COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

Manuel Asensi Pérez
Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València

Ramón Cotarelo
Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia

Mª Teresa Echenique Elizondo
Catedrática de Lengua Española
Universitat de València

Juan Manuel Fernández Soria
Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València

Pablo Oñate Rubalcaba
Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València

Joan Romero
Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València

Juan José Tamayo
Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid

Procedimiento de selección de originales, ver página web:
www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

ENVEJECIMIENTOS Y CINES IBÉRICOS

BARBARA ZECCHI,
RAQUEL MEDINA,
CRISTINA MOREIRAS-MENOR,
MARÍA PILAR RODRÍGUEZ
(Editoras)

Maria Inês Castro e Silva
María Donapetry
Patrícia Martinho Ferreira
Santiago Fouz Hernández
Ramon Girona
Concha Gómez
João Paulo Guimarães
Julián Daniel Gutiérrez Albilla
Patricia Keller
Margarita Ledo Andión
Asier Leoz
María Marcos Ramos
Raquel Medina
Imma Merino
Guillem Molla
Cristina Moreiras-Menor
Jitka Ondrušková
Eva París-Huesca
Àngel Quintana
María do Cebreiro Rábade Villar
María Pilar Rodríguez
Carlos Roldán Larreta
Celia Sainz
Javier Sánchez Zapatero
Paul Julian Smith
Félix Zamora Gómez
Barbara Zecchi

tirant humanidades
Valencia, 2021

Copyright * 2021

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

© Barbara Zecchi
Raquel Medina
Cristina Moreiras-Menor
María Pilar Rodríguez

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELFS.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-1975-2021
ISBN: 978-84-18802-20-1
MAQUETA: Innovatext
Ilustración de cubierta: © Barbara Zecchi, 2021

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: *atencioncliente@tirant.com*. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en *www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa* nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: *http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf*

Índice

AGRADECIMIENTOS 11

INTRODUCCIÓN. EL ENVEJECIMIENTO EN LA SOCIEDAD. EL ENVEJECIMIENTO EN EL CINE 15
Barbara Zecchi, Raquel Medina, Cristina Moreiras-Menor y María Pilar Rodríguez

I. EL ENVEJECIMIENTO DEL *AUTEUR*

Capítulo 1
ZOMBIS, DEMENCIA Y LA MEDICALIZACIÓN DE LA POBREZA EN *CAVALO DINHEIRO*, DE PEDRO COSTA 63
João Paulo Guimarães

Capítulo 2
PASIÓN Y REDENCIÓN: EL ENVEJECIMIENTO EN ALMODÓVAR . 79
Paul Julian Smith

Capítulo 3
VISIONES DE Y DESDE LA VEJEZ EN EL CINE VASCO 95
María Marcos Ramos

Capítulo 4
L'ENVELLIMENT I LA HUMANITZACIÓ DELS MITES EN EL CINEMA D'ALBERT SERRA 121
Àngel Quintana

Capítulo 5
TABLAS, MEMORIA, DESEO: LA VEJEZ EN EL CINE DE VENTURA PONS 141
Santiago Fouz Hernández

Capítulo 6
***WAYS OF SEEING:* EL ENVEJECIMIENTO EN EL CINE DE ISABEL COIXET** 169
Concha Gómez

II. CUERPOS QUE ENVEJECEN

Capítulo 7
LA ÉTICA DE LA FINITUD *QUEER*: ENVEJECIMIENTO Y DUELO EN *MORRER COMO UN HOMEM* DE JOÃO PEDRO RODRIGUES 193
Julián Daniel Gutiérrez Albilla

Capítulo 8
CORPOS NON PRODUTIVOS NO NOVO CINEMA GALEGO 225
Margarita Ledo Andión

Capítulo 9
"ESTE CUERPO ES MÍO": RESIGNIFICACIÓN DE LA MADUREZ DE LA MUJER EN EL CINE DE PILAR MIRÓ Y JOSEFINA MOLINA 247
Eva París-Huesca

Capítulo 10
LOLA HERRERA ENTRE DOS MARIOS: UNA CONVERSACIÓN 273
María Donapetry

Capítulo 11
CINE VASCO DE LOS 90: UNA VISIÓN HETEROGÉNEA DE LA TERCERA EDAD 285
Asier Leoz

III. ENVEJECIMIENTO Y MEMORIA

Capítulo 12
PEDRO COSTA E MIGUEL GOMES: ENVELHECIMENTO E MEMÓRIA COLONIAL NO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO 309
Patrícia Martinho Ferreira
Maria Inês Castro e Silva

Capítulo 13
PROSOPOGRAFÍA, GENERACIÓN, COHORTE. EL NUEVO CINE GALLEGO ANTE EL PASADO CULTURAL 339
María do Cebreiro Rábade Villar

Capítulo 14
RECUERDOS Y OLVIDOS: LA VEJEZ EN EL CINE DE LA MEMORIA 367
Javier Sánchez Zapatero

Capítulo 15
LA TERCERA EDAD EN EL CINE VASCO: LA MIRADA TRANSGRESORA DE LA GENERACIÓN KIMUAK 389
Carlos Roldán Larreta

Capítulo 16
***ZUBIAK*: MAIXABEL LASA Y LOS PUENTES RESTAURATIVOS** 413
María Pilar Rodríguez
Jitka Ondrušková

Capítulo 17
"EL IMSERSO DE LA MEMORIA" DE LOS *VENCIDOS*: MONTSE ARMENGOU Y RICARD BELIS 433
Guillem Molla

Capítulo 18
EL TIEMPO, LA VEJEZ Y LA MEMORIA EN EL CINE CATALÁN RECIENTE 459
Ramon Girona

Capítulo 19
***CASA DE NINGÚ*: MEMÒRIA I RESISTÈNCIA DE VEUS CREUADES ENTRE UNA RESIDÈNCIA DE GENT GRAN I UN POBLE MINER EN PROCÉS D'ABANDONAMENT** 481
Imma Merino

