

o arquivo marxinal, as historias que non están, que non se mostran porque non están lexitimadas» (Tenreiro, 2019).

Coa denominación de «rexistros», este arquivo marxinal compilou até agora unha vintena de vídeos, algúns creados directamente para a canle e outros (chegando no tempo a 2007) recuperados dende os arquivos persoais de cineastas como Carlos Abeijón ou Teresa Ferreiro. A pesar de tratarse habitualmente de imaxes de eventos públicos como concertos ou feiras de autoedición, o feito de estar dirixidos a unha comunidade fai que os vídeos acollan a miúdo momentos de intimidade: persoas que ensinan a súa casa á cámara, que envían mensaxes á familia ou contan anécdotas inxerentes sobre cuartos de baño de estacións de autobús. O resultado conecta con cineastas que partían igualmente do arquivo sistemático da vida dunha comunidade creativa, como Jonas Mekas, con quen tamén teñen en común a liberdade formal das pezas. Deste xeito, son habituais os saltos temporais bruscos e as rupturas da sincronía entre son e imaxe (pouco frecuentes nos rexistros de concertos), a apropiación de material televisivo e a montaxe fragmentada, que conecta algunhas pezas antes co vídeo musical que co documental.

O filme máis destacábel, por ambicioso, no Prenom Arquivo é *Baldíos* (Rubén Domínguez, 2019), onde o cineasta recicla exhaustivamente o seu propio material. Esta curtametraxe encádrase no formato do «álbum visual» ao funcionar como un filme no que a banda sonora é exclusivamente o disco do mesmo título de Pantis, proxecto musical do propio Domínguez. As imaxes compoñen unha especie de diario no que se mesturan elaboradas postas en escena (como as tiradas de videoclips da súa autoría, onde os xogos coa posproducción de imaxe e os cromas son frecuentes) con material doméstico. Neste caso aprécianse algúns retratos familiares e, especialmente, imaxes de viaxe, que recollen o tránsito entre lugares e impresións de paisaxes variadas, de Galiza a Finlandia. As texturas alternanse, con algunhas remitindo á baixa calidade dos primeiros anos do cinema dixital. Nunha serie de subtítulos, preséntasenos ademais o tratamento para un guión escrito en 2005, noutra mostra de reapropiación que engade complexidade á lectura da imaxe e que fai dialogar ao cineasta co seu eu (post)adolescente, tamén polo uso das gravacións dun diario visual que tomou entre os 16 e 19 anos. Na conexión rítmica das

súas imaxes coa música, *Baldíos* deixa ver como a conexión do cinema galego coa reciclaxe e co arquivo se estende ao universo do videoclip, nunha liña na que priman as distorsións de cor do material apropiado, forzando o xogo coas texturas e achegándose ás veces á abstracción¹⁵. É unha liña herdeira do que facía Xavier Villaverde nos oitenta (alterando imaxes de autoridades como Franco, Xoán Carlos I ou Xerardo Fernández Albor no clip do «Galicia canibal» dos Resentidos) e iso conéctanos con recreacións de Antón Reixa (que, na liña lúdica dun *ϷEDN*, introducía contraplanos de fariseos en filmes de romanos a unha das súas *performances* en *Salvamento e socorrismo* [1985]) ou Antonio Segade (que proxectaba fragmentos de películas de Fassbinder sobre diferentes persoas e superficies en *Durme Rainer, xa estás morto* [1987]). Como sucede nos vídeos musicais, o filme de Rubén Domínguez é accesíbel en liña e reflicte (dentro do proxecto do Prenom Arquivo) o xeito en que certas figuras do cinema galego empregan o seu espazo na rede como un arquivo persoal no que estrair e acumular material en pezas de diferentes formatos, sen prexuízo de que teña despois outra circulación. A lóxica da democratización esténdese así da produción á distribución¹⁶.

