

Deseo encarnizado de ir hacia una “des-personalización” como la que la cineasta y teórica Maya Deren describe a propósito del ritual y de la película-ritual:

“Un ritual está caracterizado por la des-personalización del individuo. En algunos casos, se distingue incluso por la utilización de máscaras y de prendas voluminosas, para que el intérprete sea prácticamente anónimo; y se distingue también por la participación de la comunidad... como una entidad homogénea en la que los modelos interiores de relación entre los elementos crean, juntos, un movimiento más amplio del cuerpo como un todo. La intención de una des-personalización semejante no es la destrucción del individuo; al contrario, lo amplía más allá de la dimensión personal”².

Deseo que exaspera a Occidente, que ha hecho de *ella*, la des-personalización, en el origen de las prácticas rituales y de los movimientos reivindicativos de los esclavos en el siglo XIX, una seria enfermedad, por temor a salir de sí mismo “sin” su concepto de individuo y de todo lo que se le ha atribuido como historia, memoria, formas de narración, percepción de lo real y de aquello que lo rodea, de lo que no habría de alejarse.

Entrar en este impulso en trance, fundirse en la experiencia de una danza colectiva y olvidarse en tanto cineasta, artista u otro, darse, en lugar de poseer, dejarse poseer, dejarse apasionar por, perderse entre las cosas y los otros con quienes compartir esos momentos. Comenzar por este abandono de sí³. Dar marcha atrás hasta *un anagrama de ideas sobre el arte, la forma y el cine*⁴. Repensar nuestras herramientas. Imaginar “una película bruta, de fricción, de erosión, de reflejo, de remolinos”. Una cámara hecha de agua y del choque entre una piedra de amolar y una piedra de río. Proponer una lectura hecha de imágenes y leyendas que tienen una autonomía propia: las imágenes se han convertido en las notas a pie de página de un texto que no ha sido escrito y las leyendas emergen como suposiciones. Autorizarse lo que nos estaba prohibido: “sobre y en el interior” de la imagen de archivo colonial, redirigir la luz “contra aquel cine”. Hacer un gesto más. Alterar sus imágenes y con ello su transmisión. Por arte de magia, sin borrar ni hacer desaparecer, y hacer de manera que los supuestos/as sujetos “en” y “de” la fotografía colonial —sobre los que sabemos muy poco— puedan dejar, abandonar su “sobre-exposición”. Retocar estas fotografías curándolas. Así, sin sus “ejemplares de exposición” las imágenes coloniales se vuelven silenciosas... El rumor dice que lo que tenía que ser dicho ya nunca se dirá a través de esas fotografías. Es imposible dar la espalda a lo invisible.

