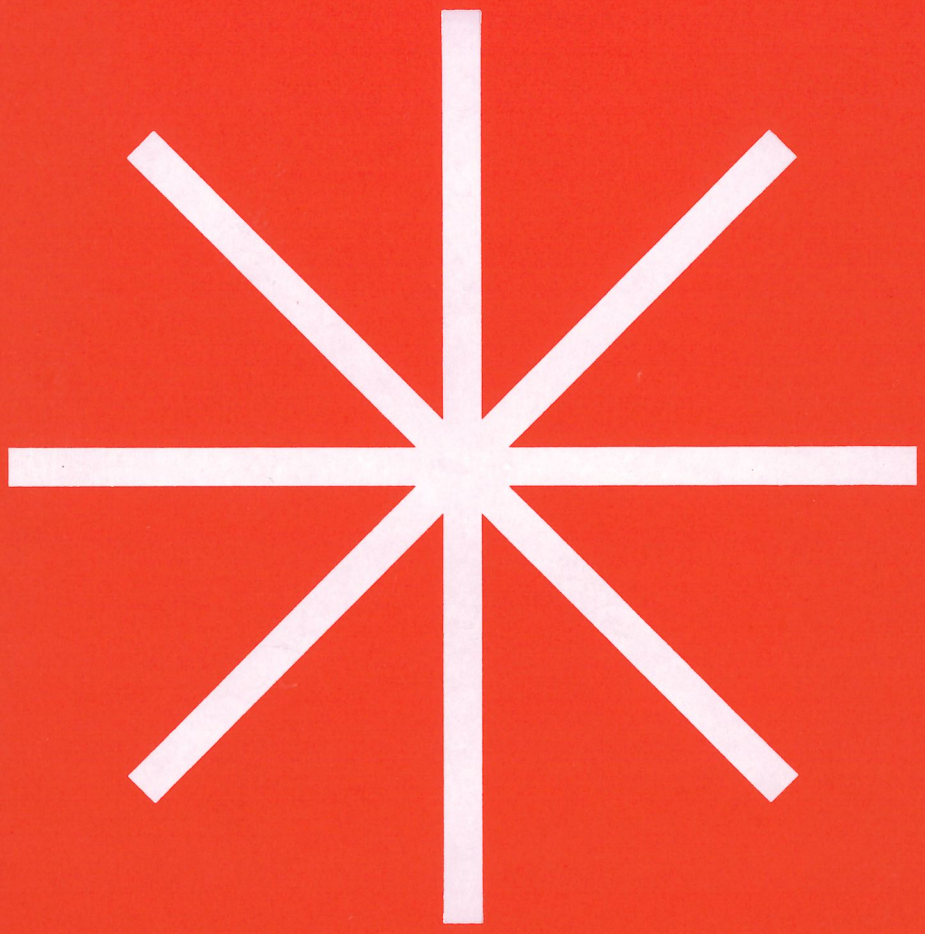


MARGARITA LEDO ANDIÓN

No interior do labirinto. Cinema feminista en lingua galega

Escribo este texto en calidade de estudosa e activista a prol do cinema das pequenas nacións, para o caso, do Novo Cinema Galego, NCG, e en lingua galega canda a súa relación co feminismo. Para esta viaxe case íntima traballo con referencias e mostras de cinema que non gardan entre si relación xerárquica. Escólloas para representar nelas unha sorte de declaración amorosa a aqueles e aquelas que me permiten facer esta achega dende unha singular cinematografía.

Gustaríame, xa que logo, lembrar dous aspectos. Un ten a 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, é dicir, a aparición de propostas ou acontecementos que traen canda si un xiro no pensamento, nas políticas do cinema ou nas propostas e prácticas creativas. Como exemplo ben coñecido, en 2010 o crítico Martin Pawley publica un artigo onde usa, pola primeira vez, o *label* NCG e este apelativo devén nun acontecemento.

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 – para alén dunha vontade de estilo e de compromiso persoal que son os tópicos que vou usar para esta achega sobre Feminismo e cinema en lingua galega, co diario e outras variantes das escritas do eu (notas, correspondencias, etc.) como escrita transitiva, para os e as outras, á par da consciencia de que se partilla espazo e tempo cun canon universalista e patriarcal.

