

Margarita Ledo Andión

(Universidade de Santiago de Compostela)

[margarita.ledo@usc.es]

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.02>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2016, 13, pp. 67 - 84

Resumen

¿Existen lazos invisibles entre un acontecimiento que se da a ver con el apelativo *Novo Cinema Galego* (NCG) y determinadas prácticas que singularizan el cinema que identificamos como feminista? Bajo este interrogante iniciamos una reflexión para, de confirmarse esa analogía, ponernos a pensar por qué esta "filicación" no se verbaliza por parte de la crítica. Lo situamos, por tanto, en el marco de una sospecha a la que pusimos por título: "Tensiones latentes, prácticas (in)diferentes".

Abstract

Are there invisible ties between an event linking the movement known as Novo Cinema Galego (NCG) and certain practices singling out a kind of cinema identified as feminist? Following this link, we propose a reflection the reasons why critics tend to ignore such relation. Therefore, our text derives from a suspicion that has been entitled (In) different actions, latent tensions".

Palabras clave

Feminismo, Novo Cinema Galego, Cinema de no-ficción, Tecnologías de proximidad

Keywords

Feminism, New Galician Cinema, Non-fiction cinema, Proximity Technologies

Sumario

1. El cuerpo como índice
2. El rastro feminista
3. Signos visibles
4. Filiación invisible
5. El secreto y la voz
6. Toma de posición
7. Bibliografía

Summary

1. *The body as index*
2. *The feminist trace*
3. *Visible signs*
4. *Invisible filiation*
5. *The secret and the voice*
6. *Taking positions*
7. *References*

1. El cuerpo como índice

Los indicios, que calificamos como sospecha, sobre la “filiación” entre el *Novo Cinema Galego* (NCG) y las prácticas feministas se deslizan en la presencia incesante de la autobiografía en algunas obras significativas del NCG; en la preocupación por la palabra en otras; en el cuerpo propio del cineasta (masculino) como materia narrativa; en el giro hacia espacios cotidianos como el de la casa o la saga familiar; en la exploración y el proceso de búsqueda como actitud artística; en la apropiación y en la exhibición de la obra en construcción.

Como sabemos, estos extremos, junto a la necesidad de construcción de un canon diferente del institucional, son los que identifican las propuestas del cine que realiza el feminismo crítico para confrontar el modo de representación patriarcal y situar el lenguaje como cuestión nodal. El formalismo y/o realismo, o la escritura del “yo”, es una de sus características. Recuperar, re-significar y, de nuevo, hacer circular desde un compromiso compartido es la acción que funda el aspecto contemporáneo que define al cinema feminista y a los así llamados “nuevos cinemas”.

Así, nos disponemos a desarrollar una lectura contemporánea de lo personal en lo político (Biemann, 2007/2011) a través de determinadas prácticas artísticas que, a su vez, pueden ser síntomas de distorsiones involuntarias que arrastran la marca de agua del patriarcado. Los materiales que vamos a utilizar como muestras son algunos filmes del NCG, con autores masculinos, centradas en el cuerpo y en la voz. Y una aparición incidental: al ver un largometraje colectivo reciente, *Visións* (Galicia, 2016, 72'), realizado por Clara Andrade, Bergo Santiago, Carme Nogueira, Eva Calvar, Sonia Méndez, Andrea Zapata-Girau, Lara Baceo, Olaia Sendón, Diana Toucedo y Claudia Brenlla, para el proyecto comisariado por Xisela Franco “Cinema e Muller”, producido por Belí Martínez y auspiciado por la Diputación de Pontevedra, comprobé que aparecen estos mismos tópicos: el cuerpo, la voz, la memoria, los miedos, la casa...

Retomando nuestro motivo, la entrada desde y del feminismo en obras y autores significativos del NCG se hará de forma consciente, sin variaciones en torno al género que acompaña la autoría de las muestras. Y no solamente

porque las personas aún más visibles son masculinas, sino porque la matriz del feminismo, es decir, el acceso al desenvolvimiento de todas y cada una de nuestras capacidades como personas enteras, no fragmentadas, trae de la mano para la mayoría –también para los hombres– lo mismo.

