



CineFilo

Caderno de bitácora
2022-2024

EDICIÓN A CARGO DE
DOLORS PERARNAU
PAULO GATICA

Facultade de Filoloxía

CineFilo
Caderno de bitácora 2022-2024

EDICIÓN A CARGO DE
DOLORS PERARNAU
PAULO GATICA

2026

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2026

Deseño e maquetación

Alberto R. Rodríguez Pérez
Fundación USC

Edita

Edicións USC
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
www.usc.gal/publicacions

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/op.2026.1938>

ÍNDICE

Agradecementos.....	5
Prólogo	7
Facendo algo en común: Comunicación e Comunidade	9
CICLO PRIMEIRO	13
Un proceso creativo persoal: nada máis que iso	15
<i>Lucía Estévez</i>	
Un amor que no puede ser en <i>In the Mood for Love</i>	19
<i>Wang Chenchen y David Lea</i>	
A Idade Media no cineclub: dúas miradas entre a historia do cinema e o cinema histórico.....	23
<i>Santiago Gutiérrez García</i>	
El club que, por sorte, non son tódolos clubs	27
<i>Paulo Gatica</i>	
<i>Sueño en otro idioma</i> : de la propuesta a la presentación	31
<i>Itziar Burruel de Larrañaga</i>	
SEGUNDO CICLO.....	35
Marcas de auga. <i>Os días afogados</i> e <i>Auga a través</i> nunha tarde de outono no CineFilo	37
<i>María Xesús Nogueira Pereira</i>	
Algo haría	39
<i>Ailén Kendelman</i>	

Siguiendo el camino de las migas de pan.....	41
<i>Gabriela Rivera Rodríguez</i>	
Suro a Compostel·la.....	43
<i>Mikel Gurrea</i>	
A im/pertinencia do cine <i>queer</i>	45
<i>Miguel Alcalde Silveira</i>	
TERCEIRO CICLO	49
<i>Ghost in the shell. Sobre identidade(s), memoria(s) e experiencias colectivas</i>	51
<i>María Díaz</i>	
Agnès Varda, ou como salvar os restos	53
<i>Oscar Parcerro Oubiña</i>	
I (Mis)Trust <i>The Square</i>	57
<i>Cristina Tamames Gala</i>	
<i>Nise: o coração da loucura</i>	61
<i>Simone Mazzer</i>	
Roteiro da exhibição de Nise e conversa com a atriz Simone Mazzer.....	63
<i>Mariana Killner</i>	
CUARTO CICLO	67
A necesidade de contármonos.....	69
<i>Andrea Varela Jambrina</i>	
Las primaveras en Galicia	71
<i>Mario de la Torre</i>	
<i>To Kill a Mockingbird</i> , novela iniciática que se fixo película candente	73
<i>Claudio Rodríguez Fer</i>	
Bondades dun filme.....	79
<i>Alén Touza</i>	
Tendresa, humor i precisión. La mirada ètica del cinema de Neus Ballús	81
<i>Dolors Perarnau Vidal</i>	

AGRADECEMENTOS

Quixéramos expresar o noso agradecemento a todas as persoas que fixeron posible o proxecto *CineFilo*: a fidelidade do noso público; o apoio institucional do equipo decanal da Facultade de Filoloxía co seu decano Elias Feijó e as vicedecanas de cultura, Alejandra Ulla e Elsa González; a amabilidade dos conserxes da tarde como representantes de todo o persoal de servizos da facultade: Manuel Ángel Varela Pérez, Ángel Gendra Martínez e José María Sanín Martínez; o tesón do equipo organizador: Miguel Alcalde Silveira (estudante de Máster e Doutorando do programa *Estudos da Literatura e da cultura*), Juan José Barrientos (Estudante do *Grao en Lingua e Literatura Modernas*), Itziar Burruel de Larrañaga (Estudante do *Grao en Lingua e Literaturas Modernas*), María Fernández Díaz (Estudante do *Grao en Lingua e Literatura españolas*), David Lea (Doutor do programa *Estudos da Literatura e da cultura*), Iria Liñares Cereixo (Estudante do *Grao en Lingua e Literaturas Galegas*), Mariana Killner (PDI da Área de Filoloxía Portuguesa), María Carmen Losada Aldrey (PTXAS do Centro de Linguas Modernas), José Manuel Pérez Pena (PTXAS do Centro de Linguas Modernas), Mauro Pichel Vázquez (Estudante do *Grao en Lingua e Literatura españolas*), Gabriela Rivera Rodríguez (PDI da Área de Teoría da Literatura e Literatura Comparada e profesora de secundaria), Cristina Tamames Gala (PDI da Área de Teoría da Literatura e Literatura Comparada), Alén Touza Gómez (Estudante do *Grao en Lingua e Literatura españolas*); as axudas dos nosos colaboradores: a Vicerreitoría de Estudantes e Cultura da Universidade de Santiago de Compostela, a Área de Llengua i Universitats do Institut Ramon Llull con Anna Castanyer nas actividades de xestión cultural, e o Centro de Linguas Modernas; o compañeirismo dos outros cineclubs da USC e da cidade: Cine Mazarelos, Club de

Cine Facom, Cineclub de Compostela e Numax; a difusión de Fernando López Casal na biblioteca de Filoloxía, do Xornal da USC, *Cultura e Mantel* e doutros portais culturais da cidade; e finalmente, mais non menos importante, a todas as persoas que foron convidadas e nos acompañaron nas diferentes sesións e ciclos (por orde de participación): Lucía Estévez, Wang Chenchen, Brian Townes, Santiago Gutiérrez García, Andrés Goteira, Neus Ballús, Chus Nogueira, Dores Tembrás, Ailén Kendelman, Cintia Fresenga, Blanca Brage Cendán, Mikel Gurrea, Marcos Varela, Luis Medel, Oscar Parceró Oubiña, Alana Mejía González, Simone Mazzer, Nani Matos, Andrea Varela, Mario de la Torre, Lucía Ramiro, Claudio Rodríguez Fer, Edmond Roch e Sergi López.

PRÓLOGO

CineFilo naceu ao abeiro da primeira convocatoria de proxectos colaborativos que impulsou o Equipo Decanal da Facultade de Filoloxía no outono do ano 2022. O proxecto de dinamización que queríamos iniciar no ano 2020-2021 ficara adiado.

Os proxectos colaborativos incluían as dimensións de docencia, investigación ou transferencia e caracterizábanse porque unha persoa ou grupo de persoas (estudantes, PDI e/ou PTXAS) propoñía unha actividade que envolvía outros membros da facultade interesados nesta, e que duraba no tempo.

E, entón, emerxiu o vigor de CineFilo, permanente, atraente, pluridimensional. O cinema ten o poder de transformar espazos cotiáns en lugares de encontro e reflexión, de unir xeracións e perspectivas diversas. Na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela, ese poder atopou o seu fogar en CineFilo, actividade que pretendía promover, a través do cinema, o diálogo lingüístico e cultural, así como o pensamento crítico. O club foi un punto de converxencia para o PDI, PTXAS e o estudantado do centro, pero tamén para a comunidade dos barrios de Vista Alegre e Vite.

Ao longo destes anos CineFilo transcendeu a mera proxección de películas para converterse nun laboratorio de ideas. Este libro é o testemuño desa viaxe colectiva e nas súas páxinas recóllense as actividades, debates, reflexións e experiencias que marcaron o percorrido do proxecto.

Con cada película proxectada e cada idea compartida, CineFilo reafirma que o cinema non é só entretemento, mais unha forma de construír vínculos e de imaxinar outros mundos posibles. Por iso podemos falar da comunidade CineFilo.

Con gratitude e entusiasmo este Equipo Decanal alenta a continuidade do exitoso proxecto. Testemúña, co pracer de ser o que CineFilo pretende: espectadora activa; e co gosto que se espera dun equipo decanal perante o traballo, o compromiso e o éxito do traballo do centro que coordina: axudar no que puiden e aprender a cada paso.

Alejandra Ulla Lorenzo

Vicedecana

FACENDO ALGO EN COMÚN: COMUNICACIÓN E COMUNIDADE

Nunha Facultade de Filoloxía as linguas son o eixe central, non só en tanto que instrumento para nos comunicar senón tamén para nos entender, tanto social como culturalmente. A mesma etimoloxía do termo «comunicación» dá boa conta disto, pois «comunicación» provén do verbo latín *communicare* e este, á súa vez, de *communis*, que significa común, comuñón. Comunicar, xa que logo, significa transmitir ideas ou manifestar algo a alguén mais tamén, e de xeito fundamental, facer partícipe ese alguén no algo que se comunica, poñer en común co outro, con outros. E isto é o que pretendeu, ante todo, CineFilo, como proxecto colaborativo da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela: recuperar o núcleo social e colectivo da raíz *munis* da comunicación para que esta non sexa, sobre todo no ámbito universitario, un mero intercambio de información, un medio; senón mediación, un conversar e compartir xuntos a palabra — neste caso— do cinema.

Como cineclub da e para a Facultade, CineFilo xurdiu das palabras de escoita dunha conversa de despacho entre colegas. A necesidade de sumar esforzos e facer algo en común entre todos os membros da facultade, sexa cal for o seu perfil, motivou a andaina dun proxecto sociocultural que arestora conta con 2 créditos transversais para todo o estudantado, coas Axudas anuais destinadas ao desenvolvemento de actividades de dinamización sociocultural, físico-deportiva e cultural nos centros da Vicerreitoría de Estudiantes e Cultura, e coa colaboración do Centro de Linguas Modernas e do Institut Ramon Llull, sostén este último, por convenio

coa USC, da Área de Filoloxía Catalá da Facultade e da sección de catalán do Centro de Linguas Modernas da universidade.

Impulsado pola Área de Filoloxía Catalá, que asumiu a coordinación, CineFilo naceu co obxectivo de traballar non só para formar senón tamén para transformar, para que a formación da universidade non quede limitada nas catro paredes da aula e se abra á sociedade en xeral, se experimente dentro do contexto lúdico e máis informal das actividades culturais organizadas polos mesmos centros.

É certo que o mundo do cinema estivo sempre presente na Facultade de Filoloxía. Neste senso, non foron poucas as iniciativas que durante os 50 anos de traxectoria do noso centro se realizaron, quer desde o formato de sesións específicas e estreitamente vencelladas á docencia, quer desde a programación de ciclos anuais máis xerais. A este respecto, creo que podoo dicir, sen ánimo de faltar á modestia, que a Área de Filoloxía Catalá foi unha das máis activas, levando a cabo, desde o ano 2010, xunto coa profesora Maria Mercè López Casas, varios ciclos de cinema catalán sen interrupción ningunha, manténdose mesmo nos anos da pandemia e contando coa participación de cineastas de renome como Isaki Lacuesta ou Carlos Marques-Marcet; así como fomentando a circulación de filmes cataláns multipremiados como *Pa negre* de Agustí Villaronga ou *La plaga* de Neus Ballús, e prestando especial atención ao daquela aínda incipiente xénero do documental con *Mones com la Becky* do grande Joaquim Jordà ou coas rompedoras e sorprendentes propostas de *Carbo. Un espia que va salvar el món* de Edmon Roch e *Ich bin Enric Marco* de Santiago Fillol, por poñer só algúns exemplos.

Mais CineFilo non quería ser soamente a suma do traballo ou dos intereses de distintas áreas de coñecemento da facultade, pois non se trataba de sumar iniciativas individuais senón de traballar en colectivo, de lograr que a comunicación se convertese en comunidade. Non de sumar individuos con intereses comúns senón de crear comunidade ao abeiro do amor ou da amizade de, como mínimo, dúas das súas filias: a do cinema e a do logos. Sendo tanto cinéfilos como cineFilos: membros do club de cinema da Facultade, eses individuos non só tiñan a característica de traballaren baixo un mesmo teito, senón que eran quen de comunicárense e entendérense desde todas as linguas e culturas de ensino, de crearen un espazo de reflexión crítica por medio da sétima arte do cinema, e de acolleren as diferenzas sen o perigo de homoxeneizalas ou xerarquizalas en prol do así chamado, e malentendido, ben común.

Comunicación e comunidade responden, pois, ambas as dúas por igual a esa posibilidade do común, e é por este motivo que as propostas dos filmes non se someten exclusivamente a criterios obxectivos de premios, últimas estreas ou temáticas actuais —que tamén—, senón que xorden das dinámicas e sinerxías creadas polas propias relacións entre participantes; de propostas de proxeccións que son dialogadas e, ao tempo, compartidas e debatidas nos cinefóruns posteriores e que, provindo tanto de áreas e departamentos como de PDI, PTXAS, estudantes ou mesmo de público en xeral, conseguen facer realidade aquela *universitas* que deu nome e razón de ser á propia universidade.

Por todo isto, o libro que aquí se presenta é unha mostra do traballo diverso e común realizado durante os dous anos de percorrido deste proxecto, desde a súa inauguración no mes de xaneiro de 2023, e consta tanto de textos das persoas convidadas que tiveron a ben participar como de profesores e estudantes que formaron ou forman actualmente parte do mesmo. Desde aquí quero agradecerlles encarecidamente a súa contribución e o feito de teren aceptado a proposta de formar parte, cadaquén desde o seu perfil, da comunidade CineFilo.

Só me queda, pois, desexar que a lectura deste libro fomente as ganas de ver bo cinema, mais sobre todo de compartilo.

Dolors Perarnau Vidal
Coordinadora de CineFilo

CineFilo

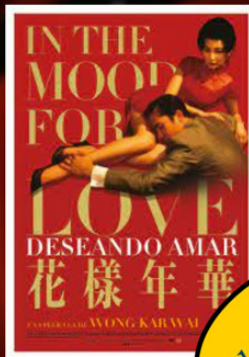
Martes, 17:00 h - 20:00 h

Salón de Actos, Facultade de Filoloxía - USC

Actividade aberta e de balde certificada pola Facultade de Filoloxía



31/01/23



14/02/23



28/02/23



14/03/23



28/03/23



11/04/23



18/04/23



25/04/23



09/05/23

UN PROCESO CREATIVO PERSOAL: NADA MÁIS QUE ISO

Lucía Estévez

Levo anos pensando que non teño proceso creativo.

Que non sei cal é.

Menuda mentira.

O niño dos paxaros é o traballo de fin de estudos de Manu Estévez e a miña investigación para unha futura longametraxe. É un xogo de documental e ficción. Podería funcionar como *podcast*. É moitas cousas, pero a máis importante para min é que é a historia de como dous fillos, facendo unha curtametraxe, coñecen mellor ao seu pai.

Lembro os comezos deste proxecto como un proceso tranquilo e orgánico, sen pretensións nin intencións. Cheo de dúbidas e erros. Cada vez que comparto este proxecto, entendo mellor quen son como persoa e como profesional. Cando estou perdida e non sei se realmente paga a pena todo isto, penso nesta curtametraxe e respiro. Porque nese proceso e nesa raíz está o sentido de que eu «faga cine». «Facer cine», que intensidade...

