Para unha historia do cinema en lingua galega

[4] Lume na periferia

Xosé Nogueira [Coord.]
Cristina R. Lesmes
Fernando Redondo Neira
Xurxo González Rodríguez
Iván Villarmea Álvarez
Jaime Pena
Julio Vilariño Cabezas
Sara Donoso
Margarita Ledo Andión
Lara Rozados Lorenzo
Gonzalo E. Veloso
Alberte Pagán
José Manuel Sande

EDITORIAL GALAXIA

Índice

BIBLIOTECA USC COMUNICACIÓN

11 **A modo de introdución. Pensando o cinema galego**
Xosé Nogueira

33 **O lugar da mirada. Unha aproximación xeocrítica á construción discursiva e simbólica ao NCG**
Cristina R. Lesmes

59 **As marcas do procesual nos límites da experimentación do Novo Cinema Galego**
Fernando Redondo Neira e Xurxo González Rodríguez

91 **Políticas de Representación no Novo Cinema Galego. Do Modelo Zeitun á Estética da Resistencia**
Iván Villarmea Álvarez

117 **Espazos da memoria, espazos da ausencia**
Jaime Pena

133 **Habitar un espazo. A construción do lugar no NCG**
Julio Vilariño Cabezas

149 **Cine, paisaxe, pintura. Unha ollada ao audiovisual galego contemporáneo**
Sara Donoso

185 **De feminismo e *performance* no NCG**
Margarita Ledo Andión

205 ***A caza dos gatos*, de Lara Tigre. A *okupación* performativa do espazo público**
Lara Rozados Lorenzo

229 **Unha historia do cinema experimental en Galicia. A traxectoria de Ángel Rueda**
Gonzalo E. Veloso

253 **Unha nube de mosquitos**
Alberte Pagán

265 **A década prodixiosa. O NCG en dez fitos**
José Manuel Sande

Margarita Ledo Andión

Catedrática de Comunicación Audiovisual da USC, coordinadora dos tres volumes da serie *Para unha historia do cinema en lingua galega* (2018-2019-2020), Galaxia, *Vigo, e* do Grupo de Estudos Audiovisuais, dirixiu o proxecto de I+D+I "Patrimonio Cultural Inmaterial: para un programa europeo de subtitulado en linguas non-hexemónicas", que é continuación do que finalizou en 2015, "Cara ao espazo dixital europeo. O papel das pequenas cinematografías en versión orixinal". A súas liñas de pescuda traballan a produción e o acceso a bens culturais dende a diversidade e as políticas de comunicación e as teorías feministas nos universos da creación e da expresión, do que é exemplo o seu último ensaio *El cuerpo y la cámara* (2020), Cátedra, Madrid. O seu libro *Cine de fotógrafos* (2005), GG, Barcelona, foi Premio "Fundació Espais d'Art Contemporani". Cineasta e escritora, entre os seus filmes figuran *Santa Liberdade* (2004); *Liste, pronunciado Líster* (2007), *Nación* (2020), para alén da ficción, *A cicatriz branca* (2012). É Premio Nacional da Cultura Galega 2008 en Cine e Audiovisual, Premio Otero Pedrayo 2017 e membro da RAG.

De feminismo e *performance* no NCG

Margarita Ledo Andión

Para min é máis importante dende onde penso ca o que penso... esta frase, dicíanos o profesor Omar Rincón na apertura do Congreso da International Association for Media and Communication Research, IAMCR, en Cartagena de Indias o 16 de xullo de 2017, condensa unha das doas do pensamento de Jesús Martín Barbero, esteo dos Estudos Culturais en Sudamérica, quen lla reiterara nunha entrevista recente. E eu aprópiome dela neste volume que nos convoca a reflectir sobre o Novo Cinema Galego, NCG. No meu caso so o signo da *performance,* do corpo en pasaxe para outro, para outra, ese sentido transitivo que é tamén a achega que propomos para observar ao "eu" que filma e que se filma para alguén. É dicir, para asistir á fisicidade da acción como acontecemento canda a súa pegada nunha peza, nun filme, que existe para encarnar esa transición. E dende o feminismo e a súa réplica á desvalorización do categorizado como "persoal e emocional". Por iso, a escrita

e a pescuda subxectivízase e incorpora a ollada e a experiencia de quen a realiza. Para aquén e para alén da memoria, entramos no íntimo. Mentres o cinema feminista, no arame do funámbulo que vai do realismo ao experimental, sempre consciente da posibilidade de perder pé, traza unha cariátide que ergue os brazos no vango como máxima expresión do desexo. Como, algures, fai o NCG. E *toma* partido contra dun escenario preestablecido que lle apón o papel de vítima.

