

Diáspora en feminino e cinema

Margarita LEDO ANDIÓN

Prof. Catedrática de Comunicación Audiovisual
Universidade de Santiago de Compostela-Galiza
margarita.ledo@usc.es

Resumo: “Esquecerse de quen es para ser ti mesma-outra”, dinos a voz e o corpo en exilio da actriz de orixe galega María Casares no filme de Alain Resnais *Gernika*, 1945. Para non esquecer a barbarie, o bombardeo sobre poboación civil, a perda. Para sentir o corpo algures, alén da perda, no lugar onde están os teus pés. Con esta idea paradoxal canda o cinema que lle pon rostro a ese sinal tráxico do século: o movemento incesante de masas humanas por fame, guerras, persecución, catástrofes... imos procurar un cinema no que o territorio é, singularmente, o desexo do retorno; imos cara as definicións de cine migrante, de cinema de e dende a diáspora e so as pegadas do feminino; imos cara a actitude do e da cineasta como constitutiva das obras para, na fin, exemplificalo a traveso dunha pequena viaxe no Cinema en Lingua Galega.

Palabras-chave: diáspora, emigración, exilio, cinema en lingua galega, novo cinema galego

Abstract: ‘Forget who you are in order to be yourself/another’, says the voice and body in exile of the actor of Galician origin, Maria Casares, in Alain Resnais’s 1945 film, *Gernika*. So as not to forget the barbarity, the bombing of the civil population, the losses. To feel your body in someplace, beyond the loss, in the place where your feet are. Using this paradoxical idea and accompanied by cinema – which puts a face to that tragic characteristic of the century: the never-ending movement of masses of people driven by hunger, wars, persecution, catastrophes, etc. – we are going to search for a cinema in which territory is, uniquely, the desire to return. We are moving towards a definition of migrant cinema, of cinema of, and from, the diaspora, and following in the footsteps of what is feminine; we are moving towards the attitude of the filmmaker as a requisite of filmmaking to, ultimately, epitomise said migrant cinema via a brief journey through Cinema in Galician Language.

Keywords: diaspora, emigration, exile, cinema in Galician language, new Galician cinema

No 1928 Walter Benjamin entrevista a André Gide en Berlín. Nun momento determinado Gide lembra o mariñeiro de Bougainville e aquela frase: cando abandonamos a illa démoslle o nome de Illa Salvador. Entón, cavila Benjamín, Gide dixo esta frase abraiante: *Ce n’est qu’en quittant une chose que nous la nommons*. Ao abandonar as cousas é cando as nomeamos. ¿Que é o que a diáspora precisa nomear? ¿En que tipo de obras fílmicas acolle corpo a acción de nomear? Para alén iso, diáspora en feminino é, en si propio, un significante que terma dunha modalidade de performance, do corpo para outro territorio, ti mesma-outra; do corpo transitivo, en pasaxe, que na mesma fisicidade da acción constrúe un acontecemento, iso que algures chamamos saudade e que agroma neste cinema no que se espella a terra.

Facemos esta achega, asemade, como parte dun percurso como investigadora á volta do así chamado *cinema of small nations*, no noso caso con dúas variábeis nodais, que tamén aparecen noutras cinematografías europeas: a lingua como un elemento identitario, como marca dunha reivindicación e como sinécdoque da nación. E a nación, labrada e habitada ao longo do tempo, como un suxeito con pouco poder, en devalo, cun grao de institucionalización baixo en correspondencia cunha merma no exercicio da soberanía, que o termo *stateteless nations* resitúa a nivel xeo-político. O pensamento crítico, as políticas da diversidade e a miña propia práctica como cineasta en lingua galega completan o marco onde nos movimentamos neste texto.

A maior abundamento, queremos esculcar nas actitudes – e na acción- dos e das autoras unha única determinación: a resistencia á *negra sombra* rosaliana¹, ao *soleil noir*, en verbas da Kristeva, que se agocha en palabras como depresión, como melancolía, como amnesia, e que son parte dos topoi arredor dos filmes cuxa orixe é a diáspora: a ausencia, o corpo/a voz que esquece/recorda, a experiencia da perda.