Díálogos entre, con e contra o material

Até agora falamos de pezas e prácticas que se opoñen aos relatos dominantes a través da posta en valor daquelas imaxes pobres; do pequeno, do raro e do aparentemente irrelevante. Non obstante, tamén existen

¹⁵ É especialmente visíbel noutras pezas de Domínguez («Xinxa», para Pantis; «Raíolo», para Musel) e nos clips de Adrián Canoura para Baiuca, onde hai un traballo de exploración da tradición análogo ao do proxecto musical. Onde a música de Baiuca recupera dende a electrónica formas e instrumentación do folclore galego, Canoura mergúllase no material etnográfico galego, recollendo imaxes de baile, de pesca ou de celebracións do entroido.

¹⁶ Nese sentido, a web e a canle de Vimeo de Alberte Pagán son o exemplo paradigmático: ademais dos seus filmes (que eluden a lóxica comercial de limitar os seus visionados ao círculo de festivais e salas ao ser de acceso libre na web), o cineasta acumula coleccións de vídeos como *Retratos humanos* e *Retratos felinos* (con nomes autodescritivos) e *Konfrontationen* (onde vemos actuacións no festival musical do mesmo nome que daría pé á película *Konfrontationen 2014* [2015]).

no cinema galego obras enmarcadas máis claramente na cultura da remestura, nas que o discurso que emerxe se afasta do do material reciclado de xeito máis evidente; e tamén filmes nos que a recuperación da memoria non ten que ver (directamente) con Galiza pola procedencia do material apropiado.

Este último é o caso de *Den Pobedy: Día da Vitoria* (Alberto Lobelle, 2015), unha peza emparentábel con *Vikingland* no seu traballo con material doméstico, neste caso de finais dos 90 e comezos dos 2000, gravado na provincia de Donetsk (Ucraina) e relativo á familia da muller de Lobelle. Durante varios anos, a cámara rexistra a Kalinichenko Vasily Porfirievich nas celebracións do Día da Vitoria, no que se conmemora a vitoria da URSS sobre a Alemaña nazi o 9 de maio de 1945. O carácter ritual das cintas domésticas súmase aos rituais de celebración do final do horror: aquel momento extraordinario transfórmase nun costume. Os netos piden escoitar o relato heroico das feridas de guerra, da entrada en Berlín; a comunidade homenaxea con ofrendas e actuacións infantís os caídos e os veteranos. A cámara recólleos posando, cantando himnos e identificándose co nome e ano de nacemento, en momentos cunha vontade máis documental que se alternan con outros máis íntimos e inmediatos (na casa familiar). A montaxe de Lobelle parece funcionar como unha escolma cronolóxica até que a normalidade se ve perturbada nos minutos finais do filme coa entrada doutras fontes de imaxe. Sáltase de 2006 a 2014, e a textura do VHS pasa a ser de vídeo dixital, con imaxes anónimas recollidas de YouTube. A estabilidade e calma dos movementos de cámara previos pasa a ser aquí a da axitación propia dos momentos de tensión: é 9 de maio de novo e hai tanques e disparos nas rúas de Mariupol, unha das cidades da rexión, mentres o exército tenta impedir as manifestacións de conmemoración do Día da Vitoria, nun esforzo do goberno xurdido logo do Maidan por rachar o vínculo histórico do país coa URSS e Rusia. A persoa que leva a cámara chega a refuxiarse detrás dunha columna, nunha imaxe que fai explícita a sensación de medo. O día do ritual volve, así, transformarse en algo extraordinario, imprevisíbel e terrorífico. Montadas sobre esas imaxes, escoitamos voces que falan da escaseza de alimentos, diálogos no marco da familia que foxen da calma reconfortante habitual do cinema doméstico, como unha muller dicíndolle a outra que marche de onde está e se

refuxie. O salto no tempo e o cambio no material que nos presenta Lobelle, contraponendo a celebración da paz a un novo estoupido de violencia, fai emerxer no diálogo entre as imaxes o discurso pacifista (e pesimista) do autor.