Escuchar a los espíritus del lugar hablar de cuidado. Una experiencia, para ser contada, precisa encontrar el lugar que podría revelarla, volverla activa. Ha sido preciso por tanto, en pleno verano, cuando las miradas están distraídas, cuando por causa del intenso calor las puertas están abiertas, comenzar por encontrar las fisuras. Estas rupturas en el raciocinio que hacen dudar de un todo coherente, sólido, homogéneo. Ante la blancura de un trozo de pared de un antiguo hospital convertido en museo, encontrar una brecha. Bajar muchas escaleras y buscar en los sótanos. Todo esto en ausencia de una determinación más colectiva —que aún no ha sido tomada— a cavar mucho más hondo, bajo tierra, en los cimientos mismos del edificio y alrededores, allí donde están todavía los fantasmas y los espíritus de la Guerra Civil que ninguna imagen enmarcada podrá reemplazar. Una vez abajo, encontrar una trampilla. Abrirla. Sacar sus travesaños de metal, enterrados después de innumerables años. Encontrar entonces adónde lleva esta trampilla de la antigua carbonera. Encontrar no en un libro de historia, sino en algunos pasajes dispersos de una tesis sobre las “sucesivas transformaciones de un hospital inacabado”⁵, el relato de una ingeniería desquiciada primero militar y religiosa, después civil, después de nuevo militar, después civil... que aparece sin detenerse desde 1758 —salvo durante los tiempos de la Guerra Civil, cuando el hospital se convirtió en la Clínica Militar N°4, tiempos que provocaron el derrumbamiento de una parte de lo construido y el parón de las obras de ampliación acometidas en 1930, así como el traslado de enfermos civiles. Descubrir que estas cúpulas subterráneas de ladrillo encerraban todo un “departamento para mujeres dementes”, una sala sorprendentemente llamada “maternidad y presas”, una tienda y un laboratorio farmacéutico. Enterarse a partir de documentos menores que relatan las obras y reformas realizadas en 1859, 1886 y 1918 en las “salas de hidroterapia”, de la existencia de estas “salas de dementes” que no se mencionan hasta mucho después, en 1963, bajo el nombre de “pabellón de observación de dementes”. Enterarse de nombres desconocidos, de jefes de obra, de personal diverso, de arquitectos y de médicos, los unos, que supuestamente curan, pidiendo al gobierno que construya, “muy bajo”, salas para “dementes e incurables” y una “casa de maternidad”, y los otros, “creadores artísticos” del edificio firmando la organización de espacios que nunca habitarán. Leer referencias a las “jaulas” donde se apiñaban los cuerpos de los dementes maltratados, apaleados en la oscuridad casi total, la humedad y una ínfima ventilación, en documentos de 1821 que relatan las abundantes demandas de financiación nunca satisfechas. Leer a una prensa que llega tarde apiadarse en 1882 de la situación en “esos depósitos subterráneos inmundos y miserables” y describir a “los enfermos más violentos volviéndose contra sus propios camaradas” instalados todos, sin embargo, en “camas de hierro o con barrotes parecidas a las de los niños” pero con ligaduras para “atar a los locos furiosos”. O en 1928, leer a propósito de

las innumerables cerraduras, y del grosor desmesurado de las paredes y de las puertas que no dejaban que se colase ningún sonido, ninguna voz hacia la parte superior del edificio. O, todavía en 1932, sobre la crisis y el aumento de los/las dementes encerrados/as. Y sobre la implantación en 1944, en los sótanos, de una cámara donde se desinfectaba con ácido cianúrico la ropa traída de la calle por los enfermos para obligarles a ponerse la de la institución. Leer en otra parte que los servicios industriales y electromecánicos del Consejo Provincial de Madrid tenían en 1954 el proyecto “de instalación de un quemador para carbón de pequeño tamaño en el pabellón de los dementes”.

Leer en ninguna parte el nombre de los fallecidos por desatención.

Saber que la historia de estos sótanos habría sido evocada por primera vez en el museo en 2002, en una pieza teatral de Fernando Arrabal, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, que pone en escena la historia personal del autor, historia de un padre que no quiso sumarse al levantamiento militar que provocó la Guerra Civil, condenado a muerte primero, encarcelado después, evadido más tarde de un hospital psiquiátrico en pleno invierno, sin techo, sin papeles, y finalmente nunca encontrado; y la historia de una madre que crió al hijo y que denunció la no-adhesión del padre provocando así su encarcelamiento... Una historia entre muchas otras que deja que el mayor peso recaiga en los devenires individuales, en vez de en aquellos de una responsabilidad más colectiva.

Saber que estos sótanos fueron luego abiertos al público de una exposición por primera vez en 2007, gracias a la propuesta de Valcárcel Medina, que hizo una alusión indirecta a la historia a través del relato “Casa tomada” de Julio Cortázar.

Tomar aliento.