Nun traballo fotográfico e cinematográfico de Daniel Blaufuks, “Sob ceus estranhos”, o autor lisboeta, nado en 1963, dálle voltas a unha frase que di o seu avó Herbert, un refuxiado xudeu que fica en Portugal: a minha pátria é onde están as minhas pernas. E Blaufuks, ao traballar sobre documentos do exilio da II Guerra Mundial e sobre o seu álbum familiar, pensa no exilio, no que chama a doenza do exilio, como nesa sensación de estar sempre distante da casa. Que é unha das cuestións inscritas na relación cinema-territorio cando o noso ollar se sitúa nun fóra de campo que non podemos, para que exista, deixar de nomear. Tamén, neste caso, o verbo é renacemento.

A imaxe-síntoma de doenza e a súa réplica, a imaxe- síntoma da posibilidade de construír certa expectativa de sutura, de sandar a ferida, está inscrita nos materiais do cine de diáspora e os seus ecos van máis aló do seu valor para o estudo e a pesquisa. Porque se trata, sempre, dun retorno a fragmentos que aínda nos explican. Non é soamente unha cuestión de erudición se non de atravesar, no fío da funámbula e co seu bambán, unha fenda que soamente as obras, os filmes neste caso, poderán colmar.

Adentrándonos, xa que logo, no nó que organiza esta andaina que vai por en relación o(s) territorio(s) do cinema e da diáspora. Talvez abundaría con traer á tona unha notación, “cinema de correspondencia”, que se lle apón aos primordios do cinematógrafo da Galiza, para decatármonos de que escribo dende unha nación -así recoñecida en setembro de 1933 no IX Congreso de Nacionalidades Europeas, adscrito á Sociedade de Nacións, que tivera lugar na cidade de Berna-, que xa no 1773, por real orde de Carlos III, vai ter como misión construír as primeiras cidades no Río de la Plata, ese non-lugar no que hoxe é o linde entre Uruguai e Arxentina. Escribo, xa que logo, dende unha nación emigrante que é, tamén, unha comunidade imaxinada, tal e como propón Benedict Anderson (1983) mentres deixa esvaer aquela doa precisa: a pesares da desigualdade e da explotación que poida, de facto, prevalecer en cada unha delas, a nación sempre é concibida como profunda, horizontal camaradería... Escribo como parte dunha nación emigrante cuxa cidadanía en acto, por veces sen papeis, continúa arestora a partillar en lingua galega mensaxes e rituais. E os filmes, coma outros obxectos culturais, son a materia que lle dá corpo, que fai posíbel a partilla.

Dende o cinematógrafo, para alén de ser Galiza o lugar onde o 20 de xuño de 1897 se filman as primeiras imaxes no Estado español, o enterro do xeneral Sánchez Bréguar, dato

¹ Referímonos ao enigmático poema de Rosalía de Castro en *Follas Novas* (1880).

que lle debemos a un investigador do Grupo de Estudos Audiovisuais, o Dr. José Luís Castro de Paz (1996) ; dende o 1912 o inxenista, fotógrafo e cineasta José Gil, apaixonado da imaxe técnica e da exhibición pública como finalidade da mesma, actitude que o levou a patentar o “automotor-cine”, por exemplo, envía bovinas de celuloide, con rexistros dos lugares de orixe, cara a emigración galega en América. Así, desta maneira, acompañando a incorporación do cinema á sociedade, o país en imaxes, tal un proto-cinema nacional-popular, vai á procura do seu público-modelo na diáspora cubana. E estes primeiros 200 metros de película que van para La Habana están na cerna do devandito apelativo “cinema de correspondencia” do que será proba maior o filme de signo antropolóxico do propio Gil, *Galicia y Buenos Aires*, en 1931, unha encárga da Agrupación bonaerense “Hijos de Fornelos”. O filme ao abeiro da inauguración dos locais dunha Sociedade agraria financiada dende a emigración, é unha paseata fabulada pola paisaxe, os oficios, as persoas e as angueiras dos que ficaron acó pero, de modo sobranceiro, pénsase como un agasallo aos da banda de aló, como unha restitución imaxinaria ao lugar que xa non poden tocar ca man.