A remestura de material alleo a Galiza tamén aparece na obra de Alberte Pagán, de forma notábel en *Flora e fauna (shot on sight)* (2017), onde aborda a violencia colonial contra o pobo aborixe na construción do estado australiano. É unha temática presente tamén nunha curta previa que se centra no contexto galego, *Argel 4 de julho de 1976* (2016). Nesta peza as filmacións empregadas son coñecidas: planos de *Imaxes de Castelao en Buenos Aires* (Eligio González, 1972) e planos da retransmisión en TVE-Galicia da traída dos seus restos a Compostela. As imaxes amósanse sen ocupar toda a pantalla, centradas sobre un fondo vermello, e cunha banda de son que obriga a repensar o seu sentido: a lectura de fragmentos da *Declaración universal dos dereitos dos pobos* (a data e o lugar da súa proclamación dan título á peza). Escoitar, por exemplo, que «todo pobo ten dereito a liberarse de toda dominación colonial ou estranxeira, directa ou indirecta» fai ler a violencia fóra de campo das imaxes de Castelao no exilio, e a violencia visíbel das cargas policiais contra os manifestantes que rexeitaban o intento de manipulalo ideoloxicamente, como unha violencia exercida contra a colectividade galega. O relevante non é xa o exercicio de rememorar e poñer en circulación un material pobre e lexitimalo, senón o discurso que xorde de montar xuntos os diferentes elementos.

Filmes como os de Pagán serían moi complicados de realizar pouco tempo atrás pola dificultade de acceder a material que remontar. Os Estados Unidos funcionaban como centro da produción de cine de *found footage* por ser o propio centro de produción de audiovisual mundial. Pola contra, hoxe hai no cine galego unha veta significativa desa tradición, na que destacan as obras dos cineastas e montadores Diana Toucedo e Ramiro Ledo Cordeiro. A primeira traballa en *Ser de luz* (2009) e *Corpo preto* (2016, incluída no filme colectivo *Visións*) con materiais de Gustav Deutsch, Segundo de Chomón e Stan Brakhage (no primeiro caso) e Mário Peixoto e outra volta Stan Brakhage (no segundo). Partindo da alteración e remestura dos filmes orixinais, Diana Toucedo incide nas dúas pezas na materialidade da imaxe, amosando planos nos que esta se queima, refilmándoas

para alterar a textura e as súas calidades abstractas en *Ser de luz*, e utilizando de forma recorrente a imaxe dunhas tesoiras en *Corpo preto*.

O poder de quen exerce a montaxe é así sinalado en paralelo á escolla dunha serie de planos que reflicten o poder da cámara na opresión da muller: os corpos femininos amósansenos observados mentres dormen ou dende as costas, fragmentados en partes (os pés, o cabelo) e literalmente «manipulados» cando, nunha trucaxe de Chomón, unha man agarra a unha muller nunha cama. Con todo, o traballo sobre a representación da muller que se fai nos dous filmes é máis complexo, como indica a propia cineasta: «Facíase natural [...] dende a materialidade desa figuración feminina que aparece nas imaxes traballar esa idea de como a muller tamén dentro desas pezas xestiona o seu propio desexo» (s8cinema, 2017). Os retratos de mulleres africanas que Toucedo retoma en *Ser de luz* dende o *Film ist* (2002) de Gustav Deutsch (xa un filme de metraxe atopada), e que Alberte Pagán vía como «quase policiais», co cinematógrafo amosando o racismo etnográfico e a súa calidade de arma imperialista (Pagán, 2019), deixan ver tamén xestos que foxen do carácter pasivo: a mirada á cámara, o sorriso, a acción de dar as costas.