Traballar no audiovisual ten moito de persoal. Digo moito pero podería ser todo. Todo de persoal. É un oficio que ocupa a vida enteira. Levo anos coa mesma pregunta na cabeza. Paga a pena formar parte dunha industria de egos e de envexas, de competicións continuadas? Ten sentido gastar enerxía en xustificarse por cada paso que das? Quizais estas preocupacións teñen que ver coa idade. Por comezar moi nova. Por ser unha «promesa do audiovisual». Por ser muller nun mundo con

poucos referentes. Non sei. O que está claro é que formar parte desta carreira de cabalos por momentos é absurdo.

Crece no seo dunha familia obreira non permite soñar con traballar no mundo artístico. De pequena non quería ser directora. Non sabía que quería ser. Era unha nena xogando aos tazos de Pokémon no patio da escola. Nada máis que iso. Non había referentes, nin exemplos, nin posibilidades de soñar. Creo que quería ser taxista. Ter un quiosco. Facer cousas que vía ao redor. Próximas. Posibles. Reais.

Cando comecei a estudar o Grao en Comunicación Audiovisual atopei na dirección un lugar no que coñecer mellor a familia. Onde coñecer mellor quen son, a partir de como filmo aos demais. Nada máis que iso. Comecei a facer. Facer. Facer. Facer. Deixei levar aprendendo mentres experimentaba. Sen medo á equivocación. E penso que aí estivo sempre o meu proceso. No erro. E na inexistencia dun medo sobre iso.

Reflexionando sobre cando mudou isto, sen dúbida foi ao poñer un pé no oficio. Xa na carreira comecei as miñas prácticas e dende entón non deixei de traballar. Nin para os demais, nin para min. Entón comecei a escoitar e facer caso do que di a industria. O que vende, o que hai que ser, onde hai que estar, con quen hai que falar. E, de súpeto, o erro era un problema. A equivocación e a dúbida eran algo completamente alleo ao proceso. Había que ser perfecta na execución. Impoluta na forma de relacionarse. Non dudar, porque iso era fragilidade. E a fragilidade, debilidade. E a debilidade nun mundo de quenllas, é moi mal vista.

Hai pouco facendo limpeza na miña habitación de infancia, atopei infinidade de libretas dos meus primeiros traballos, así como debuxos de bacharelato. Decateime de que o meu proceso está en todas esas libretas. Que levo anos repetindo que non teño proceso porque pensei que a miña forma de facer tiña que ser coma a do resto. E nada mais lonxe da realidade.

O meu proceso creativo está relacionado coa dúbida e o erro. Son as dúas palabras fundamentais que levo comigo a onde vou. E, por tanto, gústame traballar con xente que quere xogar, dentro desta industria tan grande, dende o respecto e a pesquisa. Por iso cando estou perdida penso que hai persoas que pensan así e que hai proxectos, coma *O niño dos paxaros*, que naceron así. E, sen dúbida, tanto esas persoas como proxectos así son os que máis enchen o meu corazón.

[A curta O niño dos paxaros inaugurou en xaneiro do ano 2023 o primeiro ciclo do proxecto CineFilo. Por engadidura, Lucía Estévez converteuse na

primeira convidada oficial da actividade de promoción e encontro da cultura cinematográfica diversa. Dende estas páxinas non podemos deixar de agradecer a súa colaboración desinteresada e a súa participación activa nos comezos do cinefórum, que pecha con estas liñas conmemorativas: unha profunda reflexión sobre o eido filmico dende a súa perspectiva particular e unha voz única.]

UN AMOR QUE NO PUEDE SER EN *IN THE MOOD FOR LOVE*

Wang Chenchen y David Lea

CineFilo, como iniciativa cultural surgida en la Facultad de Filología, aspira, entre otras cosas, a fomentar el intercambio y la comprensión intercultural a través del cine. *In the Mood for Love* (2000, Wong Kar-wai) fue propuesta como una obra representativa del concepto del amor en la cultura oriental, no solo por la sutileza y la melancolía de su historia, sino por la manera en que cada elemento de la película —desde el diseño de los escenarios hasta la música, el vestuario y las interpretaciones— logra capturar la esencia y la delicadeza del contexto en el que se insiere. La decisión de programar la proyección para el día 14 de febrero (San Valentín) no fue casual, sino un guiño al tema central de la película: el amor o el desamor amoroso, cercano y profundamente sentido, pero incapaz de concretarse, sumido en la distancia y el anhelo.

Wong Kar-wai nos transporta al Hong Kong de los años 60, un lugar donde los sentimientos parecen atrapados en el espacio-tiempo. La película, con su ritmo pausado y escenas cargadas de simbolismo, evoca el estilo del antiguo teatro chino, donde lo sugerido y lo no dicho son más poderosos que la acción directa. Desde la experiencia del espectador oriental, lo que más impacta es la manera en que la relación entre Chow Mo-wan (Tony Leung) y Su Li-zhen (Maggie Cheung) se construye lentamente, como una flor que apenas se atreve a abrirse, evocando la estética de la caligrafía china: cada trazo es preciso, cada pausa entre una palabra y otra parece cargada de significado. En contraste, el espectador occidental, más acostumbrado

a la celeridad de la acción y al consumo de historias de amor romántico redondas y dichosas, sufre cierta impotencia ante lo imposible y lo inconcluso en la culminación del amor entre los protagonistas de esta historia.

El tema de la infidelidad choca con la limitación impuesta por las normas sociales. La contención que les impide pronunciar palabra recuerda a la ética confuciana que valora la moderación y la preservación del orden familiar, donde los vínculos personales nunca deben anteponerse al deber y la moralidad colectiva. En cada escena se percibe esa lucha interna, ese dilema entre el deseo personal y la responsabilidad social. Un hecho que choca frontalmente con la moral europea, cuya preeminencia del valor individual frente al colectivo prima en las dinámicas relacionales.

Ante las dos visiones, *In the Mood for Love* las hace coincidir en la percepción del «amor imposible». Wong Kar-wai nos sumerge en la tradición china de ese amor que no puede ser, el deber de reprimir cualquier emoción que transgreda las normas sociales, como ocurre en las historias de la literatura clásica china de la Dinastía Tang. En estas narraciones, la melancolía y la belleza de los sentimientos prohibidos se plasman en poemas que evocan un amor imposible de expresar plenamente. Las miradas sostenidas, las conversaciones a media voz o el deseo contenido sumen al espectador otro en la impotencia ante aquello que no logra concretarse, generando una tensión que se siente profundamente, como un suspiro que nunca se libera por completo.

El manejo rupturista del tiempo, ese ciclo repetitivo de angustia emocional, que se alarga y se diluye, acerca el concepto taoísta de la naturaleza cíclica de la vida, donde los eventos parecen regresar constantemente, sin llegar a una resolución final; o el tiempo que se bifurca eternamente en *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges, conduciendo a innumerables futuros, como cada instante de «El Aleph», que se prolonga en un ciclo infinito.

El tratamiento musical es impecable y reconocido en el inconfundible «Yumeji's Theme» que resuena una y otra vez y parece envolver a los personajes en una burbuja de nostalgia. Su naturaleza reiterativa en la cinta es un reflejo de su propia impotencia, como si cada segundo que comparten fuese una oportunidad más para acercarse, pero también un recordatorio de lo imposible de su amor.

Desde una percepción cultural oriental, la película habla de una sociedad donde el espacio privado casi no existe, donde cada gesto es observado y juzgado, en un entorno que no les permite actuar según los deseos. La vida en los apartamentos

angostos de Hong Kong, donde cada vecino sabe de la vida del otro, parece convertir cada encuentro en un acto subversivo. Esta falta de privacidad evoca el proverbio chino «隔牆有耳» (gé qiáng yǒu ěr), que literalmente significa «las paredes tienen oídos», resaltando la presión de la vigilancia social constante. Y Su, como mujer, parece cargar con un peso aún mayor: la posibilidad de romper las expectativas que la sociedad ha depositado sobre ella. En su carácter resuena la influencia de las mujeres trágicas de la ópera china, que sufren en silencio por la imposibilidad de expresar libremente sus sentimientos. Su desenlace recuerda al concepto de «无常» (wú cháng), o impermanencia, un principio fundamental en la filosofía budista, que reconoce la transitoriedad de todas las cosas, incluso de los sentimientos más intensos.

Para la audiencia occidental, el final de la película no ofrece un cierre definitivo, sino una especie de despedida que no deja de doler. Es una sensación de incompletitud que raya por momentos en la frustración, sobre todo debido a la concepción totalizadora de la naturaleza misma del amor como una fuerza que se impone a cualquier obstáculo. No obstante, desde una perspectiva oriental, este final puede entenderse de forma diferente. Las tradiciones culturales de Asia, particularmente aquellas influenciadas por el budismo y el taoísmo, tienden a valorar la aceptación de la impermanencia y a percibir los sentimientos no como algo que necesariamente debe completarse, sino como una parte esencial de la experiencia humana, cuya belleza radica precisamente en su incompletitud.

En definitiva, participar en esta actividad ha sido sumamente enriquecedor para nosotros, ya que no solo nos ha permitido profundizar en la comprensión de la cultura oriental o, por otra parte, acercarnos a ella; sino que también ha sido beneficioso el intercambio de ideas ante una audiencia mayoritariamente occidental, lo que ha propiciado un valioso diálogo intercultural y un choque de perspectivas en el debate-coloquio posterior. Esto es, en su conjunto, una de las grandes herramientas de este proyecto y que sustenta su principio de reflexión y entendimiento a través del medio fílmico.

A IDADE MEDIA NO CINECLUB: DÚAS MIRADAS ENTRE A HISTORIA DO CINEMA E O CINEMA HISTÓRICO

Santiago Gutiérrez García

Nestas dúas primeiras edicións de CineFilo, a área de Filoloxía Románica colaborou a través da presentación dunha película cada ano: *The Last Duel*, filme estreado en 2021, que dirixiu Ridley Scott, segundo un guión de Matt Damon, Ben Affleck e Nicole Holofcener; e *Excalibur*, que se estreou en 1981 baixo a dirección de John Boorman, quen así mesmo foi coguionista xunto con Rospo Pallenberg. A elección das obras buscou a coherencia cunha das liñas de traballo desenvolvida nesa área de Románicas e que ademais ten unha aplicación docente na materia de *Literatura románica medieval e literatura contemporánea*. Pero, por outro lado, tal escolla procurou atender algúns dos obxectivos que están na fundación do propio cineclub de Filoloxía. Un deles, acaso o principal, enténdese como unha invitación ao diálogo entre os integrantes da facultade a partir de intereses ou afeccións compartidas, que mesmo nalgún caso pode constituír unha vía de coñecemento máis aló do que ofrecen os planos de estudo. Outro, sería a suxestión para un achegamento ao discurso cinematográfico dende múltiples perspectivas e de acordo con diferentes estratexias de abordaxe, xa que, á marxe do punto en común de ambas películas de estaren ambientadas na Idade Media, cada unha propiciaba o debate de aspectos dispares.

The Last Duel, que se presentou na sesión de CineFilo do 28 de marzo de 2023, amosa algunhas das posibilidades e dos retos que suscita o emprego das ficcións cinematográficas para o estudo da historia e do discurso narrativo, xa non só no que respecta á esixencia de coñecementos históricos de quen se achega a este xénero de obras, senón tamén pola obrigada reflexión acerca do seu estatuto ficcional e a presenza nel de elementos pretendidamente históricos. Cómpre ter en conta que o audiovisual confórmase como unha das grandes canles de acceso á historia para boa parte da poboación, así como a que Hayden White (1988) denominou como *historiophoty* conseguiu o recoñecemento como un medio válido para a análise histórica, mesmo recoñecendo que a miúdo a reconstrución veraz do pasado pode verse substituída por un relato verosímil do mesmo.

A idoneidade para tal fin da historia contada en *The Last Duel* reflectiuse durante a proxección en CineFilo do filme e o diálogo subseguinte. O filme relata un suceso acaecido a finais do século XIV, no que un nobre do norte de Francia, Jacques le Gris, morreu nun duelo xudicial celebrado en 1386 —o derradeiro duelo a morte que autorizou o Parlamento de París—, enfrontado a Jean de Carrouges, un nobre rival cuxa muller, Margueritte, acusara de violación a Le Gris. Os feitos, rexistrados nas fontes documentais da época, foron recollidos por Eric Jaeger en *The Last Duel: A True History of Crime, Scandal, and Trial by Combat in Medieval France* (2004), ensaio histórico que á súa vez serviu como base para a elaboración do guión do filme.

O diálogo que seguiu á proxección da película mostrou ata que punto a historia pode servir como mecanismo de distanciamento que facilite a reflexión sobre cuestións contemporáneas, pois a historia que nela se narra relaciónase co debate actual arredor da violencia de xénero que atopou novo pulo dende o xurdimento do movemento *Me Too*.¹ As observacións que se vertían non sempre tiveron en conta, porén, o proceso de nivelación discursiva ao que procedeu o filme de Scott, o cal substituíu o relato lineal do ensaio de Jaeger por unha técnica perspectivista

1 Tal asociación foi unha constante na recepción do filme, segundo mostran as recensións de prensa. Vid., a título de exemplo, as aparecidas en *El Periódico* (2021-9-10). Dispoñible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210910/ridley-scott-traslada-metoo-edad-media12066735-> [Consulta: 14 de xaneiro de 2026]; *Deia* (2021-9-10). Dispoñible en: <https://www.deia.eus/television/10/09/2021/the-last-duel-metoo-francia1934852-.html> [Consulta: 14 de xaneiro de 2026]; *El Español* (2021-10-28). Dispoñible en: https://www.elespanol.com/series/cine/20210911/el-ultimo-duelo-ridley-scott-primero-caso-me-too-historia-resolvio-golpe-espada/0_610939702.html [Consulta: 14 de xaneiro de 2026]; *El Debate* (2021-10-29). Dispoñible en: <https://www.eldebate.com/cine-tv-series/20211029/ultimo-duelo-ridley-scott-cuenta-historia-pionera-medieval-metoo.html> [Consulta: 14 de xaneiro de 2026].

inspirada na que Akira Kurosawa empregou en *Rashomon* (1950), ao tempo que eliminaba as dúbidas sobre o caso criminal que expoñía Jaeger e lle concedía estatuto de verdade ao testemuño de Margueritte de Carrouges. Os estudantes que participaron no coloquio, sentíndose directamente apelados polo asunto tratado, déronlle a este un tratamento de feito histórico, sen considerar que a versión que contaba o filme é só o último elo nunha cadea de reescrituras e, daquela, que posúe un alto grao de ficcionalización. O verosímil, en fin, converteuse en veraz grazas a que unha verdade posible se converte nunha posibilidade de verdade, é dicir, nunha verdade.

