

Do smartphone á vanguardia. Unha experiencia de aproximación ao cinema desde as formas da non ficción.

Cibrán Tenreiro Uzal

Universidade de Santiago de Compostela, España

Cibrán Tenreiro Uzal

Doutor pola Universidade de Santiago de Compostela e membro do Grupo de Estudos Audiovisuais, é profesor interino na Facultade de Ciencias da Comunicación da mesma universidade. As súas liñas de investigación estudan a relación entre música e audiovisual e a produción cultural doméstica, amadora ou relacionada cos grupos de fans. Premio María Luz Morales de Ensaio Cinematográfico, é membro do Cineclub de Compostela e, como xornalista, colabora con medios como a revista cinematográfica A Cuarta Pared ou a Radio Galega.

Resumo

Este texto pretende descrever a experiência das aulas práticas da matéria de Escrita audiovisual no Grao en Comunicación Audiovisual da Universidade de Santiago de Compostela no curso 2020-2021. Nesta disciplina, a classe fez uma primeira aproximação à criação de obras audiovisuais a partir de modelos tirados de filmes não ficcionais e de vanguarda, como filmes-diário, correspondências fílmicas, ensaios ou obras de found footage. Com isso, evita-se a frustração que surge ao tentar emular os filmes de grande orçamento que os alunos apontam como referências e, ao mesmo tempo, é possível aproveitar a relação entre o cinema independente de cineastas como Jonas Mekas ou Sadie Benning e as práticas audiovisuais que a juventude realiza no seu dia a dia (geralmente através da utilização de *smartphones* e redes sociais). Neste ensaio comentarei as diferenças e semelhanças entre os modelos utilizados e as obras resultantes, que utilizam recursos como memórias pessoais e familiares ou o remix de materiais apropriados. Procurarei também mostrar as possibilidades que o uso de filmes não ficcionais abre para o ensino de cinema em nosso contexto, em particular a capacidade de fazer com que as e os estudantes conheçam cineastas que normalmente sofrem a exclusão do cinema industrial (por gênero, idade ou origem geográfica), a adaptação a orçamentos limitados e acesso limitado a equipamento, e a descoberta de novos códigos audiovisuais e preocupações geracionais para os professores.

Palavras-chave: Cinema, vanguardia, non ficción, educación, redes sociais

Abstract

The intention of this text is to describe the experience of the practical lessons in the 2020-2021 Escrita audiovisual course within the Degree in Comunicación Audiovisual of the Universidade de Santiago de Compostela. In this subject, the students made an initial approach to the creation of audiovisual works using models taken from non-fiction and avant-garde films such as film diaries, film correspondences, essay films or found footage works. By doing so, the frustration that emerges when trying to emulate the big budget films that students mention as references is eluded and, at the same time, it is possible to take advantage of the relation between the independent cinema of filmmakers like Jonas Mekas or Sadie Benning and the audiovisual practices that young people carry out in their everyday life (usually through the use of *smartphones* and social media). In this essay I will comment on the differences and similarities between the models used and the resulting works, which use resources like personal and family memories or the remix of appropriated materials. I will also try to show the possibilities that the use of non-fiction films open for the teaching of cinema in our context, particularly the ability to get the students to know filmmakers usually excluded from industrial cinema (because of gender, age or origin), the adaptation to limited budgets and limited access to equipment, and the discovery of new audiovisual codes and generational concerns for teachers.

Keywords: Cinema, vanguardia, non ficción, educación, redes sociais.