A vida como fábula

Da posta en común de feminismo e *performance* devala, asemade, o degoiro como expectativa, como algo que aínda non se produciu pero que queremos e imos facer que se produza. E, como adoito acontece, a sensación de que ao devandito lle cómpre un novo artefacto, agroma. Un novo obxecto que vai ser liminar: nin ficción nin documental. Talvez imaxinado dende a verdade do real. Por iso vou botar man da conxunción de John Berger co fotógrafo John Mohr, do longo camiño que os levou a *Another Way of Telling*[1], e da conversa inacabada que mantivemos, vai para trinta anos, a fotógrafa Anna Turbau e mais eu ao comezarmos a pensar *Linguas Mortas, serial radiofónico*[2] coa recuperación e resignificación de materiais que irían dar como resultado unha obra nova coa que as dúas nos declarabamos insubmisas e que densificamos no xogo final: "errata de fe/FENOSA".

Nunha daquelas falas —cito dende o texto que publiquei en *Anna Turbau. Galicia 1975-1979*[3]— comentabamos como 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 a televisión. 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 tren, encontros, atraccións de feira, romarías ...

Mohr e 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. *In themselves appearances are ambiguous, with multiple meanings. This is why the visual is astonishing and why memory, based upon de visual, is freer than reason.* En si mesmas, as aparencias son ambiguas e conteñen varios significados; por iso o visual resulta abraiante e a memoria, que se fundamenta no visual, é máis libre ca a razón, din no apuntamento previo, mentres nos convidan a seguir as cavilacións que sobre a súa vida tece e destece unha muller maior. Actitude da que tamén terma Jacques Rancière cando cavila que ás veces para contar o real cómpre ficcionalizalo, transformalo en filme a través de diferentes formalizacións. Coma a fábula, tan querida para o propio Rancière, e o seu ronsel en Berger e Mohr.

Este é o escenario no que nos imos mover co albo de entrenzar Feminismo e Performance co NCG. E escollo aquelas modalidades e algunha ancoraxe das que singularizan o cinema feminista para ver a súa correspondencia con determinadas prácticas contemporáneas do cinema que se fai en Galiza. Sempre coa actuación, coa *performance* como modo de lle dar corpo ás situacións nese baldío que vai da memoria ao realizativo a través da fala, un dos *topoi* constitutivos do Cinema Feminista á par da carga simbólica dos espazos, por exemplo a casa, e das causas da longa submisión e a súa manifestación en diferente realidades: sexuais, laborais, políticas, emocionais...

1. Berger,John & Mohr, John (1982) *Another Way of Telling* NY: Pantheon, p. 133.
2. Ledo, M e Turbau, A (1989) *Linguas mortas, serial radiofónico*, Barcelona: Sotelo Blanco. (N.da A.-A obra foi deseñada por min mesma, e presentada no Col. legi de Periodistes de Catalunya nunha Mesa co fotógrafo Pepe Baeza e os profesores da UAB Albert Chillón e Joan Manel Tresserras).
3. Poncela, Natalia (ed.) (2017). *Anna Turbau. Galicia 1975-1979.* Santiago de Compostela: CCG, pp. 13-27.

O verme e a mazá

Poderiamos comezar un relato sobre o NCG dende certas reflexións ben representativas do pensamento que prolonga a segunda vaga feminista? Talvez dende a autocrítica de Adrianne Rich en "Notes towards a politics of location[4]", para, sobordando o "universalismo", ese verme agochado na mazá, exclamar:

> 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.

E 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.