A proxección de *Excalibur* o 9 de abril de 2024 permitiu a abordaxe doutras cuestións. A película de Boorman constitúe un fito crucial para coñecer o desenvolvemento nas últimas décadas do cinema fantástico e a súa evolución dende as representacións dunha Idade Media de base histórica e, grazas á súa temática artúrica, tamén literaria, cara a un progresivo esvaecemento dos referentes historicistas. Pero ademais *Excalibur* revelaba o contraste paradoxal entre o coñecemento que as novas promocións de estudantes posúen do devandito xénero fantástico, e a linguaxe cinematográfica que emprega o filme de Boorman, que asemade asume unha estética non cultivada xa polo cinema actual. Por tal motivo, durante a presentación fíxose fincapé, por exemplo, na densidade sógnica da proposta de Boorman, así como na vontade de ligar o filme coa tradición cultural xurdida arredor da literatura artúrica e coa pintura británica da segunda metade do século XIX, entre as que se descubren referencias concretas a Malory, Tennyson, pero tamén a John Everett Millais ou Aubrey Beardsley. Mais ao mesmo tempo descóbrense na película propostas que retomarían dúas décadas máis tarde a triloxía de *The Lord of the Rings* de Peter Jackson. Xustamente unha das preguntas que propuxo un dos participantes no coloquio interrogaba acerca de cales eran os méritos que atesouraba a película, o que revelou a distancia do público novo con certas propostas do cinema clásico, pero tamén advertía da relatividade dos códigos estéticos, sometidos a continua mudanza, así como da rapidez con que eses cambios se están a producir hoxe en día.

Na exposición que acompañou a proxección e o debate incidíuse igualmente nun aspecto xa tratado o ano anterior co gallo da sesión dedicada a *The Last Duel*: que a representación do pasado serve a miúdo como mecanismo distanciador para a exposición de cuestións actuais. *Excalibur* recollería entón os cuestionamentos ideolóxicos dos anos 70 do século pasado e a crecente conciencia de que as utopías

da modernidade sofren dende entón unha crise que se prolonga ata os nosos días, o que revela a oportunidade de iniciativas como a que supuxo a creación de CineFilo como foro para a reflexión e para o enriquecemento da vida cultural da Facultade de Filoloxía e da Universidade.

Referencias bibliográficas

Jaeger, E. (2004) *The Last Duel: A True History of Crime, Scandal, and Trial by Combat in Medieval France*. Portland: Broadway Books.

White, H. (1988) «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, 93, pp. 1193-1199.

EL CLUB QUE, POR SORTE, NON SON TÓDOLOS CLUBS

Paulo Gatica

Este texto que vostede vai ler non é un breve comentario da película *El Club* (2015), dirixida polo cineasta santiaguino Pablo Larraín Matte (1976) e recoñecida co Oso de Prata na Berlinale entre outras múltiples mencións internacionais. Tampouco se trata dunha análise do cinema chileno contemporáneo nin dun estudo da filmografía do premiado director, que inclúe títulos que abordan tanto a historia política de Chile—*Fuga* (2006), *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) ou *No* (2012), nomeada ao Óscar como mellor película estranxeira—, como, nos últimos tempos, o tríptico hollywoodense de *biopics* *Jackie* (2016), *Spencer* (2021) e *María* (2024). Máis que un ensaio, este texto *ensaia* a película de Larraín; é dicir, convida a meditar a partir das súas coordenadas.

Aínda que *El Club* ten a súa sede nunha casa de retiro na costa de Chile, fogar dun grupo de sacerdotes católicos ao experto coidado da nai Mónica (Antonia Zegers), a súa acción traspasa a intimidade das catro paredes. As ladaíñas que lle dedica Sandokan (Roberto Farías) ao «Padrecito» Lazcano (José Soza) van desequilibrar as beatíficas vidas duns cans do Señor afeitos a exercer coa impunidad de Señores de cans maltratados e abandonados. Debido á irrupción da vítima e ao posterior suicidio do seu violador, o club conformado polo padre Vidal (Alfredo Castro), o padre Silva (Jaime Vadell), o padre Ortega (Alejandro Goic) e o padre Ramírez (Alejandro Sieveking) xera unha resposta inmunolóxica: reafírmase na aparente normalidade das súas rutinas—alteradas polas investigacións do padre García (Marcelo Alonso)— e nun voto de silencio que encobre abusos sexuais, pedofilia, roubo de nenos, delacións ou torturas.

Así mesmo, *El Club* presenta dun modo cinematograficamente efectivo as consecuencias da Escola das Américas, esoutro gran club internacional de infausto recordo. A memoria ou, quizais mellor, a desmemoria practicada polos protagonistas de *El Club* de Larraín reflicte sen moralina a ditadura de Augusto Pinochet e a política do esquecemento levada a cabo durante a transición democrática chilena, cuxo deseño constitucional debe moito á do ditador. En certo sentido, a elección desta película tamén se debeu aos inevitables paralelismos entre as transicións chilena e española, modelo este que mesmo repite escenas do filme no macro/micronivel: os abusos da igrexa, a complicidade do clero coas forzas armadas, o enriquecemento ilícito, o hipócrita control moral e mental da sociedade, e, por suposto, a absolución tácita de case todo delito posterior.

Doutra banda, este texto nace dos pasadizos que unen *El Club* con outro club que aínda exhibe un substrato similar baixo capas de posestructuralismo, pensamento pos/decolonial e teorías feministas: quen non recoñece a orde do amo non só nos despachos, senón tamén en cada xesto teatral e en cada intercambio de palabras? Co paso e o peso do tempo, ese club parece abandonar a súa vocación transformadora. Impuxo, ademais, a fabricación tribal dun suposto «fóra», xa que, á parte dunha ficticia identidade común ou dun repertorio de trazos aceptables, uniráselles sobre todo a ameaza dos bárbaros, desa exterioridade coa que o club non desexa nin debe interactuar.

Desgraciadamente, os clubs de diversa índole—grupo ou proxecto de investigación, asociación de estudantes, equipo de goberno, etc.—mantiveron en boa medida a súa cota de poder e privilexios, así como exerceron de contrapeso simbólico, cultural e político ao promover unhas maneiras patriarcais de ser, de pensar e de vivir a universidade. Por este motivo, a nosa responsabilidade como membros da comunidade—termo máis certo para definir CineFilo—universitaria non ha de someterse a un «ben común» entendido como conxunto de intereses transmitidos de arriba a abaixo. Debémonos a outro tipo de valores democráticos e académicos. Por esta razón, *El Club* xamais será o noso club, pero ben puido selo se nos atemos ás derivas conservadoras ou reaccionarias que ameazan mesmo a facultades de letras como a nosa. De feito, a proxección desta longametraxe supuxo, en certo xeito, unha mostra das calidades contrahexemónicas e «farmacolóxicas»—enténdase de *pharmakon*—da arte: férenos ao tempo que nos fai reflexionar sobre todos eses clubs nos que participamos algunha vez voluntaria ou involuntariamente.

Aínda que as regras da casa resúltannos familiares, CineFilo naceu baixo o paraugas dunha convocatoria de proxectos colaborativos. A nosa preocupación e o noso compromiso céntranse maioritariamente no estudantado. Cando programamos a película de Larraín no ciclo inaugural, non só queriamos destacar os históricos vínculos de Galicia con Latinoamérica, xeralmente infrarrepresentada nos programas de tódalas carreiras con honrosas excepcións, senón tamén lembrar/lembrarnos que o arquivo é político e, por tanto, os seus custodios non van facilitar o exercicio doutro tipo de memoria. De feito, este libro que ten agora nas mans naceu como testemuño individual e plural do proxecto; a pegada do que foi CineFilo durante estes dous anos e do que pode ser un cineclub, unha facultade, unha universidade ou un pobo que non abandona, de acordo con Paul B. Preciado, o optimismo como método: «a capacidade colectiva de tomar conciencia do que está a pasar e, por primeira vez na historia, de compartir esa experiencia a escala planetaria» (*Dysphoria mundi*, Anagrama, 2022, p. 536).

SUEÑO EN OTRO IDIOMA: DE LA PROPUESTA A LA PRESENTACIÓN

Itziar Burruel de Larrañaga

Aún recuerdo el día en que llegó un correo a mi buzón, este invitaba a toda la comunidad universitaria para iniciar un proyecto llamado Cinelinguas, que más tarde se transformaría en lo que hoy es CineFilo. Tenía poco de llegar a España y el cambio de entorno despertó en mí una timidez atípica para mi personalidad naturalmente extrovertida. Tenía miedo de hablar, de acercarme a la gente y realmente no me sentía cómoda en ningún sitio. No sabía qué quería hacer de mi vida: mi ingreso a la facultad fue improvisado y simplemente iba tirando de lo que había. Pero sabía que me gustaba el cine y que me gustaba conocer cosas nuevas.

Fue para mí un gran esfuerzo aparecer en la sala D01 de la Facultad de Filología. Llegué 15 minutos antes y poco a poco fueron llegando caras desconocidas. Ese día Dolors y Gabriela compartieron su propuesta e ideas que se resumen en: hacer un club de cine en el que se vieran películas en las lenguas representadas por la facultad o relacionadas con dichas áreas. Inmediatamente supe cuál iba a ser mi propuesta.

Sueño en otro idioma es de mis películas favoritas. La primera vez que la vi fue durante la pandemia, en un club de cine virtual que solamente tuvo tres sesiones pero afortunadamente me la presentaron. Yo también la descubrí en un espacio con objetivos similares y sin saber nada de ella antes de verla. Fue una agradable sorpresa que no esperaba para nada. Inició un tren de reflexiones de una gran lista de temas, de los cuales destaco la gran diversidad lingüística de mi país, en

la cual no solía pensar mucho. Porque, de un lado, es un país mayoritariamente monolingüe donde la única lengua que hay que estudiar es inglés para poder tener un buen trabajo. Y, del otro, porque al final del día la única lengua que miembros de mi familia han hablado como lengua materna que no sea español es... euskera. Además, fuera de la clase en primero de primaria, en la cual estudiamos palabras del español que vienen del náhuatl, en la escuela no aprendí nada. Mucho antes de pisar una facultad de filología, la película me enseñó a ser consciente de mi inconsciencia y a no ignorar los factores culturales a los que todos contribuimos y que pueden orillar a una lengua y cultura a la muerte. Fue el agente que abrió una puerta a un mundo completamente nuevo para mí.

De vuelta en el año 2023 me fui adaptando un poco más a todos los cambios. El ciclo fue avanzando y mi propuesta sería la última del programa. ¡Qué nervios! Pero los coloquios y las charlas posteriores a las sesiones poco a poco me dieron la confianza de poder irme abriendo, y de saber que estaba en un sitio en el cual mi voz era valorada y que quería ser escuchada. CineFilo me dio una comunidad y un espacio al cual pertenecer, que, a pesar de ser una de los únicos dos estudiantes de grado, pude sentirme recibida y en una relación de iguales con mis compañeros, a quienes hoy considero amigos.

Fue gracioso saber que varias personas pensaban que iba a proyectar un melodrama de baja calidad, como lo son muchas telenovelas, o que realmente no sabían qué esperar de la película. Había un aire de incertidumbre en el público, pero yo me sentía muy segura de haber dado en el clavo. En mi presentación hablé un poco sobre el panorama lingüístico de México y poco después empezó la proyección. Al finalizar la película, vi de reojo a un compañero mandar un mensaje «La película estuvo muy bien» mientras se secaba unas lágrimas. Para mí personalmente es la mejor victoria. Fue maravilloso percibir el cambio en la audiencia de la incertidumbre a la curiosidad por aprender más sobre algo nuevo, y el amor a una película que, al igual que ellos, yo sentí la primera vez que los vi. Como esa puerta que la película abrió para mí, también la abrió para los otros y cómo esta experiencia personal en tiempo real se volvió en una compartida. De una forma u otra también marcó momentos claves en el proceso de mi adaptación a un espacio, a un nuevo contexto, a un nuevo país y a una nueva cultura. El contraste de tener miedo a hablar, a moderar un coloquio alrededor de algo importante para mí.

Aunque al principio quería escribir solamente de la película, siento que a un nivel personal ahora está inevitablemente ligada a CineFilo, a estas experiencias que

han enriquecido mi perspectiva y mis opiniones al llevarlas del plano personal al plano comunitario, colaborativo. Para mí es el ejemplo perfecto del valor que tiene elegir una peli, verla y después sentarnos a hablar de ella. Así que, querido lector, te invito a que, si no la has visto, veas *Sueño en otro idioma* y que vengas a nuestra próxima sesión y te unas a este diálogo. Te recibiremos con los brazos abiertos.

CineFilo

Outono 2023

Martes, 17:00 h - 20:00 h

Salón de Actos, Facultade de Filoloxía - USC

Actividade aberta e de balde certificada pola Facultade de Filoloxía



26/09/23



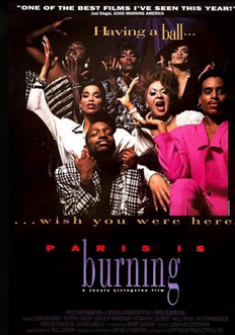
17/10/23



24/10/23



07/11/23



21/11/23



12/12/23

MARCAS DE AUGA. OS DÍAS AFOGADOS E AUGA A TRAVÉS NUNHA TARDE DE OUTONO NO CINEFILO

María Xesús Nogueira Pereira

Daquela tarde de outono na que CineFilo me convidou a acompañar a sesión sobre *Os días afogados*, a película de César Souto e Luís Avilés, lembro a sensación de humidade. A mesma que me anegou despois de ver por vez primeira o filme. A que me deixou o corpo cheo de friaxe cando lín o poemario *Auga a través*, de Dores Tembrás, quen tamén estaba presente aquela tarde de outono.

Entrara eu no Salón de Actos coa película empezada, medio ao agacho, para non distraer unha tensión que axiña percibira no rostro do público. Delatábaa o silencio apenas interrompido pola chuvia que incesantemente caía sobre as imaxes da cinta.

Visionara en varias ocasións co meu estudantado o documental, que reconstrúe os últimos días da aldea de Aceredo antes de ser anegada polo peche das comportas da Barragem do Lindoso: unha particular conta atrás narrada a un tempo desde o íntimo e o social. A literatura dos encoros érame familiar polo traballo académico dedicado ao estudo da ecopoesía. O espanto do asolagamento, por unha infancia ao pé dun río ameazado tamén pola construción dunha central que levaría a auga até a beira da casa.

