómo se vincula a los animales, pero también a las relaciones entre estos y el territorio. La incorporación del pensamiento relacional y descentralizado es clave para entender la generación de estas historias: se plasma alrededor de la gestión humana previa a una tala de bosque en *Paraíso* –filme realizado además junto a la creadora Marina Lameiro–, donde se involucran dispositivos tecnológicos, la comunidad de vecinos y niños que juegan y aprenden en el bosque y la interpretación de los árboles a través de la figura de una médium. Visualmente, esta co-constitución se plasma en un despliegue multiescala, desde planos generales con agrupaciones de árboles hasta detalles de insectos tales como una oruga entre ramas o manos rebuscando en el sustrato del suelo. Responde así a un proceso de documentación de un territorio en constante cambio, que la cineasta encuentra propulsor de su cine (M. Barber, comunicación personal, 2023).

En *Paraíso*, el adentramiento visual al bosque que la comunidad va a talar se realiza a través de la navegación por el espacio representado en 3D del mapeado láser, pero se contrapone a un paisaje sonoro realista (en tanto percibido por micrófonos de captación convencionales) del viento rozando hojas, pájaros y demás presencias del entorno forestal. Este contraste permite hacer hincapié sobre la construcción sonora del espacio, que también está planificada desde una intencionalidad relacional y fijada en los ensamblajes más-que-humanos. Los diferentes mecanismos de percepción, desorientadores a efectos de combinar varios regímenes de realidad, descubren puntos de contacto con el ambiente sonoro y amplían los significados de los encuentros. Partiendo de estudios fonográficos pioneros

como el de Murray Schafer (1994), el cual permite aproximarse a los afectos y las políticas del paisaje acústico, Adam Diller (2021) localiza tal capacidad de amplificación de los encuentros sónicos más-que-humanos, que contribuyen a la expansión de narraciones antropocénicas, climáticas y, en este caso, comunitarias. En otro momento, se ve la máquina de medición láser que documenta los árboles en la zona, figurada diferencialmente en medio del paisaje forestal. Su activación marcada por un ruido tecnológico deriva en un ensordecimiento del ambiente sonoro del bosque, y con él, el filme propone otra perspectiva de percepción en la que el proceso de captación de sonidos es fundamental. La estrategia oscilante entre silencios, ruidos, y paisajes sonoros esculpe los encuentros sónicos más-que-humanos de la obra de Maddi Barber.

En el primer plano de este espacio sonoro, se utiliza otra grabación para conducir la narración de *Paraíso* hacia la manifestación de las relaciones afectivas con el bosque: se oye la voz de la médium, que encarna e interpreta la subjetividad de los árboles. Sobre estos, remarca su vitalidad y condición de actores capaces de motivar cambio en el entorno:

Hay un espacio que se mueve y los árboles saben sostenerlo (...) Si ellos se van, la energía de ahí [seguirá]; si hay otros seres que aprenden a escuchar, a cuidar, se moverá. Va a depender de cómo se cuide esta tierra. Me muestran que ellos no son imprescindibles en este espacio, pero ellos sí saben sostenerlo.

Con esto, el cortometraje proyecta un acercamiento que resuena en el materialismo vital de Jane Bennett, según el cual enfatizar “las contribuciones agenciales de las fuerzas no-humanas” contribuye al “intento de contrarrestar el reflejo narcisista del lenguaje y el pensamiento humanos” (2022, p. 22). Así, se revelan las agencias de las cosas, que producen efectos más allá de los contextos humanos, y se permite definir su capacidad como actores políticos. En estas imágenes (y las secuencias soñadas de *Urpean lurra* también) empieza a desarrollarse una perspectiva holística y animista que puede entrar en detrimento de la especificidad. Sin embargo, las teorías

del feminismo y los nuevos materialismos ponen en valor el potencial de un animismo estratégico como el representado por Barber para subrayar las desigualdades de entidades a las que se les han despojado de su agencia (Alaimo, 2000). La cineasta parte de detectar una suerte de animismo en la concepción relacional con los árboles y el territorio que practican los sujetos que filma (comunicación personal, 2023). Por ello, el acompañamiento precavido de la escenificación de la intérprete humana del bosque con el resto de las perspectivas sónicas y visuales del entorno contribuyen a proporcionar un relato de co-constitución que fomenta la restitución ética de lo no-humano.

