

*Article*

# Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital

Cibrán Tenreiro Uzal  
Universidade de Santiago de Compostela

*Keywords*

Personal cinema  
Digital culture  
Galician cinema  
Feminism  
Smartphones  
Internet

*Palabras clave*

Cinema do eu  
Cultura dixital  
Cinema galego  
Feminismo  
Teléfonos móbiles  
Internet

*Abstract*

Those who have created films from non-hegemonic positions have often tended to compensate their difficulties in using industrial models of production by choosing non-professional tools and models, as it has been pointed out by theoretical approaches to films made by women or to the Novo Cinema Galego phenomenon (in relation to which Beli Martínez highlighted the frequent use of small teams). Those circumstances (to a certain extent common) gave way, in those two fields, to creative resources normally associated to non-fiction and very tied to the personal, such as the use of the first person, the presence of the body and the attention to everyday spaces and actions. In this article we examine how those ties to a personal cinema reached a number of recent Galician audiovisual artists, in a technological context in which those non-professional tools and models of production can be altered by the influence of the Internet (as a creative tool and as a space for distribution) and smartphones (as non-professional recording devices and archives of home movies).

*Resumo*

As persoas que realizaron cinema desde posicións non hexemónicas tenderon habitualmente a compensar as súas dificultades para acceder a modelos de produción industrial co uso de ferramentas e modelos de carácter non profesional, como teñen sinalado diversas aproximacións teóricas ao cinema feito por mulleres ou ao fenómeno do Novo Cinema Galego (do que Beli Martínez sinalou a predominancia dos equipos de traballo pequenos). Esas circunstancias (ata certo punto) comúns deron pé neses dous ámbitos

*Faino ti mesma. Novas  
creadoras galegas, cinema do eu  
e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

a recursos creativos asociados normalmente á non ficción e moi apoiados no persoal, como o uso da primeira persoa, a presenza do propio corpo ou a atención aos espazos e accións do cotián. Neste artigo observamos o xeito en que esas filiacións nun cinema do eu chegan a unha serie de artistas audiovisuais recentes, nun contexto tecnolóxico en que as citadas ferramentas e modelos de produción de carácter non profesional poden verse alterados pola influencia da Internet (como ferramenta creativa e como espazo para a circulación das obras) e dos móbiles (como dispositivo de gravación non profesional e arquivo do rexistro doméstico).

*Faino ti mesma. Novas  
creadoras galegas, cinema do eu  
e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal



## Introdución

A relación entre as mulleres e o cinema, igual que sucede con outras artes, é ben diferente en función de onde fixemos a vista. Se o facemos nos filmes máis exitosos a nivel comercial, a presenza das mulleres como creadoras é moi escasa e a súa presenza como personaxes é tamén reducida a nivel cuantitativo: Lauzen (2021) sinala que no ano 2020 só o 18% dos 250 filmes estadounidenses máis exitosos foron dirixidos por mulleres, e Smith, Choueiti e Pieper (2020) indican que entre 2007

e 2019 só un 29% dos 100 filmes máis exitosos de cada ano tiñan unha protagonista ou co-protagonista feminina. Se entramos no cualitativo, a teoría feminista do cinema vén sinalando historicamente (a través de figuras como Laura Mulvey e Claire Johnston) as eivas da representación das mulleres, limitada a roles de espectáculo ou obxecto da escopofilia fetichista debido á hexemonía da produción e a mirada masculinas (Pérez Pereiro 2020). No momento en que nos afastamos do *mainstream*, esa relación cambia algo. Annette Kuhn apuntou no seu momento que o cinema feminista participa dunha tradición máis ampla do cinema independente, onde se rexeitan os mecanismos de produción industriais (Kuhn 1991), e os datos tenden a indicar que, efectivamente, a presenza de directoras é maior nos filmes de menor presuposto (Lauzen 2020). Indo máis aló, Kuhn afirmou que dentro dese ámbito da independencia e o baixo presuposto a presenza das mulleres é maior aínda nun modelo de expresión persoal, que a investigadora británica asociaba aos traballos cinematográficos catalogados de 'artísticos' ou de vangarda, onde cada cineasta traballa pola súa conta 'cunha tecnoloxía sinxela e barata' (Kuhn 1991: 198).<sup>1</sup>

Xa que logo, ao falar de cinema e mulleres (especialmente no ámbito que nos ocupará aquí, que é antes o da creación que o da representación ou a recepción) estamos falando de cartos, estamos falando de tecnoloxía e estamos falando de expresión persoal. De que maneira inflúen estes aspectos entre si? Se un factor precede aos outros, probablemente sexa o económico. Virginia Woolf apuntou con claridade que a liberdade individual depende de cuestións materiais, e dentro dese esquema de cousas no que 'as mulleres sempre foron pobres' (Woolf 2012: 143) é ben coñecida a idea da escritora británica de que fan falla cincocentas libras ao ano<sup>2</sup> e un fecho na porta dun cuarto propio para escribir ficción ou poesía (Woolf 2012). Neste caso, a tecnoloxía é un simple fecho na porta (máis o papel e o bolígrafo), pero no caso do cinema os atrancos para expresarse a través del agrándanse por tratarse dunha arte habitualmente colectiva e tradicionalmente dependente dunha serie de aparellos de difícil acceso (cámaras, micrófonos, focos, moviolas). Quizais por iso as mulleres cineastas aparecen a miúdo na historia do cinema asociadas aos cambios tecnolóxicos que, como tamén sinala Alexandra Juhasz, fan que as ferramentas de produción mediática sexan máis baratas e sinxelas de operar (Juhasz 2001).

Moitos destes cambios tecnolóxicos foron inicialmente orientados ao ámbito do cinema doméstico (con formatos como o Super 8 ou o vhs), pero serviron ao mesmo tempo para dar acceso á expresión a colectivos non hexemónicos, con algunhas consecuencias que adoitan repetirse. Por exemplo, Kuhn (1991) apunta o aspecto positivo do control total sobre o traballo que permite este modelo de produción non industrial, pero tamén afirma que vai acompañado da marxinalidade cultural para estas obras. A

1

Para facilitar a lectura, tradúcese as citas ao galego desde a versión incluída no listado final de referencias.

2

Woolf escribe isto en 1929; tendo en conta a inflación, hoxe serían máis de 32.000.

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

3

Evidentemente, as mulleres galegas enfróntanse nese caso a unha dobre invisibilidade tamén sinalada por Pérez Pereiro: ‘Se falamos de cinema galego, e se falamos de NCG, estamos falando de algo moi periférico, e se falamos das mulleres, falamos aínda dunha periferia maior. É dicir, invisibles dentro do practicamente invisible’ (Pérez Pereiro 2016).

4

No seu artigo, Ledo fala por exemplo de *Pettring* (Eloy Domínguez Serén, 2013) ou *Eco* (Xacio Baño, 2015); na votación recollida por A Cuarta Parede (2013) entre críticos, cineastas e programadores para escoller os filmes máis relevantes para a historia do cinema galego aparecían numerosas pezas do NCG entre as máis mencionadas, como as longas de non ficción *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012) e *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010) e curtas ou mediometraxes como *Paris #1* (Oliver Laxe, 2008), *1977* (Peque Varela, 2007), *Montaña en sombra* (Lois Patiño, 2012) ou *Eclipse* (Alberte Pagán, 2010).

nivel de contido, os filmes realizados por mulleres baixo este modelo están a miúdo relacionados co persoal, a intimidade e o cotián, fundindo en ocasións o carácter do cinema experimental (asociado a circuítos artísticos) co dos filmes de familia. Isto leva a miúdo a un cinema do eu que coincide en certo modo co peso, dentro da literatura escrita por mulleres, da autobiografía, que ‘tipicamente se centra nos detalles da vida doméstica e persoal e é fragmentada, episódica e repetitiva, carecendo da estrutura lineal imposta sobre unha vida pola procura dunha carreira pública’ (Felski 1989: 86). Nese sentido, semella que a desigualdade económica condiciona tanto as ferramentas empregadas polas mulleres na expresión artística como a forma e contido desta expresión, que se materializa en trazos como os apuntados por Margarita Ledo Andión (2016) ao sinalar a filiación do Novo Cinema Galego [NCG] co cinema feminista: a devandita presenza da autobiografía, a preocupación pola palabra, o uso do corpo como materia narrativa, o xiro cara a espazos cotiáns, o proceso de procura como actitude artística, a exhibición da obra en construción.

Precisamente, Marta Pérez Pereiro relacionaba na súa conferencia ‘Teitos de celuloide’ a problemática da presenza das mulleres no cinema con aquela dos ‘pequenos cinemas’ como o galego (Pérez Pereiro 2016): desde a periferia é complicado acceder aos medios para a creación e á visibilidade para as obras realizadas, polo que ten sentido que o cinema galego (e máis aínda aquel cun carácter máis afastado do comercial, como pode ser o NCG) e o cinema feito por mulleres poidan compartir algunhas dificultades e algunhas solucións a estas.<sup>3</sup> Na súa tese sobre o NCG, Belí Martínez (2015) sinalou unha serie de factores compartidos por ese conxunto de cineastas e, en parte, eses factores tamén conectan coas tensións relativas á participación das mulleres na sétima arte: o proceso de dixitalización (xa que logo, falamos de novo de tecnoloxía), o amorismo (que nos indica tamén certa marxinalidade cultural fronte ao profesional), a autoprodución (falamos de novo da falta de cartos) e a cinefilia. Isto explicaría que a presenza de mulleres no NCG fose maior que no ámbito máis industrial do cinema, como apuntaba a propia Pérez Pereiro nun argumento que ecoa o apuntado por Kuhn:

Por que hai máis mulleres nun sistema de produción menos industrial e, desde logo, afastado do comercial? A miña interpretación é que os custos de produción, moito máis baixos, e o modelo de traballo, con equipos pequenos, favorece que as mulleres poidan acceder á produción, aínda que, nas máis das ocasións, en condicións de precariedade. (Pérez Pereiro 2016)

Aínda así, estes factores non son hoxe en día exactamente os mesmos que nos primeiros anos desde a aparición da citada etiqueta. Nun primeiro momento o NCG comprendía case totalmente cinema de non ficción e contaba entre as súas obras máis destacadas con numerosas curtametraxes:<sup>4</sup> polas súas posibilidades de distribución, tanto a non ficción como as curtas participan tamén de certa marxinalidade cultural, pero son máis asequibles para a autoprodución por requirir normalmente equipos menos numerosos (no primeiro caso) ou rodaxes máis breves (no segundo). Porén, hoxe en día moitos dos mesmos nomes teñen como fitas clave un bo número de longametraxes cunha maior proximidade á ficción, como *O que arde* (Oliver Laxe, 2019), *Trote* (Xacio Baño, 2018), *Trinta lumes* (Diana Toucedo, 2018), *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), *Arima* (Jaione Camborda, 2019) ou *Las altas presiones* (Ángel Santos, 2014). En moitas destas obras aumentaron tamén os equipos

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

5

Algúns dos trazos que trataremos poden ser apreciables (a nivel temático ou formal) tamén en obras de cineastas homes dunha xeración semellante, como Brandán Cerviño ou Adrián Canoura, pero a presenza de mulleres semella ser maior que nos nomes relacionados co NCG nos seus inicios. Con todo, dentro das problemáticas da invisibilización é preciso ter en conta que unha categorización moi rixida pode ser problemática e levar a invisibilizar o traballo de persoas non binarias das que descoñecemos a súa identidade de xénero ou partir de prexuízos á hora de denominalas, tendo en conta por exemplo o afirmado por Iria Silvosa nunha reportaxe da revista *Woman* arredor da sección 'XX:novas\_creadoras' do festival Curtocircuíto 2020, que obriga a cuestionar os termos: 'Un tema co que lidio desde que o mundo é mundo é a identidade de xénero e a obsesión da sociedade co binarismo. Aínda que nos meus traballos ata agora públicos non é un tema explícito, si que é un aspecto inherente á miña persoa, que en resumo tamén é a miña obra. Este é un camiño polo que seguramente avanzarei en próximos proxectos, xa que os estereotipos de xénero, a categorización do espectro da personalidade humana [...] é algo que exerce unha presión enorme que para unha (gran) parte da sociedade supón un forte peso no seu día a día' (Woman.es & C.H. 2020). Neste texto tento combinar a vontade xeral do volume de visibilizar as mulleres no cinema galego coa de sinalar a posibilidade de que haxa persoas que non se identifiquen como tales pero que participen das mesmas problemáticas, estratexias e tendencias.

de produción dos que Martínez (2015: 136) apuntaba que se reducían 'á mínima expresión', tendendo a estar formados 'por un director, un produtor, un sonidista e un cámara'.