Las mujeres, haciendo avanzar actos de liberación en las diferentes sociedades y desde cada uno de los condicionantes, contribuyen a la liberación de la humanidad. Y en este sentido coincidimos con Teresa de Lauretis (1990) y con autoras como Adrienne Rich (1984) o como Gesa Kirsch y Joy Ritchie (1995) cuando hablan de “politics of location” y afirman que la segunda y tercera ola del feminismo mostraron la pluralidad y las visiones diferentes, atravesadas no sólo por el género o el transgénero también por la etnia, en relación con el lugar que ocupa la ideología, la opción sexual o la clase social.

2. El rastro feminista

Con el objetivo de discernir la huella de prácticas y aportaciones feministas en el cine contemporáneo pensado desde Galiza, continuamos esta reflexión dando cuerpo a esta tentativa, que en su mismo título: “Acciones (in) diferentes. Tensiones latentes. A propósito del Feminismo y Novo Cinema Galego”, anuncia un mal de amores del que, en ocasiones, sus protagonistas no son conscientes, o del que no necesitan ser conscientes. Partimos así de una serie de señales (tal vez no sedimentadas) y, como avancé, adopto el feminismo como posición antipatriarcal (más allá del género), como una réplica a las relaciones de poder y a las prácticas sumisas, pegadas a la regla, a la convención.

Los anclajes teóricos se reconocen en los Estudios Culturales y en su relación con otras esferas como, por ejemplo, el psicoanálisis; porque ambos, que trabajaron para deconstruir las estrategias solapadas en el modo de representar a las mujeres, elaboraron respuestas frente a aspectos velados; debatieron y reactivaron una categoría negada: la de las mujeres como espectadoras del cine.

Según todas las pistas, las prácticas artísticas de lo femenino pasan por la auto-referencia, por la reproducción del *self*; en ocasiones más que representar, se procuran índices, vestigios, pruebas y, en general, se elige la

modalidad de lo real, el documental. Así se desprende de la afirmación de Vivian Sobchack a propósito del cine de no ficción hecho por mujeres: “Documentary is less a thing than an experience” (Sobchack, 1999: 241).

Por su parte, si nos fijamos en nuestro objeto específico, una de las estudiosas y gran dinamizadora del mismo desde el campo de la producción, Belí Martínez, en su tesis doctoral “O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012). Conceptualización, contextos e singularidades” escoge precisamente la no-ficción como uno de los rasgos para reconocer el NCG, y como colofón a un exhaustivo análisis panorámico, concluye:

Fronte aos discursos carentes de intencionalidade artística, graças ao desenvolvemento das tecnoloxías, á democratización e á generalización do cinema dixital, podemos comprobar a existencia de un boom da creación autoral ligada ao cinema de non ficción, diversificado en número e en variedade de propostas, en grande medida debido à possibilidade antes apuntada de criar filmes com escassa equipa, tanto técnico como humano. Isto devem no aparecemento de novas prácticas cinematográficas em torno do cine documentário, que, sem dúvida nenhuma, contribuem à renovação do género (2015, p. 417).

Sería de gran interés, y cada una de las lectoras puede hacerlo, contrastar esta afirmación realizada hace apenas un año con todo lo escrito sobre tecnología y cine feminista –tecnologías de proximidad, como acostumbro a denominarlas, o tecnologías del “yo”, como fórmula más expandida–, así como con el abaratamiento de costes y con la autoproducción como posibilidad para un cine feminista.

Por eso no resulta casual la existencia de tratados seminales sobre la auto-conciencia: la propuesta de Julia Lesage (1999/2011), por ejemplo, al advertir que la conciencia fragmentada de las mujeres no es solamente el tema, sino que permite localizar un repertorio de figuras de estilo que siempre invito a visitar y que suelo resumir (Ledo, 2015) en aquellas que sostienen la confrontación de la voz con el documento: la ironía y la retranscripción en relación con fotos, diarios, cartas, metraje encontrado, imágenes publicadas, archivos,

relatos oficiales... Y desde una actitud de exploración de lo cotidiano, de la vida diaria en lo que se etiquetó como “homevideomaking” para ir hacia la fabulación como modo de generar formas de pensamiento en la “autobiographical fiction” o en los “conceptual films”, al tiempo que reservo este apunte de la 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 (1999/2011, p. 329).