É este o territorio [ausente e silente] dende o que falamos so o título “Diáspora en feminino”. Un territorio que en momentos de emerxencia cidadá é recoñecido formalmente, mais que atravesa longos períodos de invernía, nomeadamente o da Ditadura franquista. Tamén nese tempo o desterro por razóns de persecución política, canda a emigración, xoga un papel basilar que adoito representamos no cineasta Carlos Velo, autor que comeza a súa andaina mentres estuda bioloxía no Madrid republicano, con documentais de encárga como *La Ciudad y el Campo*, *Almadra* ou *El Escorial*, e que será o autor do primeiro filme nacional galego, *Galicia-Finisterre*, 1936, exhibido repetidamente en París, ano 1937, na exposición de apoio á legalidade republicana. Exiliado ao México e formando parte do novo cinema azteca, Carlos Velo vai ser coñecido a nivel internacional polo filme *Torero*, 1956, o primeiro filme mexicano premiado no festival de Cannes. Ou a nivel temático, se pensamos en obras coma o filme *Castelao*,² 1980, do director arxentino Jorge Prelorán, montado entre 1973 e 1976 a partir das imaxes de Eligio González, o operador orgánico da comunidade galega en Buenos Aires, máis as filmacións de Manuel Ferrol en Galiza, e financiada en grande parte polo Dr. Pérez Prado, un dos animadores culturais alén mar.

Entramos, deste xeito, nunha primeira distinción: filmar a diáspora, e os eventos e persoeiros da diáspora, ou filmar dende a diáspora, posición, esta última, que se significa no cinema contemporáneo e onde sobrancea unha das modalidades consonte co cinema migrante e co cinema en feminino. Referímonos aos aspectos biográficos e a performance do/da propia cineasta como materia fílmica. Un exemplo cabal é o filme *1977* de Peque Varela, emigrada en Londres, un filme á volta de como medra a contracorrente esa nena que quere xogar ao fútbol e que vai localizando a súa sexualidade por entre a discriminación latente e patente e que a cineasta recolle neste proxecto fin de carreira e chega ao festival de Sundance no 2007.

Interésanos, por outra banda, reparar nunha diferenza dos pequenos cinemas a respecto do cinema dominante, ese cinema que, tal e como argumenta Hamid Nacify, 2000, se considera universal e sen acento, co gallo de incorporar o pensamento do autor iraniano cando afirma que, pola contra, todos os filmes do exilio e da diáspora teñen

² O filme preséntase como “a biografía dun ilustre galego”, o político e intelectual nacionalista Alfonso R.Castelao, que falece no 1950 en Buenos Aires, cidade na que publica a súa obra testamentaria *Sempre en Galiza*.

acento mentres nos leva da man cara os momentos de existencia dos e das cineastas que viven noutro país, cara a relación deles e delas e dos seus filmes coa nación real ou imaxinada; cara a dobre conciencia; cara a obras adoito multilingües e, no nivel estético, crioulas.

Fagamos, agora, unha curta paraxe noutra notación, a de « *ausencia e estrañamento, a-culturaçao* » que a profesora Maria Beatriz Rocha Trindade fai da emigración precisamente como experiencia, e de quen adoito collo emprestado o par “nação alargada”. Aínda en 2010, no desenvolvemento do IX Colóquio Internacional “Migraciones e Interculturalidad: los hechos y las políticas” organizado pola Cátedra UNESCO sobre Migracións da USC, a profesora Rocha-Trindade falaba de pluralismo cultural fronte a *melting pot*, da importancia do propio proceso de diálogo intercultural como xerador do respecto polas diferenzas; falaba de *nación alargada* e, cito dende un seu artigo (Rocha-Trindade, 1984) a seguinte reflexión:

O moderno conceito de nação passa a prescindir dos usuais requisitos complementares de soberania e das unidades de território que tradicionalmente a integravam e dela constituíam parte indissociável, para passar a incluir todos aqueles que tendo a mesma nacionalidade, apesar de geograficamente dispersos, se mantêm ligados à sua origem por laços emocionais e afectivos.