Nese sentido, a filiación do cinema galego coa tradición do cinema feminista podería ser hoxe en día máis visible na obra dunha serie de artistas dunha xeración máis nova, que traballan desde un modelo de expresión que pode ter influencia do NCG pero está máis achegado á perspectiva individual do *do it yourself* (o 'faino ti mesma'), e que en moitos casos opera cun factor tecnolóxico diferente, pensando en pezas de Marta Valverde, Antía Carreira, Sol Mussa, Alba Gallego, Lucía Estévez, Olaia Tubío, Sara Iglesias ou Iria Silvosa.<sup>5</sup> Ao ter nacido de 1990 en diante, estas persoas encaixan na noción de nativas ou mesmo neo-nativas dixitais (Takahashi 2011), e a súa obra semella trasladar toda unha serie de trazos e códigos que, máis aló dos cambios pola dixitalización das ferramentas do cinema (nomeadamente cámaras e programas de edición) que xa eran un factor relevante hai unha década, beben da introdución na vida cotiá dos *smartphones*, internet e as redes sociais (e da proxección da vida cotiá neses ámbitos). Polo tanto, semella que de novo unhas tecnoloxías pensadas para un propósito diferente ao do cinema son apropiadas por quen non ten acceso a crear a través do modelo industrial (ou, nalgún caso, vontade de facelo), e o resultado son obras que manteñen características relacionables coa tradición do cinema feminista (e que, como sucede nela e sucedía nos inicios do NCG, tenden a atoparse na non ficción) ao tempo que desenvolven outras novas na liña do apuntado por Juhasz (2001), que indica que as novas tecnoloxías non só amplían o acceso á expresión senón tamén as temáticas e o estilo que esa expresión plasma.

No resto deste artigo faremos unha breve panorámica por algunhas das tendencias visibles algunhas obras desta xeración ao fío desa relación entre cartos, tecnoloxía e expresión persoal. Para elo, centrarémonos nesa serie de artistas audiovisuais citada previamente, que comparte a década de nacemento e un bo número de trazos estéticos, temáticos ou vitais. Por exemplo, teñen en común a formación na arte ou o audiovisual e, en varios casos, o combinar a participación nos equipos de producións máis próximas ao sistema industrial coa elaboración de obras propias, a miúdo asinadas en solitario e con outras características formais. Estas obras pasan a miúdo polo circuíto de festivais cinematográficos (como irei sinalando ao longo do texto cando sexa o caso), pero utilizan lóxicas ou ferramentas de baixo orzamento propias do contido creado para a rede: nas pezas analizadas aparece material gravado con cámaras de teléfono móbil, imaxes de carácter íntimo e cotián relativas aos arquivos persoais, emprégase a apropiación e reciclaxe de obras alleas... Ás veces, ademais desta relación formal coa rede, as obras que trataremos de Marta Valverde, Antía Carreira, Sol Mussa, Alba Gallego, Lucía Estévez, Olaia Tubío, Sara Iglesias ou Iria Silvosa apareceron directamente publicadas en diferentes plataformas antes de ser exhibidas nos espazos asociados ao cinema (os citados festivais, pero tamén cineclubes ou filmotecas); isto fai posible estudar a estas persoas como cineastas, pero fai tamén pensar que un termo como 'creadoras' ou 'artistas audiovisuais' pode reflectir mellor a natureza híbrida das súas producións. Por iso, empregarei estes sen deixar de apuntar que, se cadra, pode ser preciso avanzar cara a definicións de cinema que poidan acoller a diversidade de formatos da actualidade: a maioría do que hoxe é definido como cine non se realiza en soporte filmico, senón dixital (Tham 2021), polo que en moitos casos os límites do termo son imprecisos e poden esconder unha

xerarquía que relega as mulleres (e, de maneiras semellantes, a quen non sexa home, branco, heterosexual e teña certo poder adquisitivo) a categorías de menor prestixio artístico, como sucedeu no seu momento co vídeo, nunha problemática sinalada tamén por Alexandra Juhasz:

Mentres moitas mulleres escolleron traballar en vídeo [...] porque é máis barato, doado de aprender, e ten menos prestixio que o cinema, outras esforzáronse por asegurarse de que o medio de elite do cinema, na súa posición de preeminencia tecnolóxica, abrise as súas institucións ás mulleres. (Juhasz 2001: 8)

Xa que logo, non é a vontade deste texto propoñer unha definición do que é cinema, pero si a de pensalo desde unha perspectiva aberta, pola conta que nos ten: xa houbo intentos de excluír da historia do cinema galego aquel realizado en formato non profesional (Castelo 2016) e un enfoque baseado en criterios industriais case sempre vai comezar por excluír traxectorias e obras híbridas que se apoian no uso de ferramentas amadoras. O resultado será empobrecedor, especialmente tendo en conta o xa apuntado sobre as posibilidades que os sistemas de produción afastados do industrial abren para os pequenos cinemas e os colectivos non hexemónicos. Por iso, non entraremos aquí a discutir se un ensaio audiovisual colgado en YouTube ou un vídeo para Instagram son cinema, pero si apuntamos a necesidade de que o formato non faga que estas obras sexan ignoradas, por motivos similares aos apuntados por Alberte Pagán respecto ao vídeo, nun texto inédito recollido na tese de Beli Martínez:

A pesar de que agora se recuperan estas obras no ámbito do museo, a vídeo-creación galega non foi pensada para a galería de arte. Tanto o contido dos vídeos como o currículo dos videastas revelan unha cinefilia enfermiza (así como certo descoñecemento da evolución da arte videográfica). A cámara de vídeo permitiu facer 'cinema' a xente que non tiña acceso á industria cinematográfica. Moitos ensaiaran cos 8 mm e os 16 mm antes de se pasaren ao vídeo, subliñando unha continuidade entre acetato e cinta magnética. (Martínez 2015: 101)

Tendo en conta o transitar entre o cinema e outros formatos audiovisuais das artistas audiovisuais analizadas, o texto estruturarase en dous grandes bloques seguindo a influencia de dúas novidades técnicas clave: o primeiro estará centrado na incidencia da Internet e as redes sociais e o segundo na dos teléfonos móbiles. Cada un deles irá pondo en relación os aspectos teóricos e prácticos derivados das diferentes tecnoloxías coas diferentes pezas comentadas, á luz da citada relación entre acceso á expresión, ferramentas e cartos que tracei previamente arredor da tradición do cinema feminista. Ao remate do texto inclúese un listado das obras audiovisuais analizadas, con vínculos para o seu visionado nos casos nos que están dispoñibles. Nos casos de obras que só son mencionadas como exemplo, os vínculos inclúense nunha nota ao pé.

## 1. Cinema despois da(s) rede(s)

Levamos falando da cultura dixital desde hai moitas décadas, pero as diferentes aproximacións á cuestión tenden a volverse obsoletas rapidamente.

No seu prólogo a *You Are Here: Art after the Internet*, Ed Halter bromeaba sobre a ansiedade da obsolescencia á que se enfronta alguén que vai escribir sobre esa cuestión:

Mientras escribo aquí, en Brooklyn, en 2014, a miña biblioteca soporta uns cantos títulos de décadas pasadas que se burlan da nosa empresa actual. *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media* (1989); *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1992); *Imagologies: Media Philosophy* (1994); *Multimedia from Wagner to Virtual Reality* (2002, cun prólogo de William Gibson e coda de Laurie Anderson). Case me dá vergoña admitir que os teño, e quero pensar por que é así. Igual que o libro que estás a ler, estes son traballos que tentaron resolver, no seu propio tempo, o que significa 'agora'; que se preguntaron que función podería ter a arte nun momento de gran cambio tecnolóxico. Tamén son libros que pouca xente le hoxe en día. As cousas das que falan desapareceron. (Halter 2014: 15)

Nese sentido, en paralelo a esa ansiedade da obsolescencia podemos alegrarnos tamén do efecto contrario: fai falla falar das tendencias en presente porque o contexto é notablemente diferente ao de hai uns poucos anos. Así, algunhas aproximacións á influencia da cultura dixital no cinema teñen omitido en xeral a importancia da rede para centrarse en cuestións probablemente máis relevantes desde a perspectiva do seu momento, como o papel dos ordenadores na produción de imaxes de síntese (Darley 2002) ou a relación dese tipo de imaxes coas xeradas polos novos aparellos baratos e accesibles (Rombes 2009). Noutros casos, mesmo prestando atención á rede, resultaba imposible abordar as redes sociais atendendo á configuración que teñen hoxe: nun texto como *Camgirls: Celebrity & Community in the Age of Social Networks* (Senft 2008) trátase a cuestión da relación entre o persoal e o político no momento de emerxer do fenómeno *camgirl*, pero a etnografía realizada pola autora trataba a miúdo as hoxe moi minoritarias MySpace ou LiveJournal sen poder abordar Instagram ou TikTok, que non existían (igual que non existían na etapa inicial do NCG). Isto non significa que esas achegas non sexan útiles, senón que é necesario adaptalas en certa maneira, igual que pode facerlle falta a este artigo dentro de pouco tempo, tendo en conta que hai quen apunta xa ao declive de Instagram, por exemplo Moore (2020).