A intensidade de emocións que se estaban a experimentar no Salón de Actos non só viña dada polo tema, a perda dun territorio e dun modo de vida, senón tamén polo que para min é un dos acertos do documental: a reconstrución a partir de gravacións privadas. Tales filmacións, que foran feitas coa finalidade de non

esquecer a memoria da aldea cando esta quedase anegada, deixábnos entrar ao público en espazos íntimos da veciñanza para acompañala nunha cotidianeidade —prender o lume, facer o xantar, bañarse no río, ir á misa— apenas alterada pola vontade de documentación. É precisamente esta vocación a que provocara un dos momentos de maior tensión do filme: a transición entre os fogos de artificio da última romaría e os primeiros disturbios ante o inminente peche das comportas do encoro. O documental incorpora a partir de aquí imaxes de gran dureza que testemuñan o orgullo e a dignidade dun pobo: «porque estamos no noso sitio». *Os días afogados* transcende o valor documental profundando na dimensión humana, mostrando as arestas dun conflito e deixando no público atento de CineFilo un sabor agri doce a auga revolta e a lodo.

Á proxección do filme seguiu a intervención de Dores Tembrás, autora da *plaque* *Auga a través* (2016), nunha mesa na que tiveron o pracer de participar. A poeta explicou como fora unha noticia do ano 2012 na que se informaba da emerxencia, pola seca, da aldea anegada de Aceredo, o que a levara a escribir un libro que dialoga de xeito explícito con *Os días afogados* e que incorpora algunhas voces da veciñanza nel reproducidas: «pero se nos botan hai que ir».

Acompañando o recitado dalgunhas composicións, achegou detalles da súa experiencia na escritura do poemario, como a anécdota, da que se dá conta tamén no documental, da xente que, ao abandonar a aldea, «pechou a porta con chave / para que non entre a auga». Tamén do impacto que lle causaron as escenas máis dramáticas, cando a veciñanza tivo que evacuar pertenzas e animais apurados pola «rapiña da auga», ou ver como as pedras que quedaran ao descuberto tiveron «a súa última palabra» vinte anos despois.

O coloquio de CineFilo foise enriquecendo coa superposición de discursos: o da xente da aldea nas gravacións privadas, o do documental, o dos versos de *Auga a través*, o da escritora, o do público asistente e o da auga. Dores Tembrás explicou como nas marxes da *plaque*, unha fermosa edición artesanal de Apiario, figuraban as marcas do nivel da auga conforme esta ía subindo ao tempo que avanzaba a escritura do texto. A humidade infiltrara tamén as páxinas que termaban dos poemas e tamén, naquela tarde de outono, as paredes do Salón de Actos de Filoloxía.

ALGO HARÍA

Ailén Kendelman

«Algo haría». E punto, aí remataba a historia. «Algo haría» que usaban os pais de miña nai, galegos emigrados á Arxentina, cando se escoitaba falar dun desaparecido. «Algo haría» como unha chave para pechar o caixón do medo. «Algo haría» como as palabras dun conxuro para o esquecemento necesario dunha familia de *gashegos* que tiñan o corpo rebentado de traballar para sobrevivir na portaría dun edificio para familias da clase alta bonaerense no Barrio Norte.

Miña nai medrou nunha ditadura e criou a unha filla que medrou nunha democracia case de estrea. Só vinte anos despois eu pertencía a unha xeración que camiñaba polas rúas sen medo de que meu pai ou miña nai desapareceran e escoitando iso das Madres de Plaza de Mayo sen ser moi consciente de quen eran esas mulleres con panos brancos na cabeza pedindo verdade a berros.

Interpretar a unha carcereira cómplice do sadismo dos militares en *Migas de pan* de Manane Rodríguez axudoume a conectar cunha parte da historia de Uruguai e por extensión de Latinoamérica, cunha ferida colectiva aínda sen curar. Como adoita pasar nas rodaxes nas que non es protagonista, fun ao set de rodaxe e gravei as miñas secuencias sen coñecer a totalidade do filme. Velo enteiro na súa primeira proxección fíxome percibir a crueza e a barbarie que viviron estas mulleres e tantos outros presos políticos durante a ditadura uruguaia.

O convite de Gabriela para participar no CineFilo asistindo á proxección de *Migas de Pan* e compartindo un coloquio posterior deume a oportunidade de encontrarme

co público nun diálogo que foi unha ponte entre a historia da película coas nosas propias vivencias do presente.

O encontro do CineFilo lembrounos que a Historia non camiña en liña recta e que retrocedemos coa mesma facilidade que avanzamos. Grazas por axudarnos a manter viva a memoria para que non chegue o día no que digamos «algo haría Juana Rivas», «algo haría Gisèle Pelicot», «algo haría aquela nena sen nome de Gaza».

SIGUIENDO EL CAMINO DE LAS MIGAS DE PAN

Gabriela Rivera Rodríguez

«¿Dónde termina la historia y empieza la memoria?» es una pregunta que me hizo Milita Alfaro, una profesora de Historia y amiga cuando estaba realizando una estancia de investigación en Montevideo en un momento en el que andaba bastante perdida con el rumbo de mi tesis. Creo que, en medio de esta charla entre mates y bizcochos, ella no fue consciente de cómo calaría en mí esta pregunta y de cómo me acompañaría desde aquel momento.

Así pues, cada cierto tiempo, esta interrogante vuelve a mí, sobre todo cuando pienso en tiempos de dictadura y me adentro en los testimonios de una época que marcó tanto a las personas que la vivieron como a las generaciones que nacimos y crecimos bajo su sombra. En aquel entonces, su reciente y camuflado relato, como una especie de dimensión conocida y desconocida a la vez, presente y ausente por su capacidad de reconfigurarlo todo y por nuestra incapacidad de abordarla y ponerla en palabras, lo impregnaba todo. Intuyo que será esa la causa de que me fascine tanto la creación artística en los contextos represivos, así como la capacidad de ciertos artistas para nombrar, cuestionar, criticar y, por qué no, incluso reír y hacer reír en un momento en el que todos estos verbos parecen imposibles.

Podría decir que por esa razón elegí la película *Migas de pan* para proyectarla en nuestro cineclub, pero no es, desde luego, la única.

Después de tantos años viviendo en esta tierra hermosa, perdí el hábito de ver representada mi lengua en la gran pantalla. Por eso, cada vez que tengo la oportunidad de ver una película uruguaya en el cine (una ocasión bastante poco habitual,

debo decir), este acto se vuelve un acontecimiento único y que me interpela desde lo más hondo. Tener la oportunidad de viajar al paisito aunque sea durante dos horas es una ocasión más que especial para mí, un modo de trampear la nostalgia y de conectar con una parte de mi esencia que está siempre latente y que despierta al entrar en contacto con la lengua de mi infancia. En esa lengua reía y en esa lengua también lloraba, y río, y lloro aún, porque esta lengua, tan testaruda, se niega a quedarse en un segundo plano.

CineFilo me permitió esta vez viajar acompañada, teniendo a mi lado a un grupo con el que comparto mi amor por el cine y mi amor a una forma de ver la Universidad que decide reservar un espacio para ver cine y para hacer algo tan poderoso como pensar juntas, hablar y compartir al margen de los temporizadores y de los currículos. Así pues, mi propuesta fue una película que habla del dolor y de las grietas que una dictadura deja en la sociedad, pero también del poder extraordinario que tiene el amor para afrontar el horror que tantas veces nos toca vivir.

Decidí invitar a Ailén y a Cintia a que me/nos acompañaran en el viaje, dos mujeres migrantes, fuertes y hermosas a las que quiero y admiro y que también aprendieron a habitar, igual que yo, un espacio que no era el suyo, pero que terminó siendo tan nuestro como aquel que nos vio partir siendo unas niñas en su caso, una adolescente en el mío. Y al igual que Hänsel y Gretel, de la mano de Ailén, de Cintia y de todas las personas que al encender las luces estaban profundamente conmovidas por lo que acabábamos de ver, fui siguiendo las migas de pan que me llevaron a casa. Y dolió. Pero también vi, al encender las luces, que había rostros en ese salón de actos que hacen de esta casa mi casa y que forman parte, por lo tanto, de mi historia y de mi memoria.

CineFilo engloba para mí esas migas que me hacen caminar y que a la vez me guían en el camino de regreso a lo que soy, que me ofrecen un espacio seguro en el que mantengo viva mi memoria y mi raíz, mientras veo cómo mi identidad se va metamorfoseando. En cada gesto amigo, en cada vivencia compartida y en cada brindis tras una sesión se esconde un grupo humano que contiene, que acompaña y que, sobre todo, escucha.

CineFilo es para mí, en definitiva, un espacio de memoria compartida donde resistir y donde sanar, y recordando al Sabalero, «lindo haberlo vivido / pa' poderlo cantar».

SURO A COMPOSTEL·LA

Mikel Gurrea

El novembre de 2023 vaig tenir la sort de ser convidat per Dolors Perarnau a participar en el cineclub de la Facultat de Filologia de la Universitat de Compostel·la amb *SURO*, el meu primer llargmetratge com a director. Sento curiositat per veure què és allò que fa que la gent s'aproximi a una pel·lícula; des de quin aspecte es genera la primera connexió. En aquest cas, el punt d'entrada era la llengua. *SURO* és un film parlat en català i barreja el dialecte de Barcelona amb el de l'Alt Empordà. La pel·lícula també inclou diàlegs en castellà, francès i àrab, perquè aquestes són les llengües i les formes de parlar que vaig sentir jo, l'any 2010, quan vaig treballar de temporer a la llevada del suro als boscos de l'Alt Empordà. D'aquella experiència en va néixer el germen per fer la pel·lícula. Així doncs, molts anys després, vaig poder-la compartir a Compostel·la. Em va fer molt feliç veure la gent que s'hi havia acostat, el tracte afectuós i la calorosa rebuda envers el film. Després de presentar-la, mentre discorria la projecció, recordo caminar pels carrers plujosos de Compostel·la, per fer temps. Com he fet a tants llocs del món, mentre la gent està veient *SURO* per primer cop, jo observo i transito pels paisatges del seu dia a dia. De la Rúa de Ricardo Carvalho Calero a la dos Pelamios, vaig caminar per la Rúa dos Castiñeiros, travessant el centre històric, fins a arribar a Numax, espai de cinema i llibreria que admiro. Crec que aquesta sensació de recórrer la ciutat mentre la projecció avança agermana la pel·lícula amb cultures i llengües diferents de les meves. D'alguna forma, la pel·lícula permet que hi hagi un intercanvi. De cop, els boscos de l'Alt Empordà arriben a Compostel·la: el suro, la calor de l'estiu

empordanès, les contradiccions de l'Helena i l'Ivan, la humanitat d'en Karim, la bellesa i la duresa de l'art dels llevaires... tot això es revela durant dues hores en una sala arrezerada de la pluja gallega. Recordo esperar a fora de l'auditori on es projectava el film, escoltant des de l'altre costat de la porta els últims cinc minuts de metratge, esperant a la música dels crèdits per entrar a la sala i xerrar amb les persones assistents. El diàleg va ser molt viu. Tot i que va començar a l'auditori, va continuar al sopar, entre vins, rialles i molt bona companyia. Sempre m'interessa sentir com la gent interpreta la pel·lícula, en què es fixen, quines sensacions els hi provoca. Em fa recordar que, un cop feta, les pel·lícules ja no són de qui les fa, sinó d'aquelles persones que les veuen. I així, ple d'agraïment, l'intercanvi va quedar segellat. En efecte, *SURO* va passar per Compostel·la, però Compostel·la també va passar per *SURO*.

A IM/PERTINENCIA DO CINE QUEER

Miguel Alcalde Silveira

O nacemento de iniciativas colaborativas universitarias adoita estar ligado ao recoñecemento dunha falla no sistema educativo. Os cineclubs, en concreto, tratan de crear un espazo no que proxectar e debater filmes que usualmente son pouco tratados (ou ignorados por completo) nas aulas de estudos audiovisuais, ben sexa polo xénero narrativo, formato, procedencia da produción ou identidade des directoris. No caso específico do CineFilo, o principal baleiro recoñecido foi a falta de atención a tradicións cinematográficas de territorios e/ou linguas non maioritarias, ou cuxos produtos non soen ser difundidos, estudados e atendidos polo público de masas (como si é o caso dos cinemas anglosaxón ou español). Porén, tamén tivemos claro desde o inicio que queriamos reivindicar a presenza de películas sobre dirixidas por mulleres e suxeitos LGBTI+ pois, alén da súa orixe, trátase de autorías sumamente infrarrepresentadas nas aulas de case calquera disciplina. Na ocasión deste texto, profundarei máis no segundo destes colectivos, pero moitas das cuestións que se formularán poderían ser aplicables tamén ao cine creado por mulleres.

A mediados da década de 1970, nun ensaio que fixo tremer os estudos fílmicos, Laura Mulvey (2001) teorizou a *female gaze* [ollada feminina] para facer ver que o xénero de quen está detrás das cámaras determina o resultado final do seu traballo, e que a ollada masculina (debedora á súa vez da cisheteropatriarcal) domina por completo o cinema, facendo que sexan os seus intereses, ideoloxías ou padróns morais os que se transmiten. Seguindo a súa proposta, desde os estudos fílmicos de perspectiva *queer* fálase dunha *queer gaze* [ollada *queer*], que é torcida,

subversiva, disidente... en definitiva, desviada da norma cisheterossexual (Zurian e Ramos, 2021). O cine *queer*, pois, busca non só dar maior representación aos suxeitos LGBTI+, senón en particular aos seus modos de vida, que inevitablemente desmontan e critican as estruturas sociais de poder que impoñen o sistema de control e opresión que lles impide existir con liberdade.

Tendo isto en conta, que papel pode xogar o cine *queer* nun cineclub universitario? Debe sequera ter un papel específico? É un espazo axeitado para este tipo de cinema? Cómpre tratalo de xeito especial ou coma outro filme calquera? Poden a Academia, o CineFilo ou o seu público beneficiarse da proxección do cine *queer*? E viceversa? Como deberían prepararse e desenvolverse estas sesións? Que asuntos destes filmes deberían salientarse nos coloquios que seguen ás proxeccións? Quen debe facerse cargo da súa moderación? Que efectos (se algún) deben preverse (ou buscarse) da súa exposición ante un público en maior ou menor medida habitual, heteroxéneo, interesado por ou afeito a este cine?

Todas estas preguntas (e moitas outras) pasaron pola miña mente antes, durante e despois de comezarmos a andanza do CineFilo. Catro ciclos máis tarde, foron varias as películas programadas no noso cineclub que poden encaixar baixo a perspectiva que estou a tratar: *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) no primeiro ciclo (28/02/2023), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990) no segundo (21/11/2023), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) e *Creatura* (Elena Martín, 2023) no terceiro (12/03/2024 e 23/04/2024), e *La primavera rosa* (Mario de la Torre, 2014-2018) no cuarto (08/10/2024). Eu mesmo encargueime tan só da moderación da primeira destas sesións, mais asistín e participei no resto, polo que vivín a experiencia desde ámbolos dous lados do evento.