Ausencia e estrañamento que agroma aquén e alén, no cinema que lle pon nome, que lle pon rostro, á emigración, ao exilio, a ese se sentir sempre fóra da casa. E imos procurar a influencia das posicións feministas nas súas figuras narrativas para alén de axerar no exilio, na emigración como fronteira – cara ti propia, cara as outras persoas- o síntoma do que Freud chama a “indestrutibilidade do desexo”. Porque un filme é, asemade, ese “*oui-désir*” da revolta fronte do sinal trágico do século: o movemento incesante de masas humanas por fame, guerras, persecución, catástrofes... Un “*ouidésir*” que, dende Didi-Huberman, axúdanos a sobordar a fenda, a emigración como ferida, como estereotipo, como corpo « pra facer rir » que se manifesta na personaxe *Cándida*, Luís Bayón Herrera, 1939, creada por Niní Marshall para unha comedia radiofónica e trasladada a unha serie de filmes en diferentes países de emigración (Venezuela, México, Cuba...), segundo a investigadora Silvia Roca:

[...] based her parody on puns and double entendres, constant mistakes, an exaggeratedly strong accent, excessive loudness, coarse language and constant interferences from Galician. Marshall became the loud and tactless voice of Galician maids³. (2018:102)

No seu *backstage*, as mulleres que emigraban soas e eran acollidas en Buenos Aires polas Carmelitas Terciarias, as “Hijas de María” o pola “Sociedad Protectora de la Joven Sirvienta”. Necesidade, abandono, agresións sexuais, nais solteiras... como causa, canda unha cidade distante e burlona, onde a meirande parte delas pasaron a ter a condición de “mucamas”, de “criadas de camadentro”, (e que deveu a paisaxe de fondo para a ficción *A cicatriz branca*, Margarita Ledo Andión, 2012, e para o documental, tamén da nosa autoría, *Apuntamentos para un filme*). Representadas no imaxinario arxentino como

³ [...] cimienta a súa mofa sobre xogos de palabras e dobres sentidos, sobre incorreccións constantes, curvas tonais esaxeradas, un volume excesivo e unha linguaxe chocalleira con interferencias constantes do galego. Marshall convértese na voz estridente e desubicada das mucamas galaicas. (traduccion nossa)

cadeliñas fieis, traballadoras e analfabetas; adoito como túzaras, atravesadas e agarradas; como ocorrentes e chocalleiras nesta serie radiofónica e cinematográfica; por veces como obxecto de desexo, o “síndrome da galega” identifícase por certas fobias, unha culpabilidade marcada, medo ao ridículo a pé do pánico a estar na boca dos outros, o medo a ser xulgada.

E dende Galiza, dende esta mesma idea de “nación alongada” que ten ecos temperás entre nós, un filme colaborativo, unha forma intersticial de resistencia, fálanos da diáspora mediante unha acción, a través dunha *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos*, 1951, cunha dedicatoria na cartela inicial para todas as persoas que tiveran que se exiliar ou emigrar, texto que tamén 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.

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, escritora galega fundacional da coñecida como Renacemento cultural a mediados do século XIX, e recitan os seus versos para unha audiencia *ad hoc* que, na meirande parte dos casos, accede por primeira vez á súa propia literatura. E neste intre gustaría lembrar a José Niza, ao Adriano Correia de Oliveira, aquela adaptación musicada do poema rosaliano co nome *Canto da Emigração*: “este parte, aquele parte e todos, todos se vao, Galiza fica sem homes, que possam cortar teu pao...” ou ao grupo de teatro universitario de Coimba, CITAC, e o seu traballo escénico *Castelao e a súa época*, so a dirección do catalán Ricard Salvat, interdicta pola PIDE en 1969, e en coincidencia coa crise académica⁴.

Secomasí, con *Pelerinaxes* fai a súa aparición, canda a modalidade de “cinema de correspondencia”, un elemento identitario incontornábel: a lingua e a posta en valor da posibilidade dun cinema en lingua galega, posición que engarzaba co que a historiografía considera o primeiro filme nacional galego, o devandito *Galicia Finisterre*, 1936, de Carlos Velo, que se desenvolverá no cinema militante e amador dos anos setenta e que lúe na tentativa dun cinema nacional-popular, de matriz comercial, en lingua galega, precisamente coa emigración como motivo, do que o filme *Sempre Xonxa*, 1989, do xa desaparecido Chano Piñeiro, é boa mostra.

