

Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cine Galego

Fernando Redondo Neira
Marta Pérez Pereiro
(Universidade de Santiago de Compostela – Galiza)

Resume

A emigración como experiencia de vida, mais tamén como nostalxia e como ferida, conforma o universo semántico de dous filmes que buscan acadar a representación do que está construído coa materia do inefable: os tránsitos vitais, a expresión das emocións, a aprendizaxe do tempo. Esta é a proposta de *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011) e de *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2013), dous títulos que, se ben con certas reticencias no caso de Ledo, se insiren, ademais, no autoproclamado Novo Cine Galego, un fenómeno audiovisual que pula por sumarse ás correntes cinematográficas contemporáneas. Este texto propón unha análise, por separado e tamén en diálogo, dun documental e unha ficción que presentan escrituras fílmicas construídas en sucesivas capas de sentido. Un mesmo relato da experiencia da diáspora en modelos diverxentes e sobre coordenadas arredadas no tempo e no espazo: o alento épico en que se somerxe o discurso do cotián, en *Vikingland*, e a representación da ferida emocional a través do xogo coa xestualidade, en *A cicatriz branca*.

Palabras chave: diáspora, cinema, Novo Cinema Galego, documental, ficción

Abstract

Emigration as a life experience, but also as nostalgia and a wound, conforms the semantic universe of two films that aim to find a representation of the untold: the life-changing voyages, the expression of hidden feelings, the lessons of time. This is the proposal of *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011) and *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2013), two films which, with some reservations in the case of Ledo's, are included in the self-proclaimed New Galician Cinema, a recent audiovisual phenomenon that tries to get into the contemporary cinema waves. This paper puts forward an analysis of a documentary and a fiction –in and individual and comparative overview– that allow a reading in several layers of content. A similar story of the Galician diáspora but in divergent models that face distant coordinates: the epic breath that inspires the routine discourse of *Vikingland*, and the representation of the emotional wound through the play with body-language in *A cicatriz branca*.

Keywords: Diaspora, cinema, Novo Cinema Galego, documentary, fiction

Introdución

A produción audiovisual galega máis recente, máis descoñecida e, por paradóxico que pareza, que máis presenza está a ter en festivais nacionais e internacionais, encádrase no que se deu en chamar Novo Cine Galego, marca de cuxa orixe non cabe responsabilizar a ninguén máis que ao propio colectivo de creadores novos, críticos e programadores que, tal e como reflicte a plataforma deseñada a tal efecto, www.actodeprimavera.org, buscan vencellarse a un novo paradigma da creación audiovisual que está a xurdir nestes turbulentos, confusos e economicamente precarios tempos. Referímonos a un modelo que busca unha expresión audiovisual que circula polas marxes das correntes dominantes, na procura desoutro camiño que, ao tempo que evita suxeitarse ás estruturas industriais convencionais, pula por construír un cinema descaradamente subxectivo na posta en imaxes dunha mirada propia e desprexuízada, que apunta cara os terreos do risco e a experimentación estética e narrativa e que, no que atinxe aos temas que desenvolve tamén ten xirado, como analizaremos aquí, cara o universo semántico da diáspora. No marco deste movemento emerxente, aplicamos aquí unha metodoloxía de estudo que se centrará na análise fílmica de dous filmes sobranceiros: *Vikingland. Terra de vikingos* (Xurxo Chirro, 2011) e *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2013). Propoñémos como obxectivo unha análise inmanente do texto fílmico que se porá en relación co contexto histórico e socio-cultural no que ambos filmes agroman, nomeadamente en todo canto ten que ver coa diáspora e a experiencia migratoria no específico ámbito galego, ademais,

claro está, do vencello que manteñen co chamado Novo Cine Galego e co que este está a representar.

O cinema galego pode considerarse un *pequeno cinema* se enunciámos as características propostas por Mette Hjort e Duncan Petrie (2007), non só demográficas e de escala, senón tamén referidas a elementos económicos e de gobernanza, entre as que pode citarse a subordinación propia das nación sen estado. Así mesmo, Hjort, por medio do exemplo danés, enuncia unha serie de condicionantes para o éxito dun cinema pequeno, cifrados na rendibilidade económica, social e cultural das obras fílmicas e na existencia dun conxunto, máis ou menos homoxéneo, que poda identificarse baixo o paraugas do nacional. Desde xeito, ao dicir de Hjort, estes condicionantes serían

A diversity of cinematic expression, secure a more than respectable share of the domestic box office, win numerous prizes on the international festival circuit, achieve some measure of international distribution, attract funding from various public and private sector sources at the national, supranational and international levels, and provide a platform for actors, directors, cinematographers and other professionals to pursue filmmaking opportunities both within and outside the national film industry on the kind of regular basis that allows skills to be maintained and further developed. (2007:26)

Tanto a presenza nas salas nacionais como a aparición e éxito en circuitos internacionais, particularmente festivais de prestixio, garante a visibilidade imprescindible para o cinema. A este respecto e diante da dificultade que supón establecer un mínimo percorrido histórico dun fenómeno aínda en pleno desenvolvemento, podemos mencionar o premio FIPRESCI outorgado en Cannes en 2010 a *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010), como primeira achega que poida empregarse aquí a xeito de referencia respecto do alcance e a proxección que pode conquistar esta produción²³.