Según Castro (2016), el cine materializa el vínculo entre el animismo y la agencia: la cámara encarna un ente híbrido que negocia lo humano y lo no-humano, y lo hace a través de plasmar su subjetividad en el movimiento. Esto resuena en la intencionalidad de filmar las relaciones con el territorio en la obra de Barber, dado que ha operado la cámara de la mayoría de los proyectos que ha dirigido. En *592 metroz goiti*, la cineasta encontró una incoherencia chocante ante la idea de planificar seguir desde la inmovilidad de un trípode al guarda forestal y a la ganadera como figuras que están en constante interacción con el entorno. Estos sujetos humanos forman parte del paisaje debido a pasar mucho tiempo ahí, algo que se hace manifiesto a través de su manera de transitar y desplazarse por el territorio o, incluso, su vestimenta. Como respuesta a esta condición, Barber formula la búsqueda de una presencia detrás de la cámara que le permita un posicionamiento afectivo con respecto al paisaje y las figuras filmadas. Construye un paisaje habitado con la cámara encarnada a través del movimiento, el cansancio y el pulso, entre los que se hace notar un temblor que deviene el cuerpo como un “contenedor de memoria y lugares” (M. Barber, comunicación personal, 2023).

En el mismo cortometraje, una escena predispone la cámara a adentrarse en la situación del parto de una vaca de noche en el campo¹². La ganadera

¹² Este imaginario de proximidad a la vaca como sujeto con agencia recuerda a películas clave

acompaña al ternero recién nacido y le da un biberón en un ambiente iluminado solo por una linterna que centra la composición y documenta el encuentro desde la proximidad y el sigilo. Tras la narración de las complicaciones postparto de la vaca en gestos cansados y corporalidades yacientes que auguran su muerte, la cámara pasa a filmar la reacción emocional de la ganadera. Un primer plano sostiene durante larga duración el rostro de la mujer, que aparece conmovido, con lágrimas en los ojos; su mirada alterna de un lado a otro del espacio diegético, sin llegar a mantener contacto con la cámara, sino encarnando una pausa introspectiva. Sobre esta secuencia, Barber insiste en la decisión de mantener la grabación a lo largo del tiempo. Así, frente al pensamiento de la cámara como apropiadora de relatos de otros, se aferra a la posibilidad de la cámara que, a través del tacto y el acompañamiento, promueve una mirada cuidadora (M. Barber, comunicación personal, 2023). Esto es definitorio de un posicionamiento feminista de la praxis documental, consciente de la importancia de reinscribir agencia en los sujetos desplazados a los márgenes.

De hecho, la cineasta menciona la influencia teórica de *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds* de María Puig de la Bellacasa (2017) en su trabajo. Puig de la Bellacasa realza la significancia política del tacto para cuidar, lo cual fundamenta la reapropiación de la mirada con este propósito. En la obra de Barber, esto se da, por un lado, en las prácticas de producción cercanas al territorio, y por otro, en el tipo de imágenes que filma, que son representativas de figuras y relaciones necesarias para la supervivencia. Al centrarse en la mujer que cuida a la vaca se amplifica esta cuestión, pues la tendencia a la representación de mujeres ganaderas o pastoras y sus contextos en la actualidad está atravesada por ideas de solidaridad y sororidad (Castelló y Romano, 2023)¹³. De este modo, junto a la

dirigidas por mujeres (aunque fuera del panorama español), como son *Cow* (2021) de Andrea Arnold y *First Cow* (2019) de Kelly Reichardt. Sobre esta última cineasta, Barber menciona en la entrevista que es una de sus referentes (M. Barber, comunicación personal, 2023). Esto dialoga a su vez con la perspectiva ecocrítica que despiertan las películas de Reichardt, tal y como señalé en otra publicación (Cordal, 2023).