Dende onde estou, eu propia, a falar? Son muller, galega, móvome como investigadora, agora da man de Monique David-Ménard, na distancia crítica da negatividade e a prol da positividade e "au profit des devenirs [Deleuze] et des ruptures transversales qui traversent les institutions, les savoirs et les pouvoirs [Foucault]", é dicir, polas crebas que atravesan as institucións, os saberes e os poderes[5] e escribo en calidade de estudosa do cinema das pequenas nacións (sen Estado, no caso do NCG) ou do así nomeado "Cinema of Small Nations", coa lingua, construción comunal e secular, como elemento constitutivo porque o é da cultura onde estes cinemas existen e dende onde se expresan. E dende onde, coma o feminismo, rachan co "modo de representación institucional", co que Naficy (2001) chama "cinema sen acento". Quizabes sexa de interese matizar a notación "sen Estado" polo que significa de falta de recursos —legais, políticos, sociais— para garantir as condicións que —da formación á exhibición— liberen o cinema da consideración de residual. E para descifrar onde situármonos. No noso caso, fronte á historia coma un resultado da relación de forzas e a favor do devalar oteriano, a pasaxe benjaminiana, o intervalo vertoviano, a metamorfose dereniana ... e mesmo en situacións de morte, adopto a devandita positividade, fronte á negatividade, tal e como corresponde á problematización do canon.

E porque na aplicación do persoal no político, nos procesos de dar a ver e coñecer, entran de cheo os elementos subxectivos, unha das funcións do feminismo é cuestionar, repetímolo unha e outra vez, os discursos "universalistas" que tanto aloumiñan as retóricas neoliberais. E teño para min que por iso, hai tempo, para a miña Tese de Doutoramento na Universitat Autònoma de Barcelona, áló por 1986, escollín a Sebastião Salgado e as súas imaxes da fame en Etiopía e no Sahel para activar unha lectura crítica da *foto-xoc* como modelo dominante na prensa. Porque eran imaxes de segundo grao nas que o autor mantiña —coma Lenin— que existe sempre unha saída e que temos o deber de procurala.

Tamén nós apostamos por unha saída, a do cinema en lingua galega e, aínda que na historia, como *performance,* os resultados fosen efémeros, imos cara á recuperación de determinados signos que terman dunha outra argumentación e alentan a toma de posición para construírmos outra tradición do cinema coma materia constituínte da cultura galega. A proposta contempla signos ora de celebración, ora clandestinos para balizar unha cartografía que alicerza en determinados fitos nos que, como proba de renacenza, a *intentio autoris* traslada a dor do que nos falta, na frase-talismán que lle serve a Maurice Blanchot para explicarse a función do, da intelectual.

4. Rich, Adrienne (1984). "Notes Towards a Politics of Location". Conferencia pronunciada en First Summer School of Critical Semiotics. Utrech, Holland.
5. David-Ménard, Monique (2008). «Agencements deleuziens, dispositifs foucaldiens », *Rue Descartes, la revue du Collège international de philosophie*, 59/1, «Gilles Deleuze intempestif corpus».

Filme a filme

Velaquí a *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos* (1951), cun cartel inicial dedicado a todas as persoas que tiveran que se exiliar ao tempo que dá fe de como se labrou o filme:

> Nas mesas dun café vigués naceu a idea deste documental. Antón Beiras deulle pulo e corpo, Pedro Dopazo realizouna, Celso E. Ferreiro redactou o texto, Lois Iglesias Fernández emprestou os aparellos. E moitos, puxeron unha man ou un alento para levar adiante esta improvisada mostra, e adícana aos galegos irmáns que están lonxe.

Un filme colaborativo, unha forma intersticial de resistencia, que é tamén unha viaxe: como pretexto, coñecidos intelectuais galeguistas, da man de certos extravagantes persoeiros públicos afíns por ideario ao réxime franquista, percorren os lugares emblemáticos da vida e da obra de Rosalía de Castro, a escritora fundacional do Rexurdimento, e recitan os seus versos para unha audiencia *ad hoc* que, na meirande parte dos casos, accede por primeira vez á literatura de seu. Un filme, *Pelerinaxe,* que no seu mesmo nome é unha *perfomance* —simbólica e material—, que vai de dentro para fóra, que transforma a quen, como actor e como espectador, tomou parte nela, que funciona coma unha chamada.