O que si podemos asegurar xa é a intervención de dous factores que coaduxeron á emerxencia desta aposta audiovisual, e que afecta á produción galega de xeito semellante a como incide nas cinematografías doutras latitudes. Por unha banda, a sempre recoñecida e destacada accesibilidade tecnolóxica que propicia a incursión no universo dixital e a difusión a través da Rede. Por outro lado, o desmantelamento dun modelo de produción amparado nas axudas financeiras da administración, e inscrito, é obvio, no contexto dunha crise económica que dificulta notablemente o acceso a un mercado audiovisual normalizado, tal e como o viñemos entendendo ata o de agora. Con todo e con iso, cómpre tamén salientar que, na orixe do que nos dispoñemos a analizar, sitúase un primeiro e decisivo impulso provinte das axudas á creación para o desenvolvemento do talento audiovisual que fornecera no seu día o goberno galego, como así ten sucedido no apoio recibido no seu día con títulos, a modo de exemplo, como o xa citado de Oliver Laxe ou de *Arraianos* (Eloi Enciso, 2012) a través da xa extinta Axencia Audiovisual Galega.

No caso particular de Galicia, os factores arriba mencionados permitiron á creación audiovisual abandonar o que Manuel González denominou, moi acertadamente, coa metáfora de *zona confort*, é dicir, ese terreo no que todo debería someterse aos requisitos de financiamento impostos polo goberno autonómico e aos de distribución marcados pola televisión pública

²³Lembremos aquí outros casos de éxito en certames nacionais e internacionais: *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013), *premio da crítica en Rotterdam*; *Anacos* (Xacio Baños, 2012), mención especial do xurado en Las Palmas, Biznaga de Plata Premio Especial do Xurado en Málaga e premio “Flaming Faun” para curtas no Festival Shnit de Berna; *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013), premio ao mellor director emerxente en Locarno; *Arraianos* (Eloi Enciso, 2012), premio da sección Vanguarda e Xénero do Bafici arxentino; *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), premio da crítica do Festival Internacional de Cine Lima Independiente e premios ao mellor filme en Play Doc (Tui, Pontevedra) e en Márgenes – Festival de Cine Español al margen.

autonómica (TVG), que facían obrigados determinados temas e estilos narrativos, sendo moi poucos quen ousaron transitar fóra do marco institucional. Xordeu entón esta nova fornada de filmes e creadores, vistos así, de novo, desde a perspectiva de González: “ao amparo da democratización da produción dixital e a súa capacidade de distribución planetaria pola rede, emerxeu un “mundo paralelo” ao industrial que animou a novos creadores a producir individualmente propostas que dialogaban de ti a ti con proxectos similares de creadores noutras culturas do mundo” (González, 2012). Desde este territorio periférico, retómase un dos temas que desde sempre ven interesando, por razóns históricas ben coñecidas, á creación cultural galega, como é o da emigración, e del se ocupan senllos filmes adscritos a modelos discursivos e estilísticos totalmente diverxentes: *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2013) e *Vikingland. Terra de vikingos* (Xurxo Chirro, 2011).

Razóns de carácter xeracional, longametraxes súas anteriores á emerxencia do Novo Cine Galego (*Santa Liberdade*, 2003; *Liste, pronunciado Lister* 2007) ou unha relativa maior profesionalización, se convencionalmente entendemos por isto dispoñer dun máis amplo equipo de produción e unha máis complexa organización industrial de dita produción, presentan certas dificultades para incluír aquí a Margarita Ledo. A falta dun estudo máis pormenorizado desta corrente audiovisual, que apenas estamos a iniciar con este artigo, e contando case unicamente coas referencias hemerográficas que dan conta do fenómeno, cómpre salientar que *A cicatriz branca* foi incluída nun seminario que sobre o Novo Cine Galego se desenvolveu Bilbao en xuño de 2013 no marco da programación do centro cultural Bilbao Arte²⁴. Asemade, o propio cerne crítico do Novo Cinema Galego que, de falarmos en termos ideolóxicos figurados, tería no blog www.actodeprimavera.org o seu voceiro, incluiu o filme *A cicatriz branca* na listaxe de títulos máis destacados de 2012, nun exercicio no que se solicitaba a distintos críticos unha selección dos mellores filmes galegos do ano.

A deriva cara os límites da expresión fílmica, o situarse nas extremas dos mecanismos narrativos e, en definitiva, a creativa radicalidade que veñen demostrando os filmes adscribíbles á marca Novo Cine Galego está a chamar a atención de festivais internacionais e, en consecuencia, vaise incrementando a súa presenza nos medios de comunicación, nos xeralistas e nos especializados. Ademais dos títulos mencionados, algúns outros, como *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), veñen tamén de colonizar as máis estandarizadas modalidades de difusión, unha vez que acadou un oco nas salas de exhibición e que dispón da comercialización en DVD, como tamén acontece con *A cicatriz branca*. A isto alude Carlos Losilla no número da publicación de referencia da crítica cinematográfica en España, *Caimán*, para dar conta deste “outro cine” xurdido dun impulso colectivo de toda unha comunidade cinematográfica da que tamén participan decisivamente – e isto é un elemento diferenciador e definitivo – críticos e programadores. Losilla indica alí que “no solo se trata de transitar los márgenes, sino de tomar al asalto la Institución Cine Español” (Losilla, 2013:7).

Vikingland. A épica do cotián

Documentario da emigración galega no norte de Europa na primeira metade dos anos 90 do pasado século, *Vikingland. Terra de vikingos* (Xurxo Chirro, 2011) constrúe un relato da rutina laboral e cotiá a bordo dun transbordador que fai a rota entre Rømo, en Dinamarca, e Sylt, en Alemaña, a partir do material gravado por un dos mariñeiros, e protagonista xunto aos seus compañeiros, Luis Lomba, o “Haia”. O traballo diario a bordo, as horas de vagar, a cea de

²⁴ Destaquemos, ademais, que este seminario, foi acompañada dunha conferencia do seu comisario, Martin Pawley (crítico, programador e un dos principais promotores desta corrente en Galiza), que levou por título “Cartografía do Novo Cine Galego: referentes e realidade actual”. Información sobre este evento dispoñible en: <http://www.sermsgaliza.com/artigo/cultura/o-novo-cinema-galego-invade-o-bilbao-arte/20130610130950015944.html>.