¹³ El artículo de Castelló y Romano (2023) descubre un aumento de representaciones de pastoras en los medios españoles atravesadas por ideas ecofeministas de crítica a las

decisión del movimiento tembloroso y vivo, el posicionamiento relacional de la cámara encarnada como actor de estas historias más-que-humanas está fundamentado en una práctica de los cuidados, un rasgo que Papparcone vincula a un cine ecofeminista (2020).

3.1. Aproximaciones hápticas a la multiplicidad no-humana

A partir de las imágenes de las vacas, de las orugas o de la tierra, las obras de Barber presentan una calibración del grado de proximidad-lejanía con los animales y entornos no-humanos. Al bascular entre planos generales, primeros planos y planos detalle, el montaje genera contrastes que remarcan la posibilidad de acercarse a otras especies. En esta superación de distancia, la noción de los entornos co-constituidos se figura en imágenes que transmiten la materialidad de los cuerpos no-humanos. A partir del análisis háptico de Laura U. Marks, Puig de la Bellacasa incide en cómo la cercanía de la visión produce que estas imágenes, a menudo borrosas, adquieran una cualidad háptica, que gana fuerza por la inmersión encarnada que produce, “inviting the viewer into ‘a small caressing gaze’ on pores and textures at the surface” (Marks, 2002, xii, como se citó en Puig de la Bellacasa, 2017, p. 116)¹⁴. A la vez, este tipo de imágenes refuerzan la conexión con la diversidad multiespecie presente en los entornos filmados. Como ejemplo, *592 metros goiti* incluye una secuencia de imágenes registradas con una cámara de vigilancia del guarda forestal (incidiendo en el recurso de tecnologías de visión diversas) en las que aves de varias especies devoran el cadáver de un tejón. Al ceder tiempo en pantalla a animales y plantas se produce una descentralización que pone en perspectiva los vínculos entre humano y no-humano, cultura y naturaleza. Se atestigua así una revelación de los animales como mediadores del territorio, según Barber detecta en la filmación de las

desigualdades de clase y la dominación antropocéntrica. Los ejemplos de pastoras que se han dado en los últimos años están altamente cualificadas y representan un movimiento de concienciación, a menudo implicando un traslado desde la ciudad a entornos rurales para emprender proyectos de ganadería extensiva sostenibles. Estos proyectos comparten el imaginario con la ecoaldea de Lakabe antes mencionada y el contexto en el que se enmarcan las películas de Maddi Barber, que retratan a una ganadera que se ha visto desplazada de su lugar natal y ha tenido que readaptar sus condiciones de supervivencia.

¹⁴ “(...) invitando a la persona espectadora a ‘una acariciadora mirada ligera’ sobre los poros y las texturas de la superficie”. Traducción propia.

películas alrededor del embalse de Itoiz (comunicación personal, 2023). Las vacas, los buitres y las serpientes habitan el paisaje modificado desde la supervivencia, las fuentes de alimentación y los procesos de relación, y sirven de punto de anclaje a los humanos para reconectar con el territorio.

La idea de una cámara encarnada y cuidadora inspira la dirección de fotografía de Barber, que, siendo un rol altamente masculinizado, se evidencia como una propuesta de perspectiva feminista distintiva. En esta, el posicionamiento situado de la cámara se transmite a través del uso de limitaciones estético-narrativas en rodaje. Al contrario del desplazamiento de límites sin fin de la modernidad, y lejos de ser expansivas y autoritarias, los métodos de Barber se basan en ponerse límites y trabajar desde ellos. Con esto se acerca a concebir alternativas sostenibles, que según Luis I. Prádanos, son conscientes de los límites ecológicos y portadoras de sensibilidades relacionadas con prácticas colectivas y de los cuidados (2018, p. 77). En *Gorria* (2020), un cortometraje en el que filma la matanza de corderos, se intuye en el uso de película analógica y la decisión consciente de no mostrar rostros humanos con los que se generarían relaciones desiguales de empatía ante la violencia de las imágenes. Así, da paso a la representación y acercamiento a los animales y, al mismo tiempo, proyecta una realidad basada en las relaciones ganaderas de aprecio por los animales, pero también de su sacrificio utilitarista, que incide en el potencial político de las imágenes.