A maior abundamento, a emigración como motivo nutre unha parte significativa do cinema contemporáneo en lingua galega e eu propia incorpórome a esa tradición. Así, os profesores Fernando Redondo Neira e Marta Pérez Pereiro, en *Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cinema Galego*, publicado no *Anuário Internacional de Comunicación Lusófona*, aseguran:

A emigración como experiencia de vida, mais tamén como nostalxia e como ferida, conforma o universo semántico de dous filmes que buscan acadar a representación do que está construído coa materia do inefable: os tránsitos vitais, a expresión das emocións, a aprendizaxe do tempo. Esta é a proposta de Vikingland (Xurxo Chirro, 2011) e de A cicatriz branca (Margarita Ledo, 2013). (Redondo, Pérez, 2013:55-66)

⁴ Véxase Iglesias Mira, Antonio (2015). « O Goberno portugués contra Castelao: a aventura galega do CITAC. ». Abriu, 4, 61-75.

E na lectura da directora do “Centre de recerca ADHUC-Teoria, Gènere, Sexualitat” da Universitat de Barcelona, profesora Helena González, incorpórase a ollada de xénero tamén na forma da película. Para González *A cicatriz branca*

[...]*[fai visíbel e pensábel a experiencia das mulleres, que non aparecen no repertorio cultural da nación aínda que realizaron esa viaxe e viviron como estranxeiras en condicións de extrema vulnerabilidade ao tempo que atopaban na emigración oportunidades para o ascenso laboral. Empregando técnicas da vangarda fílmica feminista e do cinema documental, a directora impón a distancia e a detención temporal para narrar a experiencia traumática desa saudade-soidade radical. Para este suxeito melancólico non hai promesa de felicidade: o regreso non é posíbel e a súa fonda soidade non ten cura.* (González, 2016)

A seguido, tal e como avantomos, imos esculcar as pegadas do feminismo no cine de diáspora, pegadas que situamos na reflexión autocrítica de Adrienne Rich en “*politics of location*”, en que soborda o “universalismo”, ese verme agochado na mazá, para asumirse como muller nun contexto e nunhas condicións diferentes a outras mulleres, como muller norteamericana, muller branca, muller xudía, muller lesbiana. Pola miña banda, eu falo como galega e como investigadora -agora da man de Foucault- móvome polas crebas que atravesan as institucións, os saberes e os poderes. Como estudosa do cinema das pequenas nacións (sen estado, no caso do NCG) coa lingua como elemento constitutivo -porque o é da cultura onde estes cinemas collen corpo e dende onde se expresan- e porque, coma o feminismo, racha co canon do cinema sen acento, procuro tamén a correspondencia entre os *topoi* que singularizan o cinema feminista no NCG, coa actuación, coa performance como modo de lle dar corpo ás situacións, nese fío funambular que vai da memoria ao realizativo a traveso da fala, na fisicidade da actuación e dos espazos de representación: o aceno, a casa, o tránsito polo non transitado... nunha viaxe que adoito título *O corpo e a carne*, que non é senón ca:

- O cine como lugar de representación, como posibilidade para as « unrepresented communities » (Hayward, 2000) e para as devanditas « imagined communities » (Anderson: 83), na procura da propia tradición que exemplificamos en *Galicia-Finisterre*, Carlos Velo, 1936, en filmes amadores dos anos 70, sempre en galego coma *O pai de Migueliño*, 1977, de Miguel Castelo, o emigrante que retorna probe e para morrer como motivo, a partir dun relato de Castelao; e até as 3 primeiras longas de vocación comercial que se presentan no 1989.
- Un cinema que emerxe polos intersticios con pequenas películas que se visibilizan nos festivais convencionais (Cannes, Marsella) ou en aqueles outros que apostaron por outro tipo de cinema (Bafici, Locarno, Sevilla, Róterdam).
- Un cinema que partilla, co feminismo, o persoal na obra, a narradora que se narra a través de figuras coma diarios e exploracións autobiográficas, canda a consciencia de traballar con poucos medios sen, por outra banda, rexeitar o sistema industrial.
- Un cinema que fai uso de todos os soportes e formulacións: cinema do eu, non ficción, cinema experimental... *and so on*.

Denantes adentrármonos na escolma da pequena e singular cinematografía dende a que lles falo, gustaríame lembrar dous aspectos. Un ten a ver coa descontinuidade histórica do cinema en lingua galega e, no 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 persoal⁵.