Esa construción dun discurso propio ou dun relato diferente dende un material alleo, feito con intencións diferentes, aparece tamén de xeito evidente en *O proceso de Artaud* (Ramiro Ledo Cordeiro, 2010). O derradeiro plano da cinta funciona como un resumo do exercicio do filme, deixando ver nun atril unhas tesoiras, fotos de Maria Falconetti e Antonin Artaud en *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) e un exemplar de *Archives du surréalisme* III. *Adhérer au Parti communiste?*

A peza aproveita a presenza do artista francés no filme de Dreyer para que o proceso xudicial medieval que recolle o filme represente, a través do uso de intertítulos, a reunión da Internacional Surrealista (recollida no citado volume dos arquivos surrealistas) na que é expulsado por non asumir a adhesión do movemento ao Partido Comunista. O Artaud actor representa o Artaud real, mentres o tribunal eclesiástico de Francia representa o resto da asemblea. Ledo aproveita o ton inquisitorial co que se expresan os xuíces para ilustrar o texto dos arquivos surrealistas, onde se lle nega a Artaud a posibilidade de explicarse por escrito até acabar coa súa purga. Unha ficción transfór-



Corpo preto (Diana Toucedo, 2016)



O proceso de Artaud
(Ramiro Ledo Cordeiro, 2010)

mase na ilustración dun documento, complementando os diálogos presentes no papel coa presentación das posibles actitudes de quen alí falaba: cando Artaud acusa a André Breton de contrarrevolucionario, o xuíz que representa a este respóndelle furioso «impórtame un carallo!». O seguinte plano amosa a Artaud cun medio sorriso,

desafiante, e o título é perfectamente coherente con ese xesto: «E a min seis carallos».

Hai outra tendencia no traballo «con» material alleo no cinema galego na que as pezas creadas falan explicitamente «sobre» ese material, propoñendo unha análise máis ou menos explícita sobre el. Nalgúns casos, estas pezas toman a denominación de «estudos» ou «estudos cinematográficos». É o caso de *Galicia 1936-2011. Estudos sobre o filme de Carlos Velo* (Pablo Cayuela e Ramiro Ledo, 2011), nunha liña que conectaría coa vontade de reconstrución da memoria filmica galega (e da memoria do país en xeral): partindo dunha idea de investigación de Margarita Ledo Andión, a montaxe compara as fontes nas que podería estar o material desaparecido de *Galicia* (Carlos Velo, 1936) coa copia incompleta dispoñíbel, para propoñer unha hipótese de reconstrución. Os «estudos cinematográficos» de Alberte Pagán, coincidentes no nome, funcionan noutra liña. En *Walsed* (2014), *Quim.com* (2014) e *Frank* (2015) dialoga con filmes que xa traballaban de por si coa apropiación, de forma que dá pé a pezas, se se quere, de terceira xeración, nas que se recuperan características do material inicial, pero non para reivindicalo senón para cuestionalo ou sacar á luz discursos que mantiña ocultos. *Quim.com* e *Frank* parten de *Kinkón* (1971) e *Frank Stein* (1972), pezas nas que Iván Zulueta filmaba as retransmisións televisivas de *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933) e *Frankenstein* (James Whale, 1931) para alterar o ritmo das imaxes e fragmentalas, reducíndoas a poucos minutos. Pagán estira as pezas de Zulueta para devolverlles a duración orixinal dos filmes, usando elementos destes para trazar a comparación propia dun estudo: en *Quim.com* recupera o audio da película de 1933, e en *Frank* vese nun recadro inferior a película de Whale, ademais de empregar a súa banda sonora (eliminando, iso si, case todo o diálogo). Os sucesivos cambios de formato até chegar ás pezas de Pagán (en *Quim.com*, dos 35 mm orixinais á televisión, os 8 mm de Zulueta, unha copia dixital en baixa resolución e unha conversión a HD) fan que a imaxe se volva ás veces abstracta, se cadra inservíbel para a narración pero igualmente inqueda da maneira na que o son as imaxes pouco claras, tal como indicaba David Lynch (2008) ao defender as cámaras DV por rexistrar menos información que as profesionais: «Ás veces, nun fotograma, se quedan certas dúbidas acerca do que estás vendo ou algún recuncho escuro, aníma a

soñar. Se todo o fotograma é dunha claridade cristalina, hai o que ves e nada máis» (p. 171)¹⁷.