O feito de crear un cineclub universitario e proxectar na súa terceira sesión o particular *thriller queer* almodovariano foi unha declaración de intencións. Presentar, expoñer e debater unha historia baseada na (falsa) dicotomía entre as violencias sistémica e física trouxo á fronte dos intereses de CineFilo a busca de reflexións arredor de cuestións como a identidade, o acoso sexual, o trauma ou a xustiza, que veñen a constituír algúns dos temas predominantes entre as máis de trinta películas que proxectamos. O compromiso respecto dos suxeitos oprimidos e das súas experiencias ficou desde o inicio como unha das nosas principais características (e das nosas virtudes, atreveríame a engadir). Agora ben, dito compromiso non se limita á escolla do filme, senón que se traslada á propia celebración da sesión, na que é deber des súes moderadoris asegurar que as personaxes, historias, colectivos e culturas retratadas sexan respectadas e tratadas como o que son.

Dun xeito retorcido, involuntario e non-lineal, a(s) personaxe(s) de Vera/Vicente segue(n) a estela do *Orlando* de Virginia Woolf e cambia(n) de sexo durante a metraxe (Almodóvar, 2011), o que supón un desafío para o público. Provócase unha certa incomodidade que problematiza as súas ideas naturalizadas acerca do xénero e a identidade, que demostra os mecanismos de produción de suxeitos en base ao binarismo home-muller e, en definitiva, obriga continuamente ao espectador a repensar o xeito de referirse a ela/el, incluso xa rematada a película. «Soy Vicente», a última liña de diálogo, é pronunciada por un corpo que uns ollos previos á visualización deste filme non dubidaría en identificar como muller, pero que agora non son capaces de achar unha opción satisfactoria. O modo en que esta historia afecta á mente e corpo de quen a ve impide fuxir do seu comentario no coloquio posterior, motivado pola necesidade de respostas pechadas que o manchego decide non dar.

Un efecto semellante ten o documental *Paris Is Burning*, no que se representan as vidas precarizadas, violentadas e marxinalizadas da escena sub/contra-cultural *queer* neiorquina do *ballroom* (Livingston, 1990). Persoas ás que as sociedades acostuman retratar como pallasos, monstros e parias aparecen aquí mostradas como divertidas, sensibles, respectuosas, familiares, fortes, reivindicativas, talentosas... humanas, en resumidas contas. A espectacularización que adoita acompañar á aparición de suxeitos *queer* nos medios de comunicación de masas (pensemos en Cristina Ortiz Rodríguez «La Veneno» ou Manuela Trasobares, dúas das mulleres trans con maior e máis importante presenza na televisión española) rexéitase por completo, e achégase a un público (previsiblemente) alleo un mundo atravesado por violencias, agresións e opresións ao tempo que cheo de ledicia, paixóns, amizades, amores, éxitos... O horizonte de expectativas do público de CineFilo resulta, pois, alterado polo potencial conmovedor, (re)humanizador e case pedagóxico dos testemuños dalgúns dos nomes máis influentes da historia internacional do colectivo LGBTI+, como Pepper LaBeija, Venus Xtravaganza, Dorian Corey, Willi Ninja...

Mediante a proxección de filmes *queer*, o CineFilo colabora na recuperación da visibilidade das persoas LGBTI+ de todo tipo ao ofrecerlles un espazo seguro dentro da institución universitaria, que aínda ten como materia pendente a presenza deste tipo de historias, perspectivas e creacións nos seus corredoiros. Outorgámoslles a oportunidade de derrubar os muros de contención dos sistemas de poder nunha das súas máis santas casas, a do Saber. Contribuímos á mellora da súa consideración hexemónica desde posicións relativamente privilexiadas e achegamos á comunidade universitaria produtos culturais que, doutro xeito, non teñen (polo

momento) apenas oportunidade de desfrutar. En definitiva, esforzámonos por desmontar a ollada cisheteropatriarcal, colonial, capacitista e capitalista do canon audiovisual no que se fundamenta o ensino actual e activamos o pensamento crítico no estudantado, profesorado e veciñanza da facultade. Agardo que estas liñas e, sobre todo, as preguntas formuladas, animen conversas, discusións, coloquios e debates que, de seguro, serán máis que produtivos na loita polos dereitos humanos.

Referencias bibliográficas

La piel que habito (2011) Almodóvar, P., dir. [DVD]. Barcelona: Cameo.

Mulvey, L. (2001 [1975]) «Placer visual y cine narrativo». En: *Arte después de la modernidad*. Ed. por Wallis, B. Madrid: Akal, pp. 365-377.

Paris Is Burning (1990) Livingston, J., dir. [DVD]. Manhattan (Nova Iorque): Miramax Home.

Zurian, F. A. e García Ramos, F. J. (2021) *Una mirada queer sobre el cine español del siglo xx. Guía didáctica*. Madrid: Fundamentos.

CineFilo

Inverno-primavera 2024

Martes, 17:00 h - 20:00 h

Salón de Actos, Facultade de Filoloxía - USC

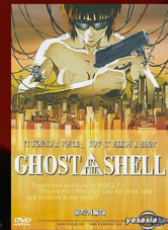
Actividade aberta e de balde certificada con 1 crédito ECTS pola USC



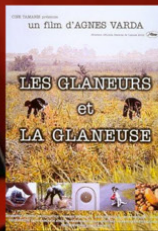
30/01/24



06/02/24



20/02/24



27/02/24



12/03/24



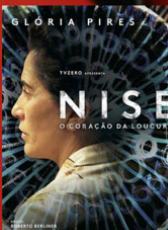
19/03/24



09/04/24



23/04/24



07/05/24

GHOST IN THE SHELL. SOBRE IDENTIDADE(S), MEMORIA(S) E EXPERIENCIAS COLECTIVAS

María Díaz

O ano pasado, CineFilo brindoume a oportunidade de proxectar o filme *Ghost in the shell* (1995, Mamoru Oshii) fronte a amigos e compañeiros no auditorio da Facultade de Filoloxía. Xunto a eles e coa axuda do profesor Paulo Gatica Cote asistimos á crise existencial da comandante Motoko Kusanagi, muller *cyborg* líder dunha unidade de servizos secretos que investiga unha serie de asasinatos e crimes cometidos por un *hacker* descoñecido de alias «Titiriteiro». Pese ao arrevesado da trama e ao complicado simbolismo do universo creado por Mamuro Oshii, o drama da comandante Kusanagi deu moito que falar entre os asistentes precisamente pola pertinencia dos seus temas. Gardareime de facer *spoilers* a quen non puidese asistir e non vise o filme. Abonda con saber que o principal conflito da película vira en torno á cuestión da identidade: quen son se habito fóra das taxonomías do natural? Existo se non vivo nun corpo, senón nunha cuncha?

O presente mini-ensaio non pretende facer unha análise exhaustiva da cuestión. Tampouco me pararei a tentar transcribir todas as ideas e debates que tiveron lugar no auditorio. Con todo, hai un elemento de aparencia sinxela do que me parece que paga a pena falar: a banda sonora orixinal. A quen non estea familiarizado con ela pídolle encarecidamente que busque en *Youtube* «*Ghost in the shell* making of a *cyborg*». A peza que escoitará aparece por primeira vez cando se nos mostra a elaboración do corpo *cyborg* da comandante. Foi composta por Kenji Kawai e mestura varias músicas tradicionais xaponesas e búlgaras. Imita un canto de voda

ritual onde se afastan as sombras e se insta á unión dos mozos. A peza responde por si mesma a pregunta proposta: existo porque hai outro que aínda que non é coma min existe comigo.

A partir de aquí deixemos de lado as particularidades da ficción e trasladémos nos ao auditorio da Facultade de Filoloxía. Non precisamos pechar os ollos para tentar visualizar aquel martes de febreiro no que se proxectou *Ghost in the shell*. Podería ser calquera outro martes. A reunión dános a oportunidade de vivir unha experiencia estética colectiva que nos reafirma nunha identidade común. Non está aínda moi claro cal é esta identidade: pode que sexamos filólogos, membros do club cinéfilos... Mesmo pode que non sexamos nada disto: tal vez estou vendo o filme pola insistencia dalgún compañeiro que non quería vir só ou tal vez son vítima dalgún profesor insistente que valora positivamente a participación do seu alumnado neste tipo de actividades. O día que se proxectou *Ghost in the shell*, por exemplo, o auditorio encheuse de amigos fieis aos que pedín vir por medo de non atopar miradas amables cando me tocase falar dende a mesa. Nada disto importa cando escoitamos a música xuntos. Neste momento oio o que os demais oen e estou a formar unha memoria en común con eles. Se algún día por casualidade alguén fala do filme ou percibo as primeiras harmonías de *Making of a cyborg* sei que me lembrarei do auditorio e das súas butacas vermellas.

Para nós, os que vivimos no posconfinamento (non paga a pena falar de pospandemia cando segue a latexar en tantos lugares) actividades coma CineFilo cobran gran relevancia. Pertencemos a un tempo caracterizado pola ameaza constante de crise. Entre outras cousas, a COVID-19 fíxonos decatarnos de que nada se pode dar por sentado; existe un risco de que se me prive de escoitar ou inclusive de ulir ao que está ao meu lado. Neste senso, poder asistir ao club é unha oportunidade. Non falo aquí de privilexio, nin de potencial, nin de acto cargado de significado: simplemente unha oportunidade. Deixa de importar se quen está xunto a min me agrada ou me desagrada; se comenta comigo ou se me estorba porque o cheirume das frituras que comeu ao mediodía satúrame o nariz. O caso é que estamos compartindo algo, creando unha memoria que nos inclúe a ambos. A min e a ese co que ao mellor non me trato pero que ten na súa imaxinación as miñas mesmas melodías.

AGNÈS VARDA, OU COMO SALVAR OS RESTOS

Oscar Parcero Oubiña

Varda, cineasta de ollada atenta como poucas, ofreceunos co cambio de século, xusto no daquela inquietante 2000, unha das súas obras máis... cabería dicir *vardianas*? Diremos que si; digámolo así. O seu título, de feito, convidanos a facelo, pois hai nel unha aberta confesión, que se vai facendo manifesta e máis comprensíbel a medida que o filme se vai desenvolvendo. Un filme, con todo, que non é filme, en realidade, pois Varda grava –en vídeo– e non filma –en cinema– este traballo. Faino, ademais, dun xeito ben enfático: a cámara de vídeo mesmo vira un personaxe máis, un outro elemento a ser «espigado» (digamos polo momento) para se mostrar na pantalla canda todos eses outros que constitúen a materia do –diremos, malia todo– filme.

De feito, a escolla da cámara de vídeo non ten nada de anecdótica: ela constitúe o primeiro e, talvez, máis revelador trazo característico de *Les glaneurs et la glaneuse*; por como nel conflúen o que Varda «espiga» e o como o fai.

Mais paremos un momento nunha apreciación lingüística, aínda que non sexa co ánimo dun prurito estritamente lingüístico. *Glaner* é en francés, máis literalmente, «espigar» ou tamén, nun sentido máis amplo, onde ten lugar o seu uso figurado, «colleitar», como cando alguén «colleita» ou «recolle» información, por exemplo. Mais no filme o *glaner*, de onde proveñen os *glaneurs* e a *glaneuse* do título, debe entenderse ante todo, ou xa case exclusivamente, no sentido máis restritivo que ese modo de colleita ten fronte a outros; para o caso, fronte ao *récolter* ou ao *collecter* que serían as formas máis propias dun recoller aquilo que previamente foi

disposto para ser recollido; ou sexa, a colleita, no sentido máis habitual do termo: aquela que recolle ou, simplemente, colleita o que foi plantado ou sementado, despois coidado e, en suma, previsto na totalidade dun proceso que dese modo se completa.

O *glaner* que Varda explora, e que move todo o seu filme, é, pola contra, aquel que se entende fóra da previsión, fóra do cálculo. É o *glaner* dos restos («restos improdutivos» diríamos insinuando tanto a Bataille como a Benjamin), aquel que máis que recoller, rebusca: só despois de completado ese proceso, entre todo o que foi desprezado na colleita, mais que ten aínda a posibilidade de ser salvado, recuperado para un consumo que, non obstante, deixa precisamente por iso de selo: porque xa está á marxe do proceso calculado da produción e o beneficio (colleita).

E eis aquí a mencionada confluencia do que e do como, xa suxerida no título do filme: Varda ocúpase dos rebuscadores (diremos agora, con máis ou menos acerto que «espigadores», porén en máis explícita continuidade co que estamos a destacar) –o que– sendo ela mesma unha rebuscadora –o como–. E se uns rebuscan patacas ou froita, outra rebusca individuos, persoas que, á maneira da froita «fea», son tamén excluídos, botados á marxe. Mais uns e outra levan a cabo un mesmo exercicio: ao que poderíamos denominar de maneiras moi distintas, falando de recuperar, salvar, dignificar, etc.; mais quizais un modo particularmente acaído de nos referir a este exercicio sexa dicindo, sen medo, redimir. Nun movemento que nos pode recordar o levado a cabo por Walter Benjamin en *A obra das pasaxes*, Varda redime os «fragmentos» (para seguirmos con Benjamin), os «restos» dunha «megamáquina» (se vale dicilo coa fórmula de Latouche) que avanza non malia senón en virtude de producir, de deixar atrás, ao seu paso, «restos».

Así se entende a nada casual escolla da videocámara para o «filme»: porque ela permite prescindir de toda a parafernalia dunha rodaxe, a cal, pola súa vez, imposibilitaría o exercicio da rebusca que leva a cabo Varda, impondo no seu lugar a esixencia –propia da colleita, claro– dun cálculo e unha previsión. A videocámara permítelle a Varda evitar «producir contidos», e así, no seu lugar, limitarse a rebuscalos. E se ben é certo que «rebusca» ten en galego a acepción de algo de inferior calidade, algo desfeito ou desbotado, non menos certo é que esta acepción está na cerna da achega de Varda, quen, repetimos, redime ou dignifica o que se nos presenta como resto ou desfeita.

Máis aínda: Varda eleva os restos que ela rebusca por riba dos produtos calculados pola «megamáquina». Xa nolo anticipa o cociñeiro de alta cociña do filme, que transforma no prato os desfeitos en produtos de maior calidade que os que se encontran no mercado. Mais vémolos, sobre todo, na persoa do vendedor de revistas e profesor voluntario de francés para inmigrantes, en quen o filme encontra o seu momento máis culminante, aquel que mellor recolle (agora si?) todo o mostrado previamente. Na súa persoa Varda parece querer mostrarnos que o cálculo deixa fóra... o mellor; se non fose porque falar do «mellor» xa nos seduce para volver á mesma lóxica que o filme nos convida a abandonar.