Introdución

No inicio do pasado curso 2020-2021 do Grao en Comunicación Audiovisual da Universidade de Santiago de Compostela, o alumnado de 1º curso cubriu, na materia Tecnoloxías da comunicación audiovisual, unha breve enquisa. Nela, un dos puntos preguntáballes por contidos culturais que lles gustaran recentemente. As obras audiovisuais máis mencionadas polas 52 persoas que responderon foron filmes como *Tenet* (Nolan 2020), *I'm Thinking of Ending Things* (Kaufman 2020), *Gisaengchung* (Joon-ho 2019) ou *1917* (Mendes 2020) e series como *Euphoria* (Levinson 2019-actualidade), *Dark* (Odar e Friese 2017-2020), *Mindhunter* (Penhall 2017-2019) ou *La casa de papel* (Pina 2017-actualidade). Isto podería indicar como, mesmo nun momento histórico no que as ferramentas do audiovisual son máis accesibles ca nunca, a maioría dos referentes para o alumnado que se forma nel (polo menos na nosa Universidade) tenden a ser, mesmo se entran na categoría do cinema autoral, obras realizadas con grandes equipos e recursos técnicos, a miúdo distribuídas por majors (Warner no caso de *Tenet*, Universal no de *1917*) ou grandes plataformas como HBO (caso de *Euphoria*) ou Netflix (caso de *I'm Thinking of Ending Things*, *Dark* e *La casa de papel*).

Ao mesmo tempo, o feito de que os referentes máis comúns veñan do *mainstream* leva á falta de referentes próximos a nivel xeográfico e xeracional, e tamén implica a escaseza de mulleres entre eles. Dentro do gran número de obras audiovisuais mencionadas nas respostas só aparecían tres que fosen galegas: a película *Eroski Paraíso* (Coira e Ron 2019) e as series *Néboa* (Morais, Sierra e Guntín 2020) e *O sabor das margaridas* (Jaber Martínez, Montero e Arias, 2018-2020). Nalgún caso, en lugar de citar filmes ou series o alumnado indicou o nome de cineastas como Woody Allen, Quentin Tarantino, Charles Chaplin, Roman Polanski ou Martin Scorsese, que sumados aos citados Christopher Nolan, Charlie Kaufman, Sam Mendes ou Bong Joon-ho reflicten a posición dominante no mundo da creación cinematográfica de homes de mediana ou avanzada idade (e anglosaxóns, coa excepción de Bong Joon-ho), confirmada por estudos como o *Celluloid Ceiling Report* (Lauzen 2021).

Xa que logo, estas enquisas reflicten unha tensión moi clara. Estamos educando no cinema a persoas que en xeral son novas (na maioría dos casos desta clase, nadas en 2002), que son maioritariamente mulleres (un 63,9% das matriculadas en Comunicación Audiovisual no período 2009-2019 nas universidades galegas, como indicou Antía Martínez López [2020, 59]), e que participan dun sistema cultural periférico que no audiovisual ten unha historia marcada polas dificultades para producir e facer circular os filmes, como teñen sinalado os volumes da serie *Para unha historia do cinema en lingua galega* (Ledo Andión 2018, Ledo Andión 2019, Ledo Andión 2020). Esas circunstancias non se corresponden cos referentes cos que contan no momento de comezar os estudos de grao: coñecen cousas que se afastan (por presuposto, por contido e polo tipo de figuras que as asinan) do tipo de obras que teñen capacidade para crear neste momento, máis aínda logo de que a covid-19 dificultase o traballo en grandes grupos de persoas.

Evidentemente, a docencia universitaria ten que achegar ao alumnado os modelos de traballo canónicos e os estándares profesionais, pero é necesario atopar maneiras de contrapoñerse ás tendencias uniformizadoras deses estándares, que exclúen ou marxinan habitualmente o potencial creativo das prácticas da mocidade, das pequenas nacións ou das mulleres. Esas maneiras pasan, por exemplo, por aproveitar un contexto tecnolóxico no que a maioría da sociedade manexa cámaras ou mecanismos de apropiación diariamente (achegando as posibilidades expresivas do audiovisual á accesibilidade que tiveron tradicionalmente a escritura ou o debuxo) e tamén polas diferentes tradicións da non ficción, que na historia do cinema deron acceso á creación a aquelas voces marxinas pola industria. Este texto relata a experiencia docente que desenvolvín, con estas premisas en mente, no segundo cuatrimestre do mesmo curso nas clases prácticas de Escritura audiovisual, unha materia coordinada polo profesor Enrique Castelló.