Menciono a cuestión das redes sociais porque me parece central na experiencia actual de Internet, especialmente nunha xeración como a que nos ocupa aquí. Na introdución apuntaba, seguindo a Annette Kuhn, o carácter marxinal dos contidos persoais e amadores (nos que se encadra boa parte do cinema feminista) fronte aos contidos profesionais. Esta situación non desapareceu por completo, pero si que se alterou bastante a raíz do acceso xeralizado á Internet, e especialmente ás redes sociais, onde conviven en relativa igualdade imaxes de todo tipo de orixes, todo tipo de estéticas e todo tipo de temáticas. Se ben a relevancia cultural das artes consolidadas como o cinema parece por agora maior que a das creacións para Internet (polo menos se atendemos ao espazo nos medios convencionais, pero evidentemente iso ten un nesgo xeracional), é evidente que a rede se volveu (ou as redes se volveron) un espazo de expresión creativa para moitas persoas que non tiñan acceso a esa expresión noutros espazos. Nesa expresión aparecen de novo, como veremos, cuestións asociadas ao

cinema feminista como a autobiografía ou a presenza do corpo, e dilúense certas fronteiras que podían fomentar a marxinalidade deses contidos: Remedios Zafra sinala o esvaecer na Internet dos límites ‘entre o amateur e o profesional, entre a afección e o traballo’ (2017: 187); e algo similar sucede cos límites entre arte e vida ou entre o público e o privado. Todo isto crea un modelo de relación diferente entre as imaxes antes cualificadas, como lembra Ángel Quintana, de ‘nobres’ (aquelas capturadas con cámaras analóxicas de gran formato ou videocámaras profesionais) e aquelas que non o son:

Se hoxe consideramos o ciberespazo como o gran depósito de imaxes do noso presente, podemos ver como no seu interior estas imaxes nobres conviven coas imaxes innobres, cos planos rodados en pequeno formato capturados desde videocámaras ou teléfonos móbiles, ou con videoconferencias gravadas desde unha webcam. (Quintana 2011: 179)

Na rede, e nas redes, esta convivencia dáse de maneira caótica e fragmentada. Por unha banda, temos acceso a contidos que seguen a promesa que Nicholas Rombes identificou no dixital: ‘claridade, alta definición, unha sorte de realidade hiperclarificada’ (Rombes 2009: 1). Moitos destes contidos (sexan clásicos do cinema, vídeos musicais, informativos ou o que lles cadre) son distribuídos por grandes corporacións mediáticas, pero ao mesmo tempo as imaxes perden a miúdo a referencia da súa autoría e, desa maneira, tamén esvaece o seu estatus de mercadoría. Brad Troemel fala de ‘anarquismo da imaxe’ para referirse á maneira na que os públicos en liña tratan a arte, pola súa vontade de liberala da noción de que é algo que pode posuírse: ‘os anarquistas da imaxe compórtanse como se a propiedade intelectual non fose propiedade [...] reflicten unha indiferenza xeracional cara á propiedade intelectual, véndoa como un construto regulado burocráticamente. Esta indiferenza vai desde o compartir arquivos ás publicacións de Tumblr descontextualizadas e des-autorizadas’ (Troemel 2014: 38-39). Nesta dinámica, as imaxes son remesturadas e alteradas, a miúdo perdendo calidade ata converterse no que Hito Steyerl denominou ‘imaxes pobres’, das que indica que ao tempo que se opoñen ao valor fetichista da alta resolución intégranse perfectamente ‘nun capitalismo da información que progresa apoiado nos períodos de atención comprimidos, na impresión en lugar da inmersión, na intensidade en lugar da contemplación, nos trailers antes que nas proxecións’ (Steyerl 2009).

Factores como esa posibilidade de apropiación de diferentes materiais ou a fragmentación ligada a ese contexto de ‘capitalismo da información’ (no que a capacidade de atención é limitada) inflúen nas obras que nos ocupan, de maneira que aquela cinefilia que era clave para o NCG pode ser neste punto algo máis achegado á cinefaxia. Un vídeo-ensaio como *O audiovisual dos millennials galegos* (Marta Valverde, 2019) pode ser reflexo disto: nunha montaxe moi acelerada, pola pantalla pasan desde videoclips do *Xabarín Club* e de figuras como Britney Spears, Madonna ou Jamiroquai a filmes como *Space Jam* (Joe Pytko, 1996), *The Mask* (Chuck Russell, 1994) ou *The Matrix* (Lilly e Lana Wachowski, 1999) e series de animación como *Recess* (Paul Germain & Joe Ansolabehere, 1997-2001) ou *Les tres bessones* (Robert Balser & Baltasar Pedrosa, 1995-2003) mentres uns títulos coloridos de gran tamaño apuntan cualificativos aplicables á xeración: narcisistas, indiferentes, infantís, apolíticos, frívolos, impacientes... Despois desa explosión de referentes apropiados, Valverde monta (máis pausadamente e sen ocupar o



*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

6

*Muller personaxe* foi premiada co María Luz Morales a Mellor Videoensaio sobre Audiovisual Galego en 2018 e proxectouse en espazos como o Ourense Film Festival, a Fimoteca de Galicia, o ciclo A Outra Mirada no Cineclub de Compostela ou o ciclo Cima en Curta no Cine Dúplex de Ferrol.

7

*Le temp (ne) détruit (pas) tout* foi premiada co María Luz Morales a Mellor Videoensaio sobre Audiovisual Internacional en 2020. Disponible en: <https://youtu.be/n6qCu9rF9to>

8

*A danza filmada* estreouse na revista dixital *Vinte* e proxectouse en espazos como o Cineclub Padre Feijoo ou a Fimoteca de Galicia.

9

*Metralla* gañou na categoría de Documental o XVI Premio de Creación Audiovisual da Universidade de Vigo, e proxectouse no xa citado ciclo A Outra Mirada no Cineclub de Compostela. Disponible en: <https://tv.uvigo.es/video/5bab90d98f42085b12b57417>

10

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NfmYtKhQkLA>

centro da imaxe con palabras) unha serie de fragmentos de obras realizadas por cineastas da súa xeración como Sol Mussa, Ángel Filgueira, Anxos Fazáns, Arancha Brandón ou Alicia Alonso. No texto descritivo da peza (Valverde 2019), a autora facía referencia a un carácter fluído e adaptable, de ‘collage e pastiche’, que sería común ao conxunto de artistas millenials que reúne, e que ten lóxica atendendo á educación audiovisual que ela mesma comenta:

Creo que son filla do meu tempo e na miña educación audiovisual é protagonista internet. Recordo que o primeiro día que tiven acceso dende casa, cuns 15 anos, non durmín ata super tarde pola emoción. Levaba un ou dous cun ordenador no que pasaba o tempo no Paint, no solitario ou xogando aos *Sims* e facendo viaxes ao ciber do meu *pobo* para o resto. Os estímulos continuados, diversos, rápidos e seccionados confórmanos como espectadores agora mesmo e paréceme un pouco snob fuxir diso e non incorporalo. (Marta Valverde, correo electrónico, 8 de xuño de 2021)

Se eses estímulos continuados, diversos, rápidos e seccionados poden traducirse en montaxes picadas, é un recurso que observamos con certa frecuencia noutros ensaios audiovisuais (un xénero a miúdo explorado por esta xeración en espazos como a revista *A Cuarta Pared* ou os Premios María Luz Morales), como a parte final de *Muller personaxe* (Lucía Estévez, 2018),<sup>6</sup> algúns fragmentos de *Le temps (ne) détruit (pas) tout* (Ester García Mera, 2019)<sup>7</sup> (que tamén emprega os títulos centrados e a gran tamaño, dunha maneira semellante á peza citada de Valverde ou algunha das obras de Gaspar Noé que reutiliza) ou a parte centrada no cine musical de *A danza filmada* (Lucía Estévez, 2021).<sup>8</sup> O recurso obsérvase tamén en obras que non traballan coa apropiación senón co arquivo persoal, como *Metralla* (Noemi Parga, 2017),<sup>9</sup> ou en videoclips como o de Sara Iglesias para ‘Ondeando’ de Chicharrón (2020).<sup>10</sup> Se ben recursos como o collage ou a montaxe rápida non son exclusivos da xeración millennial, senón que poden atoparse xa nos anos 20 do século anterior (en filmes como *Crossing the Great Sagrada* [Adrian Brunel, 1924] ou na obra de Sergei Eisenstein, por exemplo), a tendencia a empregalos pode ser no caso das obras analizadas unha marca de época: a duración media dos planos vén reducíndose ao longo da historia do cinema (Miller 2014) e o acceso á cultura é hoxe en día, como indicaba a propia Marta Valverde, notablemente fragmentado e variado pola influencia da Internet.

Noutros casos, a montaxe recolle esa influencia da Internet de diferentes maneiras. Por exemplo, os dous ensaios citados de Lucía Estévez ou *Dorothé na vila* (Alejandro Gándara e Olaia Tubío, 2020),<sup>11</sup> onde Estévez participa como montadora, xogan coa captura de pantalla ou a estilización dalgúns usos habituais do ordenador. Nora M. Alter (2017: 11) identificaba o ensaio co pensamento expresado a través de técnicas cinematográficas, e tanto en *Muller personaxe* como en *A danza filmada* a creadora traslada un proceso de reflexión usando este recurso, en concreto xogando a superpoñer á imaxe unha barra de procura (no que é un momento case inevitable dos procesos de investigación contemporáneos): no primeiro caso, a parte central do cadro é ocupada pola web da Real Academia Galega, onde se buscan respectivamente a definición de home e a de muller e se fai *scroll* para amosar as diferentes acepcións. No segundo, a páxina de inicio de Google faise transparente e vemos como se escribe ‘non podo falar de danza sen

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

11

*Dorothé na vila* foi proxectada en festivais como Alcances, o Ourense Film Festival, Novos Cinemas, Play-Doc ou a Mostra Internacional de Cinema Etnográfico do Museo do Pobo Galego. Previamente, Alejandro Gándara e Olaia Tubío realizaron (con Raquel Pérez e David Fontán) outro traballo relacionado coa música tradicional galega, *Punto e volta*, neste caso como proxecto audiovisual en liña.

12

*16-11-2017 / 13-5-2017* foi proxectada en festivais como Curtocircuíto e o Festival de Cans e na Filmoteca de Galicia.

13

*1 de 8000* foi proxectada en Curtocircuíto e o Festival de Cans, e exposta como serie no LAN, Festival de Cine Obrero.

14

Dispoñible en: [https://www.instagram.com/p/CA3WcI3De\\_S/](https://www.instagram.com/p/CA3WcI3De_S/)

falar de amor', e no filme de Gándara e Tubío o traballo coa interface do ordenador aparece reflectido de máis maneiras: o documental recolle unha investigación que parte do *Cancioneiro popular galego* de Dorothé Schubarth e Antón Santamarina, e na pantalla vemos nomes aparecer mentres son tecleados, un cursor a subliñar nomes ou datos nas versións dixitalizadas do Cancioneiro, a navegación por diferentes carpetas co material que vai acumulando o filme ou (con grafismos en lugar de captura de pantalla) os diálogos por correo electrónico coa musicóloga suíza. Observamos, deste xeito, como os mesmos códigos aparecen tanto en pezas creadas para a rede como noutras enmarcadas máis claramente na idea convencional do que é o cinema.