Les glaneurs et la glaneuse non é tanto un filme que leve a cabo unha crítica ao consumismo como un brillante exercicio de recoñecemento (ou como dixemos antes, redención) do que excede ao consumismo, á súa lóxica. Porque, como nos explicara Bataille, e tamén se nos di aquí de maneira ben aberta, por moito empeño que se poña, non se pode acumular todo; hai sempre un exceso, algo que sobrepasa o cálculo. E iso está moi lonxe de ser o despreciábel. Ao seu rescate é que sae Varda, videocámara en man (como ela fai ben explícito, tampouco casualmente, claro), para tender a man e darlle a palabra a quen adoita quedar á marxe.

Un cubo branco, unha praza pública, un perímetro no chan ou un cadrado que permite mirar. En todo límites e unhas prácticas multipoligonal do filme cineasta sueco Ruben cinema escandinavo nos CineFilo cunha proposta no punto intermedio cinematográfica entre ou tamén denominada *Triangle of Sadness* (2022).

I
**(MIS)TRUST
THE SQUARE**

caso, a designación duns in/exteriores é a cerna *The Square* (2017). O Östlund representa o catro primeiros ciclos de que se sitúa exactamente da súa carreira películas como *Turist Fuerza Mayor* (2014) e

Esta escolla tamén é un reflexo contextual: asistimos a un incremento da presenza de creadorxs nórdicxs nas salas de cinema, alén de referentes clásicos como Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman ou Lars von Trier, así como o movemento Dogme'95. Proxéctase en Nicolas Winding Refn, director de *Drive* (2011) ou *The Neon Demon* (2016), e Thomas Vinterberg, director de *Festen* (1998), traducido como *Celebración, Jagten* (2012), traducido como *La caza*, ou *Druk* (2020), traducido como *Otra ronda*, xunto a series como *Borgen* (2010) ou *Kastanjemanden*, traducida como *El caso Hartung* (2021).

A *The Square* non se lle poden pedir exhortacións concretas, nin se poden agardar lecturas pechadas do seu visionado, co cal tampouco serán os obxectivos destas liñas. Só coa aceptación da inquietude e do cuestionamento é posible apreciala.

The Square problematiza a consciencia de estar nun «marco»; é dicir, como se diversifican as decisións tomadas ou as accións realizadas en consonancia aos encuadramentos (non) artísticos e como pode mudar a nosa visión crítica. O cadrado/praza pública que se expón como contorna para a axuda e o socorro mutuo non funciona igual dentro e fóra da curadoría do museo ou dunha *performance*. Igual que o concepto de pobreza. Igual que o síndrome de Tourette. E iso tamén implica unha visión posicionada de quen entra ao museo, quen o transita e quen o financia. Detrás das microaccións como o furto dunha carteira, unha nena loira e branca mendiga filmada ou unha publicidade interesada, rebole o consumo neoliberal da precariedade e a espectacularización do sufrimento. É imposible non pensar nos textos de Jean Baudrillard ou na doutrina do shock de Naomi Klein ante tantas gañas de impactar, de reducir e de esencializar mensaxes ou de priorizar a estética. Ademais, os chiscos ao real están constantemente activos a través do desafío viral Ice Bucket, as mencións a Lola Arias ou as referencias a Robert Smithson e o *Land Art*, actualmente cuestionados polo movemento *Land Ethic* e a loita pola xustiza (medio)ambiental.

Outro arco común é o debate arredor da arte e a permisividade (ou non) de que nos modifique: a arte nos ataca e aceptámolo? Ou nos rouba (a intimidade para expoñela, por exemplo)? Os postulados estéticos contra os éticos non rematan aí, senón que se estenden á *performance* do home-animal dentro do museo. Ao compartir premisas con *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic, este debate apunta á interacción, á participación e á inmersión pero, neste caso, engade o cuestionamento de que facemos con esa parte menos racional de nós, onde residen os nosos desexos ou a nosa animalidade, cando estamos en «sociedade».

O filme enfoca aos axentes interferentes do mundo da arte, pero o epítome destas ambigüedades e destas dobres lecturas son as interseccións entre vida pública e privada de Christian (Claes Bang). Rodeado de benefactores e clases acomodadas, Christian (parece que) non se decata da súa *location*, pero a usa. Mediante pequenas mostras do que acontece ao seu redor (dende a súa vida pública até a relación coas súas fillas), ponse de manifesto como aplica o dilema entre o seu traballo e a acción real. Medio miope ás súas propias accións e decisións, sitúase nun plano de superioridade moral, de privilexios intanxibles e de beneficios fronte aos seus iguais e non iguais. Conviven nel o políticamente correcto, unha certa moralidade anestesiada, a cobardía, a comodidade e a mediocridade que van deformando as

posicións de curador, xefe, compañeiro e pai. Así o plasma o xogo de escaleira cos plans cenitais mentres Christian baixa para meterse nun contenedor de basura e mentres sube (ao fin) a desculparse co rapaz ao que difamou, dañou e desasistiu. «You have nothing», Christian, aparece no fondo da entrevista inicial.

O filme encadra o funcionamento das diversas tecnoloxías de poder nas sociedades nórdicas, pero tamén suxire unha lectura que chegue a toda persoa espectadora e propón un inevitable paralelismo co teatro a través das reflexións recentes de Östlund: «cuando empecé, mi plan era combinar la tradición americana de conectar con la audiencia y la tradición europea de discutir sobre la sociedad, tratando de generar conversaciones. Mis películas buscan generar una reacción en la sala de cine para darle al espectador una razón para salir de casa» (*El Español*, 2023).

Carente dunha narratividade hexemónica, *The Square* fai rir ao mesmo tempo que produce incomodidade e, nesa dinámica, o humor negro e o gag son grandes aliados. O exceso de «brancura» fotográfica funciona perfectamente xunto a unha música que lembra á serie *The White Lotus* (2021) de Mike White. Todas estas facetas fan de *The Square* un filme tan molesto como necesario.

Neste escenario da nosa vida cotiá, veremos cantos *marcos* necesitamos autoquestionarnos e deconstruír para entrar en acción.

NISE: O CORAÇÃO DA LOUCURA

Simone Mazzer

Falar da minha experiência com esse universo da Dra. Nise da Silveira, sempre é muito prazeroso, pois volto a lugares e sensações transformadoras na minha vida. Não só como artista, mas no meu processo de evolução como cidadã, como ser humano.

Entender que acompanhar apenas um pequeno recorte da vida e da história da doutora, que foi o que filmar *Nise: o coração da loucura* me proporcionou, fez com que a vida de vários artistas envolvidos fosse transformada. No tempo em que vivemos no Hospital do Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, durante nossa preparação, passamos por várias etapas que foram da delicadeza da condução de Roberto Berliner, diretor do longa, à dureza de entender que aquele ambiente hospitalar e de cuidados específicos, outrora foi de extrema crueldade para pessoas neurodivergentes, pessoas com transtornos mentais, pacientes psiquiátricos ou, simplesmente, pessoas que não atendiam ao padrão comportamental daquele momento.

Aprender com a Dra. Nise, uma mulher à frente de seu tempo, que lutou com o seu melhor, enfrentando diariamente o machismo, a misoginia, o capacitismo, o preconceito, a discriminação, a falta de informação... Enfim, nossa heroína brasileira nos ensinou que o afeto cura.

Foi muito enriquecedor ter participado desse filme, assim como tudo que ele nos proporcionou depois do seu lançamento. Poder dialogar com pessoas interessadas

neste legado, mantém viva, na memória, a importância que médica e «clientes» seguem tendo.

Nesse sentido, agradeço demais o convite para que eu participasse do CineFilo.
Obrigada!

ROTEIRO DA EXIBIÇÃO DE NISE E CONVERSA COM A ATRIZ SIMONE MAZZER

Mariana Killner

Assim como disse Simone Mazzer, atriz do longa-metragem *Nise: o coração da loucura* (de Roberto Berliner, 2016), falar de um filme como esse, que é uma verdadeira obra de arte, é uma grande honra e desafio, pois a personagem principal, a psiquiatra brasileira Nise da Silveira (Maceió, 1905-Rio de Janeiro, 1999), além de profissional acima da média, foi uma pessoa gigantesca, visionária e revolucionou a história da medicina e dos cuidados intensivos não só nacional mas internacionalmente. Além desse feito, possibilitou que o Brasil e o mundo conhecessem os trabalhos de grandes artistas, como os que conhecemos ao longo do filme e que foram descobertos por sua personalidade livre, instigante e, sobretudo, humana, uma vez que se dedicou à sua especialidade, a psiquiatria, subvertendo os tratamentos agressivos e desumanos de internação e procedimentos de choque, comuns à época.

Para além da vanguarda na psiquiatria, Nise, com sua sensibilidade e abertura, fez submergir a arte como terapia. Trago como referência aqui a fala do conceituado psiquiatra e escritor brasileiro Christian Dunker, na qual diz «Nise descobriu algo sobre o Brasil e sobre a arte no Brasil», ou seja, suas descobertas deram a conhecer artistas nacionais que propuseram trabalhos dos mais variados tipos e estilos.

Entre os/as clientes do hospital (assim como Nise da Silveira os concebia, pois para a médica os pacientes não eram passivos nem estáticos, como o nome «paciente» sugere, mas tinham protagonismo e preferência no serviço, e assim, os funcionários do hospital estavam a seu dispor, bem como se deve estar na relação com a clientela, e, por isso, eram clientes), estava a artista Adelina Gomes, interpretada pela atriz e cantora brasileira Simone Mazzer —que nos concedeu um testemunho sobre o seu trabalho— e que, durante a sua participação em nosso ciclo de debates após a exibição do longa, revelou-nos, a todos os assistentes, como foi o processo de filmagem, o que para nós foi, também, adentrar no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, e imaginarmos, juntos à atriz, como foi o processo pelo qual ela e seus colegas de elenco passaram nos meses de gravação.

Simone nos contou que Adelina Gomes já havia morrido antes da filmagem e por isso ela contou com a ajuda dos funcionários do hospital para construir a personagem. Apesar de não a ter conhecido, aqueles que conviveram com Adelina confirmavam a semelhança física, de ações e de trejeitos com Simone, o que aporta mais verossimilhança à obra.

É importante destacar aqui, como proponente da sessão, que a escolha de Simone Mazzer como artista convidada para a discussão foi proposital e significativa, uma vez que a atriz representava, literalmente, a única mulher, cliente, e, também, artista com protagonismo no filme. Simone nos revelou, também, que foi um grande desafio para ela interpretar uma personagem que não se expressava verbalmente em horas de trabalho conjunto. Adelina reage verbalmente durante pouquíssimos momentos e, em ambos, percebemos reações intensas e de grande clímax, como agressões e gritos, uma vez que, enquanto espectadores experimentamos momentos de grande ansiedade e tensão, acompanhados pelas cores que estampam o hospital do Engenho de Dentro, reveladas importantes para compor a fotografia do filme e o ambiente cinzento e hostil dos primeiros minutos, que nos remetem à imagem de uma prisão, de um ambiente insalubre.

Como espectadores podemos perceber os contrastes de cores desde a cena inicial, em tom monocromático, a partir do momento em que Nise da Silveira chega, pela primeira vez, ao hospital. Assistimos, junto à protagonista e à porta desse espaço «público», a dificuldade para ser ouvida desde fora, como se também fôssemos adentrar com ela. Uma vez que avançamos no filme e, com a médica, notamos

o vazio, a falta de comunicação, o isolamento, intensificados pela trilha sonora de Jaques Morelembaum e pelos ruídos abafados.

No decorrer do filme, há cenas marcantes e cheias de simbologia, como a fusão e simbiose entre clientes e empregados, convidando-nos a nos despirmos do ambiente hostil e pernicioso das cenas iniciais, ainda na primeira hora do filme, para sermos, também, clientes-pacientes.

Podemos notar agora a delicadeza nos momentos de escuridão, no (des)pentear dos cabelos, no despir-vestir-fantasiar-se como uma (re)evolução simbiótica e inversão de papéis, entre (incons)cientes. Há, como não poderia passar despercebido, um apelo a olharmos para a natureza da capital carioca e à natureza humana, com suas pulsões e desejos à flor da pele, de forma sublime e natural, sem pré-julgamentos ou surpresa. O filme vai nos preparando para a mirada desapegada e sensível ao mesmo tempo.

As cenas na casa de Nise da Silveira também são importantes para percebermos sua alma livre e inquieta, uma vez que tem os gatos soltos pela casa e vêmo-la a estudar e a escrever para sua busca incessante por conhecimento e por ser reconhecida numa profissão em que seus colegas de trabalho, suas referências (o médico psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung), são todas masculinas. Não vemos referências femininas, para além da enfermeira, Ivone Lara.

Quanto às obras de arte que vamos conhecendo ao longo do filme, vemos que, assim como as personagens, que passaram por um processo de desenvolvimento ao serem transformadas pelo ambiente do ateliê que foi sendo criado no hospital, agora sim hospitalar como o termo prevê, as telas e esculturas dos artistas vão sendo aperfeiçoadas.

Entre os artistas que tiveram destaque durante a sua estadia no Engenho de Dentro estão Adelina Gomes, Fernando Diniz, Emygdio de Barros, Carlos Pertuis, Lúcio Noeman, Raphael Domingues e Otávio Ignácio. Alguns deles estiveram presentes no lançamento nacional das obras para o Museu do Inconsciente, que revolucionou o conceito de arte nacional no Brasil e também uma grande conquista para as técnicas e terapias para pacientes em cuidados intensivos. Essas obras estão dispostas no mesmo lugar onde foi rodado o longa-metragem e onde está atualmente o Museu de Imagens do Inconsciente (<https://www.museuimagens-doinconsciente.org.br/>), que merece ser visitado.

Para concluir este apartado, gostaríamos de convidá-los a descobrir mais sobre o trabalho realizado pela doutora Nise da Silveira e de sua equipe (entre elas a

grande sambista brasileira Ivone de Lara) e dos grandes artistas brasileiros referidos nesta conversa. Para mim, difundir o legado de Nise da Silveira e dos multiartistas do Engenho de Dentro é motivo de muito orgulho e emoção. É testemunhar que a arte é libertadora, e, por isso, necessária.

Que tod@s possamos dar asas ao inconsciente!