Noiteboa, a tripulación, as travesías no mar xeado... Todo constitúe unha presada de imaxes coas que pór en pé esta peza que se axusta, de entrada, aos parámetros da apropiación e a reciclaxe.²⁵

Metraxe atopada, -ou revelada- que emerxe agora á luz, organizada a xeito de bitácora visual que se presenta sen asumir unha dirección convencional, pois os créditos xa advirten de a quen corresponde a autoría, ou, por mellor dicir, a produción das imaxes, e a quen a idea da vida nova que aquí adquiren e a manipulación á que é sometido o material. Os pouco máis de quince anos que van de 1994, ano de produción das imaxes, a 2011, ano da “idea e manipulación”, acadan, paradoxalmente, unha certa dimensión xeolóxica que reflectira, en primeiro lugar, a aceleración temporal a que están sometidos os dispositivos de rexistro audiovisual, tendo en conta que aquí se empregou unha cámara de vídeo doméstica que pronto deixaría paso a outros mecanismos máis lixeiros, máis manexables, máis accesibles, máis omnipresentes. Esta elemental consideración tecnolóxica conduce a recepción actual deste material cara un terreo da significación ocupado pola idea esencial do paso do tempo, do que, en verdade, ningunha imaxe do real, como a que nos ocupa, pode desprenderse, pero que neste caso se insire, á súa vez, no contexto semántico da emigración. Estamos, certamente, diante dun material de base que, seguindo a autores como Antonio Weinrichter, exhibe esa cualidade reflexiva, misteriosa e inefable propia da metraxa atopada que, polo feito de seren imaxes reais e privadas, acentúan a tenebrosa relación do cine co tempo (2009:97). Así ocorre na secuencia da cea de Noiteboa, secuencia nuclear no filme, na que o ambiente festeiro xeral vai derivando cara a nostalgia e o recordo das noiteboas vividas coa familia.

Chegadas desde a última década do que se coñeceu como o século do cinema, estas imaxes presentan xa, non só os atributos propios do documento, senón tamén un algo de ruina: o gran da imaxe que denota a súa orixe de vídeo doméstico, a cor esvaída e mesmo desaparecida nalgunhas pasaxes, os saltos de plano e, nomeadamente, a datación temporal que cada plano conserva da gravación orixinal e que, na súa evidencia, explicita este carácter de documento rexistrado no día e hora sinalados. Despois, a elaboración discursiva que ordena este material e a súa estruturación temática supón sacar as ruínas á superficie, sometelas a un tratamento tal que permita recuperar o que foron no seu momento á vez que deixar constancia do tempo transcorrido. Habería que reiterar entón como, efectivamente, a aceleración do fluxo temporal se manifesta nos dispositivos audiovisuais, pero que, ademais de constituír unha nova manifestación da saudade do emigrante, tamén afecta a cuestións tan singulares como os sons da radio que escoita o protagonista no seu camarote. Escoitamos alí a voz do xornalista deportivo de Radio Nacional de España, Juan Manuel Gozalo, e a música de Héroes del Silencio, grupo que tivera nestes anos unha moi boa acollida en Alemaña²⁶. Ambolos dous, sons que, pola súa relativa cercanía, custa aínda vencellos coas idea de ruina e documento pero que necesariamente asumen xa esta condición neste contexto da aceleración do tempo que sepulta no pasado feitos, situacións ou obxectos que debeñen axiña obsoletos.

A achega analítica que se faga a *Vikingsland* debe proceder desde a consideración dunha dobre capa de sentido que afecta a todas e cada unha das categorías de estudo que se sometan a exame. Isto deriva en boa medida de todo canto levamos sinalado da esencial dimensión

²⁵ Maticemos, non obstante, esta primeira adscrición xenérica atendendo ao declarado por Xurxo Chirro: “No es exactamente material “encontrado”, yo prefiero denominarlo como “revelado”. Mi idea no fue contar una historia diferente a la que ya contaban las imágenes, sino que quería contar la misma, eso sí, amplificándola”. Entrevista publicada en <http://desistfilm.com/q-a-xurxo-chirro/> (Consultado o 16/08/2013).

²⁶ Nunha película alemana, case contemporánea, *Lisbon Story* (Win Wenders, 1996), o mesmo locutor radiofónico e o mesmo grupo musical soan na radio do coche do protagonista ao seu paso por España na viaxe entre Alemaña e Portugal.

temporal do filme, como igualmente se infire de senllas marcas estruturais que abranguen a globalidade do tecido textual: o movemento constante do barco, agás unha mínima metraje en terra firme, fronte ao dominante estatismo a bordo, en escenas de interior caracterizadas, en boa medida, polo ton contemplativo e o seguimento demorado das accións.

Cómpre atender así a unha primeira instancia enunciativa que se ocupa da recollida e rexistro dos aconteceres do cotián, da vida e traballos a bordo, o que ben podemos considerar materia prima, material en bruto que será posteriormente manipulado, pois esta é a operación que dun xeito explícito se presenta ao espectador. Neste nivel primeiro da construción discursiva incorpórase outra dimensión que adoita quedar excluída neste tipo de documentos, como é o da propia aprendizaxe de intervención sobre o real. O manexo da cámara no que isto supón de familiarizarse cos seus elementos básicos, como o uso do micrófono, a utilidade do zoom, a comodidade de dispoñer dun mando a distancia, a decisión sobre a súa máis óptima ubicación e o constante dubidar sobre se está ou non gravando: todo isto vén a engadirse como un elemento novo que complexiza, en certa maneira, a sencillez elemental dunha posta en imaxes que carece dun guión previo ou que desbota un máis elaborado deseño de planos e de movemento e, por suposto, que non se propón construír relato algún a través da montaxe, máis alá, do relato do transcorrer natural da acción mostrada. Achega, non obstante, o paradoxo de recorrer a un artificio metadiscursivo e autorreferencial para incidir na proposta básica de limitarse a documentar unha vivencia, pero indo incluso a un momento anterior a éste ao mostrar tamén o proceso de aprendizaxe previa. Lembremos que o filme comeza coa consulta do manual de instrucións da cámara.