Falamos, asemade, dun cinema situado; dun cinema nunha lingua non hexemónica, dun cinema "con acento", dun *Accented cinema* na feliz denominación de Hamid Nacify que o describe remarcando: *their aesthetics and politics of smallness and imperfection, and their narrative strategies [that] cross generic boundaries and undermine cinematic realism*, para alén de insistir que non é inocente se o cinema dominante, considerado univer-

sal, se presenta como un cinema sen acento mentres me fai lembrar o crítico José Manuel Sande ao definir o NCG a partir de:

> "rupturas nos modos de produción e nas actitudes independentes para alén da 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."

Máis a súa contribución a crear espazos emancipados que é o que me leva a pensar na correspondencia entre o NCG e o cinema feminista, coa actuación, a performance, como modo de darlle corpo ás situacións nese fío funámbulo que vai da memoria ao realizativo a través da fala, da fisicidade da actuación e da política de representación, que adoito nomear "o corpo e a carne", que non é senón ca o persoal na obra, a narradora que se narra en diarios e exploracións autobiográficas, que fai uso de todos os soportes, espazos e formulacións: cinema do eu, non ficción, cinema experimental... *and so on.*

> "Eu non 'comezo' por 'escribir': eu non escribo. A vida fai texto a partir do meu corpo. Eu xa son o texto." (Hélène Cixous)

Entramos nun cinema que olla para o corpo como arquivo e como documento e para o feminismo como marco de pensamento. A primeira sospeita sobre unha "filiación" posíbel entre o Cinema Galego e as prácticas feministas devalan, precisamente, do persoal na obra, da presenza incesante da autobiografía e do diario como unha variante en proceso, como un corpo en metamorfose nalgunhas obras significativas; na preocupación pola palabra noutras; no corpo propio da e do cineasta como materia

narrativa; no xiro cara a espazos cotiáns tal o da casa ou a saga familiar; na exploración 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 que adoito se denomina "facer cinema políticamente": Actuar, recuperar, re-significar e, outra volta, facer circular dende a partilla do compromiso é unha das accións que visibilizan o cinema feminista e acompaña arestora aos así chamados, "novos cinemas".

Para desenvolver esta lectura contemporánea do persoal no político, as dúas propostas que eliximos, moi diferentes na súa formulación visual, organízanse a redor dun material fráxil na súa concepción, de imaxes por veces realizadas para ser contempladas nun espazo persoal e para constatar momentos de existencia que adoitan repetirse case sempre da mesma maneira e nelas resoa o ensaio, a marca subxectiva na procura dunha forma apta para "construír xuxta posicións"; unha forma para renunciar a concluír e, con todo, "facer xurdir a luz da totalidade nun trazo parcial"; unha forma que, por conseguinte, sempre procede de maneira "experimental"; forma á vez "realista" e "soñadora" que sabe "abolir o concepto tradicional de método". Estamos traendo para a tona o modo de pensar o ensaio a través da definición que realizou Theodor Adorno, un dos pensadores da Escola de Frankfurt, e que recollemos de Didi-Huberman (2014).

A primeira peza, na que traballa varios anos Xiana do Teixeiro a partir de diarios adolescentes, é o corpo como descubrimento, o corpo co que me escribo, o corpo que filmo para verme máis aló desa cara de espello que pomos todas, comenta unha das adolescentes do proxecto *Crías* no seu "cuarto-trincheira", apostila a autora no caderno de intencións. A re-