Os elementos que permanecen das películas de Cooper e Schoedsack e James Whale, ao dialogar coas imaxes distorsionadas, fan emerxer un discurso metacinematográfico no que a capacidade de facer cinema se asimila, de novo, ao poder. En *Frank*, o doutor Frankenstein fala nun dos diálogos orixinais coa súa prometida Elizabeth, o seu amigo Victor Moritz e o seu mentor, o doutor Waldman, cando estes chegan ao seu castelo antes de que culmine o experimento que dará vida ao monstro. Eles non coñecen aínda o resultado, pero nós estamos vendo xa a Boris Karloff, filtrado pola versión de Zulueta, en primeiro plano, mentres oímos ao doutor berrar «Está vivo! Móvese! Agora sei o que é ser Deus». As imaxes de Whale que vemos debaixo no recadro amosan momentos da acción anteriores aos que estira Pagán, e dan así pé a coincidencias que teñen unha lectura trágica: cando o monstro está a piques de matar sen querer á nena Maria, na escena que desencadeará despois o seu linchamento, vemos o propio Karloff erguendo os brazos dende o plano inferior, como se quixese deter o transcorrer do tempo. As imaxes de Whale son testemuñas do exercicio de poder de Pagán, que coas súas alteracións subliña a angustia da persecución e asasinato do monstro ao dilatar a súa resolución. Con todo, a natureza dos estudos está tamén na distancia tomada respecto ao orixinal, que nos permite observalo máis polo miúdo. As decisións de Zulueta fanse evidentes pola *ralentización*, e certos trazos de *Frankenstein* e *King Kong* saltan á vista ao negárenos a inmersión na narración que propuñan. Os diálogos de *King Kong*, desligados das imaxes orixinais, dan pé a coincidencias tamén reveladoras: cando Fay Wray é capturada polos habitantes de Skull Island, agarrada por eles, escoitamos ao equipo que viaxara alí preocupado unicamente por gravar sen ser visto. A cámara funciona como ferramenta de poder sexista e colonialista en mans do home branco, coa muller como obxecto de desexo a ser salvado da barbarie dun pobo «salvaxe». O propio Pagán indicábao tamén na súa web: «Perde-se o relato polo camiño, mas afloram o racismo e o machismo como nunca antes» (Pagán, 2014).

¹⁷ Tradución do autor dende a edición en español.

Xa que logo, a través do estudo do material orixinal, vemos como reaparece a esencia contraria aos relatos hexemónicos que viamos no traballo coa reciclaxe e co arquivo en Galiza. Nunha liña similar á de Pagán (ou, se se quere, á de Zulueta) aparecen tamén pezas como *Correspondencia 89-19* (2019), onde Iria Silvosa retoma *Continental* (Xavier Villaverde, 1989) para fragmentalo e distorsionar a imaxe, negando o paso de Villaverde ao cinema convencional e devolvendo o filme ás estratexias das súas videoocreacións nos anos 80. Noutros casos, o resultado ten menos que ver coa experimentación e máis co comentario crítico, entrando no terreo dos «ensaio audiovisuais», cada vez máis frecuentes nos últimos anos en Galiza a través de *A Cuarta Pared* e os Premios María Luz Morales da Academia Galega do Audiovisual. Neste contexto aparecen pezas como *Muller personaxe* (Lucía Estévez, 2018), onde o material doméstico da autora e un xogo coa súa nai a imaxinar unha posíbel muller personaxe dialogan cunha compilación das personaxes femininas no audiovisual feito en Galiza; *O audiovisual dos millennials galegos* (Marta Valverde, 2019), onde se contraponen planos de cineastas recentes aos tópicos que se atribúen a esta xeración («narcisistas, malcriados, non comprometidos, inmaturos...»); ou *Arquivar. Un vídeo ensaio contra o esquecemento visual* (Brais Romero, 2019), onde Romero se apropia dende a rede de filmes da historia do cinema galego para modificalos con *glitches* dixitais que dificultan a súa visualización, denunciando así ese «esquecemento visual» que lle impide ao público acceder á memoria do noso audiovisual, sexa polo carácter pechado dalgúns arquivos ou pola falta dunha aposta institucional forte pola recuperación. No seu discurso sobre as potencialidades democratizadoras do arquivo e da reciclaxe na era dixital para un país e unha cinematografía pequenas como as nosas, *Arquivar* retoma a esencia que levamos vendo ao longo deste capítulo: as prácticas da recuperación e a remestura en Galiza axudan a corrixir, complementar ou contradicir relatos históricos nesgados ou incompletos, achegando diferentes comunidades (e, sendo optimistas, a comunidade galega no seu conxunto) á capacidade de pensarse e documentarse a si mesmas.