A maior abondamento, con *Pelerinaxe* fai xusto a súa aparición ese elemento identitario incontornábel: a lingua e a posta en valor da posibilidade dun cinema en lingua galega para engarzar co que a historiografía considera o primeiro filme nacional galego, *Galicia-Finisterre*, 1936, de Carlos Velo, película na que a fala está nas cantigas; que se desenvolverá no cinema militante de Llorenç Soler ou Carlos Varela, así como no amador dos anos setenta e mesmo na tentativa dun cinema nacional-popular, de matriz comercial, en lingua galega, en non poucos casos coa emigración como motivo, e do que *Sempre Xonxa*, 1989, do desaparecido Chano Piñeiro, é boa mostra. Outra volta un apuntamento, neste caso para a notación "popular" que arredamos do aspecto lucrativo para, tamén dende posicións de xénero, situalo no acceso ás películas por parte de cadanseu público e que, como comenta Katarzyna Paszkiewicz[6] a propósito da súa relación con Hollywood, se expande cara as marxes e abrangue movementos tan diversos coma o cinema independente "negro", o cinema de exploración, o novo cinema *queer,* etc.

Denantes de entrarmos na pequena e singular cinematografía dende a que falo, gustaríame lembrar dous aspectos. Un ten que ver coa descontinuidade histórica do cinema en lingua galega e, en xeral, do cinema en Galiza, un feito que nos convida a utilizar a xenealoxía como método. O segundo, en vencello co anterior, refírese a un certo "recendo" colectivo e político —o tema da emigración, dominante en cada período e en diferentes modalidades, é un bo indicador— canda unha vontade de estilo e de compromiso persoal.

Pola nosa banda simbolizamos este devir no tres veces premiado en Cannes Oliver Laxe, en 2010 con *Todos vós sodes capitáns,* en 2016 con *Mimosas*, en 2019 con *O que arde*, esa elexía comunal, cos incendios como parte da paisaxe; ese relato íntimo da querenza nai e fillo canda a sombra do non dicíbel. E pómonos, outra volta, a ollar este cinema como cinema da experiencia, nunha viaxe que se iniciaba con *Bs.As.* de Alberte Pagán en 2006; seguía coa curta tamén de Oliver, *Paris#1*, en 2008, onde, por certo, vemos ecos de *Galicia* de Velo no retorno aos Ancares, un dos lugares do cineasta, onde asemade discorre *O que arde*; ecos que lúen en filmar os rituais que elaboramos no curso do tempo (a Pedra de Abalar), na puxa dos galos, en resentir o tremor do cumio das árbores sobre os restos dun lume. Unha viaxe que podiamos puntuar co devalo cara ao autorrecoñecemento a través do corpo, o sexo, a anomalía da norma que efectúa Peque Varela en *1977* (2007), presentado en Sundance, até chegarmos a *Arraianos* (2012), Locarno, obra na que Eloy Enciso quere, simplemente, a través dun filme de fronteira, filmar as sonoridades e múltiples rexistros da lingua.

Se formos, agora, cara ao comezo do século XXI, unha obra de consulta obrigada, *Feminism and Autobiograhy*[7], tráenos aspectos

6. Paszkiewicz, Katarzyna (2017) *Rehacer los géneros.* Barcelona: Icaria, p. 97

7. Cosslett,Tess; Lury, Celia and Summerfield, Penny (eds.) (2000). *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods.* London: Routledge, p. 7. (Trad. da autora).

que traballan a dialéctica na que o "eu" xa non é a expresión dende a que un suxeito pensa e sente 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 textos de Luz Stanley e Treo Broughton, para deseguido fixarse —e coido que isto é fundamental para nós— en que a autobiografía non é tanto un modo de expresión como unha *performance* que:

> non só remove calquera noción esencialista senón que implica a audiencia, el vólvenos cara a outro significado da intersubxectividade. Presta atención á natureza procesual e dinámica da subxectividade.

Son numerosas, por outra banda, as achegas contemporáneas á volta das prácticas autobiográficas, do que é un exemplo o libro-homenaxe a Chick Strand *Soft Fiction*[8]. Nesta obra Juan Antonio Suárez escribe un parágrafo que poderiamos facer extensivo ás pezas do NCG[9] que deseguido imos comentar:

> Quizá esta indefinición entre lo documental y lo poético, lo depresivo y lo optimista, lo trágico y lo cómico es lo que convierte a Soft Fiction en un proto relato de la resistencia, en un posible modelo para el discurso insurrecto, para discursos personales, o colectivos, que buscan afirmarse a la vez que evadir la simplificación y el estereotipo que son, en última instancia, formas de control y supresión (p. 58).