A cantidade de información diversa que ofrece a rede é a miúdo consumida de forma non lineal, coas redes sociais complementando experiencias como ver a televisión (que apela cada vez máis a esa conexión cos móbiles e a web) ou acudir a concertos, e iso explica que a cantidade de información diversa que ofrecen obras como as tratadas se traslade tamén ás veces en paralelo e non linealmente. Se no caso de Estévez se aprecia a través da superposición no encadramento, noutros pode lerse na forma do que Harun Farocki chamaba 'montaxe branda', outro recurso estético visible desde hai décadas no cinema non hexemónico que Ingrid Guardiola relaciona, na actualidade, tamén coa rede:

Nestes exercicios, a dialéctica non se produce entre planos, senón dentro dun mesmo plano. Polo tanto, podemos utilizar a interface de forma analítica, fragmentando a pantalla. Coa chegada de internet, dita montaxe branda multiplicouse. Moitos artistas reaccionan ao feito de que internet é un lugar excesivo de intercambios simbólicos e traballan desde a premisa de establecer novos principios de organización e comprensión semántica. (Guardiola 2019: 154)

Guardiola apunta a obras de reciclaxe audiovisual que recompilan numerosas mostras de comportamentos xeralizados na rede, pero neste caso atopamos este recurso aplicado tamén a pezas que traballan co persoal, retomando de novo o fío do cinema do eu. No caso de Marta Valverde pódese apreciar en *16-11-2016 / 13-5-2017 (2017)*<sup>12</sup> ou *1 de 8000 (2019)*,<sup>13</sup> que existen como versións en vídeo onde a pantalla se divide para acoller simultaneamente diferentes fontes, pero tamén como *live cinema* e serie fotográfica respectivamente. A artista atopa nese achegamento a outras formas artísticas e o seu traslado ao vídeo unha intención de repensar os formatos para evitar o carácter lineal máis canónico da monocanle: 'o mundo agora mesmo é multipantalla' (Valverde 2021). As dúas pezas citadas traballan coa vida persoal da autora, coa segunda centrada no seu pai e a primeira encadrándose na tradición do diario filmico pero renunciando á orde cronolóxica: no texto de presentación da peza, Valverde describíaa como unha narración en directo que vai despregándose como unha historia contada oralmente: 'os feitos xorden da memoria e aparecen como recordos tecendo un entrelazado' (Valverde s.d.). Desa forma, podemos ver en paralelo tres variacións do mesmo plano (como un espello na casa da súa avoa, nalgún dos casos con ela reflexada nel) ou tres accións que teñen lugar no mesmo espazo (comidas na mesma mesa, por exemplo) sen saber cal delas foi primeiro, igual que ás veces non lembramos exactamente a orde na que nos pasaron certas cousas. O recurso da montaxe branda aplicado ao contido persoal aparece tamén na peza sen título de Olaia Tubío<sup>14</sup> premiada no concurso de vídeo

A transcripción da voz de Olaia Tubío (e as posteriores no texto) recolle os trazos dialectais e rexistro que emprega, coa intención de facer constar outra marca do carácter persoal da peza.

en Instagram ‘Vinte con outros ollos’, organizado polo dominio Punto Gal e a revista *VINTE*. Dentro do encadramento cadrado habitual nos *posts* desta rede, a directora utiliza diferentes maneiras de combinar e situar as imaxes: dúas imaxes en vertical (en ocasións con cadanseu marco cadrado e noutras cun marco máis próximo aos 16:9), dúas imaxes en horizontal, unha imaxe centrada con marco cadrado, unha imaxe centrada con encadre vertical, unha imaxe ocupando o total do encadre cadrado ou catro imaxes repartidas no cadro. A peza semella tamén partir dun uso cotián da cámara como o habitual no diario, utilizando a voz en off en primeira persoa para abordar a nova normalidade despois do confinamento na súa aldea (O Piñeiro, en Rois). Con todo, esa primeira persoa vai do singular ao plural, recollendo o sentido de comunidade da familia ou da veciñanza:

[...] preghunteille á miña bisabuela que é a normalidá e díxome que é tar quietos, porque é como mellor se está, e que ela non vai usar esta desescalada pa ve-lo mar por primeira vez. Na nova realidá xa non temos que tirar as flores porque volvemos ter quen nolas compre, e a Santa Consepção volveu ao salón da nosa casa porque retomou agora a itinerancia de casa en casa pola aldea. Foi a primeira ves que interrompeu a súa peregrinación. [...] Ah, bueno, temos a primeira terraza da aldea, que xa están mirando de ampliála [...].<sup>15</sup>

En pezas como as últimas citadas, xa que logo, algúns recursos que poden asociarse coa cultura dixital mestúranse con moitos daqueles sinalados por Margarita Ledo en relación á filiación feminista do NCG (que está, como xa se comentou na introdución, tamén vinculada ao cinema de non ficción). En *16-11-2016/ 13-5-2017* e na peza sen título de Olaia Tubío vemos o xiro cara a espazos cotiáns e a exhibición da obra en construción: no caso de Marta Valverde, faise evidente ao tratarse da versión fixada dunha obra pensada tamén como *live cinema* e aberta polo tanto ás variacións; no de Tubío, o primeiro que escoitamos é unha voz masculina que anuncia ‘texto Olaia, toma 2, á beira do pino’ e nos revela tamén ese proceso de elaboración da peza. Atopamos tamén a presenza da autobiografía dunha maneira similar á sinalada por Rita Felski: non son diarios en bruto, senón que seme llan escolmas editadas do arquivo persoal, pero manteñen a atención aos detalles da vida doméstica e o carácter fragmentado, episódico e repetitivo (ben observable no posicionamento de imaxes similares en paralelo). Estes trazos lévannos, así, aos antecedentes da escrita autobiográfica ou o cinema do eu, pero tamén a outra marca de época: Paula Sibilia apuntou que na ‘era da extimidade’ os artefactos como os *smartphones* con cámaras ou as redes sociais non son causa, senón resultado dun proceso histórico que fai que a definición do eu pase a depender menos dun núcleo ‘considerado interior, oculto e misterioso’ e máis ‘do que se ve’ (Sibilia 2015: 141). A antropóloga arxentina sinalou que o proceso contemporáneo de redefinición dos conceptos de intimidade, espazo privado ou esfera pública foi capturado frecuentemente por artistas novos, e pode que esa tendencia (sumada ao interese do feminismo polo doméstico) explique a frecuente aparición dos núcleos familiares (en imaxes novas ou na recuperación de vídeos caseiros) e dos lugares do cotián nas obras analizadas. Sibilia sinala a tendencia á ‘espectacularización do eu’ en oposición ás ‘sondaxes introspectivas que os diarios íntimos ou as cartas e o álbum de fotos familiar alimentaban’ (Sibilia 2015: 145), que ela atopa agora como unha práctica que tende a desaparecer. No caso das obras analizadas é complicado a miúdo separar

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

16

*Ola baby (Video-ensaio sobre a miña depresión)* foi premiada na sección Escolas do Festival Intersección e proxectada no festival Curtocircuíto.

17

*O vídeo esquecido* foi premiada co María Luz Morales a Mellor video-ensaio sobre audiovisual galego en 2020 e proxectouse en espazos como o Ourense Film Festival ou a Mostra Internacional de Cine y Ciencia da Galería Demolden Vídeo Project.

unha cuestión da outra: móstranse os espazos privados, a vida cotiá, rostros ou corpos, pero iso non evita que haxa tamén sondaxes introspectivas, visibles especialmente nunha obra como *Ola baby (Video-ensaio sobre a miña depresión)* (Antía Carreira, 2020),<sup>16</sup> que toma precisamente a forma de (auto)carta e que abordaremos máis adiante.

Ademais de aparecer nese tipo de obras que xogan coa tradición do diario, o carácter autobiográfico tamén se filtra a través da primeira persoa e a subxectividade presentes a miúdo no ensaio audiovisual. É algo que atopamos na citada *Muller personaxe* de Lucía Estévez, que integra vídeos domésticos para presentar á súa nai (da que advirte que traballa como administrativa no sector sanitario e, polo tanto, está afastada do audiovisual desde o punto de vista profesional) antes de comezar o ‘experimento’ de crear unha personaxe feminina protagonista con ela. Neste xogo, Estévez vai facéndolle preguntas á súa nai para definir o carácter e o tipo de obra na que se integra Carme, a personaxe que inventa, antes de empregar o texto en pantalla para facerse unha serie de preguntas a si mesma (e ao público): ‘Que significado teñen os rostros femininos nas pantallas? É interesante que unha muller leve o peso da historia? Se non é interesante facer personaxes protagonistas femininos, é a aparición da muller en pantalla un acto caritativo?’. Na peza, a resposta (ou tal vez unha nova pregunta) pasa pola mencionada montaxe picada que recompila os rostros de personaxes femininas do audiovisual galego, antes de volver amosar, ao final, un novo vídeo doméstico de Estévez.

Como xa vimos, o rexistro doméstico vincúlase habitualmente ao cinema feminista: de diferentes maneiras, podemos velo en filmes como *The Ties that Bind* (1984), de Su Friedrich, ou *Daughter Rite* (1979), de Michelle Citron, quen ademais tratou o tema no libro *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Citron 1999). As gravacións domésticas son precisamente o centro de *O vídeo esquecido* (Alba Gallego, 2020),<sup>17</sup> onde tamén se toma unha perspectiva feminista sobre elas, que se plasma nun momento en que o texto en pantalla aborda o habitual dominio masculino sobre as cámaras no contexto da familia:

Por que apenas gravaban as mulleres?

Terá que ver coa súa histórica relación coa tecnoloxía?

Tiñan outros intereses? Non as deixaban?

Ou que a falta de tempo destas mulleres por mor das súas responsabilidades domésticas complicaban que desfrutasen deses momentos de ocio (vacacións, comidas familiares...) e decidisen coller unha cámara e gravar?

No conxunto da peza, a autora parte do contraste entre a ubicuidade da cámara de vídeo na súa infancia e o ‘baleiro audiovisual’ da parte máis recente da súa vida para abordar os cambios na nosa relación con este tipo de rexistros ligados ao paso do tempo e ás diferentes tecnoloxías de gravación, almacenamento e difusión que foron aparecendo. Faino empregando recursos máis achegados ao académico (como a realización dunha enquisa arredor do tipo e cantidade de gravacións domésticas que tiña cada participante ou a introdución de citas de Judy Wajcman, J.B. Thompson ou Zygmunt Bauman) que se combinan coa aparición de novo da perspectiva persoal no texto (‘Na miña casa sempre houbo unha cámara. Ou ese é o meu recordo. Se non era a cámara dos meus pais, probablemente era dalgún familiar’) e a presenza constante do ‘arquivo familiar e arquivo de amigos’

na imaxe. Ese arquivo recolle de novo a mestura de materiais de diferentes texturas, formatos e calidades: vemos cousas recollidas co que semellan cámaras de VHS, cámaras dixitais compactas, webcams, móbiles de diferentes épocas... en encadramentos horizontais e verticais, mesmo en planos que gravan unha pantalla, ou alteradas por efectos como o bucle denominado *boomerang* que ofrecía Instagram.