Cabe recordar que la búsqueda de “sujetos” de filmación entre entidades no-humanas ha formado parte del cine desde sus orígenes: solo hay que pensar en las funcionalidades científicas plasmadas en la exploración del movimiento de las primeras captaciones de fotogramas de caballos, o su evolución y experimentación con las formas zoomórficas¹⁵. Esta representación se ha diversificado para adquirir fórmulas simbólicas,

¹⁵ En el marco de las vanguardias de los años 20, se ha resaltado la obra de Jean Painlevé desde el monográfico de James Leo Cahill (2019). Y, publicado en esta misma revista, un artículo la vincula con una variante del documental de naturaleza de corte surrealista por, entre otras tipologías, las abstracciones y las alteraciones temporales que presentan las imágenes originadas desde el modo de visión microscópica; además, resalta su influencia en la obra de los documentalistas agrarios y científicos del contexto español Carlos Velo y Guillermo Zúñiga (Martínez Armas, 2023).

utilitarias o de conocimiento y exposición de los entornos que, mayoritariamente desde una perspectiva antropocéntrica, nos rodean. Siguiendo la tradición de las imágenes documentales en movimiento de “la naturaleza” y de “animales”, Belinda Smaill (2016) ha detectado diferencias en estos tratamientos, señalando la importancia del análisis de las cuestiones relacionales y el potencial del cine para pensar la co-constitución de la vida en un mundo compartido e impulsar “human responsibility beyond the frame without perpetuating the illusion of totalizing human mastery over nature” (p. 20)¹⁶.

Sin embargo, el cine de Barber también está atraído por las contradicciones y dilemas éticos generados en la interacción con los animales. Las imágenes de asesinato o violencia en cuerpos de animales implican una contradicción de su tratamiento. Aunque a menudo esta agresión genera horror (Smaill, 2016), no siempre incita un comentario crítico sobre la agencia de estos sujetos y sus usos utilitarios en estructuras de alimentación o espectáculo. Esto encuentra su deriva en *Gorria*, pero también en *Yours Truly* (2017), el primer cortometraje de la cineasta (también vinculado al marco de los estudios de máster y colaborativo junto a Charlotte Hoskins y Christopher Murray) sobre el proceso de montaje y desmontaje de especímenes taxidermizados del zoo de Manchester. Esta pieza incluye la lectura en voz en *off* de cartas enviadas entre dirigentes de zoos, que reflexionan sobre un pasado colonial de obtención y comercialización de los animales. La redacción explicita contradicciones del discurso al apreciar la belleza de los cadáveres desde una perspectiva de posesión e invita a cuestionar la ética de conservación del antiguo funcionamiento de los zoos, ampliándolo a su relación con la caza y la matanza. Incide en cómo la condición de mirada y exposición en el zoo genera la marginalización de los animales que preocupó a Berger (1977). Entonces, a través de la evocación afectiva de la incomodidad, se produce un espacio de reflexión sobre las relaciones de dominación con los animales no-humanos.

¹⁶ “(...) la responsabilidad humana más allá del plano sin perpetuar la ilusión de un dominio humano totalizador sobre la naturaleza”. Traducción propia.

4. Prácticas fílmicas ecofeministas desde los cuidados

En los últimos años se observa una mutación de espacios de práctica de la etnografía visual que, en contacto con teorías feministas, postcoloniales y ecologistas, ha dado lugar a un impulso en la experimentación de la representación de encuentros más-que-humanos. En *Feminism and Documentary* (Walker y Waldman, 1999) ya se menciona la tendencia creciente de la nueva etnografía por su potencial ético, pues sostiene que la participación observante puede funcionar como un mecanismo de justicia para investigar, escribir y escuchar “otras” voces (p. 15). Ante esto y para completar el análisis de la obra de Maddi Barber, cabe puntualizar las influencias teóricas y de colaboración en las perspectivas que adopta al filmar.