O dispositivo enunciativo recolle deste xeito a particular relación que se establece entre a cámara, o seu operador e o real que se busca captar. Así ocorre coa busca do dominio sobre a luz, coa dificultade de salvar os moi marcados contraluces que produce a gravación sobre o fondo inmenso do horizonte branco da neve²⁷, ou sobre o son, fonte habitual de dúbidas encol do seu correcto rexistro. En definitiva, o control do espazo e o dominio do tempo que a cámara esixe (ou que a cámara facilita) maniféstase nesta busca do encadre óptimo que recolla completas as figuras, nos autorretratos que se fan moitas veces a xeito de proba, no afán por mostrar accións completas desde o emprazamento idóneo (entrada e saída de camións, embarco e desembarco de pasaxeiros, apilar as mercaderías). Isto último dará lugar a unha sorte de imaxes-duración, que a “manipulación” posterior respecta, con planos fixos que acollen no seu interior, non sen dificultade, o movemento. Neste senso, aquela relación cámara-operador ben pode considerarse o que desde Roman Jackobsen se coñece como “función fática da linguaxe”: ese constante evidenciar da presenza da cámara, as miradas que delatan a súa intervención, os xestos que advirten do lugar onde está situada, a petición para que alguén se ocupe dela (“Cóidame da cámara. Se a queren roubar, polo menos chámalles a atención”). E, nomeadamente, a interpelación directa que automaticamente se converte nunha comunicación establecida co outro lado do dispositivo, nunhas palabras dirixidas cara un suxeito-espectador cuxo verdadeiro estatus (privado, público?) estaba aínda por definir (“Estou facendo probas. Non vos asustar”).

Un novo elemento de complexidade que afonda nesta intención mostrativa, e que hai que situar asemade neste primeiro nivel enunciativo, vén dado polas reflexións sobre a difusión futura destas imaxes e sobre os hipotéticos espectadores que terán finalmente acceso a estas escenas privadas. Na conversa sostida durante a cea acerca de como colocarse mellor para “saír ben na televisión”, suscítase a dúbida sobre de que televisión estamos a falar: a televisión como aparato receptor que mostre estes rexistros videográficos dun xeito estritamente privado?, a televisión como institución mediática que permita unha difusión ampla e colectiva? No coñecemento que dá o tempo transcorrido, esta conversa, nun principio trivial, acada un máis

²⁷ Recoñecida incluso nos propios diálogos: “Sae todo borroso. É pola claridade”.

fondo significado ao comprobar a difusión final lograda por este documental de apropiación dado a coñecer en festivais internacionais.

A apropiación e a reutilización dun material previo, o esforzo por imporlle un certo orde narrativo, o afán por construír un discurso sobre a experiencia cotián da diáspora galega nos mares do norte de Europa e mesmo o intento de outorgarlle unha dimensión épica ao acontecer de cada día: todo isto devén dun segundo nivel do aparato enunciativo, desta segunda mirada que se apropia dunha primeira e que, sen intención de anulala senón tratanto incluso de manter a súa propia maneira de mostrar (de mostrarnos e incluso de mostrarse) canto acontece a bordo do buque, explora un corpus de imaxes -un corpus que intuimos inxente- na procura dunha lóxica que logre extraerlle todo o seu significado. Será neste segundo nivel onde se revele de novo esta natureza dual do texto fílmico, a xeito de senllos extratos xeolóxicos que sobrepoñan ao rexistro do cotián o alento do épico. O propio desenvolvemento discursivo vaise conducindo progresivamente nesta dirección, despois da presentación que se fai da tripulación e unha vez que o espectador se familiarizou co protagonista e o grupo que sempre o acompaña. Os últimos capítulos inciden xa naquel ton épico, co protagonista, “O Haia”, só en cuberta contemplando a inmensidade do mar e volvendo de cando en vez a mirada á cámara, cos planos de detalle dos bloques de xeo e con ese segmento final que nos devolve, a xeito de despedida, o último autorretrato do facedor destas imaxes, outravolta só, en silencio, fronte á cámara que lle permitiu crear este documento dunha vida a bordo.

Tamén as voces, os ruídos ou a música participan desta construción que sobrepoñen o épico ao cotián. A rutina de cada día ou o feito excepcional da cea de noiteboa inserido naquela rutina, veñen expresadas no coloquialismo dos diálogos e a súa particular maneira de facer referencia á nostalgia do emigrado e á felicidade que suporía poder vivir e traballar no lugar de orixe de cada un, ao carón da parella: “A paisana! De estar alá! A paisana xa está alá!”. Logo estaría o zoar constante das máquinas do barco, a xeito de fondo sonoro que habita todo o espazo que se nos vai mostrando. A esta dimensión do cotián corresponde, á súa vez, a mistura de idiomas cos que convive o galego dominante, a súa suxestiva combinación co alemán ou co inglés. Despois, un primeiro intento de trascender este elemental rexistro referencial atopámolo nas breves narracións en *off*, nos que a voz do protagonista procede dun fóra de campo que designa a exacta ubicación do que aquí denominamos como primeiro nivel enunciativo; unha narración levemente impostada e que, aínda sendo claramente redundante respecto do que estamos a ver, denota, na imitación doutras voces narradoras “máis profesionalizadas”, a intención de crear un relato útil e funcional para unha exhibición futura.