Tanto a peza de Lucía Estévez como a de Alba Gallego chegan, polo tanto, a formular un pensamento sobre cuestións políticas arredor do audiovisual (a representación das mulleres, a memoria) no que se empregan códigos da cultura dixital e se parte do persoal. Percíbese, polo tanto, de novo esa filiación feminista, como sucede tamén nun tipo diferente de ensaio: *Ola baby (Video-ensaio sobre a miña depresión)*. No caso desta peza, o ensaio é máis puramente persoal (xa desde o título), pero é sinxelo atopar tamén unha lectura política na vontade de facer pública unha cuestión habitualmente privada e tabú como é a enfermidade mental. A peza artéllase arredor, de novo, de diferentes técnicas e formatos. En parte dela a imaxe ocúpana as gravacións en 4:3 realizadas polo avó de Carreira, coas que dialoga a través dun texto en subtítulos. O plano inicial da obra, de feito, amosa a Antía Carreira de bebé mirando a cámara mentres o texto comeza a construír unha relación entre as diferentes perspectivas: 'Ola, baby Anti, isto é un video-ensaio sobre a túa depresión, ou sobre a miña'. Noutros puntos aparecen diferentes animacións en 16:9 (nalgún caso máis próximas ao debuxo e noutras máis ao *collage*) ou, noutro momento, unha serie de imaxes distorsionadas que inclúen filtros de Instagram, como as autopreguntas ou outro que recorta e move a cara de Carreira facendo aparecer as palabras 'GOOD', 'PERFECT' e 'FAIL'.

Estes diferentes recursos están relacionados con 'tres tempos (non necesariamente físicos): tempo pasado, tempo inconsciente ou psíquico, e tempo presente' (Antía Carreira, correo electrónico, 10 de xuño de 2021), onde os vídeos domésticos serían o pasado, as animacións o inconsciente e o material máis relacionado coas redes o presente. O carácter fragmentario da obra, da que ademais varias das animacións foran publicadas previamente na canle de Vimeo de Carreira e o citado fragmento con material do Instagram foi tamén unha das obras premiadas no concurso 'Vinte con outros ollos', conecta tanto coa citada natureza fragmentada da autobiografía como coa brevidade habitual dos contidos para as redes sociais, e responde a unha maneira de traballar na que o audiovisual ten un sentido de autoexploración:

Os vídeos de curta duración son pequenos fragmentos poéticos que no seu momento me axudan a expresar un sentimento, a comunicarme con imaxes o que non son capaz de comunicarme con palabras, a sacalo para fóra. Son conversacións comigo mesma que manteño ao longo do tempo. Ás veces quedan aí e ás veces cobran un sentido conxunto, xa sexa porque acabo de entender o nexa ou porque remata a conversa. (Carreira 2021)

Ao preguntarlle pola relación entre a súa vida e a súa obra, Carreira comentou que ambas son indivisibles e indicou a necesidade de documentar 'o que levo dentro e aquilo que me acompaña fóra' (Carreira 2021). Desta maneira, os diferentes recursos que emprega conectan de novo con liñas habituais no cinema feminista: Alexandra Juhasz sinalaba que moitas das cineastas que entrevistou en *Women of Vision* 'usan os medios para interrogar

os significados e sensacións dos seus corpos. [...] A identidade en si mesma é a miúdo un foco: a identidade na súa formación, a identidade na súa consolidación e na súa contestación e fragmentación' (Juhasz 2001: 6), e a relación que elabora *Ola baby* entre o presente de Carreira (máis asociado á distorsión e o caos) e o seu pasado (recollido en imaxes máis ordenadas), xunto cos procesos de pensamento trasladados nas animacións, parecen recoller precisamente ese interrogar as propias sensacións e a formación da identidade. Por outra banda, Sophie Mayer sinalou no seu momento que o documental feminista nacera

coa intención de facer Historia: por unha banda, facer visibles as historias das mulleres e, pola outra, cambiar as circunstancias de opresión que silenciaban aquelas historias, e as circunstancias que fixeron traumáticas tantas daquelas historias. Recuperativo no sentido de curativo, tamén se implicou na recuperación contra o que a cineasta experimental Carolee Schneemann chama a 'cultura do esquecemento', na que a produción cultural alternativa e as intervencións políticas radicais son deliberadamente esquecidas pola cultura dominante, e perden o seu valor de novidade dentro da contracultura. (Mayer 2011: 18)

A preocupación de Antía Carreira (ou de Estévez e Gallego) por recuperar materiais domésticos e dialogar con eles desde o eu, ou de poñelos en relación con outro tipo de materiais, pode conectar con esta vontade de facer visibles as historias de mulleres, e no caso de *Ola baby* é sinxelo ver o seu carácter recuperativo e curativo. O feito de que esta última obra teña unha conexión marcada con Instagram e as redes sociais apunta, por un lado, a unha cuestión xeracional similar á apuntada por Marta Valverde, que Carreira tamén sinala:

As redes inflúen moito no meu proceso creativo, igual que noutros ámbitos da miña vida. A nivel creativo as rrss mudan a nosa linguaxe, a nosa percepción espacial, compositiva e temporal. Por este motivo, que elementos propios destes ámbitos esteñan presentes nas miñas obras é o lóxico e natural. (Carreira 2021)

Pola outra banda, esa mesma cuestión devólvenos aos cambios que o contexto actual da cultura dixital causa no emprego da vida persoal e a intimidade. Laura Baigorri sinalou un cambio de valores similar ao apuntado por Sibilia, que fai que esa intimidade deixe de ser algo prezado e secreto, facendo que poidamos atopar conceptos contraditorios (e representativos da propia idea de extimidade) como 'diario privado online'. Ao tempo, atopaba nunha serie de artistas (como Amalia Ulman ou Diana Laurel Caramat) unha problematización desa cuestión 'entre dous polos de tensión contrarios pero interdependentes: o autocontrol que se exerce sobre a intimidade e a vida privada, e o descontrol inherente ás propias prácticas de compartición online' (Baigorri 2016). O xesto de compartir a intimidade pasada ou presente pode volverse menos significativo cando se volve moi común, pero autoras como Theresa M. Senft manteñen que o xesto (xa presente na obra de cineastas como Barbara Hammer ou as citadas Citron e Friedrich), conserva o seu potencial político ao facer que os problemas deixen de ser individuais: 'na web, igual que nos grupos concienciadores dos anos setenta, o feito da comunicación en si mesmo ten relevancia política,

mesmo onde o contido da comunicación parece non telo' (Senft 2008: 4). Unha peza como *Ola baby: Video-ensaio sobre a miña depresión* opera nesa tensión entre autocontrol e descontrol, reutilizando un material xa compartido nas redes (do que o significado está aínda algo aberto) para dotalo dun novo sentido e, nas palabras de Antía Carreira, 'rematar a conversa'. Ao tempo, exerce ese potencial político ao axudar a abrir (ou continuar) un debate sobre a enfermidade mental e faino desde a lóxica feminista de partir da propia experiencia.

Neste caso, as pezas que vimos traballan a través das redes ou filtrando a influencia das redes nas súas obras, e continúan en xeral a mesma liña que sinalaba Mayer de facer visibles cousas que se cadra non o eran previamente (a depresión, a representación das mulleres no cinema comercial, a vida cotiá das diferentes cineastas). Simplemente, esa filiación feminista non se dá só no espazo do cinema, senón que se expande á rede (que serve de influencia estética, de punto do que recoller material para a remesura e de espazo para a circulación de moitas das obras) e participa nela do conxunto de contido que, para Ingrid Guardiola, se opón ao dominio do mercantil:

Aló onde o mundo se manifesta como unha interface pechada, inmóvil, que só representa as institucións do poder hexemónico, aparecen contrarrelatos necesarios que nacen da base popular, da multitude, xa sexa en proxectos de autor ou autónomos. Estes relatos son o outro aspecto da *realpolitik*, o contrapeso das imaxes xeradas desde os grandes grupos mediáticos e de entretemento de masas. Estes contrarrelatos tamén son o contraplano de aqueles que organizan o espazo público como un labirinto mercantil pensado só para o consumo, o turismo e o xogo. (2019: 14)

Semella, polo tanto, que o fundir do carácter experimental co dos filmes de familia que caracteriza a parte do cinema feminista, e que está detrás do rol de contrarrelato histórico identificado por Sophie Mayer (xa que serve para contrapoñer ao relato hexemónico e institucional as vidas particulares) ten un peso importante no cinema galego presente, se atendemos a pezas como as comentadas.

## 2. Cinema despois dos móbiles

Ao tratar a influencia da rede e das redes sociais nas obras desta serie de artistas audiovisuais apareceu constantemente o recurso do traballo co arquivo, fose ese arquivo o que pode xurdir da apropiación, o familiar ou directamente o persoal. Nese sentido, mesmo se o traballo coa reciclaxe de material no cinema galego é habitual, a presenza dos teléfonos móbiles semella ter aberto novas posibilidades para ese tipo de cinema. Ata agora, algunhas das liñas dominantes na presenza deste tipo de obras na nosa cinematografía foron a recuperación do traballo de cineastas galegos anteriores (visible en obras como *cccv-Cineclub Carlos Varela*, de Ramiro Ledo (2005), ou *Pensando en Soledad*, de Marcos Nine (2006)), as obras experimentais de metraxe atopada (como *Ser de luz* de Diana Toucedo (2009) ou os Estudos Cinematográficos de Alberte Pagán) ou a recontextualización de material non profesional (en *Vikingland*, de Xurxo Chirro (2011), ou *Doli, doli, doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo*, de Uqui Permui (2011)) (véxase Tenreiro

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

18

É significativo que a peza de Iglesias forme parte do Prenom Arquivo, un 'proxecto colaborativo de creación de rexistros das cousas da vida' onde participamos un grupo grande de persoas e hai unha serie de caras, espazos e temáticas recorrentes (como a música, a amizade ou a emigración) e habitualmente un cariz de experimentación lúdica. Pódese acceder ás diferentes pezas en: <https://www.youtube.com/channel/CSNnS93LjqN87AQqXzSNPOw/featured>

19

*Blanco y fucsia* foi proxectada na [S8] Mostra de Cinema Periférico, en Curtocircuíto (onde recibiu unha mención especial na categoría Galiza) ou no Festival de Cans.

2020). Esta última práctica, especialmente atendendo ao carácter privado dos vídeos de Luís Lomba 'O Haia' que Chirro recupera, ecoa en pezas como *rexistro/22/ Eres tú* (Sara Iglesias, 2021), onde a autora elabora unha peza a partir do arquivo persoal do seu móbil entre os anos 2015 e 2018.