Entramos, así, na correspondencia entre constantes que singularizan tanto o cinema feminista coma o NCG, coa actuación, a *performance,* como modo de darlle corpo ás situacións nese bambán que, advertiamos, vai da memoria ao realizativo ao través da

8. Villaplan, Viginia (ed.) (2015) *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo.* Bilbao: Consonni.
9. Suárez, Juan Antonio (2015) Ver/entrever, contar: Chick Strand en *Soft Fiction.* (op.cit.). p.58.

fala, da fisicidade da actuación e dos espazos onde a acción acontece, nunha viaxe que adoito nomeo "o corpo e a carne", a forma e o contido, que non é senón ca o cine como lugar de representación, como posibilidade para as "unrepresented communities", no dicir de Susan Hayward, para os "pobos figurantes" na exacta adxectivación do Didi-Huberman, un cinema que emerxe polos intersticios con pequenas películas, que se visibilizan, como apuntamos, nos festivais convencionais (Cannes, Marsella) ou naqueloutros que apostaron por outro tipo de cinema (Lacarno, Bafici, Sevilla...); un cinema que partilla, co feminismo, o persoal na obra, a narradora que se narra: diarios, exploracións autobiográficas, cartas... canda a consciencia dos poucos medios e de luír cun falso sistema industrial; un cinema que fai uso de todos os soportes, espazos e formulacións e por veces é non ficción, outras experimental, case que sempre periféricos.

Autobiografía, o primeiro indicio

A primeira sospeita sobre a "filiación" entre o Novo Cinema Galego e as prácticas feministas devalan, precisamente, da presenza incesante da autobiografía nalgunhas obras significativas do NCG, na preocupación pola palabra noutras, no corpo propio do cineasta (masculino) como materia narrativa, no xiro cara a espazos cotiáns coma o da casa ou a saga familiar, na exploración e no proceso de procura como actitude artística, na apropiación e na exhibición da obra en construción.

Como sabemos, estes extremos, canda a necesidade de establecer un canon diferente do institucional, son os que identifican as propostas do cinema que realiza o feminismo crítico para confrontar o modo de representación patriarcal e para situar a linguaxe como cuestión nodal. O formalismo e/ou realismo, ou a escritura do "eu", é unha das súas características. Recuperar, resignificar e, outra volta, facer circular dende a partilla do compromiso é a acción que visibiliza no espazo o cinema feminista e acompaña aos, así chamados, "novos cinemas".

Para desenvolver esta lectura contemporánea do persoal no político, os materiais que imos utilizar como mostra son algúns filmes de autoría masculina que, ao igual ca o cinema feminista, sitúan a centralidade da obra no corpo e na voz. Sen ir agora máis aló nin entrar na lingua de moitas das propostas, soamente comentar que na longametraxe colectiva *Visións* (2016), realizada por Clara Andrade, Bego Santiago, Carme Nogueira, Eva Calvar, Sonia Méndez, Andrea Zapata-Girau, Lara Bacelo, Olaia Sendón, Diana Toucedo e Claudia Brenlla para o proxecto comisariado por Xisela Franco "Cinema e Muller", producida por Beli Martínez e auspiciada por unha institución, a Deputación de Pontevedra, podemos comprobar que aparecen estes mesmos tópicos: o corpo, a voz, a memoria, os medos, os soños, a casa...

Imos xa cara a algúns trazos dese fenómeno de apenas 10 anos, o así nomeado "Novo Cinema Galego" que o crítico José Manuel Sande singulariza deste xeito:

> Se as rupturas van do financiamento ao modo de produción e da narrativa, nas actitudes unha liberdade de miras ampla facilita a independencia. Xentes do seu tempo no sentido máis favorable, a formación (eclecticismo, importancia da cultura audiovisual, pero non só ela), os contactos, avances, interacción, cultura, sensibilidade, naturalidade no eterno conflito co idioma ou accesibilidade, consenten sinerxias doadas. A inconoclastia formal, antes que temática, atende á hibridación de xéneros e formatos á que procede o cine contemporáneo máis esixente, aquel que posibilita o avance na linguaxe fílmica: reciclaxe, documental de creación, formas de cine-ensaio, diarios e exploracións autobiográficas, videocreación, vertentes máis experimentais.

Mutantis mutandi, a devandita descrición vén coincidir, co que o Hammid Naficy nomeou "Accented cinema" en que di: "A súa estética e a súa política do imperfecto, canda as súas estratexias narrativas, atravesan as lindes xenéricas e minan o realismo cinemático", (Naficy: 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[10].