IV. EL ENVEJECIMIENTO DEL CINE

Capítulo 20
LAS MUERTES DE LA IMAGEN. ERRANCIA, ENTROPÍA Y PROYECCIONES DE LUZ 507
Patricia Keller

FILMOGRAFÍA. EL ENVEJECIMIENTO EN LAS PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS IBÉRICAS 547
Celia Sainz

NOTAS BIOGRÁFICAS 555

Capítulo 8

CORPOS NON PRODUTIVOS NO NOVO CINEMA GALEGO

Margarita Ledo Andión
Universidade de Santiago de Compostela

"Se fago este papel [de muller que envellece]
xa soamente terei papeis coma este"
Myrtte Gordon (Gena Rowlands) en *Opening night.*

1. A DOBRE APARICIÓN DA VELLEZ

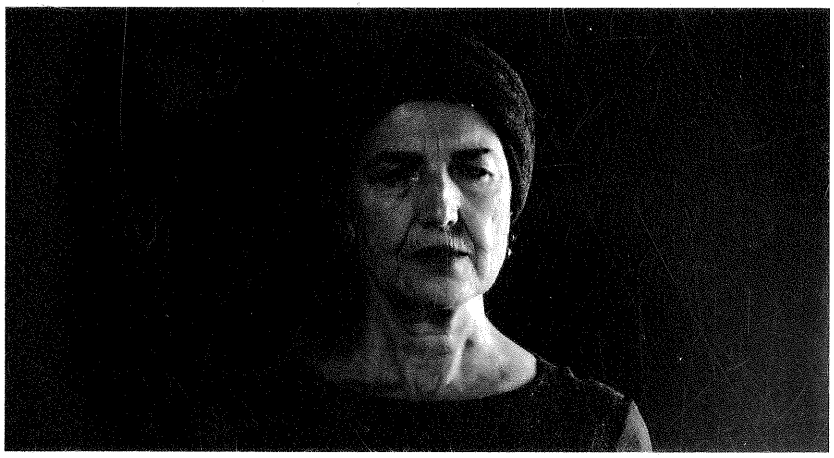
Comezo a cavilar neste texto a propósito da vellez mentres fago un filme con traballadoras de máis de sesenta anos e co corpo como arquivo de acontecementos, persoais e comunais, que fan que as mulleres ollemos para nós propias como case-cidadás. "Tardámosche ben en ser nación," a frase que adoito di a protagonista, Nieves Lusquiños, leva no seu reverso a desaparición das fábricas de louza, de tecidos, de conserva. As marcas que esa experiencia deixou no vivido é o filme.

> Entras con 14 anos e lembras o primeiro sobre coa paga da semana, pequeno, de cor beixe, que entregas na casa pero que fai que te sintas alguén; as primeiras vacacións no Diane 6—descapotábel e amarelo—; os namoros na fábrica; os paros para mellorar; a solidariedade entre compañeiras. Ate que un día os patróns deixan de pagar.

E Nieves di en voz alta: "Traballar sen cobrar, iso nin falar. Non traballedes nunca gratis, por favor. *A la mierda!*"

A intimida da historia de *Nación* (2020), xa que logo, é a da muller-corpo de traballo que dende o agro e o mar accede á fábrica. Por iso o filme *Nación* enlaza con imaxes que rexistraron a súa presenza activa en diferentes situacións e tamén coa restitución da

memoria propia. Por iso *Nación*, efectúa un xiro de sentido, arreda o relato dos acontecementos no nome da Patria, e vai cara as relacións sociais a través de filmar o vivido como índice, como vestixio, como sinal dunha época que desapareceu e que volve agromar na procura dese lugar que mima o verso sen límite de Manuel António Pina (1991): "So busco um sítio onde pousar a cabeça."



Nación © Margarita Ledo Andión

A nivel temático, *Nación* trata da fin do traballo industrial, coa muller como primeira afectada, cos diferentes e por veces traumáticos vieiros de retorno "ao fogar," de exclusión do espazo público. Mais tamén cos mil modos de "saír adiante," de defender a independencia conquistada como asalariada. Un dos lugares de escolla é a factoría Pontesa, porque cubre un período (1958-2001) que atravesa mudanzas políticas e do sistema capitalista. O Grupo de Empresas Álvarez, ao que pertence, pecha en 2001 sen pagar salarios e indemnizacións. A inmobiliaria Subel adquire parte dos terreos das fábricas mais incumpre os acordos coas traballadoras e traballadores que lle reclaman, dende hai anos, 2,5 millóns de euros. O 28 de Xaneiro de 2020 o xuízo ficou "visto para sentenza."

Corpos precario, que están aí dende a noite dos tempos. Corpos que aprendín a ollar de modo consciente en longas sesións para edi-

tar os materiais dun libro con textos de meu e fotos de Anna Turbau, unha fotografa que chegou onda nós a seguido á morte de Franco e escolleu a experiencia das mulleres como fonte inesgotábel para o seu discurso sobre un mundo que se chama Galiza.

Nunha daquelas falas—refírome a ela no texto *A intimidade da imaxe* (Ledo, 2017), en que ollabamos a obra *Another way of telling* (Berger & Mohr, 1982)—, abraiounos a maneira na que resentía e reflectía a súa vida esa campesiña dos Alpes, que nunca casara e que fixo de criada na emigración. Agora está na súa aldea e cada noite, despois de tomar o caldo, calceta. Por veces mira o televexo. Outras, simplemente, está en silencio. E matina nas imaxes ordinarias dos traballos e dos días, por veces ao abeiro do modelo das cartas postais: estacións de comboio, encontros, atraccións de feira, romarías.



Nación © Margarita Ledo Andión

John Mohr e John Berger fixéronnos, unha e outra vez, ollar e encarnar a historia desa campesiña que eles produciron, que eles idearon para poder facer unha secuencia de fotografías que non se sometesen a un único sentido porque observaron que, en si mesmas, as aparencias son ambiguas e conteñen varios significados, din na devandita obra, por iso o visual resulta abraiante e a memoria, que se fundamenta no visual, é máis libre ca razón mentres nos convidan a

seguir as cavilacións que sobre a súa vida tece e destece unha muller maior. Actitude da que tamén terma Rancière cando cavila que ás veces para contar o real cómpre ficcionalizalo, transformalo en filme a través de diferentes formalizacións. Como a fábula, tan querida para este filósofo nacido en Alxer, co seu ronsel en Berger e Mohr (1982, p.133) e tamén en *Nación*.