Na banda de imaxe, *Eres tú* superpón varios planos durante case toda a súa metraxa, de maneira que uns rexistros semellantes aos habituais nas redes ou na mensaxería instantánea toman un cariz máis abstracto: por momentos non podemos distinguir claramente as formas, pero en ocasións distinguimos caras filmadas coa confianza habitual no rexistro doméstico, un gato tentando entrar nunha lavadora, as luces brillantes dos bares nunha saída nocturna, un *selfie*, alguén agarrando unha caña de cervexa ou imaxes de viaxes. Na banda de son aparecen, na primeira metade da peza, diferentes voces no que semellan audios de WhatsApp que recollen fragmentos do cotián da autora e o seu contexto: 'Vou morreeer... e vou ao cine con Luis... e vou morrer máis'. 'Pues a ver, la peli estuvo bien, a mí me gustó, a Óscar no. A ver, es como, joder, la intermediación para que saquen otra saga, ¿sabes?'. 'Bueno, ya salí, voy a coger carretera pa Lugo'. 'Tengo muchísima hambre y, no sé, estoy bien, cansada pero guay'. 'Estoy en el semáforo de al lado de casa, así que ya aparco y estoy, besito'. 'Hola chicas, buenos días, no sé si lo visteis ya pero se murió David Bowie'. 'Lila xa está chipeada, estou quedando sen batería e Lila se está sobando, non lle doe nada i moi simpática, fixo un amiguiño e todo, un bulldog gigante'. O resultado ten relación cunha obra como *Vikingland* no xeito en que fai público un material que, como estes audios, non estaba destinado a ser publicado, senón que funcionou inicialmente como unha forma de correspondencia.

Desta maneira, en paralelo ao individualismo e 'cinenarcisismo' que Lipovetsky e Serroy (2009) relacionaban coa xeralización do acceso aos dispositivos de gravación de imaxe, ou coa idea da extimidade asociada ás redes, aparecen traballos que parten da comunicación interna dunha comunidade, onde a autoría toma ás veces un cariz colectivo<sup>18</sup> e a influencia principal vén dos servizos de mensaxería instantánea e da capacidade dos móbiles para archivar pequenos anacos de memoria. Sara Iglesias utilizou o mesmo recurso da recuperación de audios de WhatsApp nunha peza asinada con Iria Silvosa como promo para a 16ª Mostra Internacional de Cinema Etnográfico do Museo do Pobo Galego: naquel caso, a acumulación de información dábase dunha maneira máis fragmentada en lugar de superpoñerse no plano, e a sensación de comunidade era maior, se cabe, debido á decisión de mesturar os arquivos dos móbiles de ambas persoas e non só dunha. Exemplos como estes continúan a liña apuntada por James M. Moran na evolución do cinema doméstico: 'Na nosa era contemporánea de familias de escolla, para as que as tradicións e as convencións poden estar en continua evolución, o modo doméstico [da gravación audiovisual] ofrece unha importante ferramenta para trazar raíces comúns que xa non só se nutren do sangue' (Moran 2002: 60). Esas 'familias de escolla' funcionan a miúdo como grupo de afectos das creadoras desta xeración, e dan pé así a este tipo de obras nas que se trasladan inquiredanzas comúns. Outra peza relacionada, e que utiliza un recurso semellante, é *Blanco y fucsia* (Marta Valverde, 2020),<sup>19</sup> onde mesmo aparecen tons que avisan da entrada de mensaxes antes de que escoitemos diferentes audios nos que persoas do círculo de Valverde lle contan os seus soños. Na súa entrevista para a sección *Sinais en curto* da [S8] Mostra de Cinema Periférico, a autora explicou como construíu un contrapunto entre o lado documental presente en pezas previas (que se traslada a través da presenza das habitacións de pisos de aluguer nos que esa xente



*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

20

Como é lóxico, a xeralización do uso do móbil fai que o seu emprego como ferramenta expresiva non se dea só nas autoras máis novas e que poidamos atopalo tamén en obras de cineastas algo anteriores, como *Ingen ko på isen* (Eloy Domínguez Serén, 2015).

21

*Ratatouille* foi proxectada na [S8] Mostra de Cinema Periférico ou Curtocircuíto, ademais de formar parte do catálogo Shorts from Galicia 2021 da Axencia Galega das Industrias Culturais.

22

*Stockroom* foi premiada na Mostra de Cinema Etnográfico do Museo do Pobo Galego e proxectada tamén no Festival Internacional de Documental de Buenos Aires e na [S8] Mostra de Cinema Periférico ou Curtocircuíto, logo de ter comezado a súa realización nun obradoiro do festival Novos Cinemas impartido por Eloy Enciso.

soña e do propio contido dos audios) e unha construción nun plató traballando con esas ideas para elaborar imaxes ‘tentando escapar da racionalización pura’ ([S8] Mostra de Cinema Periférico s.d.).

A influencia do teléfono móbil nas obras desta xeración<sup>20</sup> dáse de diferentes maneiras porque é un dispositivo versátil e caótico (como o é a rede). É útil, nese sentido, atender ao apunte sobre o aparello que fai Alba Gallego en *O vídeo esquecido*:

É certo que os móbiles non son cámaras.

Os móbiles son ferramentas de traballo, de comunicación, son mapas, son un rexistro de actividade diaria.

E, tamén, son cámaras.

Nese sentido, a principal diferenza coas cámaras á hora de traballar coa intimidade é que levar a cámara enriba requiría tradicionalmente dunha planificación previa, e ese carácter de ferramenta de traballo e ocio dos móbiles fai que tendamos a levalos enriba en todo momento. A xeralización do uso da cámara tamén fai, probablemente, que moita xente sexa algo máis receptiva a ser gravada. Polo tanto, o esforzo que podía ir ligado á tradición do diario fílmico e o seu carácter pouco común xa non se dan: neste caso a democratización asociada ao dixital é efectiva, e case calquera persoa acumula ao longo do tempo un arquivo persoal co que poder traballar despois, de maneira semellante ao visto nas pezas de Sara Iglesias e Iria Silvosa ou na liña que comenta Sol Mussa, directora de *Ratatouille* (2020)<sup>21</sup> e *Stockroom* (2018).<sup>22</sup>

Para min crear non se trata de inventar cousas, senón de establecer novas relacións entre elementos tomados do meu contexto. Deste xeito fago unha obra feita de pequenos fragmentos que a priori non teñen nada que ver para logo compoñela desde pezas inconexas, en lugar de dar por sentada a unidade e a continuidade. Por iso, acumulo escenas inconexas que forman parte dun arquivo relacionado co tanxible, o mundano, o día a día —a casa, o traballo, a cidade—. (Sol Mussa, correo electrónico, 19 de xuño de 2021)

No caso de *Ratatouille*, este arquivo xira concretamente arredor do traballo de Sol Mussa e outras persoas nunha cociña industrial en Londres. Na peza percíbese, de novo, unha sensación de comunidade na que Mussa aparece como personaxe ao mesmo nivel que as demais (algo que tamén se dá nas pezas de Iglesias, Silvosa e Valverde): o móbil facilita a realización de pezas individuais pero, neste caso concreto, tamén a presenza en pantalla de quen asina a obra. En *Eres tú* pode ser a través do autorretrato ou do material enviado por outra xente desa comunidade, e en *Ratatouille* dáse pola liberdade extraída do uso do teléfono como cámara:

[...] Ao principio gravaba coas propias mans nos descansos ata que chegou un momento no que deixaba o móbil apoiado en diferentes sitios. Ou simplemente gravaba sonidos durante horas. Tamén facían parte da cociña, interesábame.

O que tiña claro que non quería facer nada moi profesional. Que a forma de gravar fose tan cutre coma o lugar. Ademais, grazas ao móbil descubrín novas perspectivas fóra da clásica mirada frontal. Gustoume o punto de vista dende o chan, ao estilo contrapicado.

Pareceume unha metáfora visual moi suxerente que acabou dándolle título á película. (Mussa 2021)

O móbil está ás veces entón na man, ás veces parado nun lugar e ás veces en movemento enriba dun carriño empregado para transportar o lixo, e o resultado transmite unha sensación que ás veces ten un punto lúdico polo carácter de improvisación, ás veces se achega a un aire máis próximo á ‘mosca na parede’ do cinema directo e outras (coa mirada a cámara da súa compañeira, por exemplo) fai máis visible a identificación entre o móbil e a directora. Desta maneira, a cámara do Xiaomi Redmi de Sol Mussa continúa a liña libre apuntada por Maya Deren ao opoñer os aparellos do cinema amador ás limitacións dos empregados pola industria:

[...] o cineasta ou a cineasta amadora, co seu equipamento pequeno e lixeiro, ten unha inconspicuidade (para a filmación oculta) e unha mobilidade física que é a envexa da maioría de profesionais, cargados como están polos seus cables, equipas e monstros de moitas toneladas. [...] As cámaras non fan filmes; as e os cineastas fan filmes. (Deren 2015: 177-179)

Con todo, o móbil non só inflúe deste xeito no cinema de Mussa. Os créditos finais do filme apuntan o modelo de teléfono empregado e recollen unha listaxe de aplicacións: Instashot, Vivacut, Vidstitch, Shazam, Vimeo, Anti Mouse Repeller, Deliveroo e Uber Eats. ‘Todas as *apps* que aparecen nos créditos de *Ratatouille* useinas nalgún momento dende que comecei a traballar na cociña. Gustoume incluír elementos que considero que formaron parte de toda a experiencia’ (Mussa 2021). Entre eses usos, ademais da relación co propio traballo da cociña que pode intuírse no uso do Anti Mouse Repeller, a aparición de Vivacut ou Vidstitch indican un traballo coa edición de imaxe no propio teléfono. Se falabamos no apartado anterior de que o dixital contribúe ao diluír das fronteiras entre arte e vida, a capacidade do móbil para acoller todas estas tarefas traballa na mesma dirección, subliñando o apuntado por Alba Gallego: usamos o mesmo aparello para traballar, para crear, para comunicarnos e ata para espantar os ratos.