En estas prácticas se intentan desarticular las relaciones de poder entre los etnógrafos y los sujetos representados. Si bien Barber se ha formado en antropología visual, existen trasvases entre ambas disciplinas que suscitan una tendencia cinematográfica de imaginario materialista, especialmente volcado a entornos rurales donde se facilita el encuentro con animales no-humanos. La predisposición a historias de “otros” se inscribe en la postura política feminista y decolonial declarada de Barber, que, si bien solo explicita temáticamente en *Truly Yours*, subyace al resto de su obra como un posicionamiento crítico ante las lógicas neocoloniales circulantes en el estado español (Prádanos, 2018). También se manifiesta al relacionar la influencia del pensamiento teórico de Donna J. Haraway, Anna Tsing, y María Puig de la Bellacasa con su producción artística, y en la formulación de “preguntas impulsoras” como método fundamental de su proceso de investigación fílmica que le permite generar un marco y abordarlo de “forma interrogativa” (M. Barber, comunicación personal, 2023)¹⁷.

¹⁷ Esta influencia y vinculación con filósofas feministas que promulgan ideas ecologistas encuentra ciertos ecos en el trabajo de otras cineastas vinculadas al documental. Además, instituciones como el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), son marcadas impulsoras de comisariados fílmicos contenedores de estos discursos, entre las que son destacables el medimetro *Camille & Ulysse* (2021) de Diana Toucedo con Donna Haraway y Vinciane Despret; y, dentro de los videoensayos producidos como parte de la serie *Un*

Resonando en esta tendencia, el posicionamiento feminista de Barber se concreta en los cuidados y la puesta en valor de nociones de preocupación y responsabilidad. Produce responsabilidad a través de pasar tiempo con los sujetos y entornos a filmar, participar de los trabajos de campo e invertir en devolver la mano de obra (M. Barber, comunicación personal, 2023). Precisamente, a lo largo del análisis de sus películas se han filtrado los vestigios de los procesos de participación y autorrepresentación de la cineasta en las localizaciones de producción, de búsqueda del archivo y de acercamiento a personajes femeninos desde los cuidados. Así, pone en práctica la noción de *responseability* de Haraway: la capacidad de responder ante el acto de ser tocados y aprender a vivir con otros. De nuevo, en los encuentros más-que-humanos, el tacto “‘ramifies and shapes accountability’, furthers a sense of inheriting ‘in the flesh,’ and invites us to be more aware about how living-as-relating engages both ‘pleasure and obligation’” (Haraway, como se citó en Puig de la Bellacasa, 2017, p. 116)¹⁸.

Este entendimiento relacional se traslada a otros ámbitos de la producción, como los procesos de creación colectivos que Barber comparte con montadoras o produciendo otros proyectos. Tales relaciones con otras creadoras o participantes del rodaje son frecuentes en obras y cineastas que aplican una perspectiva crítica en la representación de la naturaleza (Paparcone, 2020). De este modo, la red de creadoras con las que comparte procesos, ideas e intereses (Marina Lameiro, Mirari Echávarri y Gerard Ortín, entre otros) supone otro factor del acercamiento ecofeminista de Barber al cine.

vocabulari per al futur, *Natura* (2022) de Gerard Ortín con Bruno Latour y *Espècie* (2021) de Xiana do Teixeira y Emilio Fonseca con Stefano Mancuso. Maddi Barber también participa de este circuito de comisariado con instituciones culturales y artísticas, pues ha realizado trabajos multidisciplinares, como la conferencia-performativa analizada. Para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, también realizó *Core* (codirigida junto a June Crespo, 2022), donde explora la materialidad de las cosas a través de la yuxtaposición de una performance del cuerpo humano e imágenes de una cantera y los procesos de transformación de las piedras.