Do smartphone á vangarda: introducindo novos referentes

No coloquio posterior á proxección do seu filme *Limites – Parte I* no Cineclube de Compostela, o cineasta e escritor galego Alberte Pagán seguía o fío da conexión temática desa película (que realiza retratos frontais duns cincuenta gatos) cos vídeos de gatos que circulan pola rede, e apuntaba unha idea que coincide coa base da aproximación ao cinema formulada neste curso:

(...) acusar o cinema experimental de ser elitista eu creo que é o máis falso que pode haber. (...) Elitista é unha gran superproducción de Hollywood, porque quen pode facer iso? Xente moi contada en todo o mundo. Normalmente xente branca, moi rica e que vive en Estados Unidos. Bueno, ou na India. Realmente o cinema experimental é o máis popular que pode haber, porque hoxe en día con este material que temos, un teléfono móbil, podemos gravar calquer cousa en calquer momento, e de feito hoxe xa se ven na rede, nos vídeos de YouTube, por exemplo, que a xente filma as cousas máis *simplonas*. E a xente que ten interese nesas cousas *simplonas* pode estar aguantando un plano de vinte minutos dun coche de carreiras facendo un rally polo monte, e non levantan o ollo da pantalla; veno con moito interese. (...) Entón non sei onde está o límite entre o experimental e o popular, porque realmente todo o que é o cinema caseiro e o cinema persoal e os diarios íntimos, que é o máis asequible que pode haber no cinema, todo iso está en certa maneira englobado no cinema experimental. Outra cousa é o rolo que utilizemos nós para xustificar cousas ou darlles unha cobertura intelectual ou artística. (Cineclube de Compostela 2021)

Esta perspectiva permite comprender que, en paralelo a unhas referencias que partan do cinema narrativo convencional, a xente nova está en contacto cunha serie de prácticas audiovisuais claramente vinculadas ás tradicións do cinema experimental ou da vangarda, pero que polo xeral carecen do prestixio destas a nivel artístico e académico (quizais por non ter esa cobertura intelectual que menciona Pagán). O contexto da era dixital ten levado o audiovisual en direccións aparentemente opostas: para Ángel Quintana, “el cine del estímulo y la fragmentación convive, hasta entrar en tensión, con otro cine de la observación centrado en los detalles” (Quintana 2011, 34); para Nicholas Rombes, esta era prometía “clarity, high definition, a sort of hyper-clarified reality” pero ao mesmo tempo a imaxe dixital contén “a secret desire for mistakes, for randomness, for what Dick Hebdige might call “little disasters” (Rombes 2009, 1). É así que, en paralelo ao cinema industrial que afonda na alta definición e mellora as imaxes de síntese ata facelas case indistinguibles das captadas da realidade, as redes sociais acollen constantemente imaxes tomadas sen planificación previa, cheas de erros ou aleatoriedade. Ás veces estas imaxes tenden á observación, especialmente en vídeos relacionados coa paisaxe ou os deportes, dos que algunhas populares canles de YouTube vinculables á *slow tv* como *RailCowGirl* ou *Walk walk walk!*, con planos secuencia de traxectos en tren en Noruega ou paseos a pé por Tokio, pode ser representativa. Noutros casos, xogan co estímulo e a fragmentación en tendencias como as alimentadas por Instagram (onde as stories duran un máximo de 15 segundos e son reproducidas de maneira que se favorece o salto entre as dunha conta e outra) ou TikTok (onde a duración media dos 100 vídeos máis vistos en 2019 era de 15,6 segundos) (Slee 2020). Neste caso, pártese habitualmente do rexistro da vida cotiá, e o resultado non é moi diferente en actitude do cinema dunha figura esencial da vangarda como Jonas Mekas, que no texto que acompañaba unha proxección de *Walden* (1969) explicaba o seu uso da cámara en relación á intimidade e o diario:

When one writes diaries, it's a retrospective process: you sit down, you look back at your day, and you write it all down. To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it now, or you don't get it at all. To go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. To get it now, as it happens, demands the total mastery of one's tools

(in this case, Bolex): it has to register the reality to which I react and also it has to register my state of feeling (and all the memories) as I react. (Mekas s.d.)