Facer ver aquilo ao que non se lle presta atención; resignificar o material de arquivo desde o presente; esculcar nos modos no que a sororidade pasa a existir pola maneira en que as mulleres son filmadas e representadas; deixar vestixios dos roles de xénero; facer que o corpo—elas e nós—respiren coa película... Estas e outras intencións reflicten, en certo xeito, os códigos—en andamento—dese *female gaze* que soborda o cinema feito por mulleres, sitúa nas historias a muller como materia fílmica e persegue encarnar cada situación, para alén de tomar posición sobre o uso do dispositivo na construción dun novo canon contrario ao estereotipo—do que forma parte o envellecemento—, a escopofilia, o fetichismo.

Mulleres en movemento, mulleres maiores, mulleres da clase traballadora; espazos públicos e tarefas masculinas; o filme como mediación para esa experiencia, unha e múltiple, a das personaxes, a da autora, a das espectadoras; a fala como memoria e como proposta. Un filme, en suma, a luír na perspectiva fenomenolóxica e militante que tan ben recolle Iris Brey (2020), un filme que tamén é, ele propio, un suxeito que ve en intercambio coa persoa que mira, canda o engarce coa pasaxe da muller como obxecto de desexo (do ollar masculino) a obxecto do relato e corpo desexante, nunha nova política de *mise-en-scène*.

Conto isto sobre este meu último filme, cuxa *première* tivo lugar o 10 de Novembro de 2020 no Festival de Cine Europeo de Sevilla e recibíu o premio especial "a mellor dirección de película española," para situar a lectura de "Corpos non produtivos" dende unha dobre aparición da vellez. Aparición, por unha banda, ao abeiro dun certo *déjà-vu* ás voltas do feminino, esa eterna materia atravesada por normas escrupulosamente entrecollidas e onde ese "ser miradas," estar

disponíbeis, é unha das doas que se configurou como un lugar privilexiado para, tamén co cinema, fixar e multiplicar os ideoloxemas cos que o ollar masculino nos representa. E pola outra, co feminismo, non tanto como contra-campo senón coma outro modelo, coma un ámeto diferente, práctico e teórico, en constante procura dos códigos secretos que o Poder activa para fixar un prototipo de nós que fai da idade unha pexa coa que facerte sentir fóra de lugar.

E sitúome á par de certas reflexións que agroman na pasaxe da segunda para a terceira vaga feminista co exemplo no xiro que establece Adrianne Rich en "Notes towards a politics of location" (1984), para, en contornando o "universalismo," ese verme agochado na mazá, exclamar:

> Como muller teño un país; como muller non podo arredar de min este país coa simples condena do seu goberno ou dicindo tres veces "como muller o meu país é todo o mundo". Lealdades tribais á marxe, mesmo se as nacións-estado arestora son só un pretexto que usan os conglomerados internacionais ao servizo dos seus intereses. (Rich, 1985, p.15)[1]

Ficamos coa parte final: "Éme necesario entender que un lugar no mapa é, asemade, un lugar na historia no que como muller, xudía, lesbiana, feminista, fun creada e tento crear." Para o caso, como galega, feminista, investigadora sobre cada variación do cinema da Galiza, secomasí para o chamado Novo Cinema Galego (NCG), en conexión co devalo histórico e a situación política dun país, Galiza, que foi recoñecido como tal polo IX Congreso de Nacións sen Estado e Minorías Nacionais da Liga das Nacións o 18 de setem-

1 "As a woman I have a country; as a woman I cannot divest myself of that country merely by condemning its government or by saying three times 'As a woman my country is the whole world.' Tribal loyalties aside, and even if nation-states are now just pretexts used by multinational conglomerates to serve their interests, I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create." Todas las traducciones son de la autora, a menos que no se indique lo contrario.

bro de 1933, sospeito que so influencia da doutrina Wilson, o presidente norteamericano que tentou incorporar na filosofía política o dereito de Autodeterminación canda o dereito á Paz en 1918 so o lema "nunca máis unha guerra." Pero os lobbies militares—unha das manifestacións máis radicais do patriarcado—impuxeron os seus intereses por sobre das necesidades das distintas sociedades. Contóunolo, maxistralmente, Stefan Zweig en "Wilson fracasa," unha das catorce miniaturas que compoñen os *Momentos Estelares da Humanidade* (1927/2018). Cada vegada que retorno á súa lectura, reifico a señardade e reforzo en min a querenza polos obxectos na sombra, minorizados, para lexitimalos como materia de futuro, como por vir, en termos derridianos.

Un destes obxectos é a consideración do paso do tempo, da idade biolóxica no vello e no novo cinema tal e como se presenta e configura os seus caracteres. Realizo este percurso so o anceio de chegar deica unha feliz final borgiana e poder constatar que ambos os sendeiros, inexorabelmente, se bifurcan, se separan. Confío e quero que un dos sendeiros, o que leva o rótulo de NCG, chegue a se liberar non soamente do denominado Modo de Representación Institucional (MRI), como da persistencia do *male gaze* que Mulvey esfarela cedo, en 1975, co seu ensaio-fonte "Visual Pleasure and Narrative Cinema," e que asistamos ao esvaecemento, no sentido material e simbólico, dos roles que devalan da construción socio-patriarcal dos xéneros. É neste sendeiro onde procuraremos, algures, corpos non produtivos que rachen coa percepción que mesmo a muller adquiriu de si e que, no dicir da Beauvoir (1949, p. 437) lle fai saber que cando ollan para ela non a distinguen da súa aparencia. Ela é xulgada, respectada, desexada a través da súa *toilette*.