¹⁸ “(...) ‘ramifica y moldea la responsabilidad’, fomenta un sentido de heredar ‘en la carne’, y nos invita a ser más conscientes sobre cómo vivir-como-relacionarse implica tanto ‘placer como obligación’”. Traducción propia.

5. Conclusiones

Las obras de Maddi Barber no denuncian la condición de emergencia climática, y por ello no encajan en una clasificación estricta de documentales activistas, entendidos como aquellos en los que prevalece un discurso explícito y cerrado, que no da lugar a ambigüedades sobre el posicionamiento y la intervención política. Esto no quita que la propuesta discursiva de la cineasta, que origina desde una relación íntima y de los cuidados con un territorio concreto, no esté permeada de un potencial político encauzado hacia generar movilización afectiva y reflexiva en el espectador. Esta condición se activa en su pensamiento y acercamiento al cine: Barber valora la autonomía de la persona espectadora. Para la cineasta navarra, su posición a la hora de hacer cine no sostiene una intención de provocar un cambio político explícito, sino de generar un espacio en el pensamiento, la imaginación y el sensorio que dé lugar a un cambio. Esta idea de mutación se presenta a nivel de propuesta filmográfica, narrativa y de afectación-recepción de los discursos políticos ecologistas y de género. Consciente de una forma de estar en el mundo específica, Barber se mueve por preguntas éticas que pretenden hacer colectivo lo personal y lo local.

En el caso de la polémica del embalse de Itoiz, la cineasta utiliza imágenes activistas que abren la posibilidad de adoptar una posición similar. Problematizando la perspectiva única, pone en circulación el archivo junto a una multiplicidad de experiencias, como las de los animales que consiguen sobrevivir en y adaptarse al entorno del embalse. La ideología no cede a una lectura esencialista en las obras sobre la construcción de la presa, sino que estas plantean el interés por filmar cómo habitar un espacio donde parece imposible vivir. Con esto, se advierte un objetivo explicitado por Barber: la búsqueda de un “cine comprometido”, que habla “desde un lugar” y presta atención a los relatos “de convivencia” (Silva, 10 de marzo de 2020). La obra de Barber pone en tela de juicio las perspectivas sobre la gestión comunitaria y colectiva, apuntando así hacia la necesidad de imaginarios lentos y de decrecimiento por el bien de la supervivencia (Prádanos, 2018). Esta temática se suma a otras posibles preguntas y vías de análisis de las que la

obra de Barber puede formar parte, como las políticas de gestión medioambiental resaltadas ante el pasado franquista de modernización industrial a través de presas y embalses.

También queda pendiente plantear en profundidad la ética animal, atendiendo a las contradicciones que formulan algunos de sus trabajos en la representación de la violencia de cuerpos no-humanos. Por ahora, en la manera de filmar háptica del entorno y los encuentros con lo no-humano se habilita una reflexión ecocrítica, detectada a través de la representación visual (la cámara encarnada y la corporalidad transmitida), así como en la exploración de contrastes sónicos que sitúan al espectador en posicionamientos disruptivos para repensar las relaciones más-que-humanas. Esta aproximación configura las prácticas colectivas alrededor de hacer cine. Primeramente, se apoya de una corriente vigente en el panorama de documental feminista en España. Partiendo de ahí, y tomando como referencia a Haraway y Puig de la Bellacasa, el cine documental de Barber crea un espacio para abordar una propuesta de análisis de la naturaleza transversal. Con ello, repara en las urgencias por reaprender a habitar y actuar con responsabilidad: evoca historias pasadas, continuas, y genera escenarios futuros de potencialidad ecofeminista.

Referencias bibliográficas

Alaimo, S. (2000). *Undomesticated Ground. Recasting Nature as a Feminist Space*. Cornell University Press.

Alaimo, S. (2008). Ecofeminism without Nature? Questioning the relation between feminism and environmentalism. *International Feminist Journal of Politics* 10(3): 299-304.

Araüna Baró, N. y Quílez Esteve, L. (2020). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 105-119.