No sería un asunto menor desviarnos ahora hacia las analogías entre esta conciencia fragmentada “como resultado de vivir bajo estructuras opresoras”, tal como recoge de Frantz Fanon la propia Lesage (1999), y las estructuras opresoras del cine industrial, del presentado como “modo de representación institucional” o, sin ir más lejos, de la relación desigual centro-periferia, para adivinar el contenido político, a pesar de no estar así reconocido por la mayoría de los nuevos autores del cine que nos sirve de pretexto.

3. Signos visibles

En algún momento aparecerá, asimismo, el papel activo que desde el feminismo se reclama para la persona espectadora. Y este mismo papel es el que os animo a asumir con la puesta en relación imaginaria entre lo que voy a comentar sobre el cine de mujeres y la idea que cada una pueda tener sobre “nuevos cinemas” y, de ser el caso, sobre el NCG. Mi idea de partida echa mano de la caracterización que de este sujeto realizó uno de los creadores

de la etiqueta, el crítico y programador José Manuel Sande, en la conferencia impartida en el *XV Forum for Iberian Studies*, “Na procura do novo cine galego. Historia, narración(s), identidade e modelos de representación”, celebrado en la Universidad de Oxford en 2012, al puntualizar:

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, consinten sinerxias 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: reciclaxe, documental de creación, formas de cine-ensaio, diarios e exploracións autobiográficas, videocreación, vertentes máis experimentais (2012).

En suma, Sande nos remite a la conjunción entre vanguardia y no-ficción a través de lo que caracteriza como fuerte presencia de los dispositivos *prohibidos* de la puesta en forma, además de la rupturas con el histórico modelo de la transparencia.

Con esta idea como uno de los nudos organizadores del discurso vamos a entrar en los objetos, en las películas que se escriben como diarios a modo de exploraciones autobiográficas, como experiencia, y que hacen realidad el deseo inmenso de Agnès Varda de eliminar la distancia entre argumento y filme.

El ejemplo más nítido para nuestro propósito es *Pettríng* (Suecia, 2013), una obra en la que Eloy Domínguez Serén relata y fabula su vida cotidiana como emigrante en un país lejano e ironiza con la realidad de ser la persona de mayor formación académica –es licenciado en Comunicación– y de más baja categoría laboral en el sector de la construcción donde está enrolado. Es una obra que perturba al unir precariedad, consciencia del deambular histórico y un tono de reflexión personal que, al igual que en sus

trabajos posteriores, hacen emerger una gran empatía con la persona que mira y que así no se sienta un/una *voyeur*.



IMAGEN 1

Fotograma de *Pettring* (2013, Eloy Domínguez Serén)

La pieza que manejamos seguidamente, *Vikingland* (Galicia, 2011), de Xurxo Chirro, nos sitúa ante las apropiaciones, la resignificación de un material que nace como filme de familia, de algo que en su origen tiene un destino completamente diferente, de correspondencia privada, y en el que los ruidos, la imperfección, el aprendizaje de uso del dispositivo y el error son parte de los mecanismos primordiales de transferencia hacia el espectador.

Se trata de las grabaciones de un marinero de A Guarda, Luis Lomba, "o Haia", realizadas en 1993-1994 durante los meses que permanece en el carguero *Vikingland*, siempre tocando hielo y que, en manos de Chirro, se articula en diferentes episodios, una estructura que este autor declara tomar prestada de *Moby Dick*, de Melville. Doble apropiación, por voluntad y por azar, para uno de los filmes de mayor perdurabilidad, que nos brinda la vida de los otros con los mismos rituales que realizamos a diario: leer las instrucciones del

mando a distancia, ducharnos, autofotografiarnos, reunirnos con los colegas para la cena de Navidad. Sande lo describe así:

Chirro engarza coa mellor tradición da remontaxe, procurándolles un novo sentido as (sorprendentes) imaxes e fundindo con sagacidade diario, epístola, ensaio e apropiacionismo, ao tempo que artella un fresco discurso sobre a condición da mirada, o efecto de (auto) representación e as consecuencias do metarrelato (2012).