A outrora sempre nova vampiresa—da que tanto gustaba Delphine Seyring—, a chucha sangue, sedutora e escura, que lle mete medo aos homes, mudou en heroína de *blockbuster*. E aquela que ten que seguir a ser puta de por vida devén ese resto do naufraxio que a mirada compasiva, cristiá e patriarcal, exorciza. Persiste a nai (devota, invasora, masoquista, ...) e é sobre esta persistencia onde imos fixar a vista.

Escopofilia e fetichización, o ollar masculino está por tras da frase que nos advirte do sometemento á aparencia, á "eterna xuventude" coma un dos valores incorporados no cinema; na inscrición do desasosego no modo de dicila, no malestar que resentinos neste e noutros papeis de Gena cando rexeita representar unha actriz maior. E os exemplos á volta deses corpos que envellecen contra si mesmos, fóronse incrustando na nosa pel ate devir un estereotipo que algúns ousaron combater sen o recurso aos contos de fadas. Penso no Fassbinder de *Angst essen Seele auf* (*Todos nos chamamos Alí*, 1974), a relación de apoio mutuo—afectivo e funcional—entre a muller maior, solitaria, das camadas mais baixas, e o emigrante marroquí a quen lle aluga un cuarto.

2. (MAIS) A VELLEZ, MESMO AFEA A FELICIDADE

Foi o bretón François René de Chateuabriand, aló nos primordios do XIX, quen fala dende a paixón amorosa, dende os ciumes fronte do rival máis novo, dende esa crueldade do paso da madureza á vellez. Exprésase dende a sedución como estratexia e dende a emoción desa señardade na que permanece o desexo. "Non, xamais soportarei que entres na miña mísera casa. Abóndame con reproducir a túa imaxe, con envellecer coma un insensato a pensar en ti"[2] (2008, p. 9) traducimos dende o español. E será nestes fragmentos auto-biográficos sobre a súas turbulentas experiencias, que o autor de *René* (1802) escribe para si, non para dar ao prelo, onde se exprese o amor moderno, no dicir da magnífica análise de Marc Fumaroli, mentres se nos fai entrega da versión masculina e cristiá de Safo ou de Fedra. Por iso acollémola como unha das doas a observar nas personaxes idosas nos filmes: respectase ou ocultase a manifestación do desexo, a vontade amatoria, o encontro conflituoso co outro corpo, co corpo mozo?

2 "No, no soportaré nunca que entres en mi mísera casa. Me basta con reproducir tu imagen, con envejecer como un insensato pensando en ti."

Dous pasos adiante, Simone de Beauvoir tipifica aqueles puntos de inflexión que definen o que ela chama, precisamente, a brutalidade do paso dun estado a outro, do devandito tránsito da madureza á vellez, que dá título ao capítulo no que reflicte sobre esa creba da vida no tratado fundacional da segunda vaga do feminismo, *Le deuxième sexe, 2* (1949, p. 288), ao pór os puntos no i en que enuncia que mesmo cando a muller consente, é dicir, cando asume o feito de envellecer, cando se confronta con esa "idade perigosa" e co valor simbólico que o imaxinario social lle apón ás mudanzas orgánica coa pauliña da mutilación, se quere fuxirlle á escravitude do patriarcado cando perdeu toda eficacia reprodutiva, non lle resta senón que a tentativa de asegurarse un lugar no mundo.

Mais esta misión, facerse un oco de seu, desafiar o augurio, non vai ser consentida nin recoñecida. O lugar que non mundo se lle asigna aos corpos non reprodutivos—de homes e mulleres—é o asilo. A propia Beauvoir, que máis adiante, en 1970, publica *La vieillesse,* contaránolo no documental *Promenade au pays de la vieillesse* (1974), de Marianne Ahrne. O filme pode consultarse no fondo documental do Centre Simone de Beauvoir. Eís como se nos presentan na primeira cartela: "Visitamos os pensionistas de Ivry ou de Nanterre, os obreiros das minas ou do textil do norte de Francia, os intelectuais e os artistas parisinos... Pero as voces máis presentes son as das persoas de idade. Elas falan da súa vida, da súa soidade, dos seus problemas, mais tamén da súa sexualidade, do seu amor."[3]

E a Simone-sibila déixanos na voz coa que denuncia, no rostro imprecativo, na imaxe dos corpos desasidos de si propios das personaxes de idade, na súa fala, unha sorte de "estado da arte" da consideración desa fase da vida que relata de maneira crúa a partir da

3 "Nous visitons les pensionnaires d'Ivry ou de Nanterre, les ouvriers des mines ou du textile du nord de la France, les intellectuels et les artistes parisiens... Mais les voix les plus présentes sont celles des personnes âgées. Elles parlent de leur vie, de leur solitude, de leurs problèmes, mais aussi de leur sexualité, de leur amour."

perda de todo poder, mesmo o poder de ser explotadas, para pasar a formar parte dunha inmensa conspiración de silencio á volta da súa exclusión e o seu confinamento no bango: diso nin se fala. Unha conspiración peor que a morte que, na fin, é un destino do que non imos fuxir, dinos a pensadora, porque o isolamento significa a destrución da vida. Na razón económica do capital—xa que non son corpos aptos para dar rendemento, guindámolos ao abismo—acubíllase a verdade do real.

Persoas excluídas, tamén do cinema; desposuídas mesmo da posibilidade de expresar a paixón; nomeadas ora como pensionistas, ora como hospicianas, no imaxinario son un material que raros filmes convidan a tocar, a agarimar, a desexar. Rara vez están no primeiro plano da trama. Velaquí outra das doas que queima as nosas mans.