Neste escenario podemos distinguir esa estirpe que comeza, precisamente, co primeiro filme nacional galego, onde Velo toma posición: lingua, personaxe colectivo, paisaxe, símbolos comunais construídos ao longo do tempo, etc. etc., un filme perdido dende a fin da guerra civil e recen corcosido, en 2011, a partir da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso, por un equipo do noso grupo de investigación.



Fotogramas *Galicia-Finisterre*

Adoito collemos como mostra un corte, coa *voice over* en ruso e os subtítulos en italiano, para fixármonos en que a lingua que identifica o lugar, Galiza, está na canción mariñeira (na *sea song*) e serve de exemplo para reivindicar, sempre, sempre, a versión orixinal como política da diversidade e como acción intercultural, reivindicación que se alonga até este fenómeno de a penas 10 anos, o así nomeado Novo Cinema Galego sobre o que o crítico José Manuel Sande sinala:

If the differences with past practices range from funding to production modes and narratives, there is also a change in their attitudes, since a broad freedom of mind facilitates their independence. People of their time in the most appropriate way, training (eclecticism, the importance of visual culture, among other cultures), contacts, progress, interaction, culture, sensitivity, allow easy synergies. A formal, rather than thematic iconoclasm, serves the hybridization of genres and formats common to the most demanding contemporary cinema, the one that allows the advance in film language: recycling, creative documentary, forms of

⁵ Sobre estes e outros esgos, dende o Grupo de Estudos Audiovisuais, GEA, recén editamos *Marcas na Paisaxe* (2018) no que, pola primeira vez, abordase unha viaxe panorámica sobre o cinema en lingua galega.

*cinemarehearsal, diaries and autobiographical explorations, video creation, more experimental aspects.*⁶ (2018: 86)

Mutati mutandis, a descrición coincide, tamén, co que Nacify (2001:22) describe como “the accented style”, a partir da dobre consciencia sobre o cinema do exilio e a diáspora e sobre a condición, en si mesmo, do exilio para alén de incidir, asemade, na súa tradición, tradición que se singulariza por un modo de produción colectivo e artesanal, que socava o modo de produción dominante, e por estratexias narrativas que subverten o tratamento realista da causalidade, o tempo e o espazo.⁷

A propósito do NCG remarcamos, asimesmo, o comentario da investigadora do GEA, prof. Marta Pérez Pereiro no sentido de que o fenómeno trouxo a atención internacional sobre un cinema de calidade, « *mais condicionado pola descontinuidade da súa traxectoria, pola invisibilidade case inmanente dos pequenos cinemas, e pola periferia. Física e psicolóxica, na que se sitúa unha produción que busca representar os trazos da cultura propia* » (2015:88).

Pola nosa banda simbolizamos este fenómeno no 2 veces premiado en Cannes Oliver Laxe, con *Todos vós sodes capitáns* en 2010, con *Mimosas* en 2016 e pómonos, outra volta, o ollar para este cinema como cinema da experiencia, como unha viaxe que se inicia en 2006 con *Bs.As.* de Alberte Pagán; segue coa curta, tamén de Oliver, *Paris#1*, en 2008, onde vemos ecos de Velo no retorno a Ancares, un dos lugares do cineasta, en filmar os rituais que elaboramos no curso do tempo (A Pedra de Abalar), en resentir o tremor do cumio das árbores sobre os restos dun lume, que era un dos títulos posíbeis, e que agora Laxe desenvolve na súa primeira longametraxe rodado en Galiza e en lingua Galega, cos incendios como tema.

Unha viaxe que poderíamos puntuar con *Vikingland*, remontada por Xurxo Chirro a partir dos vídeos que grava para os seus o mariñeiro Luís Lomba, 1993-1994, entre Dinamarca e Alemaña e que se presenta en Marsella en 2011; ou con *Ser e Voltar* de Xacio Baños, Locarno, 2013, até chegarmos a *Arraianos*, Locarno, 2012, obra na que Eloi Enciso quere, simplemente, a través dun filme de fronteira, filmar as sonoridades e múltiples rexistros da lingua galego-portuguesa.