Pensar nesa tradición do cinema como reacción á vida e rexistro dos sentimentos é clave para poñer en valor os usos cotiáns do audiovisual que se dan, normalmente utilizando o *smartphone*, nas redes sociais e as aplicacións de mensaxería instantánea, e é clave tamén para evitar nocións do cinema que exclúen aquelas formas que non teñen un carácter claramente narrativo ou unha duración e un formato profesionais. Antes das clases dedicadas á titorización de proxectos do alumnado, a primeira parte do curso constou de catro sesións nas que se presentou ao grupo unha serie de modelos de cinema (maioritariamente) de non ficción tentando traballar os vínculos existentes coas prácticas audiovisuais contemporáneas e, tamén, con formas creativas de artes que historicamente veñen sendo máis accesibles, seguindo no fondo a tan repetida idea da comparación da cámara coa estilográfica que fixera no seu momento Alexandre Astruc: “Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d’expression, ce qu’ont été tous les autres arts avant lui, ce qu’ont été en particulier la peinture et le roman (...) L’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.” (Astruc 1948).

Precisamente, a primeira idea presentada na materia conectaba o cinema coa escritura a través do concepto de *cinécriture* de Agnès Varda, no que identifica o uso dos diferentes recursos cinematográficos co dos diferentes recursos dos estilos literarios, rexeitando a idea de que se poida dicir que un filme está “ben escrito” facendo só referencia ao argumento e os diálogos:

The cutting, the movement, the points-of-view, the rhythm of filming and editing have been felt and considered in the way a writer chooses the depth of meaning of sentences, the types of words, numbers of adverbs, paragraphs, asides, chapters that advance the story or break its flow etc. In writing, it is called style. In cinema, style is *cinécriture*. (Smith 1998, 14)

Partindo desta idea, foi posible ir tratando na aula formas cinematográficas conectadas desde o nome con formas literarias, como os diarios fílmicos, as correspondencias fílmicas ou os ensaios fílmicos. O desenvolvemento destas catro sesións consistía en partir desas prácticas literarias (ou, nalgún caso, pictóricas como o retrato) máis populares para que a clase tentase formular maneiras nas que o audiovisual podería achegarse ás mesmas intencións. Con isto buscábase activar a imaxinación do alumnado respecto ás posibilidades da expresión audiovisual fóra do *mainstream*, en lugar de presentar conceptos e xéneros a aplicar como unha sorte de prototipo. É dicir, non é complicado identificar que un diario consiste na acumulación de entradas, que ten un carácter íntimo e privado ou que é estilisticamente libre, pero do intento de relacionar o diario escrito co audiovisual poden saír tanto as obras de Jonas Mekas ou Sadie Benning (para quen as coñeza) como o uso de Instagram para publicar fragmentos da vida, especialmente logo do cambio de valores nas últimas décadas sinalado por Laura Baigorri, que fai que a privacidade perda certo valor social e aparezan conceptos como “diario privado online” e artistas que traballan “entre dos polos de tensión contrarios pero interdependientes: el autocontrol que se ejerce sobre la intimidad y la vida privada, y el descontrol inherente a las propias prácticas de compartición online” (Baigorri 2016).