3. O MALE GAZE... E ENVELLECERÁ?

Este mesmo modo de ollar para a vellez que *Promenade* amosa é o que se instala como natural na nosa sociedade e radicalízase alí onde o capitalismo mantén relacións de dominación colonial, tamén nas situacións definidas como "colonialismo interior" que adoitan responder, en estados plurinacionais, á división de funcións para cada nación "sen papeis" e a conseguinte retirada da súa capacidade de decisión. Nisto, tense dito atreu, aseméllanse as nacións negadas e a condición da muller. Porque todo colonialismo basease na desposesión, incluída a desposesión do saber: retirarche a terra, os recursos, primeiro sinal; retirarche a lingua, segundo sinal; facerche crer que o outro é superior, que é "civilizatorio," coa conseguinte perda da autoestima, terceiro sinal... e por aí adiante. Dínolo, a politóloga Françoise Vergés, nun filme *Marguerite Duras et l'ilusion colonial* (2020), aos 70 anos do romance *Un barrage contre le Pacifique* (1950) e non podo evitar traer para a cunca da man esta súa claridade, esta súa posición non reconciliada. Colonialismo interior que na Galiza fixo da muller unha "viúva de vivo," un corpo de traballo en espera eterna; fixo da muller nai de emigrante; fixo da muller a avoa que fica ao coidado da prole; fixo da

rapaza que marcha carne de prostíbulo, couso que rola na espiral de silencio; fixo de nós todas, nos filmes, arquetipos menores, previsíbeis.

Nesta cartografía de desposesión é onde situamos a nosa ollada crítica sobre as personaxes maiores no cinema galego. Facémolo usando como punto cero os tres filmes que, con forte apoio institucional e so o reclamo totalizador "CineGalicia," se presentan no 1989 coma as primeiras longametraxes en galego despois da Guerra Civil, para alén de chamar a atención para o seu modo de produción estándar (léase profesional) e súa vocación comercial, é dicir, de atinxir a amplos sectores de público. *Continental* (1990) de Xavier Villaverde, *Sempre Xonxa* (1989) de Chano Piñeiro e *Urxa* (1989) de Carlos Piñeiro e Alfredo García Pinal, son as fitas a que nos referimos.

Xa que logo, coa fin de esculcar na existencia dalgúns vestixios que nos animen a pensar a idade no cinema, fixámonos en filmes dun período que chega ate finais do século poisque o tal precepto, facer películas que imiten o canon hollywoodiano, que se xustifiquen como produto de mercado, aloumiñou o prexuízo que exalta o cinema polo seu valor de cambio, coa súa extensión en liñas de subvención que lle van dar prioridade aos argumentos "á maneira de...," secomasí aquela fórmula milagreira que consistiu na importación, non poucas veces, de actrices/de actores coñecidos a nivel popular, disque, canda directores e algunha directora de oficio.

Velaí un dos sinais, xunto co abandono do galego, da tal situación colonial que chega ate o subconsciente, diríanos aquel Wenders de *O correr dos días* (*Marathon Man*, 1976).

Así, nun primeiro repaso pola tona da ficción que se fai entre 1989 e 2001 en Galiza, o que atopamos son putas cincuentonas, nais en vela e submisas, criadas devotas, violacións a mansalva se se trata de mozas, etc., sen que, por acaso, se desenvolva no contra-campo ese sub-xénero denominado de *Rape&Revenge*, que abofé cadraría ben. De *Continental* deica *Belas Dormentes* (Eloy Lozano, 2001), rodada directamente en inglés, por falar das películas que exhiben certa sofisticación cosmopolita na súa vontade de estilo autoral, as putas son o corpo a dominar, esculcar, posuír, rexeitar.

Sistematizadas por Silvia Roca na súa Tese de Doutoramento *A representación do pobo galego a través da creación de personaxes de ficción das longametraxes cinematográficas* (2020), no xeral os caracteres femininos son ou foron vítimas de violencia cuxa marca é unha pexa que as estigmatiza, fainas vulnerábeis e, se é o caso, un único caso, vingativas. No contra-campo, a meiga, a muller con virtude que é quen de sandar ou que regula, con outros saberes, a aldea. Adoita estar sometida ao sobrenatural, ao fado. *Urxa* podería ser o exemplo que nos achega unha personaxe na que a idade non conta porque o seu tempo é diferente. Esta meiga, metida en anos, interpretada por Luma Gómez, é unha muller sen sexo que ten como función a defensa da terra de diferentes agresións. "Consciente de que está a chegar o seu final—explícanos Roca—e de que Ádega, unha moza da vila, ten por sino substituíla, non dubida en afastala da súa familia para que continúe coa súa misión." E restarían, aínda, a serventa, a vixía, a que coida dos máis canda un longo ronsel de nais.

"A paisaxe é fermosa," o verso dun poema de Manuel María en *Remol*, 1970, unha obra ateigada de xiros de contrarios, danos azos para usar nun falso modo-recensión, estas impresións—sobre putas, serventas e nais—que escolmo dende o estudo de Roca Baamonde sobre unha mostra non exhaustiva mais si representativa da idade da muller no cinema e como exemplo do *male gaze*. Velaiquí, xa que logo, un cativo e sintomático repertorio de nais, meigas, putas e outras herbas que adoito se acompañan de actos violentos recorrentes que aturan os caracteres femininos. E coa fin de evitar sofrer máis do preciso, paso no pico dos pés e sinalo, simplemente, as reiteradas figuras idosas nas películas deste período entre as que domina a criada entregada, ben ao señorito, ben á ama (cf. *Martes de Carnaval*, 1991, Fernando Bauluz e Pedro Carvajal; *O xogo das mensaxes invisibles*, 1992, Juan Pinzás; ou *El baile de las ánimas*, 1993, Pedro Carvajal), e está presenta a nai de clase media, submisa co home, protectora e amantísima co fillo (cf. *Dame Lume*, 1994, Hector Carré) ou a gobernanta—monxa ou madama—para a trata ou ao servizo das fantasías sexuais masculinas (cf. *Dame algo*, 1997, Hector Carré; *Belas durmentes*, 2001, Eloy Lozano). De resto, putas de todas as idades e

meigas intemporais polinizan cada fita. Como mostra das primeiras, dúas ben distintas: *Lena* (2000) de Gonzalo Tapia; *Tierra de Fuego* (2000) de Miguel Littin. *Et voilá!*

O noso primeiro obxectivo, procurar figuras que expresen ou non a paixón amorosa e teñan un perfil de independencia económica, mesmo psicolóxica e de toma de decisións, categorías coas que desexabamos ilustrar a encarnación da variante "idade," levounos cara un territorio borroso e paifoco malia que nos permita matinar se, do vello para o novo cinema, houbo variacións. A nivel operativo, tal e como recollemos no parágrafo anterior, a escolma dalgúns prototipos da representación das mulleres nos filmes ofrécenos un territorio masculinizado, tópico a meirande parte das veces, cun imaxinario encrequenado nos caracteres femininos como corpos ao seu servizo, ben nutricio e afectivo (criadas e nais), ben exótico (meigas, á marxe de calquera rigor antropolóxico) e sexual. É esta a fermosa e desolada paisaxe sobre a que peneirar a coincidencia ou disidencia das figuras de idade no NCG. Anque, na verdade, partimos da sospeita de que unha tal paisaxe como a que devala dese período dos filmes "Made in Galicia," veña morrer de morte cabal, sen herdeiras. O subconsciente comeza, talvez, a se descolonizar.