IMAGEN 2

Fotograma de *Vikingland* (2011, Xurxo Chirro)

En ambos ejemplos encontramos ecos de la necesidad de problematizar la tecnología, idea expuesta en mi artículo *Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad* (2015), nacida de la ayuda prestada por Laura Mulvey que, en colaboración con Peter Wollen, reunió en un texto filmico sin igual, *The riddles of the sphinx* (UK, 1977), teoría feminista y formalización brechtiana dando lugar a una película de vanguardia.

En un movimiento circular, el cine tuvo que ser liberado de su aparato industrial y convencional para poder, a un tiempo, realizarse y cumplir con su destino político y estético. Es Laura Mulvey (2002) quien habla de los años *Nouvelle Vague*, de esas otras fórmulas y expresiones personales y cooperativas de producción y de ejecución, para reflexionar, en presente, si la pérdida de continuidad, si la fisura entre “antes” y “ahora” derivada de la tecnología digital, será capaz de generar esa otra dimensión, política y estética, que en los sesenta traía de la mano perderle el respeto al dispositivo (2015, p. 81).

Sea como fuere, a día de hoy, y al igual que en tiempos de las vanguardias históricas, las tecnologías de proximidad como sustantivas y el término “experimental” nos llevan a pensar en la relación con el sujeto espectral a través de las rupturas de sus expectativas, motivos insospechados por reiterados que se convierten en obra mediante la inscripción autoral o de figuras de lenguaje; además de, en el decir de Alberte Pagán (1999), exhibir la presencia de su materialidad, de esos engranajes que hacen posible la película, en primer plano. Características, todas y cada una de ellas, que están en el origen y emergen en cada pieza de cine feminista.

4. Filiación invisible

Porque al rozar con los dedos el cinematógrafo, las mujeres tuvieron la posibilidad de hacerse con un archivo propio y de adoptar lo que calificamos como “tecnologías de proximidad” para desarrollar un modo de escritura y aventuras expresivas que pisan arenas movedizas en lo más íntimo, relatos que no pueden agarrarse a un código previo, a una posición que se encarna en el trabajo de la ya citada Agnès Varda, en tanto éste consigue eliminar la distancia entre argumento y filme, o en autoras que tantas veces trascendieron el canon, como la Marguerite Duras de *Le camion* (1977), por ejemplo, o la Chantal Ackerman de *Je tu il elle* (1974), y que polinizan el NCG.

Por eso, desde ahora, les propongo a estos autores que nos hacen pensar en aspectos latentes, no evidentes, emular el juego que hiciera Godard al responder a aquel interrogante que se le planteó al cine: “¿Herencia de la fotografía? Sí”. Y al igual que Godard lo repitió tres veces, estoy segura que muchos autores del NCG no dudarían en repetir ante la pregunta: “¿Herencia del feminismo? Sí. ¿Herencia del feminismo? Sí. ¿Herencia del feminismo? Sí”.

¿Es intencionada la ocultación de esta filiación, de esta herencia? Si las propuestas del cine feminista, en contradicción o interfiriendo con los modelos narrativos preexistentes y su escritura –esa siempre exhibida escritura del “yo”–, están presentes en aquellas obras más representativas (si seguimos criterios establecidos a través de la exhibición en circuitos más o menos reglados que singularizamos en los festivales convencionales –Cannes, Marsella– o de nueva factura –por ejemplo, Locarno o Buenos Aires–) del NCG sin que aparezca ni siquiera mencionada esta herencia, cabe preguntarse: ¿es este hecho tal vez un indicio de que el sello “feminismo” sigue habitando los márgenes incluso de los sistemas que se definen, con diferentes calificativos, como independientes o, con un lenguaje más depurado y apurado, como alternativos?