CineFilo

Outono-inverno 2024

Martes, 17:00 h - 20:00 h

Salón de Actos, Facultade de Filoloxía - USC

Actividade aberta e de balde certificada con 1 crédito ECTS pola USC



24/09/24



08/10/24

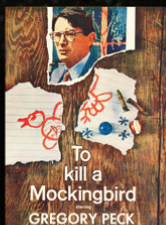


22/10/24

05/11/24



Sesión Sorpresa



19/11/24



03/12/24



17/12/24



CENTRO DE LINGUAS MODERNAS



VICERRECTORÍA DE ESTUDANTES E CULTURA

A NECESIDADE DE CONTÁRMONOS

Andrea Varela Jambrina

Como díxo Carla Simón, hai algunhas artistas que creamos dende a necesidade de contármonos, de saber de nós e da xente que nos rodea, de entendérmonos e entender outras realidades. Isto poderíase aplicar perfectamente ao CineFilo, á necesidade de crear un espazo para poder reunírmonos e desfrutar do cinema, sexa cal sexa o seu xénero ou formato, para despois reflexionar e escoitármonos.

Tiven a sorte de participar coa curta *Antes de que se poña o sol* (2023, Matos) onde traballei como Directora de Produción. Foi unha experiencia na que, ademais de desfrutar, reflexionei sobre a importancia que teñen estas iniciativas para dar visibilidade ás curtametraxes que, doutro xeito, dificilmente atoparían o seu espazo.

Ese formato tan breve como potente, adoita quedar relegado ás marxes da programación convencional nalgúns festivais, pero en proxectos coma CineFilo, o formato curto pode brillar, mostrando que non fai falta unha longametraxe para contar historias significativas. É un escaparate para relatos que doutro xeito permanecerían na sombra. Alén diso, tamén é unha oportunidade para achegar á audiencia, normalmente non tan acostumada a estas historias curtas, propostas arriscadas, frescas e cheas de creatividade que non se ven nas grandes pantallas.

A nosa historia pon no centro as problemáticas familiares cando se intenta controlar ás persoas maiores, sobre todo ás mulleres, infantilizándoas. Con Mela Casal ao fronte, facendo unha interpretación espectacular; con Sabela Rodríguez, Tete García e Victoria Teijeiro como mulleres protagonistas e tan necesarias; este filme outorga importancia á figura da muller, pero tamén ao espazo íntimo dos seus

pensamentos e emocións, algo que moitas veces queda fóra do foco. Na maioría das industrias cinematográficas, os relatos que xiran en torno ás mulleres e ás perspectivas das creadoras seguen sendo unha minoría. Por iso, dar voz a estas historias e ás persoas que están detrás da súa creación é tan importante. As mulleres que crean, que escriben, que producen, que interpretan e que dirixen teñen algo único que achegar ao panorama cultural e é fundamental que teñamos plataformas que lles permitan facelo, tanto pola visibilidade dos seus proxectos como pola visibilidade das propias creadoras. Queremos máis mulleres dirixindo e máis personaxes femininos escritos por mulleres.

Porén, o que fai a CineFilo tan especial non é só que proxecte cine de calidade e diverso, senón que abre unha porta ás historias que están agardando a ser escoitadas, ás creadoras que buscan un lugar onde expresarse e, en última instancia, a un cinema máis plural e representativo; porque cando a pantalla se enche de voces diversas, enriquecese toda a nosa mirada sobre o mundo. E iso é algo que, na miña opinión, nunca debería perderse de vista.

En definitiva, que siga o cinema, sobre todo o que creamos dende a necesidade de contármonos.

LAS PRIMAVERAS EN GALICIA

Mario de la Torre

Cuando comenzamos a vislumbrar el alcance del proyecto *La primavera rosa* solo vislumbramos en un primer momento un cortometraje documental que retratase la persecución de las personas en Túnez por su orientación sexual. Suponía una respuesta por nuestra parte ante el desprecio, en la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, por parte de ciertos países que se negaban a debatir una resolución para defender los derechos más elementales para la comunidad LGBTIQ+. El proyecto fue creciendo al ampliarse a otros contextos donde ciertas formas de violencia contra este colectivo eran también respaldadas por la legislación de sus países, como en el caso de Rusia. Suponía para nosotros una oportunidad de contribuir a la denuncia de estas infames conductas.

Hoy, con la condena a cuatro de las cinco personas acusadas por el asesinato de Samuel Luiz a gritos de «maricón», siento con más urgencia que nunca dar visibilidad a proyectos como el nuestro, para concienciar a la población sobre los peligros de permitir el auge de discursos de LGBTIfobia que cada vez parecen adquirir mayor vigor. El que se programase en CineFilo fue una noticia ilusionante. El proyecto se ha visto en multitud de países a lo largo de los años desde su estreno, pero que siga conteniendo un discurso tan vigente fue un impulso fundamental para seguir trabajando en él. En un día climáticamente muy adverso, las personas que se acercaron a la proyección y coloquio posterior participaron compartiendo sus inquietudes sobre este escenario que se presenta en nuestros días, donde lo amenazante de la situación no debe aminorar la vocación de mejorar el mundo.

Todo proceso artístico tiene en su germen la pulsión creativa y la necesidad de encontrar un público que acabe dándole sentido. Solo así la obra adquiere su valor completo. Cuando desarrollamos el proyecto de *La Primavera Rosa* nuestro foco estaba en la gente joven, ya que de ella pienso siempre que debe provenir el cambio. Actividades como CineFilo, programando proyectos sobre derechos humanos como este, están contribuyendo a ello.

TO KILL A MOCKINGBIRD, NOVELA INICIÁTICA QUE SE FIXO PELÍCULA CANDENTE

Claudio Rodríguez Fer

A escritora estadounidense Harper Lee fíxose mundialmente coñecida como autora da novela *To Kill a Mockingbird* (1960), única que publicou en 55 anos. Mais *To Kill a Mockingbird* obtivo o Premio Pulitzer en 1961, foi adaptada ao cine con grande éxito en 1962, canonizouse axiña como habitual lectura escolar nos Estados Unidos e converteuse nun *best seller* mundial traducida a numerosos idiomas. Adaptada ao teatro, dende 1990 represéntase anualmente en Monroeville (Alabama), onde foi concibida e onde o universo da novela se explota como principal patrimonio turístico cultural, con participación de veciñanza e público.

A aceptación de *To Kill a Mockingbird* foi tal que unha enquisa de Estados Unidos a situou como obra referencial tan só por detrás da *Biblia* e noutra de Gran Bretaña apareceu como o primeiro libro que debería lerse, aquí por diante da *Biblia*. Por outro lado, tamén é indicativo que a estatística da New York Public Library a situara como a obra para adultos máis solicitada tras 1984, de Orwell, e ante *Fahrenheit 451*, de Bradbury. Ademais, malia tratarse dun éxito comercial e mediático e de ser percibida ás veces como unha novela de xénero xuvenil, figurou tamén entre as novelas máis recoñecidas do século xx en diferentes enquisas, ás veces en primeiro lugar entre as escritas en inglés e contendendo por tanto coas novelas de escritores como Joyce, Faulkner, Huxley, Nabokov, Steinbeck, Fitzgerald ou Hemingway e de escritoras como Virginia Woolf, Toni Morrison, Alice Walker ou Carson McCullers (autora esta que percibira a súa propia influencia na novela de Harper Lee). Mesmo

nunha enquisa da BBC figurou como unhas das novelas máis queridas polo público británico, entre *Harry Potter and the Goblet of Fire*, de J. K. Rowling, e *Winnie-the-Pooh*, de A. A. Milne, e noutra do mesmo ente compareceu como unha das máis inspiradoras. E non deixa de ser significativo que nunha enquisa tan popular como a de *Play.com*, aparece como a mellor novela de todos os tempos, seguida de *The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien, e de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, de C. S. Lewis, así como por diante das consagradas novelas decimonónicas de autoras como Jane Austen ou Emily Brontë ou de autores como Dickens ou Tolstói.

Tan abraiante éxito para tratarse practicamente da única novela dunha persoa antimediática que nin sequera concedía entrevistas só se explica, no esencial intrinsecamente, pola autenticidade das vivencias relatadas, inspiradas na propia infancia da escritora, e, extrinsecamente, polas candentes problemáticas tratadas (violencia sexual, pobreza social, estigmatización mental, prexuízos idadistas e pedagóxicos, discriminación de raza e de xénero), pois a aprendizaxe en valores optimistas, humanistas e tolerantes nun medio hostil a eles que se presenta na obra ten vixencia universal. Mais o punto de partida non pode estar máis localizado nin ser máis persoal, pois o argumento desenvólvese durante a Gran Depresión na pequena vila ficticia de Maycomb, Alabama, narrado pola nena «Scout» Finch, que vive co seu pai viúvo, Atticus Finch, e co seu irmán maior, «Jem» Finch, servidos pola ama de chaves e cociñeira afroamericana Calpurnia. A nena loita contra o estereotipo feminino tradicional que queren impoñerlle e prefire comportarse case igual que os nenos. Agora ben, practicamente cada personaxe do seu contorno adoce dunha marxinação: a da raza, todos os negros; a da clase, os moitos pobres vítimas da Gran Depresión dos anos trinta; a da normatividade familiar, os tamén numerosos carentes dela; a da estigmatización mental, a moza maltratada e o mozo encerrado polos seus respectivos pais.

Pertencente ao xénero *Bildungsroman*, trátase en efecto dunha novela iniciática de formación no tránsito da nenez á madurez, coa conseguinte perda da inocencia da infancia, polo que comparte moito con *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, autor coetáneo e conterráneo de Harper Lee, quen coma ela acabou retirado da vida literaria e negándose a conceder entrevistas. Mais con quen Harper Lee tivo relación persoal dende a infancia foi co novelista Truman Capote, que inspirou directamente o seu imaxinativo personaxe «Dill» Harris (estigmatizado polo seu físico e pola falta de pai) e con quen, sendo mozos, investigou en Kansas os asasinatos tratados polo escritor na súa exitosa crónica novelada *In Cold Blood*.

Malia que o propio Truman Capote escribiu na sobrecuberta da primeira edición de *To Kill a Mockingbird* que se trata dunha primeira novela conmovedora, agradable e divertida, feita por unha escritora co máis alegre sentido da vida e co máis cálido e máis auténtico sentido do humor, a crítica situouna no subxénero gótico sureño, caracterizado pola inclusión de personaxes perturbados, inquietantes ou excéntricos, que viven en ambientes alienados, sinistros ou miserables situacións grotescas e proclives á desesperación, á violencia e ao crime. Compartiría, pois, clasificación coa novelística de William Faulkner e de Erskine Caldwell, co teatro de Tennessee Williams e coas narracións de mulleres como Eudora Welty, Carson McCullers e Flannery O'Connor.

As tres crianzas protagonistas están tan aterrorizadas como fascinadas polo misterioso e grotesco veciño «Boo» Radley, que mora oculto na súa casa familiar, pero que lles fai imprevistos agasallos sen deixarse ver e que finalmente salva o fillo e a filla do avogado humanista dun asalto armado realizado por vinganza vicaria. A reclusión do peculiar personaxe na súa inhóspita casa, visto polas crianzas como unha especie de monstro similar á criatura composta polo doutor Frankenstein na novela de Mary Shelley, é o máis fantástico dos elementos góticos que se asocian á novela, sendo o alcolismo, o incesto, a violación, a represión sexual e o racismo criminal os máis sórdidos dos seus elementos sureños. O tenro benefactor «Boo» será quen finalmente resulte identificado co paxaro aparentemente ameazado no título.

En efecto, o título de *To Kill a Mockingbird* fai referencia a que non se debe matar ou maltratar aquilo que é inocente, inocuo e indefenso, como o paxaro cantor americano aludido, denominado en castelán con diversas variacións fónicas, morfolóxicas e ortográficas derivadas da voz náhuatl *centzuntl* en Centroamérica (cenzontle, zenzontle, zinzontle, sinzonte, senzontle, senzonte) e en España (sinsonte). Malia que se trata do *Mimus polyglottos*, que habita en América do Norte e do Centro (pero non en Eurasia), e non do *Luscinia megarhynchos*, que vive en Europa e en Asia (pero non en América), coñecido entre nós como rousinol ou reiseñor, a tradución española deste título foi *Matar un ruiseñor*, acaso porque este paxaro cantor é máis coñecido e ten máis prestixio en dito ámbito lingüístico que o sinsonte, chamado en inglés *Mockingbird* (literalmente paxaro que imita ou se mofa), en portugués «tordo-imitador» e en castelán «pájaro burlón», porque en efecto parece que pode parodiar o canto doutras aves.

En consecuencia, a diferenza do título orixinal, tal tradución herda as connotacións de anunciación da primavera ás que se asocia o canto do rousinol, a miúdo símbolo de renacemento vital, beleza xuvenil e amor feliz, como ocorre en pezas tan emblemáticas como o medieval «Romance del prisionero», os contos fantásticos «Nattergalen» de Andersen e «The Nightingale and the Rose» de Wilde ou os poemas románticos «The Nightingale» de Wordsworth e «Ode to a Nightingale» de Keats (as linguas xermánicas acusan no nome que lle dan ao reiseñor o carácter nocturno do seu asubío). En castelán foi moi cantado por Borges e José Ángel Valente, nunha sublime cifra definitiva, situouno na súa «Cima del canto. / El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo».

A película *To Kill a Mockingbird*, impulsada a contracorrente polo produtor Alan J. Pakula e dirixida por Robert Mulligan sobre un guión de Horton Foote, estreouse en 1962 e, xa dende 1963, obtivo unha considerable e duradeira aceptación, recibindo premios en América e en Europa. Despois preservouse no National Film Registry, ao ser considerada cultural, histórica e esteticamente significativa pola Biblioteca do Congreso de Estados Unidos, e o American Film Institute situouna no posto 25 nunha listaxe das cen mellores películas estadounidenses. Como ocorreu co título da novela, as traducións do título do filme nos países hispánicos apelaron ao «ruiseñor» e non ao «sinsonte».

Agora ben, mentres que a novela parece centrarse no personaxe da súa voz narradora, «Scout» Finch, a película parece focalizarse no seu pai, o íntegro avogado Atticus Finch, cuxa principal actuación ten lugar durante o xuízo do negro Tom Robinson, inxustamente acusado, transformando así o xénero máis ben gótico do texto do que parte noutro eminentemente xudicial. Isto é o que xustifica que o American Film Institute chegase a considerar o filme *To Kill a Mockingbird* como o mellor dos «dramas xudiciais» do cine estadounidense. E tamén que precisamente no antigo edificio da Corte Penal do Condado de Monroeville se establecese un museo dedicado á novelista, á novela e á película. Así, Atticus Finch converteuse nun modelo de integridade na avogacía, inspirando moitas vocacións confesas e sendo utilizado a miúdo como exemplo na docencia do Dereito, materia da que encarna a súa mellor imaxe pública. De feito, o Colexio de Avogados de Alabama erixiu un monumento en Monroeville ao personaxe e nomeou membro de honra á súa creadora.