Referencias

- BENJAMIN, Walter e TIEDEMANN, Rolf (1982). *Das Passagen-werk. Gesammelte Schriften* Vol. 5 Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- CUESTA, Xoán e FOLGAR, Xosé M^a (1983). «José Ernesto Díaz Noriega, cineasta». *Grial* 80, pp. 142-154. Vigo: Galaxia.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1970). «Por un cine imperfecto». *Hablemos de cine* 55/56, pp. 37-42, Lima.
- GÓMEZ VIÑAS, Xan (2018). «O Cine en Galiza, un relato discontinuo», en Margarita Ledo Andión (coord.): *Marcas na paisaxe*, pp. 13-42. Vigo: Galaxia.
- GONZÁLEZ, Xurxo (15 de febreiro de 2013). «Videobitácoras: mariñeiros na procura de visibilidade». *Proxecto Socheo*. Dispoñíbel en <https://proxectosocheo.wordpress.com/2013/02/15/videobitacorasmariñeiros/> (consultado o 22 de marzo de 2020).
- GUARDIOLA, Ingrid (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.
- LEDO CORDEIRO, Ramiro (2006). «CCCX – Cine Clube Carlos Varela», en Antonio Doñate e Uqui Pémui (eds.): *Entrecruzar [itinerarios icónicos de ida e volta]*, pp. 74-81. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- LYNCH, David (2007). *Atrapa el pez dorado: meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Mondadori.
- NA ILLA (11 de novembro de 2009). «A filmografía de Marcos Nine». Dispoñíbel en <https://illadearousa.blogspot.com/2009/11/filmografia-de-marcos-nine.html> (consultado o 22 de marzo de 2020).
- NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen e BURROUGHS, Xtine (2015). *The Routledge companion to remix studies*. Nova York: Routledge.
- NOGUEIRA, Carme; CARAMÉS, Anxela e PERMUI, Uqui (2009). «As traballadoras das fábricas de conservas». *Contenedor de feminismos*. Dispoñíbel en <https://contenedordefeminismos.org/gl/docu-accion/traballadoras-das-fabricas-de-conservas> (consultado o 22 de marzo de 2020).
- PAGÁN, Alberte (2014). «Quim.com». Dispoñíbel en <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/quimcom/> (consultado o 22 de marzo de 2020).
- PAGÁN, Alberte (2019): «Diana Toucedo em tres tempos». *Café Barbantia*. Dispoñíbel en <http://cafebarbantia.barbantia.es/?p=10462> (consultado o 22 de marzo de 2020).
- PÉREZ PEREIRO, Marta (2019): «Filmar a tribo», en Margarita Ledo Andión (coord.), *A foresta e as árbores*, pp. 197-222. Vigo: Galaxia.