Noutras ocasións, aquela dimensión do épico acádase inopinadamente a partir dun rexistro do real non deliberado, tal é o caso do ruído provocado por un acople do micrófono que se impón sobre as voces dos protagonistas. Créase así a sensación dunha música minimalista que se propuxera conducir o discurso cara un ámbito novo de transcendencia e de lirismo ata que a conversa dos protagonistas, que non esquezamos que están aprendendo a usar a cámara, devolve dito discurso ao terreo do cotián. Aquela mesma transcendencia, por certo, que se deriva das operacións de “idea e manipulación” que cabe inferir do propio título do filme, *Vikingsland. Terra de vikings*, como tamén, por suposto, da invocación que se fai nos créditos á épica mariñeira de *Moby Dick*, de Melville.

En relación co principio organizador ao que é sometido un material de base sen outro elemento ordenador que a data impresa na parte inferior do cadro, cabe sinalar, ao fío tamén de estar diante dunha peza que, a dicir do seu “manipulador”, busca ser “máis revelada que apropiada”, aquilo que ten destacado Alain Bergala cando afirma que a fascinación que suscitan certos diarios autobiográficos filmados se debe ao seguinte: “(...) el espectador sabe que no hay un dueño para organizar los acontecimientos que el sujeto atraviesa, los encuentros que pueda hacer en su camino” (2008:30). E así se cumpre neste caso, cando comprobamos que o fluxo

narrativo non se goberna por unha pauta narrativa concreta que facilitara, por exemplo, unha certa anticipación dos acontecementos, como adoita ser máis doado no caso da ficción.

Diante do escenario do audiovisual de hoxe, un filme como *Vikingsland* incorpora certos trazos que o sitúan a carón daquelas producións que se propoñen como un novo arquivo do existir de cada día. Aínda contando coa dobre operación do rexistro e da ordenación posterior, que aquí se leva a cabo por separado, o filme busca reforzar aquelas cualidades que xa se atopaban latentes nos formatos amateurs de vídeo, orixe, lembremos, do filme tal e como hoxe o coñecemos. Referímonos ao que Angel Quintana ten aludido como “convertir la propia existencia en imagen” (2011:180), nesta arela por deixar constancia que temos vivido e temos actuado.

A cicatriz branca. A experiencia migratoria como ferida

A cicatriz branca (2012), terceira longametraxe de Margarita Ledo Andi3n, aborda o tema da emigración nun contexto no que cómpre falarmos de diáspora se a entendemos desde a súa etimoloxía, é dicir, como unha dispersión dun grupo humano desde o seu lugar de orixe. O filme arranca cando Mercedes chega a Bos Aires en 1949. Cómpre lembrar, en relación con esta data e tal e como indica Vázquez González (2011), que 1950 marcou un pico no fluxo migratorio a Arxentina desde Galicia, que decaeu en moi pouco tempo. Mercedes baixará do barco, soa, o mesmo ca milleiros de mulleres que buscaban traballo escasamente cualificado, nomeadamente ao servizo das casas da burguesía porteña.

Un grupo humano abondoso, escasamente estudado e moito menos representado en imaxes, agás coa intención cómica, tal e como se recolle na serie de filmes do personaxe Cándida, interpretado por Niní Marshall, e que aparece na propia metraje de Ledo, como o contrapunto frívolo á experiencia real representada polas voces do relato. Un grupo humano, daquela, esquecido, arrombado nas marxes do relato da historia, e ao que este filme busca facer emerxer de novo. Retómase así, en certa maneira, a operación de reconstrución levada a cabo por Ledo con *Santa Liberdade*, e ocupándose agora da emigración coma nestoutro filme se ocupara do exilio, dúas formas de diáspora postas en imaxes en senllas películas a través de feitos, acontecementos e vivencias recuperados do esquecemento do pasado nunha operación que xa describiran Castro de Paz e Sande ao analizar o filme de 2003: “(...) la emotiva narración de unos acontecimientos hasta ahora sin memoria, cruelmente desprestigiados y/o silenciados” (2007:265). Mulleres silenciadas: esta é a intención que se deduce, por certo, da posta en cadro onde se nos mostran a ambas as dúas criadas reencadradas polas dúas follas da fiestra. Asistimos á súa conversa, mentres as vemos dobrar as sabas, mais sen poder oílas. De seguido, o amo baixa as persianas, de xeito que tamén se nos escamotea a súa visión, e quédase a espialas, ratificando así a referencia constante ao feito de sentirse cautivas e vixiadas que agroma a miúdo nas conversas entre as mulleres da emigración.

Temos n’*A cicatriz branca* historias de vida, moi ao fío da historiografía recente que pescuda na memoria colectiva e no relato oral a composición de novos mapas do pasado, dunha diáspora feminina silenciosa, representada nun personaxe principal que buscará ao longo de todo o filme a súa independencia material e emocional, lastrada pola experiencia da perda que supón a saída da terra, a alienación que implica a perda de vínculos afectivos e do contexto coñecido. O filme funciona desde un relato ficcional mais o suficientemente documentado para o converter en representativo dunha experiencia colectiva. O documental, que é parte da experiencia fílmica anterior de Ledo, non só ratifica a veracidade da experiencia dos personaxes senón que permite unha lectura en capas que vai máis aló da historia de vida antes mencionada²⁸.

²⁸ Falar a este respecto do exercicio documental que completa o filme coa curta *Notas para un filme* (2012), no que se recollen as entrevistas con mulleres emigradas á Arxentina e que se conforman como un pequeno documental.