Ese método facilitou o desenvolvemento destas sesións arredor da confluencia entre o cinema de vangarda e as prácticas audiovisuais contemporáneas na rede ou nos móbiles: as mesmas prácticas de compartición das que fala Baigorri levan a que sexa natural na rede o *remix*, o acto de usar materiais preexistentes para crear cousas novas (Navas, Gallagher e burroughs 2015, 1), que puido ser conectado co uso dese mesmo recurso por cineastas como Jay Rosenblatt, Nuria Giménez Lorang ou Thom Andersen, así como os autorretratos cinematográficos de autoras como Xisela Franco son igualmente vinculables á práctica do *sel-*

fie... Á vez, serviu para facer énfase en ferramentas de baixo orzamento¹ como o traballo co *found footage* ou o emprego de equipos non profesionais como a cámara PXL2000 de Fisher Price utilizada por Sadie Benning en *Girlpower* (1993), pero vistos en obras que participan dos circuitos do mundo da arte ou do cinema independente, incidindo en vías para a profesionalización diferentes das habituais na industria cinematográfica.

Volvendo ao desenvolvemento de cada clase, logo de que o grupo expresase os seus coñecementos ou intuicións sobre cada forma, pasamos a desenvolver a través de exemplos as diferentes maneiras en que o cinema ten abordado cada unha. A selección deses exemplos tentaba combinar algúns clásicos con obras que puidesen resultar próximas ao alumnado por cuestións xeográficas, xeracionais ou pola súa temática. Deste xeito, na clase dos diarios o *Walden* de Jonas Mekas convivía co *Mapa* de Elías León Siminiani (2012), o proceso de traballo da aínda non rematada *Crías* de Xiana do Teixeiro, o citado *Girlpower* ou o 16-11-2016/ 13-5-2017 de Marta Valverde (2018) que a cineasta galega realizou durante o seu período como alumna de Comunicación Audiovisual na Universidade de Vigo². Precisamente, o traballo doutras autoras e autores galegos novos serviu para subliñar a conexión das formas da vangarda cos usos do *smartphone*: a peza sen título de Olaia Tubío (2020) premiada no concurso de vídeos para Instagram Vinte con outros ollos serviu para trasladar con claridade a adaptación dos diarios fílmicos ás redes sociais, no seu caso combinando diferentes fontes de imaxe dentro do formato cadrado desa plataforma e empregando a voz en off en primeira persoa. A peza promocional da Mostra Internacional de Cinema Etnográfico realizada por Iria Silvosa e Sara Iglesias (2021), na que realizan unha montaxe acelerada partindo dos audios e vídeos acumulados nos seus teléfonos durante anos, revelou as posibilidades creativas para o ensaio dese arquivo persoal que se acumula diariamente de forma descontrolada. A curtametraxe *Ola baby. Vídeo-ensaio sobre a miña depresión* de Antía Carreira (2020) amosaba tamén o uso do arquivo persoal, neste caso partindo de vídeos domésticos rexistrados polo avó da autora, así como a utilización creativa dos filtros de imaxe ou autoenquisas de Instagram; o videoclip de Adrián Canoura para a canción “Morriña” de Baiuca (2018) serviu para estudar as posibilidades da apropiación e o *found footage* desde un formato diferente do cinema e moi integrado nos hábitos de consumo audiovisual da mocidade, etcétera.

1. As posibilidades do cinema de baixo orzamento foron tamén traballadas en paralelo ao contido da materia coas profesoras Marta Pérez e Clara García (das materias de Producción cinematográfica e Edición audiovisual) e o profesor Enrique Castelló para unha “pílula de coñecemento” dentro da Convocatoria de Proxectos de Innovación Educativa en MOOC e de apoio das TIC da Universidade de Santiago de Compostela. Este vídeo presenta unha historia breve destas prácticas incidindo nas posibilidades para traballar cun presuposto limitado (con exemplos tamén tirados da ficción) e está dispoñible na seguinte ligazón: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ4-8KreSg>

2. Incluíu nesta nota un listado dos filmes utilizados dentro das restantes clases, distinguindo os proxectados na clase cos incluídos como posibles materiais extra no Campus Virtual da materia (que no caso do diario foron *As I Was Moving Ahead*, *Occasionally*, *I Saw Brief Glimpses of Beauty* [Mekas 2000], *Diarios* [Granel 1960-1980], *Yoman* [Perlov 1983] e *Ainhoa, yo no soy esa* [Astudillo Muñoz 2018]).