Arenas, A. M. (21 de septiembre 2019). Entrevista a Maddi Barber, directora de “Urpean lurra”: “Los sueños también pueden ser actos colectivos y políticos”. *Otros Cines Europa*.
<http://www.otroscineseuropa.com/entrevista-a-maddi-barber->

[directora-de-urpean-lurra-los-suenos-tambien-pueden-ser-actos-colectivos-y-politicos/](#)

- Basanta Pin, I. (2022). Unha apoloxía da natureza. Cineastas galegas no ronsel da ecocrítica. *Abriu*, 11(1), 131-154. <https://doi.org/10.1344/abriu2022.11.5>
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Cahill, J. L. (2019). *Zoological surrealism: the nonhuman cinema of Jean Painlevé*. University of Minnesota Press.
- Castelló, E., y José Romano, M. (2023). Shepperdresses: new representations of rural women in Spain. *Feminist Media Studies*, 23(4), 1659-1675.
- Castro, T. (2016). An animistic history of the camera: filmic forms and machinic subjectivity. En D. Cavalotti, F. Giordano y L. Quaresima (Eds.), *A History of Cinema Without Names* (pp. 247-255). Mimesis International.
- Castro, T. (2008). *La pensée cartographique des images. Cinema et culture visuelle*. Aléas Éditeur.
- Cordal, A. (2023). Repensando el extractivismo y la masculinidad. Estética del medio ambiente en Pozos de ambición (2007) y First Cow (2019). *Comparative Cinema* 11(20): 26-47, 139-155.
- Fernández-Cebrián, A. (2024). Pueblos de agua: Territorios hidrosociales en la España contemporánea. En M. López Lerma (Ed.), *Cartografías in/justas. Representaciones culturales del espacio urbano y rural en la España contemporánea*. Comares.
- Filmoteca de Catalunya (s.f.). *Seqüències fantasma d'una fi del món*. Recuperado el 24 de febrero de 2024 de <https://www.filmoteca.cat/web/es/node/46929>.
- Fonoll Tassier, A., Quílez Esteve, L., y Araüna Baró, N. (2023). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista. En R. Arnau Roselló, J. Marzal Felici y T. Sorolla Romero (Eds.), *Más allá del documento: derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 199-220). Tirant lo Blanch.
- García Clavel, J. (21 de mayo de 2021). Maddi Barber, cineasta: “El fin del mundo ya ha ocurrido, y no sólo una vez, sino muchas”. *El Diario*. https://www.eldiario.es/murcia/entrevistas/maddi-barber-cineasta-mundo-ocurrido-no-vez_1_7957481.html
- Guàrdia, I. (2022). Transformaciones en el documental de intervención: de la tradición obrera a la mirada ecofeminista. En R. Arnau Roselló, J. Marzal Felici y T. Sorolla Romero (Eds.), *Más allá del documento: derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 223-247). Tirant Lo Blanch.

- Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs and women. The reinvention of nature*. Routledge.
- Herrero, Y. (2015). Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo. *Boletín del Centro de Documentación Hegoa*, 43(1), 1-12.
- Keller, P. M. (2016). *Ghostly landscapes: film, photography, and the aesthetics of haunting in contemporary Spanish culture*. University of Toronto Press.
- Lefebvre, M. (Ed.). (2007). *Landscape and Film*. Routledge.
- Marí, J. (2023). Spanish Film and the Environment. En L. I. Prádanos (Ed.), *A Companion to Spanish Environmental Cultural Studies* (pp. 223-230). Boydell & Brewer.
- Marks, L. (1999). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Martínez Armas, I. (2023). Jean Painlevé, autor de referencia europeo para el desarrollo del documental surrealista de naturaleza. *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía*, 27(1), 145-168. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi27.16346>
- Merchant, C. (1980). *The Death of Nature*. HarperCollins.
- Morales García, T. (16 de agosto de 2014). ¿Viviría en un pueblo donde todos los vecinos comen juntos? *El País*. https://elpais.com/elpais/2014/08/15/buena vida/1408104564_819577.html
- Mukherjee, D. (2022). The aesthetic and material force of landscape in cinema. *Representations*, 157(1), 115-141. <https://doi.org/10.1525/rep.2022.157.6.115>
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.
- O’Gorman, E. y Gaynor, A. (2020). More-than-human histories. *Environmental History*, 25(4), 711-735. <https://doi.org/10.1093/envhis/ema027>
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En Scholz, A. y Álvarez, M. *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 89-110). Iberoamericana-Vervuert.
- Paparcone, Anna. (2020). Between cities and mountains: a look at contemporary ecofeminist cinema in Italy. *The Italianist*, 40(2), 214-228. <https://doi.org/10.1080/02614340.2020.1769306>.
- Pick, A. y Narraway, G. (2013). *Screening nature: cinema beyond the human*. Berghahn Books.