Resulta interesante o precurso que amosa o filme desde o illamento inicial da protagonista ata un certo equilibrio, representado por tres figuras, como veremos, a medida que avanza o filme. O illamento, a soedade, mesmo o abandono no que atopamos a Mercedes no segmento inicial do filme represéntase nese plano que a sitúa na estación de ferrocarril, deitada xunto ás sacas do correo, asimilando así a súa figura á das mercaderías, tal que se quedara alí á espera de destino, agardando ao igual que as cartas, que nos trasladan, á súa vez, aos vínculos afectivos que todo emigrante procura manter ou reconstruír.²⁹ Aquel sentimento de cautividade, xa mencionado, evócase aquí mesmo, por medio das reixas que ocupan o segundo termo na composición deste encadre. Máis alá, movemento constante de viaxeiros; deste lado, Mercedes inmóbil. A protagonista amósasenos sometida aos abusos patronais na casa na que serve, na secuencia que funciona como prólogo do filme, que arranca coa frase da señora-consentidora da casa na que serve que mira ao espectador e enuncia: “Es por mí, y solo por mí, que existen las criadas”, nunha interpelación directa e rotunda nesta mirada dirixida ao outro lado do entramado ficcional, expresión elocuente da autoconciencia do dispositivo enunciativo e que anuncia a posta en marcha dun relato ateigado de pausas dramáticas e autoreflexivas. Desde o arranque desta posición de subordinación de xénero, Mercedes será “rescatada” dunha posibilidade vivida por moitas galegas, que repudiadas das casas burguesas, caían nas redes do proxenetismo. A casa deixa de ser o espazo de protección para se converter no escenario do crime, mentres que, así que avanza o filme, o lugar de traballo e os escenarios da colectividade constituirán os pés da re-construción persoal da protagonista. Desde o punto de vista da construción formal, este rescate do que estamos a falar, coas dúas mulleres que acoden na súa axuda, retoma un plano idéntico ao daquela secuencia de arranque na estación ferroviaria. De novo, a saca de correos como significativo motivo visual, situado en primeiro termo, como un bulto que recoller, a carón do que imos ver, no plano seguinte, a Mercedes, silenciosa e derrotada, pero disposta a volver a empezar, no mesmo sitio, a súa experiencia de emigrante, no que será un dooroso percorrido na recuperación da dignidade como persoa. Aprender a vivir na emigración sería, tal como o propio filme así o expresa, como aprender a bailar. Na bonaerense Catedral del Tango, Mercedes, primeiro timidamente, marcando os pasos desde o lugar onde se sentou ao chegar, acabará uníndose ao grupo de alumnos, que sería como incorporarse á comunidade dos emigrados que buscan integrarse no lugar de acollida.

O salto do individual ao colectivo e o fracaso do privado normativo –o matrimonio silencioso de Mercedes e o empresario Severino– técese en dous modelos relacionais presentes no filme: o mundo da colectividade galega e a experiencia amorosa. Dunha banda, o triángulo solidario de tres mulleres, Mercedes, Villar e Etelvina, que parolan nun café nunha coreografía, próxima a Maya Deren, e que aparecen representadas en dous momentos extradiexéticos do filme: como tres equilibristas que aparecen en varios insertos na metraxa e no debuxo de Luis Seoane, que constitúe unha homenaxe, dentro das múltiples referencias históricas pictóricas que se mostran no filme.³⁰ Eis as capas de interpretación, imaxes-tempo, que habitan o relato colectivo d’*A cicatriz branca*. Doutra banda, o romance da protagonista con Antón Moreda,

²⁹As cartas constitúen tamén un elemento integrado no devalar narrativo e incorpóranse, ademais, ao distanciamento reflexivo que o texto fílmico procura. Primeiramente, a través da voz *off* de Mercedes que redacta a carta á súa avoa avisando da chegada a Bos Aires. Despois, por medio das cartas prometidas, desexadas e nunca recibidas de Moreda.

³⁰Obsérvese que trala presentación do gravado de Seoane titulado *Emigrantes* comparece o fragmento da película de Niní Marshall, coñecida actriz que, a través do personaxe de Cándida, construíu un estereotipo zafio e banal da muller emigrada a Arxentina; un estereotipo que tentaron combater os exiliados galegos naquel país, como foi o caso do propio Seoane, por exemplo no artigo “Niní Marshall y un cronista de Qué”, publicado en *Galicia Emigrante* (nº 22, xullo de 1956) e recollido en Rosa Aneiros, Xosé López, Marta Pérez Pereiro e Víctor Freixanes (eds.) (2007), *Xornalistas galegos con opinión*, Consello da Cultura Galega, Editorial Galaxia, P. 367.

personaxe histórico da colectividade galega en Arxentina, atrapado no instante perfecto dunha man no van.

Experiencias da diáspora, lazos afectivos, relacións de solidariedade: os fios que van unindo aos personaxes toman a forma dunha moi medida xestualidade. Desde as miradas (cruzadas entre os personaxes ou dirixidas ao baleiro do fóra de campo) que se manteñen no tempo, as mulleres enlazadas ao apoiarse as unhas nas outras ou o xesto definitivo de Moreda ao poñer a súa man no van da protagonista, xesto este último que permanecerá no recordo como unha promesa de amor. Todos estes xestos (e outros moitos, como a maneira de levar o bolso ou o delicado “planeo” de bailar o tango) constitúen un elemento nuclear no traballo interpretativo. Estudos recentes sobre os valores significantes do xesto no cinema servirían aquí para avaliar con maior precisión a súa importancia no marco do tecido fílmico. Así o expón Gonzalo de Lucas ao referirse, precisamente, á expresión dos afectos e a súa comunicación ao espectador:

Casi todas las ficciones son formas de hacer visibles los hilos o acordes que se establecen entre las persona, y sus rupturas o tirones. Un actor mira algo; una atriz mira a su vez. Y, de repente, el espectador hace la aproximación, la correspondencia entre el hombre y la mujer, y ve algo que siempre perseguimos, ve lo invisible que nos une: el amor, el deseo, la pasión (2013:133).