Nesa mesma liña, o uso do móbil tamén sinala unha relación común entre esta serie de artistas e a precariedade (como a que xa apuntaba Marta Pérez Pereiro ao falar das mulleres creadoras do NCG), que redunda na preocupación polo colectivo que tamén é común ao cinema feminista: de novo, falamos de expresión persoal, de tecnoloxía e de cartos. Sol Mussa apunta que non pensa que a súa peza trate só a súa vida,

senón a dun grupo de traballadores vivindo unha situación similar. A supresión do ‘heroe’ é unha das condicións de *Ratatouille*, onde a aventura individual cede o paso á crónica dunha colectividade. O seu protagonismo colectivo pertence a unha ampla base dos que loitan por sobrevivir, xa pertencen a unha mesocracia empobrecida de empregados, ao proletariado ou ao mundo da marxinalidade. (Mussa 2021)

O móbil é, de por si, unha ferramenta que nos conecta ás comunidades coas que nos relacionamos e nese sentido recolle as vivencias e preocupacións do noso contexto: non é estraño que aparezan a emigración ou a precariedade, tendo en conta que nos últimos dez anos o paro xuvenil alcanzou picos de máis do 50% en Galicia (epdata s.d.). Por outra banda,

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

23

*O ollo cobizoso* proxectouse na [S8] Mostra de Cinema Periférico ou Curtocircuíto logo de realizarse no Chanfaina Lab de San Sadurniño. Dispoñible en: <https://vimeo.com/323410226>

24

Dispoñible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rJb4WkzDEbM>

igual que sucedía con outras ferramentas asociadas previamente ao cinema feminista, tamén é unha marca que revela o carácter non profesional das pezas e pode dificultar a súa circulación, como apunta Marta Valverde (2021), devolvéndonos á xerarquía entre formatos e ferramentas apuntada na introdución: 'A democratización dos medios audiovisuais foi algo moi guai e decisivo pero ao final por moito que digan, para segundo que circuitos non é o mesmo que graves co móbil ou cunha Red Epic'. Con todo, a presenza da textura do móbil non vén dada só polas circunstancias, senón que é normalmente unha escolla consciente por motivos estéticos ou narrativos: Mussa sinalaba esa conexión entre o cutre do dispositivo e o cutre da realidade rexistrada, pero tamén que se aproveitou, tanto en *Ratatouille* como en *Stockroom* (onde regravou co móbil as imaxes da súa videocámara), 'das carencias que ten un móbil para darlle unha dimensión real e orgánica' (Mussa 2021). O resultado son pezas nas que hai ruído e erros empregados cunha intención plástica. Antía Carreira mencionaba algo semellante:

Non foi ata hai un par de meses que puider comprar unha cámara de vídeo dixital das boas. Pero aínda así, para este tipo de proxectos sigo preferindo usar a handycam ou o móbil. Busco a plasticidade das imaxes, que consigo a través das calidades que me dan estes dispositivos. Prefiro estas ferramentas tamén no seu uso físico, a tactilidade da gravación do móbil, a facilidade de manexo da handycam e ese zoom que é case unha extensión do propio ollo. A posibilidade de que estas me acompañen nun peto e non me impongan unha técnica moi coitada déixame espazo a xogar co erro, co espontáneo e imprevisto. (Carreira 2021)

Deste xeito, revélase unha sensibilidade estética que atopa a beleza dun material imperfecto e asociado ao non profesional (como vén sendo habitual no cinema feminista). É algo que tamén se pode ler na citada *Metralha* de Noemi Parga, que partía dos fallos de importación dunha cinta Mini DV, ou no uso do *glitch* por parte de Marta Valverde en *El límite* (2019),<sup>23</sup> que nos remite de novo ao lado oposto á perfección asociada ao dixital, se seguimos as palabras de Rosa Menkman:

Mesmo a pesar de que a procura constante da transparencia completa trae medios máis novos e 'mellores', cada unha destas técnicas novas e melloradas terá sempre as súas propias pegadas de imperfección. Mentres a maioría da xente experimenta estas pegadas como negativas (e ás veces mesmo como accidentes), eu enfatizo as consecuencias positivas destas imperfeccións amosando as novas oportunidades que facilitan. (Menkman 2009-2010)

Esas novas oportunidades que facilita o móbil poden verse tamén na naturalización dos encadramentos verticais, que tamén se xeralizaron a través destes aparellos pola súa influencia como dispositivos de visualización e que aparecen puntualmente en pezas como as citadas de Olaia Tubío e Alba Gallego ou *O ollo cobizoso* (2017)<sup>24</sup> e *A vella e o deserto* (2019) de Noa e Lara Castro. En definitiva, se a Internet é unha influencia decisiva na obra do grupo de artistas que aquí nos ocupa, tamén o é en moitos casos a do *smartphone* como elemento que filtra de novo trazos ligados ao cinema feminista, sexan a relación co arquivo privado ou o uso de ferramentas asociadas ao rexistro doméstico.

## Conclusións

Ao explorar os traballos de Marta Valverde, Antía Carreira, Sol Mussa, Olaia Tubío, Sara Iglesias, Lucía Estévez ou Alba Gallego pódense observar en paralelo unha serie de trazos que revelan unha conexión da súa obra coa tradición do cinema feminista e outros que conectan esa tradición cos modos de facer de Internet e os teléfonos móbiles na actualidade. Entre os primeiros podemos destacar o uso da primeira persoa e a autobiografía, a presenza do corpo propio nas obras (trazos que nos devolven á idea dun cinema do eu), a atención aos espazos cotiáns ou o mostrar do proceso de construción das pezas, ademais da conexión do persoal co interese por tratar cuestións que afectan ás comunidades das que participan estas persoas. Moitos destes trazos son tamén comúns a parte do cinema de non ficción da contemporaneidade, precisamente por encadrarse neste ámbito boa parte do cinema feminista, como indicou Margarita Ledo: 'Segundo todas as pis-tas, as prácticas artísticas do feminino pasan pola autorreferencia, pola reprodución do *self*; en ocasións máis que representar, procuráanse índices, vestixios, probas e, en xeral, elíxese a modalidade do real' (Ledo Andión 2016: 70-71).

Entre os segundos, o habitual traballo do feminismo coas ferramentas do cinema doméstico en troques de usar as do sistema de produción industrial replícase en certa maneira no uso do móbil como cámara e dispositivo de arquivo ou mesmo de edición. As redes sociais son a miúdo empregadas para multiplicar o xesto de facer públicos os problemas privados, e as prácticas de recuperación e resignificación de material propio ou alleo conectan tamén coa facilidade que dá Internet para a apropiación e manipulación (plasmada no habitual dos vídeo-ensaios entre artistas desta xeración). A maiores, outros trazos da rede como a fragmentación filtranse tamén a moitas das pezas a través da montaxe picada ou a superposición de elementos.

Nun comezo sinalamos como factores clave á hora de tratar a relación das mulleres co cinema a cuestión da expresión persoal, a da tecnoloxía e a dos cartos. No contexto galego, para a xente nacida (por poñer unha data que sempre será aproximada) a partir dos 90 a cuestión do acceso aos aparellos non parece un problema no que se refire a atopar un medio de expresión: estas artistas audiovisuais teñen unha sensibilidade estética que valora as texturas propias da baixa calidade dos teléfonos e rompe coa querenza pola alta definición asociada ao dixital (e, quizais, tamén co fetichismo polo celuloide vinculado á cinefilia e sinalado por Caroline Frick (2018) como un trazo presente nas institucións dedicadas ao arquivo cinematográfico). Ao tempo, o uso desas ferramentas non deixa de ser expresión dunha precariedade que é unha clara marca xeracional e que nos devolve ás mesmas preguntas que poderían saír de observar os trazos da literatura ou do cinema feminista, tal como o expresa Marta Valverde:

No meu caso nunca teño claro se gravo soa porque é máis o meu estilo ou porque non me sinto a gusto pedindo favores a outra xente. Se lles puidese pagar probablemente faría as cousas doutro modo, delegaría moitas partes do proceso a persoas máis preparadas... Hai un halo de estetización arredor da figura do artista precario e solitario pero é un noxo. Ogallá ter cartos. (Valverde 2021)

Pódese pensar no estilo (sexa a nivel individual ou colectivo) como se existise á marxe das circunstancias? Probablemente non. Traballan

*Faino ti mesma. Novas creadoras galegas, cinema do eu e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

25

Un exemplo serían as curtametraxes de ficción *Sendeiro* (2018) e *Arrolo* (2019) de Lucía Estévez. Tamén é relevante o feito de que moitas destas pezas se combinen coa citada participación destas persoas nos equipos de producións máis próximas ao sistema industrial: a citada Lucía Estévez como editora de pezas promocionais en filmes como *Ons* (Alfonso Zarauza, 2020), Alba Gallego como script na mesma película ou series como *La unidad* (Dani de la Torre e Alberto Marini, 2020) e *Serramoura* (Alberto Guntín, Víctor Sierra e Xosé Morais, 2014-2020), Marta Valverde como axudante de edición en *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016), Sara Iglesias como axudante de produción e Iria Silvosa na montaxe d'*A estación violenta* (Anxos Fazáns, 2017), etcétera.

26

Neste caso centrámonos na influencia da rede e os móbiles, pero tanto Marta Valverde como Iria Silvosa traballan tamén co Super 8 en *El tiempo suspendido* (2017) e *A loba* (2019) respectivamente, e este formato é tamén empregado, por exemplo, por Aldara Pagán en *Marcas* (2020), unha peza que, sen participar do mesmo xeito da cultura do dixital, continúa tamén a filiación feminista no traballo co corpo e a palabra para explorar a identidade.

estas artistas fóra (ou nas marxes) dun sistema profesional por vontade? Seguramente depende do caso. As circunstancias (económicas, tecnolóxicas, sociais) explican a adopción dunha serie de recursos como os que vimos e impiden, se cadra, que aparezan outros, tanto os asociados ao cinema industrial como algúns daqueles explorados polo Novo Cinema Galego en tanto que cinema independente: en lugar de tender ao equipo reducido téndese ao individual, e os trazos máis puramente cinematográficos, que aparecen máis claramente noutras obras realizadas por algunhas destas creadoras,<sup>25</sup> vense mesturados cos citados códigos da rede (que é o espazo onde poden verse moitas das pezas comentadas, en plataformas ou redes como YouTube, Vimeo, Instagram, Behance, Facebook...). Estas pezas, así, mantéñense nun espazo habitualmente tanxencial aos circuitos profesionais (se ben algunha delas circulou ou foi premiada en festivais) e, como sucede na lóxica da rede, dilúen o concepto de cinema ao expresarse a través dos diferentes medios e ferramentas do audiovisual.<sup>26</sup> Martin Scorsese queixouse recentemente de que ‘a arte do cinema está a ser sistematicamente devaluada, marxinalizada, menosprezada, e reducida ao seu mínimo común denominador, “contido”’, no que este concepto serve como ‘termo comercial’ para todas as imaxes en movemento, sexa un filme de David Lean ou un video de gatos (Scorsese 2021). Desde a perspectiva do cinema industrial como arte, esta situación ten consecuencias negativas, pero desde a perspectiva da expresión persoal dos colectivos con menos presenza nos medios hexemónicos (como é o caso que nos ocupa) diluír esa xerarquía entre artes e ferramentas é interesante para unha visión feminista, xa que axuda a que non se marxinalice a quen se expresa a través de formatos menos lexitimados (como o foi, por outra parte, o cinema nos seus inicios). Nesa liña, se cadra é necesario comezar a ter en conta o traballo no videoclip de moitas destas persoas (especialmente Sara Iglesias, Marta Valverde ou Iria Silvosa) ou pensar nos posibles vínculos entre algunhas tendencias do cinema contemporáneo e o contido audiovisual para TikTok ou YouTube de creadoras como Malva, onde de novo atopamos o uso da primeira persoa, a presenza física das autoras nas obras, a atención aos espazos cotiáns ou o mostrar do proceso de construción das pezas. É posible que, nun tempo, o discurso da xente que fai cine sexa complicado de entender sen ter en conta o esvaecer dos límites entre afección e traballo que sinalou Remedios Zafra (algo especialmente relevante nun contexto de precariedade, no que os perfís en redes sociais poden ser tamén unha vía de autopromoción artística e laboral) ou, de novo, as preguntas que apuntou Paula Sibilia respecto á relación entre arte e vida:

Todas esas escenas da vida privada, esa infinidade de versións de *vostede e eu* que axitan as pantallas interconectadas pola rede mundial de computadoras, amosan a vida dos seus autores ou son obras de arte producidas polos novos artistas da era dixital? É posible que sexan, ao mesmo tempo, vidas e obras? Ou se cadra trátase de algo completamente novo, que levaría a superar a clásica distinción entre estas dúas nocións? (Sibilia 2008: 35)