- Prádanos, I. L. (2018). *Postgrowth imaginaries: new ecologies and counterhegemonic culture in post-2008 Spain*. Liverpool University Press.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.
- Red Ibérica de Ecoaldeas (s.f.). *Página de inicio*. Recuperado el 23 de febrero de 2024 de <https://ecoaldeas.org/>.
- Rodríguez, M. P. (2022). *Cineastas vascas*. Euskadiko Filmategia Fundazioa – Fundación Filmoteca vasca.
- Silva, J. (10 de marzo de 2020). Maddi Barber: “Creo que o cine pode xerar alianzas no mundo rural”. *A Cuarta Pared*. <https://www.acuartapared.com/es/maddi-barber-creo-que-o-cine-pode-xerar-alianzas-no-mundo-rural/>
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.
- Smaill, B. (2021). Understanding environmentalism as a feminist media concern: documentary filmmaking, argumentation, advocacy and industry. *Feminist Media Studies*, 15(1), 440-455. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1979072>.
- Smaill, B. (2016). *Regarding life animals and the documentary moving image*. SUNY Press.
- Stacy, A. (2000). *Undomesticated ground: recasting nature as feminist space*. Cornell University Press.
- Stacy, A. (2008). Ecofeminism without Nature? *International Feminist Journal of Politics*, 10(3), 299-304. <https://doi.org/10.1080/14616740802185551>
- Swyngedouw, E. (2015). *Liquid power: Water and contested modernities in Spain, 1898-2010*. The MIT Press.
- Walker, J. y Waldman, D. (Eds.). (1999). *Feminism and documentary*. University of Minnesota Press.

Filmografía

- Arnold, A. (Directora) (2021). *Cow*. Reino Unido: BBC Film, Doc Society y Halcyon Pictures.
- Barber, M. (Directora) (2020). *Gorria*. Pirenaika
- Barber, M. (Directora) (2019). *Urpean lurra*. Pirenaika
- Barber, M. (Directora) (2018). *592 metroz goiti*. Doxa Producciones.
- Barber, M. y Crespo, J. (Directora) (2022). *Core*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

- Barber, M. y Echávarri, M. (Directoras) (2021) [Conferencia performativa]. *Secuencias-fantasma para un fin del mundo*. Producción propia.
- Barber, M., Hoskins, C. y Murray, C. (Directoras) (2017). *Yours Truly*. Granada Centre For Visual Anthropology.
- Barber, M. y Lameiro, M. (Directoras) (2021). *Paraíso*. Hiruki Filmak y Pirenaika
- Bollaín, I. (Directora) (2016). *El olivo*. Morena Films, The Match Factory, ICAA, RTVE, Movistar Plus, Eurimages.
- Do Teixeira, X., Fonseca, E. y Mancuso, S. (Directoras) (2021). *Espècie*. CCCB.
- Ortín, G. y Latour, B. (Directoras) (2022). *Natura*. CCCB.
- Reichardt, K. (Directora) (2019). *First Cow*. Film Science, A24, IAC Films.
- Simón, C. (Directora) (2022). *Alcarràs*. Avalon, Elastica Films, Vilaüt Films, Kino Produzioni, Movistar Plus, RTVE, TV3.
- Toucedo, D. (Directora) (2021). *Camille & Ulysse*. CCCB y Centre Pompidou.