Os xestos adquiren, tamén e como xa adiantamos, ese último e salientable valor dunha forma da permanencia, como a derradeira maneira de conservar a felicidade fuxidía dun momento do pasado. Dous xestos de Moreda inciden nesta consideración. En primeiro lugar, cando retén a Mercedes na secuencia do café e ambos os dous permanecen inmóbiles un bo anaco, nunha ficción, imposible para eles, de tempo detido, como preludeo, por certo, a unha conversa que devén en todo un percorrido por un século de vivencias na emigración. Despois, o citado xesto da man no van, central no filme, como imaxe dun instante ao que se volve unha e outra, como o revivir dunha sensación táctil cando xa a protagonista está a perder a vista (un sentido por outro), vítima da cicatriz branca (unha ferida física e unha ferida da alma, por mor do amoníacoempregado no traballo). A dor da perda, o desexo de, polo menos, reter unha sensación do pasado, asume toda a súa dimensión significativa a través deste tocar (e deixarse tocar) que nos remitiría ao célebre xesto bergmaniano do comezo de *Persona*. Entón, como nos recorda ao respecto Carles Rocha, a imaxe como forma da ausencia (e aquí unha imaxe mental, a imaxe do recordo) será tamén, máis que nunca, un instrumento de loita contra o paso do tempo, enfiando así cunha longa e ben asentada tradición na teoría do visual que tería en Bazin, Kracauer ou Barthes os seus máis lembrados e citados defensores:

Cine y fotografía comparten aquí un mismo deseo y un mismo duelo: tocar el tiempo, el duelo por la fugacidad en la captura de lo visible, que encuentra su expresión más nítida en esa mano que se posa en el cristal, la pantalla, buscando crear una isla de tiempo frente a la realidad externa (2013:169).

A experiencia vital da emigración, doorasamente construída desde o ruptura e o illamento, á que se vai engadir a ferida amorosa, asume, por tanto, unha representación fílmica baseada no xesto que, ao nivel do traballo interpretativo, devén nunha expresión contida das emocións, nos silencios prolongados, no pausado e delicado dos movementos e nun certo hieratismo das figuras que as acerca ao límite da inmovilidade, tal como acontece en certas accións, que, unha vez concluídas, se manteñen conxeladas. En definitiva, unha intepretación non naturalista que, outravolta, busca acadar un distanciamento co que abrir un espazo de

reflexión, como igualmente se tenta con determinados planos frontais dos personaxes ou, en xeral, coas poses estáticas³¹.

Finalmente, a figura de Moreda é, de novo, unha homenaxe á resistencia e contra o esquecemento que o intelectual sufriu pechado no centro psiquiátrico de Castro as últimas décadas da súa vida³². Precisamente no escenario de Castro, Ledo establece un diálogo entre as imaxes dun Moreda novo e o audio dunha entrevista real, na que fala do traballo na colectividade galega, e que constitúe a inserción do documento na ficción, ou de como esta achega documental, xa na parte final do filme, ven a afondar na veracidade do relato no seu conxunto, no feito de térmonos asomado a un episodio esquecido da emigración galega a Arxentina.

Conclusións. Luis e Mercedes: figuras na paisaxe

Se ben os dous filmes comparten a vida da diáspora como o motivo central, a posta en escena é ben distinta, sobre todo no que supón a relación dos personaxes principais co cadanseu contorno. O espazo do traballo é o escenario máis constante e definatorio de Luis en *Vickingland* e Mercedes n'*A cicatriz branca* e, en ambos os dous casos, remite a áreas laborais pouco cualificadas, como parte da loxística dun transporte marítimo e empregada nunha fábrica téxtil, respectivamente. Porén, as representacións do laboral e do privado son diametralmente opostas. Luis reserva o espazo íntimo do seu camarote como o lugar de expresión persoal, mentres que filma a súa actividade laboral como unha repetición. Para Mercedes, en cambio, o traballo na fábrica de cremalleiras supón a entrada nun espazo compartido, mostrado nun travelling que presenta ás mulleres concentradas na tarefa, que lle ofrece un primeiro acceso á sociabilidade.

Estes espazos do traballo presétanse ademais como dous universos de xénero acoutados. Malia a presenza de mulleres da tripulación nas gravacións de Luis, camareiras do restaurante do ferri que saúdan á cámara desde o seu lugar de traballo, as relacións que se mostran no filme son as que o protagonista mantén cos seus compañeiros galegos. A este respecto, a cea de Nadal xa mencionada, funciona como o momento no que, traspasado pola nostalgia da casa, se escenifica diante da cámara unha demostración do grupo afectivo. *A cicatriz branca*, pola súa parte, amosa os espazos de socialización e traballo tradicionalmente ocupados por mulleres como o servizo doméstico ou a costura. Neste sentido, resulta paradigmática a escena na que se anuncia a presenza de Mercedes na estación de tren despois de deixar o traballo na casa burguesa. A cámara demórase no retrato da actividade do taller no que se toman as medidas para un traxe, ao tempo que a clienta explica, nunha frase chea de sobrentendidos, que o destino posible da protagonista será a prostitución: “outra ‘galleguita’ para Pigalle”. As relacións do espazo de traballo das mulleres no filme contrasta coa convivencia de Mercedes con Severino, que se mostra en imaxes nun contexto tamén laboral, asociado ao íntimo no negocio familiar, marcada pola incomunicación.

³¹As poses estáticas e os planos frontais son dous dos trazos de autoconciencia que David Bordwell (1986) adscribe ao modelo narrativo que denomina histórico-narrativo. Sen pretender situar aquí *A cicatriz branca* ao amparo dun modelo en concreto dos fixados polo estudioso norteamericano, salientamos, sen embargo, que si se observan certos elementos que habería que vincular, sen asumilo por completo, ao modelo paramétrico, aquel no que, resumindo quizais en exceso, o sistema estilístico se impón sobre a construción narrativa, establecendo unha sorte de serialización, de pautas ou esquemas que adoptan unha determinada organización que rexe o conxunto. Sen chegar a asumir esta función organizativa, si se atopan no filme certas reiteracións deste tipo: a ama avanzando cara a cámara con actitude desafiante, a dobre aparición da estación ferroviaria a onde chega e onde “naufraga” a protagonista, o inserto de nidio carácter metafórico do grupo de equilibristas, o brinco aberto en dous encontros ben distintos con Moreda, o plano redundante de Mercedes de costas e fronte ao mar.