El objetivo de nuestra incursión en este escenario consiste, por lo tanto, en pasar de acciones (in)diferentes a una acción de reconocimiento mutuo entre el así denominado *Novo Cinema Galego* y el cine feminista como aquel que siguiendo a Teresa de Lauretis, tuvo que construir –como el propio NCG– “another frame of reference” (De Lauretis, 1990: 9), otro marco de referencia con la voz, la historia personal y familiar, las tecnologías de proximidad, la memoria y la propia intimidad, que –recordamos– se asienta en un concepto híbrido que emerge desde diferentes prácticas y discursos que se sobreponen, tal y como Alison Butler (2002) sistematiza y taxonomiza al hacer genealogía desde las propuestas teóricas sobre las que el pensamiento evoluciona.

En este sentido, y si observamos la red de facticidad sobre la que se asientan los nuevos cinemas, no difiere en absoluto del paisaje descrito por Butler para dibujar los vértices del cine de mujeres a través de quién y con qué intención se realizan las obras: “made by, adressed to, concerned with women” (p. 1), desde dónde y cómo se realiza: “traverse & negotiate cinematic & cultural traditions (...)” y, singularmente, qué lo hace posible: “a construction brought into existence by audience, film-makers, journalist, curators & academics: hybrid concept” (p. 2). En suma, después de apuntar

que el cine de mujeres es un lugar de dilemas que tiene que atravesar y negociar con diferentes tradiciones culturales y cinemáticas, resalta que se trata de una construcción colaborativa de audiencia, film-makers, periodistas, curadoras y académicas: en definitiva, un concepto híbrido.

Ambos, tanto el feminismo en el cine como el NCG, tantean ese territorio inestable del Arte como tránsito por lo no transitado, por aquella obra que mientras la construyes te va construyendo, insiste Brecha Ettinger (1999), en una dialéctica que es parte de cualquier proceso de autoreconocimiento; ambos, tanto el NCG como el feminismo, deciden sus propios motivos que, en no pocas ocasiones, pasan por la confrontación con lo inexpresable (los malos tratos en el espacio familiar, por ejemplo), por confiar más en lo que se oculta que en lo que se revela, por la necesidad/deseo de establecer pasajes entre el deseo de autoexpresión y la necesidad de filmar como modo de conocimiento de lo más abismal en lo banal.

5. El secreto y la voz

“...no teño que dicirche, margarita, porqué a nai de Barato non escribía en galego”
(de un mail de Xacío Baños)

Y en este punto queremos entrar en la que consideramos la muestra más compleja y también la que trae de la mano mayor desasosiego: espacio doméstico, actividad cotidiana, memoria personal, la escritura de un cuaderno como habitación propia, la alfabetización de la madre en castellano (indicio de una negación, la de la lengua gallega, que escuchamos a través del hijo y que por eso sabemos que es la lengua hablada de la madre), lo que se cuenta frente a lo que se oculta, los intervalos entre la estructura narrativa que avanza y los insertos de puesta en escena, la mediación de otra figura y de otra voz femenina, para que accedamos al secreto, a lo no expresado.

De lo personal a lo político y hasta lo personal es político o, más cerca aún de Gramsci y de los Estudios Culturales originarios, lo personal en lo político. Quiero retomar un caso que para mí fue revelador y en el que se engarzan la creatividad artística, la pesquisa, la conectividad de grupo y la intervención política.



IMAGEN 3

Fotograma de *Eco* (2015, Xacío Baños)

Se trata de *Ruta Remake*, un proyecto de los artistas (él y ella) lituanos Nomenda & Gediminas Urbonas (2008), que se inicia en el año 2002 en la estela de otra intervención, *Transaction*, en la que se había analizado la noción de “víctima” a propósito, precisamente, del rol de la mujer en el cine y en la cultura tradicional lituanas. Una de las participantes, la musicóloga Ruta Gostautiene, argumenta que uno de los múltiples rastros que ayudan a tratar el concepto de víctima es la “ausencia de la voz femenina” (Ruta Remake, 2002/2003). Y de esta acotación sale *Ruta Remake*, que hará de la carencia virtud con la voz como *corpus* –tono, timbre, entonación, ritmo...– precisamente en su relación con el cuerpo femenino.