No seu momento, tanto a novela como o filme causaron un impacto antirracista de grande envergadura que tamén deu un grande impulso ao entón emerxente

movemento polos dereitos civís nos Estados Unidos, que ante todo buscaba a igualdade entre razas e especialmente a fin da segregación dos afroamericanos. A influencia concienzadora do libro e aínda máis do filme *To Kill a Mockingbird* nos anos sesenta do século XX pode compararse coa exercida pola novela *Uncle Tom's Cabin*, da antiescravista Harriet Beecher Stowe, a mediados do século XIX, cando foi o segundo libro máis vendido, despois da *Biblia*, converténdose no principal impulso do abolicionismo da escravitude nos Estados Unidos, como recoñeceu o propio presidente Abraham Lincoln.

A elección de Gregory Peck para encarnar ao avogado de negros e pobres Atticus Finch contou coa aprobación da novelista Harper Lee, quen axiña o identificou co seu pai, o avogado que defendera negros no que ela se inspirara para crear o personaxe. Gregory Peck chegou a coñecer persoalmente ao pai da escritora, quen faleceu antes da rodaxe, e aquela regaloulle ao actor o reloxo de peto paterno como recoñecemento pola súa personificación. O sempre progresista e humanista Gregory Peck identificouse dende o principio ata a fin con Atticus Finch, pois, como declarou a propia Harper Lee, este personaxe lle deu a oportunidade de interpretarse a si mesmo. En recoñecemento inverso, un neto de Gregory Peck recibiu o nome de Harper. Esta identificación entre personaxe e intérprete perdurou ata a morte deste, porque cando faleceu, o actor Brock Peters, quen encarnara ao negro acusado falsariamente na película, despediuse á vez do seu amigo real Gregory Peck e do seu amigo imaxinado Atticus Finch.

A convincente actuación de Gregory Peck neste filme foi recompensada con numerosos premios en América, como o Óscar ao mellor actor principal, e Europa, como o David de Donatello. Foi, pois, a consagración do actor, pero tamén a do personaxe, pois non en van este resultou elixido xa no século XXI polo American Film Institute como o maior heroe do cine estadounidense, superando os personaxes máis mediáticos do cine comercial (Indiana Jones, James Bond, Rocky Balboa) e os heroes clásicos encarnados por actores míticos (Humphrey Bogart renunciando a Ingrid Bergman por ética antifascista en *Casablanca*, Gary Cooper como sheriff só ante o perigo en *High Noon*, James Stewart representando o idealismo populista no cine de Frank Capra).

O primeiro que chama a atención da película *To Kill a Mockingbird* son as imaxes da fascinante animación dos seus títulos de crédito, deseñada por Stephen Frankfurt. Como se se tratase dunha das caixas surrealistas de Joseph Cornell, quen parecía atesourar nelas recordos da infancia e transcender pegadas do precedoiro

en libre asociación máxica, o filme iníciase cunha vetusta caixa de madeira en primeiro plano que parece conter os fetiches dunha humilde crianza cando as súas pequenas mans a abren para deixar ver todo un vivido microuniverso persoal, sobre todo o cal se rexistran os créditos con extrema sutileza. Non é de estrañar que no comezo do documental *A Conversation with Gregory Peck* se imitara o procedemento da caixa de tesouros persoais, pero con memorabilia do propio actor. Agora era Atticus Finch quen facía de Gregory Peck.

BONDADES DUN FILME

Alén Touza

Un certo lugar onde atopámonos xorde cada dous martes no Salón de Actos da Facultade de Filoloxía. Non por ser rutina é menos xurdimento o que ocorre ao a xente ir chegando para poboar o amplo espazo do patio de butacas e o tamén amplo, pero máis descuberto escenario. Deste xeito, ao abeiro dunha pantalla enriquecida pola presenza dos nosos corpos, existe CineFilo; é unha comunidade que sucede, vencellada por palabras e mais filmes, e o que portan; dura unhas horas e volverá existir mudada. Non é isto unha limitación; a fin de cada sesión constitúe unha promesa de reencontro posible para quen o desexe, após dúas semanas, nas que a equipa de CineFilo leva a cabo os seus labores para que así sexa.

Dende a equipa fornecemos o cineclub das nosas ideas e das películas de que namoramos. Unha andaba pola miña cabeza cando comecei a ter parte neste proceso, e chegada a miña quenda de contribuír á programación propúxena co convencemento de que non se limitaría a cativarme a min, senón que sería unha escolla idónea para vérmola colectivamente. Os filmes que vemos quedan nas nosas experiencias futuras, constrúen o mundo que son e mais contribúen á conformación do noso; son lembranzas e experiencias, e participan nas experiencias por vir. En *Lazzaro felice* a tenrura é cruel, e os símbolos camiñan e ouvean. O tempo non rexe a (H)historia; a (H)historia sucede fóra dos lindes do seu tempo, mais si se encarna no tempo de vida das personaxes, cunha excepción notable e central, personaxe fabulosa, viva por inocencia, Lazzaro. A humanidade fica aí, entre miserias, entre amor que agroma, o das personaxes e o noso por elas. Abalámonos entre a

comprensión e a incomprensión nun mundo recoñecido parcialmente, mais son aquilo que transcende o realismo e a propia viveza deste o que nos encanta: son unha mesma cousa, unha fábula inscrita na cotiandade das marxas.

A película produce en nós identificación, é certo, mais non tanto cunha personaxe, por moito que sintamos proximidade co cándido Lazzaro, que nos empresta os seus ollos que non comprenden a violencia, coma co conxunto da vida que nos presenta. A personaxe protagonista leva a súa bondade ao eixe do filme, de forma que ao vérmolo nos decatamos da súa calidade irrealizable. Como público, escindímonos entre a mirada de Lazzaro e unha outra mirada, máis crítica, que abrangue a admiración e a conmisericordia polas restantes personaxes. Nestas dúas miradas e esta posibilidade de diverxencia das realidades que se artellan no filme (incluída a nosa) radica todo o político que ten.

É claro: a agarda da proxección comporta unha expectativa chea de ilusión. Coñezo a película; porén, a sesión terá as dimensións do acontecemento, que exceden a película e o meu visionado, porque é unha xuntanza de xentes. A presenza de cada persoa, aínda que sexa calada, muda o evento; é o evento. Por iso, estes pensamentos que se foron amoreando, malia todo, a máis de faltos de concreción, abstrusos, mesmo errados, pecan de ignorar as limitacións da súa enunciación, pois neles usurpo un *nós* que non me corresponde a min dende a expectación, sendo como é a miña perspectiva individual respecto dunha culminación colectiva do proceso que non chegou.

Xa que logo, se xa fun descubriendo o que pensaba do filme grazas a precisión de o escribir, ou se cadra non, mais si constatei a dificultade de expresar a fonda vivencia que foi velo, agora contemplo unha cuestión aberta: que suporá, o día 17 de decembro, para a comunidade de CineFilo que o enfrente e mergulle nel? Si, na incógnita está o alentado de CineFilo. Dirá alguén o 17: «A película, pfffffffffff, pero...»? Virará acaso o coloquio cara ao debate moral entre perspectivas coherentes mais confrontadas? Tentaremos xulgar as personaxes? Xulgaremos o filme? A fascinación non atopará palabras...?, ou provocará, se cadra, opinións, ou dúbidas curiosas? Compartiremos un estado de ánimo ao remate? Ficaré a luz da película no noso interior coma novos tendóns? Haberá bágoas? De catarse ou da súa negación?

Queda este textíño coma un convite a compartides esta expectación, aínda que no intre en que o leades sexa xa pasado a súa fin; queda, pois, coma testemuña dunha posibilidade.

TENDRESA, HUMOR I PRECISIÓ. LA MIRADA ÈTICA DEL CINEMA DE NEUS BALLÚS

Dolors Perarnau Vidal

Al llarg d'aquests quatre cicles de recorregut, CineFilo ha projectat dos dels tres llargmetratges de Neus Ballús: *Sis dies corrents* (2021) en el primer cicle i *El viatge de la Marta (Staff Only)* (2019) en el quart; només faltaria, doncs, *La plaga*, de 2013, el drama amb essència de *western* que li va valdre la selecció al Festival de Cine de Berlín —on optava al premi a la Millor Òpera Prima—, 11 nominacions als Premis Goya i quatre premis Gaudí a la Millor Direcció, al Millor Guió Original, a la Millor pel·lícula i al Millor muntatge; per no parlar de les nominacions que obtingué al Premi del Cinema Europeu com a Descobriments de l'any i als Premis Lux del Parlament Europeu a les pel·lícules amb especial rellevància social.

Per començar, caldria dir que són ben excepcionals els casos en què el Cineclub repeteix noms pel que fa a la direcció d'una pel·lícula i això és degut a la fascinació que produeix el/la director/a en qüestió, però també, sobretot, a la singularitat de la proposta. I no estem parlant tan sols de trajectòria que, en el cas de Ballús, és una de les més destacables en el panorama del nou cinema català i espanyol, sinó de què i com es narra, de la preocupació per a uns temes i no uns altres, de la sensibilitat i respecte amb què aquests són tractats. Ho expressen molt bé les paraules de l'escriptor i crític d'art, John Berger, l'autor de *Maneres de mirar*, el qual quedà fascinat en veure el segon dels curtmetratges de Ballús: «meravellós film, d'una enorme tendresa, humor i precisió. No he vist res comparable durant dècades». I és que, a banda d'exhumar una gran bellesa, *Immersió* (2009) mostra amb

càmera subaquàtica tot el que passa al fons d'una piscina municipal i ho fa partint de la realitat quotidiana de les persones que hi fan cap, des de bebès i criatures fins a gent gran.

Tendresa, humor i precisió són els valors que, amb molta agudesesa, Berger donà a aquest film i que, per extensió, poden servir ara per caracteritzar les creacions d'una cineasta que, de bon principi, va saber demostrar la manera de fer que tindria el seu cinema: tendre pel que fa al bon sentit i la cura amb què exposa les vides reals davant de càmera, humorística per la naturalitat i empatia amb què treballa, i precisa per la peculiar hibridesa de realitat i ficció amb què juga; la qual cosa va més enllà de la qüestió de gènere entre la ficció i el documental, perquè el que mostra Ballús amb l'artifici de la ficció és, justament, la realitat. En aquest sentit, podríem dir que el cinema de Ballús —i és quelcom que vam constatar conversant amb ella el dia del col·loqui de *Sis dies corrents*, tercer i últim dels seus films després d'*El viatge de la Marta (Staff Only)*— assoleix amb escreix el repte de deixar que la realitat parli, no de fer-la parlar segons uns determinats paràmetres, prèviament establerts; sinó de mostrar-la amb llibertat i obertura, sense judici extern ni tergiversació interessada. La manipulació del setè art és així posada al servei de la vida, d'un real que se'l convida a mostrar-se tal com és. I no és exageració, sinó el resultat reeixit i provat d'una bona estratègia i molta preparació, de l'autoexigència i l'esperit artesanal d'una directora que aconsegueix que, quan els focus no hi apunten, la realitat parli per si mateixa.

Ultra això, la mirada del cinema de Ballús és també singular pel to amb què tracta els seus temes i la tallant crítica que se'n deriva. El racisme, el gènere, la vellesa, el neocolonialisme i les desigualtats socials són només alguns dels temes que travessen la seva filmografia i ho fan amb intel·ligència i honestedat, des de la complexitat d'un saber situat i la veu plural que implica tot entramat col·lectiu.

Atenta a l'aspecte ètic del cinema, Ballús no converteix les persones en personatges sinó que hi conviu i s'hi familiaritza, en «una espècie d'aprenentatge i d'intercanvi vital» —diu la directora— que de ben segur no es pot deslligar de la concepció que aquesta té de la pròpia professió. Sense interessar-se per grans trames ni històries grandiloqüents, Ballús, qui sap si pel fet de ser dona, prefeix atendre i observar les petites i extraordinàries coses de la realitat de la vida quotidiana; anant, per exemple, a l'origen i el perquè del detall d'un gest o de la incomoditat de l'expressió d'una cara. I això només és capaç de fer-ho algú com ella que, a banda d'observar molt, també mira de ser discreta, de retirar-se quan

cal i no incidir o interferir més del convenient o necessari. D'aquí la seva coneguda preferència i freqüent treball amb protagonistes no actors que s'interpreten a si mateixos, cosa que demana molt de temps i esforç, a més a més d'un exquisit treball i preparació prèvies.

Al capdavant, si alguna espècie de veritat hi ha en la ficció del cinema, aquesta és sens dubte susceptible de ser captada per l'observadora mirada d'una directora que utilitza eines documentals, de ficció i experimentals per centrar les seves narratives en alguns dels temes contemporanis més rellevants: amb *La plaga*, explorant la vida de lluita de la vila de Gallecs i la seva rural resistència a través de les històries creuades de les persones que viuen i/o treballen en el territori, amb *El viatge de la Marta (Staff Only)* (2019) tractant el tema del turisme del primer món en relació amb els països en desenvolupament a partir del viatge iniciàtic d'una adolescent que arriba a l'edat adulta —ajudada, aquest cop, pel gran Sergi López, l'únic actor professional de la pel·lícula i l'encarregat de vetllar i orientar tot l'equip d'*amateurs*—; i, finalment, amb *Sis dies corrents* (2021), la comèdia social també multipremiada als Gaudí i que, amb mirada femenina a un món suposadament masculí, convida a entrar en el dia a dia de tres lampistes de la perifèria de Barcelona, alhora que també a la d'aquells clients a qui fan les feines. Novament, doncs, el retrat social d'unes gentes i d'uns llocs que no acostumen a sortir a escena i que són posats críticament al centre de la gran pantalla.

Deia Susan Sontag que fer una foto és un acte agressiu i Neus Ballús sembla ser molt conscient que la càmera és una eina de poder; una eina de la qual cal fer-se digne, sospesant bé com fer-la servir. Ballús ho té clar: «em preocupa no estar legitimada per parlar d'una realitat que no és la teva» i, per això mateix, no jutja ans només mostra; exposa els fets amb la màxima honestedat possible. La resta és feina d'altri, de l'espectador que vulgui reflexionar i ser crític, també amb si mateix; sense perdre, però, el somriure.



CineFilo é un proxecto colaborativo da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela que nace e se desenvolve cun obxectivo claro: recuperar o núcleo social e colectivo da comunicación para que esta non sexa, sobre todo no ámbito universitario, un mero intercambio de información, un *medio*, senón *mediación*, un conversar e compartir xuntos a palabra — neste caso— do cinema. Este caderno de bitácora é boa mostra e fiel testemuño do traballo diverso e común realizado durante os dous anos de percorrido do proxecto, desde a súa creación en novembro de 2022. Incorpora textos tanto das persoas convidadas que tiveron a ben participar como de profesores e estudantes que formaron ou forman actualmente parte de **CineFilo**.



FACULTADE DE FILOLOXÍA



Coa colaboración de



VICERREITORÍA DE ESTUDANTES
E CULTURA



CENTRO DE LINGUAS MODERNAS (CLM)