³²Entre os escasos obituarios de Moreda na prensa galega, agás os que falan de “vida de novela”, Ledo recolle o publicado por El País, para que forme parte das propias imaxes do filme. Dispoñible en: http://elpais.com/diario/2010/02/06/necrologicas/1265410802_850215.html.

Mercedes explica, porén, que o seu “lugar”, entendido como un espazo simbólico, non é o que comparte con Severino, quen a priva, precisamente dese espazo de recoñecemento persoal: “sempre pensei que o meu lugar era a fábrica de cremalleiras de dona Carmiña”. Desde a obriga de participar no negocio do home, a protagonista asistirá a un curso de contabilidade desde o que vai axexando un mundo inaccesible para ela en Galicia e que distancia a súa experiencia da de Luís en *Vickingland*. O compromiso político da comunidade galega, que se presenta no filme na emisión radiofónica de Galicia Emigrante e no propio rol protagónico de Moreda, contrasta coa inexistencia dun discurso político expreso no filme de Xurxo Chirro, que tece o seu relato no respecto aos materiais dos que dispón e que están traspasados pola nostalgia.

As mencións a Galicia están, polo tanto, condicionadas por un horizonte de expectativas que define a actitude dos personaxes: en *Vickingland*, os mariñeiros volverán “alá” despois da temporada; n’*A cicatriz branca*, desde o “acó” co que Merce se refire a Bos Aires, o recordo da terra mobiliza politicamente e non se presenta como un paraíso perdido, antes ben, coma un lugar concreto –“Reinante, Barreiros, Benquerencia”, no recordo que Moreda lle traslada a Merce–, coma un lugar polo que traballar desde a Arxentina, nas distintas accións culturais para o colectivo de emigrantes.

Os dous protagonistas aparecen, fronte a esta perda, representados como figuras que miran ao lonxe, Luis desde a ponte do barco, -nunha imaxe que se converte no cartaz da película- e Merce, no día de saída na casa na que serve ao inicio do filme, na beira do mar, nunha paraxe que non busca recrear un sentido trascendental da saudade, senón unha desolación que ao longo do filme se irá paliando por medio da acción colectiva e do amor.

As dúas imaxes conflúen como iconografía da experiencia migratoria na ilustración de Luís Seoane que corta a metraje d’*A cicatriz branca* pola metade. “Emigrantes” é o debuxo de tres mulleres na cuberta dun barco que, no seu tránsito cara o descoñecido, representan a incerteza que supuxo para milleiros de galegos e galegas a necesidade de formar parte dunha diáspora que os dous filmes amosan en dúas vivencias transformadoras.

En conclusión, a análise comparativa a través deste diálogo final entre ambos os dous filmes reflicte dúas posibles representacións dunha realidade - a emigración e todo canto esta supón como vivencia, como perda e como esperanza- que ven conformando historicamente a específica identidade da comunidade cultural galega, e que agora emerxe coas novas propostas filmicas que están a irromper no mapa actual do audiovisual en Galicia.

Referencias

- Aneiros, R., López, X., Pérez Pereiro, M. e Freixanes, V. (eds.) (2007) *Xornalistas galegos con opinión*, Vigo: Editorial Galaxia.
- Bergala, A. (2008) “Si yo me fuera contado”, en Martín Gutiérrez, G. (ed.) *Cineastas frente al espejo*, Madrid T&B Editores.
- Bordwell, D. (1986) *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, J. L. e Sande, J. M. (2007) “Margarita Ledo Andión”, en Cerdán, J. e Torreiro, C. (eds.), *Al outro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra.
- Losilla, C. (2013) “Un impulso colectivo”, en *Caiman. Cuadernos de cine*, Nº 19, setembro 2013.
- De Lucas, G. (2013) “Ver, tocar una imagen”, en Benavente, F. e Salvadó Corretger, G. (eds) *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona: Intermedio.
- González, Manuel (2012), “Alén da 'zona de confort'”, en <http://www.playdoc.com/web2013/gl/cinema-galego.html> (consultado o 29-9-2013).
- Hjort, M. e Petrie, D. (eds.) (2007) *The cinema of small nations*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Hjort, M. (2008): “Denmark” en Hjort, M. e Petrie, D. (eds.) *The cinema of small nations*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Quintana, A. (2011) *Después del cine*, Barcelona: Acantilado.

- Rocha, C. (2013) “Tocar la imagen. Notas sobre un gesto” en Benavente, F. e Salvadó Corretger, G. (eds), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona: Intermedio.
- Vázquez González, A. (2011): “Algunhas precisións cuantitativas sobre a última vaga emigratoria galego-arxentina”, en De Cristóforis, N. (coord.) *Baixo o signo do franquismo: emigrantes e exiliados galegos na Arxentina*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, p. 13.
- Weinrichter, Antonio (2011) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental contemporáneo*, Pamplona: Punto de Vista.

Filmes citados

A cicatriz branca (Margarita Ledo, 2013)
Anacos (Xacio Baños, 2012)
Arraianos (Eloi Enciso, 2012)
Costa da Morte (Lois Patiño, 2013)
Liste, pronunciado Lister (Margarita Ledo, 2007)

O quinto evanxeo de Gaspar Hauser (Alberto Gracia, 2013)
Persona (Ingmar Bergman, 1966)
Santa Liberdade (Margarita Ledo, 2003)
Todos vós sodes capitáns (Oliver Laxe, 2010)
Vikingland (Xurxo Chirro, 2011)