La explicación con que se acompaña esta propuesta intelectual y socio-artística nos aclara que el proyecto se compone, además de piezas de archivo, de entrevistas a mujeres lituanas que trabajan con la voz en territorios diferentes: escritoras, lingüistas, musicólogas, cantantes, activistas..., para así investigar la voz de la mujer y el papel que desempeña la voz en la “construcción de un escenario de víctimas” (Ruta Remake, 2002/2003).

Atrás, y como paisaje viscoso y latente, el mito de Narciso y de la ninfa Eco. Como es bien sabido, Narciso ve su imagen reflejada en las aguas y se queda prendado de sí mismo, del canon de belleza que él mismo representa. Y la ninfa Eco, dentro de las aguas, queda prendada de la voz masculina. A partir de ese momento ya no será capaz de desarrollarse y, por lo tanto, de reconocer su propia voz. Por eso el eco solamente repite. Por eso las mujeres estamos condenadas a repetir –y no podemos nunca contradecir– lo que dice el varón, lo que dice el poder. Y así, de esta manera tan melancólica, la ninfa Eco no podrá decir nada sobre sí misma. Hasta que, *avant la lettre*, llega el cine hecho por mujeres y aparece un nuevo icono: el cine experimental y feminista. Los diálogos, no siempre plácidos, entre Maya Deren y Jonas Mekas, dos transterrados, son prueba de ello.

Porque, de manera enigmática, eso que se llama auto-reconocimiento, resistencia y paso a modalidades de existencia se labra con determinadas prácticas en torno y desde lo femenino. Una de ellas es el placer de escuchar y hablar que, como observa Hélène Cixous, se materializa en una proximidad constitutiva entre lo que se dice y lo que se escribe en las obras realizadas por mujeres. En un texto todavía inédito y titulado “Linguas, globalización e interculturalidad. Unha reflexión desde o galego”, presentado en 2014 en el II Congreso Confibercom celebrado en Braga, Portugal, el sociolingüista y profesor de la Universidade de Santiago, Henrique Monteagudo, retomando las aportaciones de Heller (2012), sitúa en el tablero algo que casi siempre se nos olvida:

Las lenguas no son en exclusiva ni principalmente, como tantas veces se proclama, códigos o instrumentos de comunicación, que tienen un valor calculable en términos económicos; de donde se infiere la hipervaloración actual de la función comunicativa de la lengua. Además de códigos útiles para la comunicación, las lenguas tienen una función expresiva: a través de la lengua y del discurso construimos nuestra identidad, tanto la individual como la social (desde la identidad de género o de clase social hasta de grupo de edad o profesional, hasta la étnica o nacional).

6. Toma de posición

Lo personal en la obra; la narradora, el narrador que se narran; la consciencia de tener que valerse de los medios a bordo y, en el caso del NCG –como en el caso de agrupaciones del cine feminista en torno al *Women Makes Movies*, por ejemplo–, “la consolidación de un grupo de autores al margen de las convenciones industriales”, en expresión de Martin Pawley, otro de los artífices del sello NCG en el blog “Acto de Primavera”.

Lienzo de factura inacabada que siempre intentamos deconstruir, abrir sus pliegues, contemplar absortas cada irregularidad. Adentrarnos en otro modo de pensar, reconocernos deudoras de una obra pequeña, elaborada para una serie de televisión, *Ways of seeing*, de John Berger (1972), que enseguida se convierte en uno de esos textos inagotables que nos enseñaron a localizar ciertos marcos invisibles que, también en los universos de la imagen del cuerpo, naturalizan el poder al producir y sedimentar determinadas modalidades, recursos y reglas de representación.

Berger lo hace comparando la iconografía de ese cuerpo-objeto de la mirada, del cuerpo femenino, con ese otro cuerpo, el masculino, que se presenta socialmente a través de lo que es capaz de hacer contigo o de hacer por ti, desde que, obviamente, asumamos que “to be born a woman has been to be born, within an allotted and confined space, into the keeping of men” (1972, p. 46).