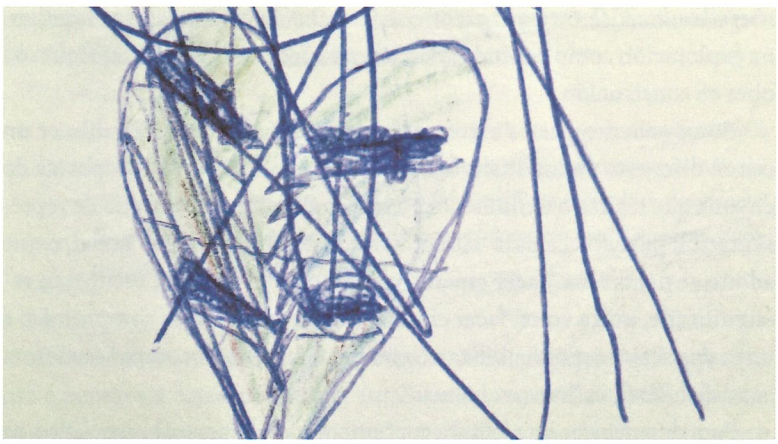


FIG. 1
Crías (2024),
Xiana do Teixeiro

flexión de Xiana nun seminario sobre "Autorrelato, memoria e ficción", desvélanos os seus interrogantes, os seus espazos en branco: por que as producións adolescentes femininas non teñen relevancia histórica? Quizais pola escuridade das súas temáticas? por usar a auto-imaxe como un dispositivo de resistencia e, á vez, sentir vergoña dos seus cadernos, eses cadernos con pequenas flores, con frases inconexas, con declaracións amorosas?

E nós, as espectadoras, performers imaxinarias, podemos sentirnos protagonistas dunha viaxe cara as notas íntimas de cando eramos crías, para descubrir, cito, "un relato ao límite, escrito por unha nena da que ninguén quixo sospeitar e á que ninguén quixo ler, pero onde ela puido ser autosuficiente [e] a extrema dificultade de achegarnos, coas máscaras da idade adulta, ao auto-relato impúdico do noso diario".

É a aposta dunha autora eco-feminista como Xiana que no seu filme anterior, *Tódalas mulleres que coñezo* (2018), incorporou momentos da súa propia existencia; que atravesou o non-lugar, a noite dos prostíbulos, na

Estrada dunha soa dirección (2016); dunha autora que vacila: "É iso unha autobiografía? Por que, a pesar do paso do tempo, segue resultando insoportable lerse a unha mesma?. A historia que eu atopei no meu arquivo efémero de diarios adolescentes ten como centro a negación", reflexiona esta cineasta, que advirte:

> "O dormitorio e o diario son negados política e culturalmente, como a vida cotiá das mulleres. O álbum familiar nega e substitúe o vivido na infancia polos nenos e nenas. Pero ademais, dentro do espazo secreto do diario, tamén hai ocultación, silencio e negación dos propios pensamentos. Máis aló, cando as autoras son adultas e reencóntranse cos seus escritos pos-infantís adoitan sentir unha forte desconexión, a miúdo rexeitamento polo que ven. Emocións tan poderosas que ás veces as levan a destruír os diarios que un día escribiron.
>
> O recurso ao espello autoriza asemade a posta en escena dun espazo ilimitado. Mais ca contrariar a realidade, en que crea até o infinito a ilusión de profundidade, alóngaa." (Dominique Païni)[1]

Para seguir adestrándome no que veño de dicir boto man de *Vía Láctea*, unha práctica de carne crúa, exemplar desta relación constitutiva entre o corpo, a performance, o acto de filmar, a texturización con efectos plásticos poperos canda o uso dun modelo moi codificado na pintura das virxes lactantes. Unha proposta, *Vía Láctea*, que a súa autora define como unha aproximación autobiográfica á maternidade. Un mundo íntimo que non deixa de selo en que lúe na exhibición, reflíctese en *Vía Láctea* tal unha poética pechada, sen interpretación. Unha obra que presume, asemade, do marco, da distancia da que terma o marco. Unha peza dobre (como película e como instalación) que se sitúa no itinerario formalista con esa pantalla-celosía, mórbida e aleatoria, difícil de prever, que nos separa do corpo para poder

1 Païni, Dominique (2017). L'attrait des miroirs, Crisnée: YellowNow. P. 17



FIG. 2
Vía Láctea (2013),
Xisela Franco

envolvernos na evidencia da súa intención estética, mentres nos leva a activar a iconografía das Madonas, esa contra-presenza, o insistente acervo de imaxes que teñen como motivo as maternidades e que o filme de-constrúe con outro elemento que se asocia ao corpo feminino, o espido frontal.

Na súa habelencia para hibridar códigos, a linguaxe formal que Xisela Franco escolle bebe da tradición pictórica que reforza cun encadre estático, en plano-americano e fondo negro, sen referencias de lugar. Coa figura no centro e a cor natural. A acción coa que, nesta peza, dá comezo a narrativa aliméntase do movemento imperceptíbel, que presentimos, no obxecto da filmación: o corpo da cineasta e da nena, dedicadas a satisfacer a necesidade primordial de mamar. Todo se sucede nese dobre plano que para alén de fontes visuais figurativas e abstractas, utiliza diferentes rexistros sonoros que densifican a tactilidade entre os corpos.