Máis aló desa relación entre vida e obra, as obras analizadas combinan o carácter individual e a distancia aos formatos profesionais cun certo cariz de resistencia. Boris Groys afirmou que ‘Internet é a fin da comunidade’ (Klushnikov s.d.) pola fragmentación do espazo público

*Faino ti mesma. Novas  
creadoras galegas, cinema do eu  
e cultura dixital*  
Cibrán Tenreiro Uzal

en pequenos nichos e grupos de interese, pero Ingrid Guardiola sinalou o mesmo carácter de resistencia presente nesas comunidades:

Contra os excesos dos mercados, co seu lema de ‘sempre máis, agora e aquí’ (máis produción, máis mercadoría, máis diñeiro, máis innovación, máis likes), optar polo decrecemento e a reciclaxe; contra a privatización dos espazos e da mirada, elixir a súa propia reapropiación pública; en oposición ao hiperindividualismo, construír as comunidades, as redes cidadás por vir. (Guardiola 2019: 16)

A reciclaxe de imaxes, o facer pública a intimidade e o traballo desde a comunidade aparecen frecuentemente nestas obras que semellan ter como prioridade a expresión persoal, atendendo a palabras como as de Antía Carreira (2021), que afirma que non responde ‘ante ninguén máis ca min mesma. Polo tanto as miñas pezas non seguen as normas de produción capitalistas, o que conleva que non sexan comercializables; tampouco o pretenden’. Con todo, este carácter marxinal e de contrarrelato que semellan ter as pezas en conxunto (na tradición xa sinalada do cinema feminista) non se dá en todas as obras do mesmo xeito e pode quedar máis diluído se explorásemos o total da filmografía de cada unha das figuras mencionadas. O feito de que apareza é xa de por si relevante e amosa a vixencia das estratexias do feminismo para traballar desde as numerosas periferias que poden marcar a obra destas persoas (a da condición de mulleres, a marca xeracional, o traballar desde un pequeno cinema...), pero combínase cunha variedade caótica de recursos e tendencias que pode multiplicarse en función do desenvolvemento das súas carreiras, que nalgún caso poderán achegarse máis aos modelos do cinema independente que explora parte do NCG e noutros permanecer nunha liña similar á xa sinalada. En calquera caso, nesa mesma variedade caótica déixase ver a influencia da cultura dixital de cara a formar unha sensibilidade novidosa que probablemente continúe a influír no cinema galego no futuro, ampliando a súa paleta de recursos.



## Obras citadas

[S8] MOSTRA DE CINEMA PERIFÉRICO, s.d. 'Especial Sinais en Curto: Marta Valverde.' *[S8] Mostra de Cinema Periférico*. <https://s8cinema.com/gl/2021/05/10/especial-sinai-en-curto-marta-valverde-3/>

ALTER, Nora M, 2017. *The Essay Film After Fact and Fiction* (Nova York: Columbia University Press).

BAIGORRI, Laura, 2016. 'CTRL + [SELF]: Intimacy, Extimacy and Control in the Age of the Overexposure of Self', *htmlles.net*, 3 de novembro 2016. [https://htmlles.net/2016/wp-content/uploads/2016/10/Texte\\_LBaigorri\\_ESP-1.pdf](https://htmlles.net/2016/wp-content/uploads/2016/10/Texte_LBaigorri_ESP-1.pdf)

CARREIRA, Antía, 2021. Correo electrónico ao autor, 10 xuño 2021.

CITRON, Michelle, 1999. *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press).

DARLEY, Andrew, 2002. *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós).

DEREN, Maya, 2015. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha).

EPDATA, s.d. 'Evolución del paro juvenil en Galicia y el conjunto de España'. *epdata*. <https://www.epdata.es/evolucion-paro-juvenil-comunidad-conjunto-espana/732d5afi-8399-4155-8dc3-1a32b8a75cc9/galicia/301>

FELSKI, Rita, 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge: Harvard University Press).

FRICK, Caroline, 2018. 'What Price Professionalism?'. *Synoptique. An Online Journal of Film and Moving Image Studies* 6(1): 23-25.

GUARDIOLA, Ingrid, 2019. *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz* (Barcelona: Arcadia).

HALTER, Ed, 2014. 'Foreword', en Kholeif 2014: 14-19.

JUHASZ, Alexandra, 2001. *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

KHOLEIF, Omar, 2014. *You Are Here: Art After the Internet* (Manchester e Londres: Cornerhouse e SPACE).

KLUSHNIKOV, Boris, s.d. 'El arte contemporáneo en la era selfie'. *Cursed Flesh*. <https://cursedfleshhh.tumblr.com/texts>

KUHN, Annette, 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid: Cátedra).

LAUZEN, Martha M., 2020. *Indie Women: Behind-the-Scenes Employment of Women in Independent Film, 2019-2020* (San Diego: The Center for the Study of Women in Television and Film).

\_\_\_, 2021. *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020* (San Diego: The Center for the Study of Women in Television and Film).

LEDO ANDIÓN, Margarita, 2016. 'Acciones (in)diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y "novo cinema galego"'. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 13: 67-84.

\_\_\_, ed., 2020. *Para unha historia do cinema en lingua galega [3]. De illas e sereas* (Vigo: Galaxia).

LIPOVETSKY, Gilles, & Jean SERROY, 2009. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Isabel, 2015. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012)*. (Universidade de Vigo [Tese de doutoramento]).

MAYER, Sophie, 2011, 'Changing the World, One Film at a Time', en Oroz e Mayer 2011: 12-45.

MENKMAN, Rosa, 2009-2010. *Glitch Studies Manifesto* (Amsterdam e Colonia: Autoeditado).

MILLER, Greg, 2014. 'Data From a Century of Cinema Reveals How Movies Have Evolved'. *Wired*, 8 setembro 2014. <https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>

MOORE, Elaine, 2020. 'How Social Media is Opening a New Generation gap'. *Financial Times*, 9 novembro 2020. <https://www.ft.com/content/1ea5b754-f652-4f7e-99af-ec412737a584>

MORAN, James M., 2002. *There's No Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

MUSSA, Sol, 2021. Correo electrónico ao autor, 19 xuño 2021.

OROZ, Elena & Sophie MAYER, 2011. *Lo personal es político: feminismo y documental / The Personal is Political: Feminism and Documentary* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011).

PÉREZ PEREIRO, Marta, 2016. 'Teitos de celuloide', *novocinemagalego.info*. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Teitos-de-celuloide.pdf>

\_\_\_, 2020. 'A creación do suxeito feminino no cinema', en Pérez Pereiro, Roca Baamonde e Ledo Andión 2020: 36-56.



PÉREZ PEREIRO, Marta; Silvia ROCA BAAMONDE & Margarita LEDO ANDIÓN, 2020. *Cadernos de Comunicación e Xénero Co(m)xénero* (Oleiros e Santiago de Compostela: Vía Láctea e Grupo de Estudos Audiovisuais).

QUINTANA, Ángel, 2011. *Después del cine: imagen y realidad en la era digital* (Barcelona: Acantilado).

ROMBES, Nicholas, 2009. *Cinema in the Digital Age* (Nova York: Wallflower).

SCORSESE, Martin, 2021. 'Il Maestro', *Harper's Magazine*. marzo 2021. <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/>

SENFT, Theresa M., 2008. *Camgirls: Celebrity & Community in the Age of Social Networks* (Nova York: Peter Lang).

SMITH, Stacy L., Marc CHOUEITI & Katherine PIEPER, 2020. *Inequality Across 1,300 Popular Films: Examining Gender and Race/Ethnicity of Leads/Co Leads From 2007 to 2019* (Los Angeles: USC Annenberg Inclusion Initiative).

STEYERL, Hito, 2009. 'In Defense of the Poor Image'. *E-flux journal* 10. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

TAKAHASI, Toshie, 2011. 'Japanese Youth and Mobile Media'. *Harvard University - Academia.edu*. <https://www.academia.edu/350038>

TENREIRO, Cibrán, 2020. 'Entre illas: reciclaxe e arquivo no cinema galego', en Ledo Andión 2020: 45-68.

THAM, Su Fang, 2021. 'ICYMI: Celluloid vs. Digital, Where Are We Now? Checking in with 'Side by Side''. *Film Independent*, 14 xaneiro 2021. <https://www.filmindependent.org/blog/celluloid-vs-digital-where-are-we-now-checking-in-with-side-by-side-docs-chris-kenneally/>

TROEMEL, Brad. 'Art After Social Media', en Kholeif 2014: 36-43.

VALVERDE, Marta, 2017. *16-11-2016/ 13-5-2017*. Vimeo. <https://vimeo.com/225300023>

\_\_\_, 2019. 'O audiovisual dos millennials galegos'. *A Cuarta Parede*, 16 outubro 2019. <http://www.acuartaparede.com/o-audiovisual-dos-millennials-galegos/>

\_\_\_, 2021- Correo electrónico ao autor, 8 xuño 2021.

WOMAN.ES & C.H, 2020. 'Esto piensan y así son la nueva generación de mujeres creadoras y cineastas que se abren paso (y a las que no puedes perder de vista)'. *Woman*, 5 outubro 2020. <https://www.woman.es/lifestyle/ocio/jovenes-cineastas-gallegas-generacion-festival-curtocircuito>

WOOLF, Virginia, 2012. *Una habitación propia* (Madrid: Alianza).

ZAFRA, Remedios, 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. (Barcelona: Anagrama).

### Obras audiovisuais analizadas

CARREIRA, Antía, 2020. *Ola Baby (Video-ensaio sobre a miña depresión)*.

ESTÉVEZ, Lucía, 2018. *Muller personaxe*. [https://youtu.be/T-gds2\\_Eftg](https://youtu.be/T-gds2_Eftg)

—, 2021. *A danza filmada*. <https://vimeo.com/487893725>

GALLEGO, Alba, 2020. *O vídeo esquecido*. <https://www.youtube.com/watch?v=iKgmAhkqYQk>

GÁNDARA, Alejandro & Olaia TUBÍO, 2020. *Dorothé na vila*.

IGLESIAS, Sara, 2021. *registro/22/ Eres tú*. [https://youtu.be/aw-4Xl\\_HXBs](https://youtu.be/aw-4Xl_HXBs)

IGLESIAS, Sara & Iria SILVOSA. *Peza MICE | 16ª Mostra Internacional de Cinema Etnográfico*. <https://vimeo.com/527204073>

MUSSA, Sol, 2018. *Stockroom*.

—, 2020. *Ratatouille*.

TUBÍO, Olaia. *Peza sen título*. [https://www.instagram.com/p/CA3WcI3De\\_S/](https://www.instagram.com/p/CA3WcI3De_S/)

VALVERDE, Marta, 2017. *16-11-2016/ 13-5-2017*. <https://vimeo.com/225300023>

—, 2019. *O audiovisual dos millenials galegos*. <http://www.acuartaparedede.com/o-audiovisual-dos-millennials-galegos/>

—, 2020. *Blanco y fucsia*.