Ensaio fílmico. Proxectados: *Ola baby*. Vídeo-ensaio sobre a miña depresión (Carreira 2020), *Lettre de Sibérie* (Marker 1957), *A danza filmada* (Estévez 2021), *F for Fake* (1973) – *How to Structure a Video Essay* (Every Frame a Painting 2015). Suxeridos: *Les dites cariatides* (Varda 1984), *Balnearios* (Llinás 2002), *Inflation* (Richter 1928), *Rock Hudson's Home Movies* (Rappaport 1992), *La noche que no acaba* (Lacuesta 2010), *How Not to be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File* (Steyerl 2013), as canles Audiovisualcy, *Regular Lovers* (de Adrian Martin e Cristina Álvarez López) e os ensaios realizados no marco da revista *A Cuarta Pared* e os Premios María Luz Morales.

Correspondencias fílmicas. Proxectados: *News from Home* (Akerman 1977), *Peza 16ª MICE* (Iglesias e Silvosa 2021), *Lettre á Freddy Buache* (Godard 1982), *Correspondencia José Luis Guerin – Jonas Mekas* (Guerin e Mekas 2011), *Cienfuegos*, 1913 (Ledo Andión e Vega 2008). Suxeridos: *Correspondencia* (Simón e Sotomayor 2020), *NINFA* (@quracid 2020) e os proxectos *Todas las cartas*, *Hay cartas que detienen un instante más la noche*, *I Encuentro de Correspondencias Filmadas*, *Buzón Subterráneo* e *Cartas Visuais*.

Found footage e retratos. Proxectados: *Los Angeles Plays Itself* (Andersen 2003), *Human Remains* (Rosenblatt 1999), *My Mexican Bretzel* (Giménez Lorang 2020), *Morriña* (Canoura 2018), *Autorretrato de 1 minuto* (Franco 2016), *Cruz Piñón* (Franco 2015). Suxeridos: *Of Time and the City* (Davies 2008), *Vogliamo anche le rose* (Marazzi 2007), *Fantasia lusitana* (Canijo 2010), *Vikingland* (Chirro 2011), *Imaxes de Castelao en Buenos Aires* (González 1972), *Autorretrato. Maio 2020* (Pagán 2020), *Screen Tests* (Warhol 1964-1966), *Aarón* (Nine 2009), *M.* (Manuel Moldes – Pontevedra Suite, 1983-1987) (Santos 2017), *Vía láctea* (Franco 2013) e os arquivos *Retratos humanos* e *Retratos animais* de Alberte Pagán.