4. A FENDA (CINÉFILA, IDEOLÓXICA, NOS MODOS DE PRODUCIR)

Nesta desolación, en 2006 aparece unha das personaxes-nai coa idade de seu, ao compás do paso do tempo que lle permite relatar a experiencia da emigración, co corpo en movemento, que viaxa en pos da familia que ficou alén e que lle dá o pé a *Bs. As.* (2006) o filme de Alberte Pagán con ecos en *Letters from Home* (1986) de Chantal Akerman. Aparecen as zonas escuras, a crueldade da existencia, os signos do terror que connotan a ditadura arxentina, o cinema como esas ás coas que o non representábel se pode expresar. E a recuperación dunha práctica que singularizara o cinema de nós: a correspondencia. Dúas mediacións—a carta maila gravación—que sobordan a separación.

Tempo de tenteos abismais, de pezas de viaxe, de *Paris#1* (2008) de Óliver Laxe, da que temos escrito que no retorno a un dos lugares do cineasta, Ancares; en filmar os rituais que elaboramos no curso do tempo, a Pedra de Abalar, ou na puxa dos galos, vemos ecos de *Galicia* (1936) de Carlos Velo. E vemos a personaxe de Carmen, a campesiña da montaña coas súas vacas, que acolle ao grupo de excursionistas, o director e unha parella amiga, a rexistrar a súa andaina por Galiza. E tamén en 2008 eu realizo *Cienfuegos, 1913*, á volta da mamá.

Quen queira pescudar conexións entre nós ou co cinema inmediatamente anterior que se fai en Galiza, perderá o seu precioso tempo. Pero os fíos invisíbeis fan que coincidamos, Pagán en mais eu para presentar en Cuba o seu filme *A soluçom é o socialismo* (Eduardo Moltó & Alberte Pagán, 2008) e o da miña autoría, *Cienfuegos, 1913*, ambas as dúas curtas realizadas ao abeiro dun programa da Consellería de Cultura para "Galicia, cultura invitada na Feira do Libro da Habana." Ou que despois de acudir á proxección da curta de Oliver no Cineclube de Compostela, reciba un correo deste. Talvez por iso, na primeira edición de S8, estivemos os tres presentando pezas no espazo do (antigo) Cárcere da Coruña, ou que cando un amigo me pide opinión para inaugurar o espazo "Factoría Habana" eu propoña, polo tema cubano, *A soluçom é o socialismo*, a filmación do val no que naceu o pai de Fidel Castro, de Pagán; *Cienfuegos, 1913*, a cidade onde naceu miña nai, e *Paris#1*, onde nace o propio autor, Óliver Laxe.

Os tempos son chegados! 2010, Cannes premia *Todos vos sodes capitáns*, de Óliver Laxe, realizada ao abeiro dun programa de axudas ao talento da extinta Axencia galega do Audiovisual, e canda ela vai comezar a se pensar na posibilidade efectiva dun cinema-outro, que se vai presentar na web "Ato da primavera" como NCG. Nel presentimos ese xiro que en 2005, Thomas Elsaesser, un dos nosos colaboradores, trouxo ao primeiro plano con aquilo de *films*

without a Passport, filmes sen pasaporte. Ou filmes sen papeis que é no que devén o cinema en lingua galega coa súa adscrición (oficial) ao cine español. Filmes sen pasaporte, unha notación que adoito retomamos pola súa capacidade para construír novos espazos colectivos e solidarios e de contribuír para a formación da identidade do espectador, engade o profesor da Universidade de Ámsterdam, como nos reclamamos do "cinema con acento" que tamén é constitutivo das cinematografías pequenas cando se recoñecen dende a diferenza verbo do cinema dominante, ese cinema que, tal e como argumenta Hamid Nacify, se considera universal e sen acento. O estudoso iraniano definiuno, precisamente, coma aquel cuxa "aesthetics and politics of smallness and imperfection, and their narrative strategies that cross generic boundaries and undermine cinematic realism" (Nacify, 2001, pp. 4-5) para alén de insistir que non é inocente se o cinema dominante, considerado universal, se presenta como un cinema sen acento.

Outra das cuestións a dirimir e seguir nas prácticas do NCG: quérese sen ou con acento? É dicir, como aquel cinema situado, que recoñecemos pola súa estética, pola política do pequeno e imperfecto e por estratexias narrativas que atravesan as fronteiras dos xéneros e corrompen o canon? Polo de agora, as pegadas máis visíbeis dinnos que si. Un segundo esgo a traer á tona son determinadas marcas que singularizan o cinema feminista e a súa correspondencia con determinadas prácticas no NCG, como indicio, latente ou consciente, da emerxencia do *female gaze* nun cinema que fai uso de todos os soportes e formulacións: cinema do eu, non ficción, cinema experimental.... Un cinema que partilla co feminismo, o saiba ou non, o persoal na obra, a narradora que se narra a través de figuras coma diarios e exploracións autobiográficas, canda traballar con poucos medios sen, por outra banda, rexeitar o sistema industrial, e que fomos tratando en diferentes texto, entre eles en "Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y Novo Cinema Galego, que publicamos na revista *IC*" (Ledo, 2016) co albo de lle seguir os pasos ás prácticas artísticas que pasan pola auto-referencia,

reprodución do *self* e pola performance no cinema contemporáneo de aquí.