É verdade que traballo a miúdo en primeira persoa, dentro dos xéneros do eu. O ensaio, o diario, o arquivo, a autobiografía. Este enfoque subxectivo deixa que me exprese desde un discurso máis íntimo. Na soidade da creación atópome a experimentar cunha cámara e co meu propio pensamento e o meu corpo (Franco en Romero, 2018).

Dalgún modo únome a elas, a Xiana, a Xisela, tamén desde un «eu filmo», dende eses «golpes detrás da porta», que a profesora da Universtat de Barcelona e directora do *Centre de Investigación: Teoría, xénero e sexualidade*, Helena González localiza en *Cienfuegos, 1913* porque:

> "...propicia un tránsito espacial, temporal e narrativo dentro do proxecto que Ledo se propón:: filmar o século XX. Pásase da esfera pública que domina Santa Liberdade e Liste..., ao ámbito do privado; dos feitos que recolle a Historia, á vida cotiá da que non queda rexistro; do tempo dos acontecementos históricos singulares, á monotonía reiterativa do tempo cotián; das grandes convicción políticas, ao lema radical feminista "o persoal é político", que a directora fai seu."



FIG. 3
Cienfuegos, 1913 (2008), Margarita Ledo Andión

Únome a elas neste percorrido que me vincula cunha das prácticas máis recoñecíbeis do cinema de mulleres ao escoller aspectos biográficos e ao utilizar, no meu caso por primeira vez, a cámara como parte dunha actuación que che permite facer unha obrar para outra na que te inclúes. Así, ti vas facendo un filme que te vai facendo, que te vai explicando, até o punto de que en ocasións non chegas a ver a razón primordial de como usas o dispositivo, de porqué aparecen certas figuras expresivas, até pasado certo tempo. O azar levoume a preparar un traballo sobre a adaptación, sobre o paso da literatura ao cinema e nese instante, ao analizar a metamorfose dun poema nunha secuencia para o curto *Cienfuegos, 1913*, un encargo da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia para a Feira do Libro de La Habana do ano 2008, souben que todo entrou en conexión co fin de filmar unha aperta e canda ela darlle corpo a esta frase de Jean Louis Comolli:

"A voz sae. Dos beizos, da boca, da garganta, da larinxe, dos pulmóns; sae levada polo alento. O alento e o desexo. Ao ser o que sae de cada corpo ela é inmediatamente a parte dese corpo que se proxecta cara aos outros."

A miña voz, mentres a cámara/espectadora vai rodeando unha pequena escultura, dicía o seguinte texto:

"…/…
Cando voltei do exilio, cando me amnistiaron
miña nai mentres prancha unha saba coméntame moi seria:
-sabes, preguei para que che nacesen ás."

REFERÊNCIAS

CALLE-GRUBER, Mireille (2010). «En los comienzos había plural..., con Mireille Calle-Gruber». En Marta Segarra (Ed.), *Entrevistas a HélèneCixous. No escribimos sincuerpo*. Barcelona: Icaria

COMOLLI, Jean-Louis (2015). *Cuerpo y Cuadro. Cine, ética, política*. Bos Aires: Prometeo

DIDI-HUBERMAN; Georges (2014). *EssayerVoir*. París: Minuit

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2018). «A *cicatriz branca* de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsiónafectiva das mulleres migrantes». In Maria Boguszewicz, Ana Garrido González, Dolores Vilavedra Fernández (Eds.), *Identidade(s) e Xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, pp. 515–538. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsovia

NAFICY, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilicand Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press

PAÏNI, Dominique (2017). *L'attrait des miroirs*. Crisnée: YellowNow

ROMERO, Brais. (25 de maio de 2018). «Procesos #28: Xisela Franco». A Cuarta Parede. Dispoñíbel en https://www.acuartaparede.com/procesos28-xisela-franco/

SANDE, José Manuel (2018). In Search of the *Novo Cinema Galego* (New Galician Cinema) – history, narrations(s), identity and models of representation. In Payá, X. and Sáez, L. (eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*, pp. 80–98. London: Francis Boutle Publishers