Volver a subir, coger una maza y abatir un trozo de la pared blanca, sacar los antiguos ladrillos que ocultaban la trampilla. Agujerear lo suficiente para dejar pasar los cuerpos. Darse cuenta de que la abertura no da directamente a la calle, sino que recae en una planta baja delimitada por el cuarto de vigilantes, cuyo emplazamiento no ha cambiado desde hace siglos. Respirar hondo... Darse cuenta de que, a pesar de encontrarse rodeados, una circulación de aire y de luz, la de un pozo de luz, era posible entre los sótanos y la planta baja. Retomar contacto con el pasado. Liberar así el paso a lo que no se ve, el tiempo de pasar sin ser visto/a delante de una de las puertas abiertas pero bien vigiladas del edificio, la de los empleados/as. Dejar que salga fuera lo que estaba retenido en una oscuridad forzada. Darse cuenta de la dificultad de este pasaje. Gesto sin gloria que además no tiene nada de heroico, a excepción de ser inimaginable en el presente. Antes que hallarse en la soledad de un gesto romántico, autorizarse a no recular ante la puerta de nuevo abierta, hacer nuestra magia “como si no estuviéramos allí”, franquearla sin más y sin esperar. Una vez fuera,

ir al ritmo escogido de nuestros pasos hasta las palmeras allí replantadas desde no se sabe cuándo y venidas de ya no se recuerda dónde. Retomar el contacto con nuestros/los espíritus. Si todo no puede ser dicho ni mostrado, aprender a ver en la penumbra del presente su parte de secreto. Perder la vista es un fenómeno que nos espera a todos. Encontrar pues aquello que nos toca.

AR, agosto de 2013, notas sobre *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*

1. Última frase de *In girum imus nocte et consumimur igni* que, antes de ser una película, fue un escrito de Guy Debord y que sólo pudo encontrar su sitio en el cine, como hoy en día en los archivos, a contracorriente. A retomar desde el principio, escribía, «frase que, oponiéndose a las tradicionales señales de conclusión, “Fin” o “Continuará”, ha de entenderse en todos los sentidos del verbo *repandre*, “retomar”. Quiere decir, en primer lugar, que la película, cuyo título era un palíndromo, ganaría con que se la volviera a ver al punto, alcanzando así más cabalmente su efecto desesperante: una vez se haya conocido el final, se sabe cómo se había de entender el principio. Quiere decir también que habrá que recomenzar tanto la acción evocada como los comentarios al respecto. Quiere decir, en fin, que habrá que reconsiderarlo todo desde el principio, corregirlo, reprobarlo tal vez, para llegar un día a resultados más dignos de admiración.»

2. «A ritual is characterized by the de-personalization of the individual. In some cases it is even marked by the use of masks and voluminous garments, so that the performer is virtually anonymous; and it is marked also by the participation of the community...as a homogeneous entity in which the inner patterns of relationship between the elements create, together, a larger movement of the body as a whole. The intent of such a de-personalization is not the destruction of the individual; on the contrary, it enlarges him beyond the personal dimension.» “Notes on Ritual and Ordeal”, “Maya Deren: Notes, Essays, Letters”, pp. 1-86 en *Film Culture*, nº 39, invierno de 1965, Nueva York.

3. Lo que la cineasta Maya Deren pone de manifiesto en 1951 cuando declara sentirse forzada a abandonar su lugar de artista y cualquier manipulación —destinada a hacer obra de arte— del material fílmico que aglutinó a lo largo de varias temporadas en Haití en 1947, 1949 y 1954, donde filmó danzas y ritos vudús para un proyecto de película que debía desbordar el contexto haitiano y que quedará inconcluso. Reconoce así encontrarse filmando lo más “humilde y fielmente posible” una realidad que se le impuso por su propia integridad, y prefiere comenzar por acabar la escritura de una monografía en torno a la cosmología vudú, *Divine Horsemen: The living Gods of Haiti* (Thames & Hudson, 1953, Londres y Nueva York). Sin embargo, no abandona las potencialidades del material fílmico, al que se enfrenta hasta su muerte. Abandona la relación esperada respecto a estos materiales, y al cine. Duda.