Finalizo recogiendo dos conceptos seminales: el primero tiene que ver, tal y como propone Teresa de Lauretis en *Guerrilla in the midst*, con la necesidad de situar los filmes en un contexto político:

In sum, what I would call alternative films in women’s cinema are those which engage the current problems, the real issues, the things actually at stake in feminism communities on a local scale, and which, although informed by a global perspective, do not assume or aim at universal, multinational audience, but address a particular one in its specific history of struggles and emergency (1990, p. 17).

El segundo abraza sin reservas las posiciones de Ursula Biemann y su interés en trabajar en torno a las migraciones, “vinculadas al género y a

los desplazamientos de grandes grupos de mujeres alrededor del mundo”, con video-ensayos que entran en la complejidad de:

una geografía que se basa en el reclutamiento de mujeres procedentes de minorías nacionales y de comunidades depauperadas, en su transporte a través de las rutas del tráfico ilegal, en los itinerarios que estas mujeres siguen para cruzar las fronteras –fuera de su país y de una costa a otra– y trabajar en la industria mundial del sexo, creando economías en el extranjero y circuitos de supervivencia alternativos en los márgenes de la realidad pan-capitalista (2007/2011, p. 312).

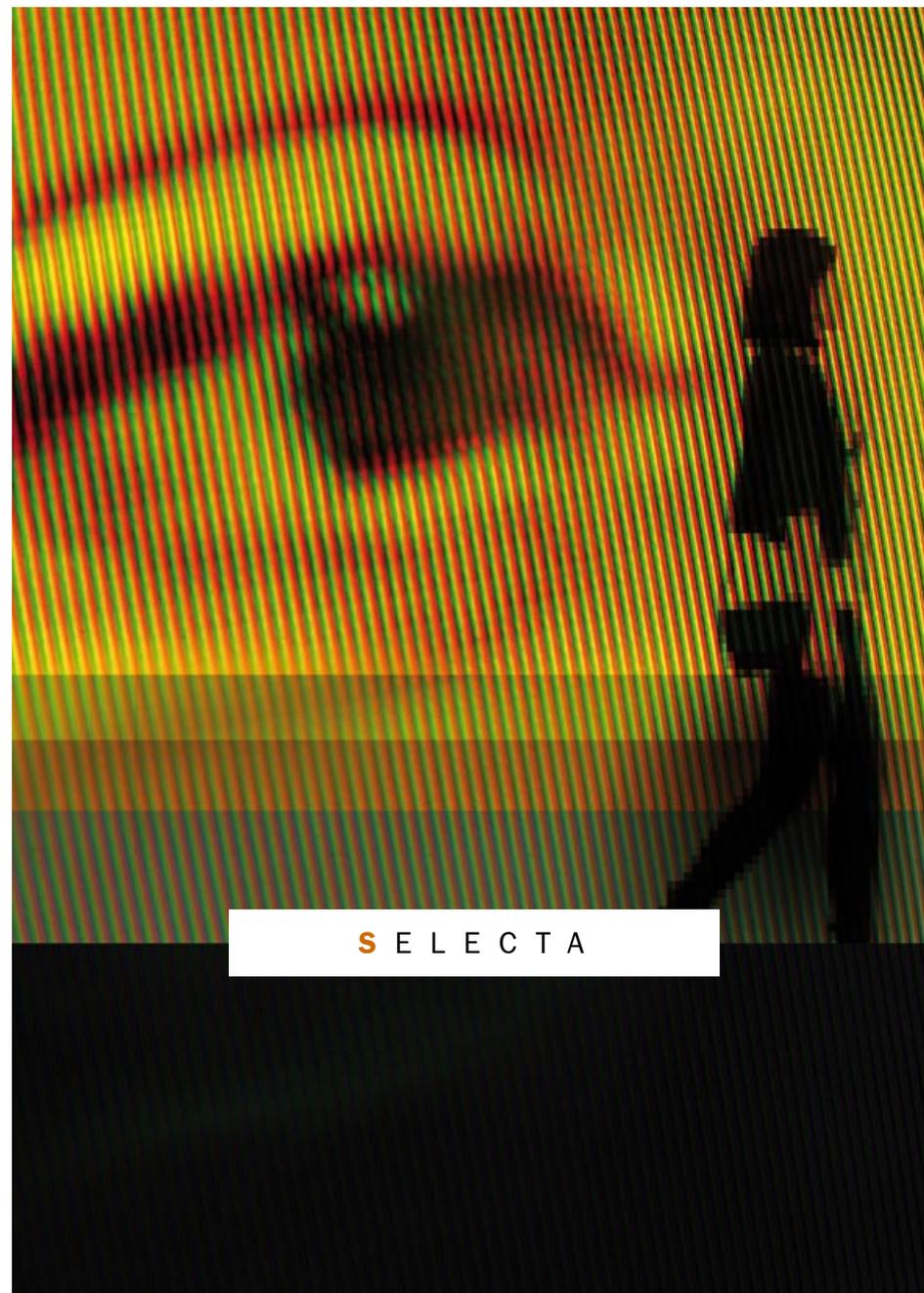
Y tengo el palpito de que también desde estas prácticas del cine feminista se abrirán vías aún poco exploradas por el Nuevo Cinema Galego.