E no ronsel de aquele desexo inmenso de Agnès Varda: eliminar a distancia entre argumento e filme, eís dúas películas que se escriben como diarios, a modo de exploracións autobiográficas, e que escollemos como exemplo final: *Pettring*, Suecia, 2013, unha obra na Eloi Domínguez Serén relata e fábula o seu cotián como emigrante nun país afastado; ironiza con ese real de ser a persoa de meirande formación académica – é licenciado en Comunicación Audiovisual- e de máis baixa categoría laboral no sector da construción onde está enrolado e no que sempre traballou o seu pai. *Pettring*, aprendiz en sueco, é unha obra que perturba en que une precariedade, consciencia do deambular

⁶ 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 sinerxías doadas. A iconoclastia 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:recicla, documental de creación, formas de cine-ensaio, diarios e exploracións autobiográficas, videocreación, vertentes máis experimentais. (Sande, 2018: 86)

⁷ It signifies upon cinematic traditions by its artisanal and collective modes of production, which undermine the dominant production mode, and by narrative strategies, which subvert that mode’s realisti treatment of time, space, and causality. (Nacify, 2001: 22)

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 no se sentir un, unha *voyeur*.



Fotograma *Pettring*

A peza que manexamos a seguido, *Vikingsland*, 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, o erro son parte dos mecanismos primordiais de transferencia cara a, o espectador. Trátase das gravacións que realiza un mariñeiro d' A Guarda, Luís Lomba, "o Haia", realizadas en 1993-1994, durante os meses que permanece no cargueiro "Vikingsland", sempre tocando xeo e que, en mans de Chirro, articúlase en diferentes episodios que este autor declara tomar prestada de Melville e *Moby Dick*, con motivos que devalan do cotián ordinario e, de modo sobranceiro, do treino no que de maneira intuitiva insiste o protagonista no seu afán por facer funcionar a cámara. Dobre apropiación, por vontade e por casualidade, para un dos filmes que nos brinda a vida dos outros cos mesmos rituais que realizamos a diario: ler as instrucións do mando a distancia, ducharnos, autofotografarnos, reunirnos cos colegas para a cea de Nadal.



Fotograma *Vikingsland*

E así, desta maneira, co feminismo como parte –mesmo non consciente- da súa práctica cultural, o Novo Cinema Galego, inscribe o persoal como político, o autoral

como biográfico, o social como materia do “desexo indestrutíbel” de expresármonos, dende a nosa mesma condición de nación emigrante, nun cinema que nos representa.

Bibliografía de referencia

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso. Edición en español: *Comunidades imaginadas*, (1993), Fondo de Cultura Económica, México: 25
- González Fernández, H. (2016). A cicatriz branca: as mulleres emigrantes e a alienación afectiva. Ponencia no Congreso *Identidad y género en Galicia desde una perspectiva interdisciplinaria*, Universidad de Varsovia. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (Varsovia) / Uniwersytet Warszawski. Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 9-11.05.2016
- Castro de Paz, J. L. (1996). *Historia do cine en Galicia*, Oleiros, Vía Láctea Editorial
- Hayward, S. (2000). Framing National Cinema, in M. Hjort, & S. Mackenzie, S. (eds.) *Cinema & Nation*, London-NY: Routledge
- Ledo Andión, M *et alii* (2018) *Marcas na Paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega*, Galaxia, Vigo.
- Naficy, H. (2001) *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton: Princeton University Press
- Pérez Pereiro, M. (2015). “Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente”. *Galicia 21*, Issue F 14-15: 77-91
- Pérez Pereiro, M. & Redondo Neira, F- (2013). “Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cine Galego”, *Anuario Internacional da Comunicación Lusófona*, 2013: 55-66.
- Roca Baamonde, S. (2018). Candida the Emigrant. En Payá, X. and Sáez, L (eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*, 99-109. London: Francis Boutle Publishers
- Rocha Trindade, M. B. (1984). O Diálogo Instituído, en *Nova Renascença*, Vol.IV.
- Sande, J. M. (2018). In Search of the *Novo Cinema Galego* (New Galician Cinema)-history, narrations(s), identity and models of representation. En Payá, X. and Sáez, L (eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*: 80-98- London: Francis Boutle Publishers.