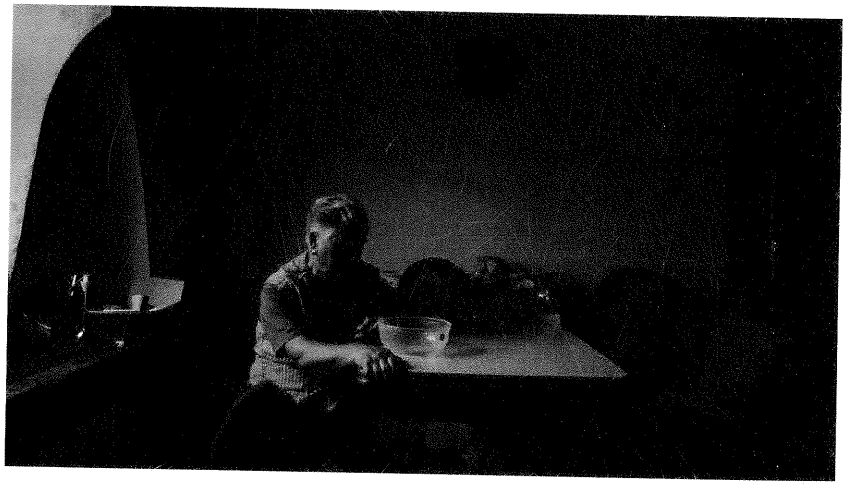
Neste senso, unha obra de consulta obrigada, *Feminism and Autobiography* tráenos aspectos que traballan a dialéctica na que o "eu" xa non é a expresión dende a que un suxeito pensa e sinte senón que sae para fóra, está configurado polo de fóra e é, a un tempo, o eu e o sistema de relacións que o sitúa e no que se sitúa; é o subxectivo e o obxectivo, tal como remarcan as compiladoras da devandita obra na detallada introdución que serve de guieiro para a lectura acaída deste volume colectivo, neste caso dende os texto de Luz Stanley e Treo Broughton, para a seguido fixarse—e coido que isto é fulcral para nós—en que a autobiografía non é tanto un modo de expresión como unha performance que "non so remove calquera noción esencialista do eu se non que implica a audiencia e lévanos cara a outro sentido da intersubxectividade. Dirixe a atención para a natureza dinámica, procesual da subxectividade" (Cosslett, Lury & Summerfield, 2000, p.7).[4]

E daqués caracteres femininos convencionais dos que partiamos—nais, putas e *vamps*—, cómpre subliñar que nin no vello nin no novo nunca se estabilizaran as vamps, que no NCG as putas desaparecen e que, como epifenómeno, fican as meigas (*Lúa Vermella*, Lois Patiño, 2019), e fican as nais como presenza forte (noutro capítulo desta obra trátase Benedicta, a figura que nuclea *O que Arde*; ou *Longa Noite* (Eloy Enciso, 2019) coa muller-estadea, á espera na estación de buses, que reclama no baldío o fillo desaparecido na guerra), presenza forte que exemplificamos nunha curta *Matria* (Álvaro Gago, 2017) con esa nai que non cesa e que como personaxe retorna na nova longa que prepara o director: "Ramona vive nun pobo de Galicia sometida pola tradición e abocada ao traballo. Sempre sacrificándoo todo polo futuro da súa filla, ..." dinos o *logline*.

4 "Not only remove any notion of an essential self but also implies an audience, and bring us back to another of the meanings of intersubjectivity. It draws attention to the procesual, dynamic nature of subjectivity."



Matria © Álvaro Gago



Ser e Voltar © Xacio Baño

E gústanos singularizar a obra dun dos autores con máis personaxes femininos ollados dende elas propias, tanto na curtas primeiras *Anacos* (2013), unha nai interpretada por Mabel Ribera que, sinala o director desta peza de 13 m, cando perdía o seu labor como nai, daba a impresión de desaparecer, e *Ser e Voltar* (2014), onde é a idade, precisamente, esa sensación de facerse maior, o que Xacio Baño quere filmar e por iso regresa á casa dos avós. "Para facerlles un video-retrato—conta na sinopse—diso trata o cinema, non?" Convertidos en actor e actriz ocasionais, o avó e a avoa de Baño quéixanse, opinan sobre o pouco futuro do oficio do neto, mantéñense, por sobre a película, coma corpos de seu, con experiencia.

A seguido, Xacio realiza esa peza interminábel, *Eco* (2015), a termar do suspense que arrastra un achado inesperado, o caderno da nai morta dun amigo—o actor Xosé Barato—no proceso de baleirado do piso familiar: espazo doméstico, actividade cotián, memoria persoal, a escritura como habitación propia, a alfabetización da nai en castelán—indicio dunha negación, a da lingua galega, que escoitamos a través do fillo e que por iso intuímos que é a lingua falada, mais non escrita, pola ma—, o que se conta e o que se oculta, os intervalos entre a estrutura narrativa que avanza e os insertos de posta en escena, a mediación de outra figura e de outra voz feminina, para que accedamos ao segredo, ao no expresado. Nun correo de Xacio Baño: "... os diarios están en castelán aínda que a nai de Xosé Barato soamente falaba galego. Xa sabes ben tí a razón" (Baño, comunicación persoal, 14 de marzo de 2016).

Falo deste autor porque nel podemos constatar a vontade de construción dese *female gaze* en cada fita, a muller como carácter central, a mobilización do dispositivo para facernos partícipes da visión dela, do modo en que ela vive/viviu determinadas situacións. Non é estraño, xa que logo, que na súa primeira longa, *Trote* (2018), tanto na memoria que acompaña o filme, da que escolmamos un parágrafo dende o capítulo de Castro de Paz en *A foresta e as árbores* (2019), como na súa posta en cinema, no

modo de filmar, por exemplo, o corpo de Carme no espello, en ollar as accións dende ela: rexeitar o rol dos coidados do pai de idade co que mantén unha relación tensa. A aposta que facemos vai por este vieiro.