7. Bibliografía

- Berger, John (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Biemann, Ursula (2007/2011). Videografías de Geocuerpos en Tránsito. En *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, INAAC, pp. 302-327.
- Butler, Alison (2002). *Women's Cinema. The contested screen*. London: Wallflower Press.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- ---- (1990). Guerilla in the midst: women's cinema in the 80s. *Screen*, 31, pp. 6-25.
- Heller, Monica y Duchêne, Alexander (eds.) (2012). *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*. London: Routledge.

- Kirsch, Gesa E. y Ritchie, Joy S. (1995). Beyond the Personal: Theorizing a Politics of Location in Composition Research, *College Composition and Communication*. Vol. 46, No. 1 pp. 7-29
- Ledo Andi6n, Margarita (2015). Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad. *TELOS*, 100, pp. 81-83.
- ---- (2015). El cuerpo, esa insoportable lengua comunal. En Postigo Gómez y Jorge Alonso (coords.), *Tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres*. La Laguna: CAL, pp. 235-254.
- Lesage, Julia (1999/2011). La conciencia fragmentada de las mujeres en el video autobiográfico experimental feminista. En *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, INAAC, pp. 328-369.
- Lichtenberg-Ettinger, Bracha (1999). *Regards et espace-de-bord matrixiels*. Bruxelles: La lettre volée.
- Nomeda & Gediminas Urbonas (2008). *Devices for action*., Barcelona: MACBA.
- Martínez Martínez, María Isabel (2015), O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012). Conceptualización, contextos e singularidades. Disponible en: http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/O_cine_de_non-ficcion_no_Novo_Cinema_Galego-2006-2012.pdf (24-11-2016)
- Monteagudo Romero, Henrique; Ledo Andi6n, Margarita y Romero Fresco, Pablo (2016). Patrimoine culturel immatériel. Pour un programme européen de sous-titrage en langues non hégémoniques. En *Cultures de résistance*. Colloque international. París: Cemi-Université Paris 8, 30 nov-2dic.
- Mulvey, Laura (2002). Conexoes: un século de cinema à luz da nova tecnologia. En José A. Bragança de Miranda y Teresa María Cruz (orgs.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa: Tropismos.
- Pagán, Alberto (1999). *Introducción aos clásicos do cinema experimental 1945-1990*. Vigo: Galaxia

- Sande, José Manuel (2012) Na procura do novo cine galego. Historia, narración(s), identidade e modelos de representación. En *XV Forum for Iberian Studies National Identities at the Intersection: Literature and Visual Media* Faculty of Medieval and Modern Languages, Subfaculty of Spanish, Subfaculty of Portuguese, Oxford University, Taylor Institution.
- Sobchack, Vivian (1999). Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. En Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Rich, Adrienne (1984). Notes Toward a Politics of Location. Conferencia pronunciada en First Summer School of Critical Semiotics, Utrecht, Holland.
- Ruta, Remake (2002/2003). Dossier. Disponible en: http://www.culturebase.net/media/artist_876_2311_2003_ruta_remake.pdf (24-11-2016)



S E L E C T A