Velaí, no ronsel daquel desexo inmenso de Agnès Varda, eliminar a distancia entre argumento e filme, dúas películas que se escriben como diarios, a modo de exploracións autobiográficas, que se constitúen en experiencia do cineasta e que escollemos como exemplo: *Pettring*, Suecia, 2013, unha obra na que Eloy Domínguez Serén relata e fabula o seu cotián como emigrante nun país remoto, ironiza con ese real de ser a persoa de meirande formación académica —é licenciado en Comunicación— e de máis baixa categoría laboral no sector da construción onde está enrolado; unha obra que perturba, na que une precariedade, consciencia do deambular histórico e un ton de reflexión persoal que, o mesmo ca os seus traballos posteriores, terman dunha grande empatía dende a persoa que mira para non se sentir un, unha *voyeur* [Fig. 1].

A peza que manexamos deseguido, *Vikingland*, Xurxo Chirro, Galiza, 2011, sitúanos diante da apropiación, a resignificación dun material que nace como filme de familia, algo que na súa orixe ten un destino completamente diferente, de correspondencia privada, e onde os barullos, a imperfección, a aprendizaxe de uso do dispositivo e o erro son parte dos mecanismos primordiais de transferencia cara ao espectador. Trátase das gravacións que realiza un mariñeiro da Guarda, Luís Lomba, "o Haia", realizadas en 1993-1994, durante os meses que permanece no cargueiro Vikingland, sempre tocando xeo e que, en mans de Chirro, articúlase en diferentes episodios, estrutura que este autor declara tomar prestada de *Mobby Dick*, de Melville. Dobre apropiación, por vontade e por casualidade, para un dos filmes de meirande perdurabilidade, que nos brinda a vida dos outros cos mesmos rituais que realizamos a diario: ler as notas do mando a distancia, ducharnos, autofotografarnos, xuntarnos cos colegas para a cea do Nadal [Fig. 2].

E neste punto queremos entrar na mostra que consideramos máis complexa e tamén a que terma de meirandes indicios de des-

10. Véxase Naficy, Hammid (ed.) (2001) *Home, exile, homeland. Fil, Media, and the Politics of Place*. NY: Princeton University Press, pp. 4-5.

asosego, *Eco* (Xacio Baño, 2015): espazo doméstico, actividade cotiá, memoria persoal, a escrita dun caderno como habitación propia, a alfabetización da mai —que fala galego— en castelán (a pegada dunha negación, a da lingua, que escoitamos a través do fillo que, á par, é o síntoma furtivo para sabermos cal era a fala da mai), o que se relata fronte ao que se oculta, os intervalos entre a estrutura narrativa que avanza e os insertos de posta en escena, a mediación doutra figura e doutra voz feminina, para que accedamos ao segredo, ao noutrora non expresado [Fig. 3].

Coa duplicidade que ecoa desta voz feminina retornamos á teoría, a diferentes propostas que lle dan corpo ao pensamento sobre o cinema feminista e sobre os novos cinemas. Facémolo dende o texto que, so o título "Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y Novo Cinema Galego", publicamos na revista *IC*[11] co albo de lle seguir os pasos ás prácticas artísticas que pasan pola autorreferencia, pola reprodución do *self*. E que en ocasións máis ca representar, o que procuran son vestixios, probas e tomar posición explícita a prol de modalidades do real, o que adoito se presenta como documental.

Así se desprende da afirmación, sempre actual, de Vivian Sobchack a propósito do cine de non ficción feito por mulleres: "Documentary is less a thing than an experience", frase que, asemade, é unha consigna a favor da autorreferencia e dun dispositivo fílmico "lixeiro" que iría permitir, co chamado cine directo, converter o vivido en obra artística para alén de fixar figuras de estilo que van da exploración e ficcionalización do cotián até usar a ironía e o sarcasmo na relectura de diarios, cartas, fotos, metraxe atopada, arquivos oficiais, imaxes mediáticas... de cara a expresar o conflito coas políticas dominantes de representación. Un termo común, *homevideomaking*, condensa este engarce tecnodocumental canda a pasaxe para unha sorte de mutación na que a tecnoloxía vai abandonando a súa dominante instrumental para ser unha peza máis nun novo modo de pensar a relación do "eu", da creación co seu

11. 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. Sevilla: EUS, pp. 67-84

público modelo e co lugar na historia material da cultura.