> Son moi consciente de que algún personaxes, coma no caso de Fran, o panadeiro, son abertamente machistas. Foi buscado. Esa sensación de superioridade que teñen algúns homes sobre a muller debía estar na película. Porque o papel da muller nese mundo que quero reflectir (un rural de montaña, un mundo que desaparece) é o que é, e evitar esa parte faría que me autocensurase. (Castro de Paz, 2019, p. 156)

Gustaría, chegado a este punto, propor tres cuestión abertas: a primeira ten a ver directamente coas teorías da performance nos estudos feministas e, segundo a Judith Butler (1990/2001), co carácter continxente das identidades de xénero, identidades constituídas no tempo, dun modo feble, e instituídas sobre o espazo exterior mediante unha repetición estilizada de actos. Por iso, un dos trazos que no futuro vai interesar pescudar é se tamén o NCG, canda a súa notoria "repetición estilizada de actos," estabiliza a conciencia do aspecto substantivo da idade nas personaxes.

A segunda dinos que nun movemento circular, o cinema tivo que ser liberado do seu aparello industrial e convencional para poder, ao mesmo tempo, realizarse e cumprir co seu destino político e estético. É Laura Mulvey (2002) quen fala deste xeito dos anos *Nouvelle Vague*, desas outras fórmulas e expresións persoais e cooperativas de produción e de execución, para reflectir , en presente, se a perda de continuidade, se a fenda entre "antes" e "agora" derivada da tecnoloxía dixital, será quen de xerar esa outra dimensión, política e estética, que nos anos sesenta traía da mano perderlle o respecto ao dispositivo. A autora máis citada, a que teorizara as relacións entre cine, feminismo e vangarda para reclamar a construción dun canon formalista—canon que toma corpo en Marguerite Duras ou en Chantal Akerman—, pregúntase que implica, coa simulación, alterar o signo indicial e, singularmente, por parte do tecno-espectador, o control sobre os modos de visión.



Ser e Voltar © Xacio Baño

E a terceira é fixármonos en filmes recentes asinados por mulleres, onde sobrancea o que a investigadora Antía López Gómez describe como "unha tímida tendencia no cine galego ao afondamento explícito nas estruturas do psiquismo, o cal puidera apuntar á emerxencia dun cinema de corte íntimo" (2019, p. 194). Esta sorte de tipoloxía xenérica, entre o real e o fabulado, á volta de filmar a pantasma-protectora que a profesora López Gómez rastrexa na personaxe infantil e no bosque como lugar do extraordinario en *Arima* (2019), de Jaione Camborda, nunha historia de mulleres, da nenez á vellez, e da fábula como memoria que emerxe en vestixios dos espazos cotiáns mais o rol masculino como perda, como ameaza, como estrano, podemos alongalo cara ao esfarelamento dun modo de se relacionar coa terra en *Trinta Lumes* (2018) de Diana Toucedo coa insistente presenza dos que xa non están e onde asistimos á recuperación de momentos cotiáns, memorial, algures, do encontro face a face co devalar dun xeito de ocupar a inmensidade da paisaxe con todas as idades en concerto. Filme de pasaxes, de tránsitos. Do aquén para o alén. Das estacións á volta das que se organiza a vida. Ida e volta do documental para a ficción. Da adolescencia á mocidade. Da fala cara á ánima, do corpo na procura da saída, das almiñas. Mais neste caso o seixo

branco, esas pedriñas que alumean na porta das casas, tiran de nós cara a outros vieiros nos que a nenez e a vellez son estrelas da mesma cosmogonía. Tamén é isto o cinema, non si?

OBRAS CITADAS

Beauvoir, Simone de (1949). *Le deuxième sexe* (Vol. 2). Paris: Gallimard.

Berger, John, & Mohr, John (1982). *Another way of telling*. New York: Pantheon.

Brey, Iris (2020). *Le regard féminin. Una révolution à l'écran.* Lonrai: Editions de l'Olivier.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (Mª Antonia Muñoz Trad.). Barcelona: Paidós. (Publicado orixinalmente en 1990)

Castro de Paz, José Luis (2019). Filmar as pulsións. En Margarita Ledo Andión (Ed.) *A foresta e as árbores* (pp. 139-175). Vigo: Galaxia.

Chateaubriand, François-René de (trad. 2008). *Amor y vejez* (José Ramón Montreal Trad.). Barcelona: Acantilado.

Cosslett, Tess, Lury, Celia, & Summerfield, Penny (Eds.) (2000). *Feminism & Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London: Routledge.

Elsaesser, Thomas (2005). *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ledo Andión, Margarita (2017), A intimidade da imaxe. Natalia Poncela (Ed.), *Anna Turbau. Galicia 1975-1979* (pp. 13-27). Santiago de Compostela: CCG.

Ledo Andión, Margarita (2016). Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y "Novo Cinema Galego." *IC-Revista científica de información y comunicación*. (13), 67-84.

López Gómez, Antía (2019). Filmar a pantasma. En Margarita Ledo Andión (Ed.), *A foresta e as árbores* (pp.177-195). Vigo: Galaxia.

Naficy, Hamid (Ed.) (2001). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. NY: Princeton University Press.

Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, 16*(3), 6-18.

Mulvey, Laura (2002). *Conexoes: un século de cinema à luz da nova tecnologia.* En José A. Bragança de Miranda, & María Teresa Cruz (Orgs.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica, Ligações_Links_Liasions* (pp .65-71). Lisboa: Tropismos.

Pina , Manuel António (1991). *Um sítio onde pousar a cabeça*. Porto: Aresta.

Rich, Adrienne (1985). Notes Toward a Politics of Location. En Myriam Díaz-Diocaretz & Iris M. Zavala (Eds.), *Women, Feminist Identity, and Society in the 1980's: Selected Papers*. 7–22. Amsterdam: John Benjamins.

Zweig, Stefan (2018). *Momentos estelares da humanidade* (Laureano Araujo Trad.). Pontevedra: Kalandraka. (Publicado orixinalmente no 1927)