De fixármonos no caso específico que andamos tratando, unha das estudosas e gran dinamizadora deste dende o campo da produción, Beli Martínez, na súa Tese doutoral *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012). Conceptualización, contextos e singularidades*, escolle precisamente a non-ficción coma un dos trazos para recoñecer o NCG e, como colofón a unha exhaustiva análise, concluirá:

> Fronte aos discursos carentes de intencionalidade artística, graças ao desenvolvimento das tecnologías, á democratizaçao e á generalizaçao do cinema digital, podemos comprobar a existencia de um boom da criaçao autoral ligada ao cinema de nao ficçao, diversificado em número e em variedade de propostas, em grande medida debido à possibilidade antes apontada de criar filmes com escassa equipa, tanto técnico como humano. Isto devem no aparecimento de novas práticas cinematográficas em torno do cine documentário, que, sem dúvida nenhuma, contribuem à renovaçao do género (2015, p. 417).

Sería de grande interese contrastar esta afirmación realizada hai apenas un lustro con todo o escrito sobre tecnoloxía e cinema feminista —tecnoloxías de proximidade, como adoito denominalas, ou tecnoloxías do "eu", como fórmula máis espallada—, o abaratamento de custos e a autoprodución como posibilidade para un cinema feito por mulleres para constatar outra similitude que, asemade, é un indicador do lugar que nos apoñen no proceso de produción.

Tampouco resulta casual a existencia de tratados seminais sobre a autoconciencia: a proposta de Julia Lesage (1999/2011) ao advertir que a conciencia fragmentada das mulleres non soamente é o tema, senón que permite localizar un repertorio de figuras de estilo que sempre convido a revisitar e que acostumo resumir (Ledo, 2015) naquelas que manteñen a confrontación da voz co documento tal a ironía e a retranca en relación con fotos, diarios, cartas, metraxe atopada, imaxes publicadas, arquivos, relatos ofi-

ciais... E dende unha actitude de exploración do cotián, da vida diaria na que se etiquetou co devandito *homevideomaking* para ir cara a fabulación como modo de xerar formas de pensamento na *autobiographical fiction* ou nos *conceptual films*, ao tempo que reservo este apunte da mencionada autora:

> Tal fragmentación es el resultado del trabajo femenino en el ámbito doméstico, las dinámicas familiares, la institución heterosexual, la devaluación social de la mujer, el control por parte del hombre de las instituciones sociales más importantes (incluyendo la industria, la economía, la ley, el ejército, los medios de comunicación, la adquisición y difusión de información, la medicina y la religión) y la dependencia respecto a la ideología que manipula y controla la representación del género y del sexo (2011, p.329).

Coda

A modo de conclusión en proceso, gustaríame propor tres cuestións abertas: A primeira ten que ver directamente coas teorías de *performance* nos estudos feministas e, segundo Judith Butler, 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 esgos que no futuro vai interesar pescudar é se tamén o NCG, canda a súa notoria "repetición estilizada de actos", toma conciencia do aspecto continxente da *performance* e da súa mesma finitude.

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[12] quen fala deste xeito dos anos *Nouvelle Vague*, desas outras fórmulas e expresións persoais e cooperativas

12. Mulvey, Laura, "Conexoes: un século de cinema à luz da nova tecnologia", in *Crítica das Ligaçoes na Era da Técnica*, 2002, Bragança de Miranda, José A. e Cruz, María Teresa (orgs.), Lisboa: Tropismos, pp. 65-71.

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 man 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 tecnoespectador, o control sobre os modos de visión.

O terceiro e feliz final propón alongar o sentido da conciencia fragmentada "como resultado de vivir baixo estruturas opresoras", tal e como recolle de Frantz Fanon a propia Lesage (1999/2011), ás estruturas opresoras das políticas do cinema, adoito a prol do cinema "sen acento" e do que se presenta co vocabulario do "modo de representación institucional" ou, sen ir máis lonxe, da relación desigual centro-periferia, para tentar achegarnos ao contido político e estético deste cinema, a pesar de non estar así recoñecido pola meirande parte dos autores novos, deste artefacto que nos sirve de pretexto para entrar no fondo dos seus textos. Dos filmes e do corpo para os filmes que queremos ter o pracer de ollar.