Ao presentar estas formas de non ficción como posibles referentes ao alumnado pónselle en contacto con modelos de traballo accesibles economicamente e, tamén, aptos para a expresión individual ou en grupos pequenos, nun momento no que a situación sanitaria nos forzaba a evitar a presenza de máis de 10 persoas nun plató da Facultade de Ciencias da Comunicación, ou de máis dunha persoa nunha cabina de edición, e mesmo foi preciso pasar parte do curso coas clases reducidas á modalidade online. Pola outra banda, ademais de evitar afondar na frustración da comparación con referentes tirados do cinema de gran presuposto, achéganse modelos que serviron para acceder á expresión audiovisual ás voces marxinas da industria. É unha cuestión que trataron en detalle as aproximacións ao cinema desde o feminismo: Annette Kuhn afirmou que o cinema feminista participa da tradición, máis ampla, do cinema independente, e que mesmo dese ámbito a presenza das mulleres é aínda maior nun modelo de expresión persoal, propio da vangarda, onde cada cineasta traballa pola súa conta (Kuhn 1991). Alexandra Juhasz indicou, ademais, que as mulleres cineastas aparecen a miúdo na historia do cinema asociadas a cambios tecnolóxicos que fan máis baratas e sinxelas de operar as ferramentas de produción mediática (Juhasz 2001, 19), e eses mesmos cambios (concretamente, a dixitalización) foron identificados por Beli Martínez (2015, 132) como un dos factores determinantes para a aparición do Novo Cinema Galego (a tendencia máis relevante no audiovisual galego recente). Marta Pérez Pereiro relacionaba, precisamente, a problemática da presenza minoritaria das mulleres no cinema coa dos *small cinemas* como o galego, e non sería complicado trazar tamén unha relación coa dificultade da xente moza para acceder a posicións de poder na industria cinematográfica: por exemplo, cando Michael Pye e Lynda Myles (1979) aplicaron o termo *movie brats* aos cineastas do Novo Hollywood falaban de homes anglosaxóns entre os 35 e os 40 anos que habitualmente non accederan ás producións de impacto ata pasar dos trinta. Así, as carencias mencionadas nun primeiro momento a nivel de referentes (obras creadas por mulleres, por persoas novas e por persoas galegas) poden ser traballadas con relativa facilidade desde a non ficción. Ao tempo, afirmase con estes referentes o valor de tradicións quizais consideradas menores como as relacionadas coa intimidade ou co uso das denominadas como “poor images” (de baixa definición, distorsionadas e deterioradas pola súa circulación na rede) por Hito Steyerl (2009).

O desenvolvemento da materia tamén conlevaba fomentar a conversa co alumnado e convidalo a buscar as conexións entre os exemplos propostos e calquera obra audiovisual que coñezan. Isto abría aínda máis o entendemento de cada unha destas formas, axudando a clarificar os conceptos para a clase pero tamén a ampliar a visión do propio profesorado: por exemplo, a alumna Mara Varela Castro apuntou o parecido entre os diarios fílmicos e a sección *Notas no feed* da conta de Instagram do artista Andreu Slim, onde mestura imaxes captadas no día a día cunha voz en off que parte tamén de notas apuntadas no teléfono; o alumno Daniel Yáñez Cao relacionou a canle de YouTube *ContraPoints* cos ensaios fílmicos, etc. En lugar de traballar no desenvolvemento desa “cobertura intelectual” que afaste as prácticas populares das da vangarda, é posible (e, probablemente, desexable) obviála para fomentar a expresión a través do audiovisual. Na conversa con Alberte Pagán que citaba ao comezo, o director contaba como o tamén cineasta Cris Lores se ría del dicíndolle que “o máximo expoñente do cinema experimental agora o que fai é vídeos de gatos”, pero Pagán lembraba a presenza do gato de Jonas Mekas en *Letter from Greenpoint* (2005) e apuntaba que “unha cousa non quita a outra” (Cineclub de Compostela 2021), algo que o alumnado de Escritura audiovisual axudou a confirmar coas súas intervencións nas clases e, máis claramente, coas pezas que elaboraron e que tratarei no seguinte apartado.

Da teoría á práctica. Aproximacións ao cinema de non ficción

As sesións iniciais ocuparon aproximadamente un mes, e o alumnado dedicou o resto do cuadrimestre a traballar nos seus proxectos. En consonancia cos diferentes modelos abordados previamente, os requisitos eran en xeral abertos: debíase entregar unha peza audiovisual de non ficción (sen restricións respecto

ao tema) e un breve texto presentándoa, sen duración límite e realizada preferentemente en parellas ou grupos de tres persoas, coa opción de que puidese ser, excepcionalmente, individual. Finalmente dúas destas premisas foron flexibilizadas para facer oco a varias propostas presentadas: algunha delas recollía recursos como o *found footage* ou os códigos do diario coa intención de realizar unha ficción, polo que tamén se aceptaron esas ideas (tendo en conta que algúns dos exemplos visionados e mencionados, como *My Mexican Bretzel*, *Human Remains* ou *F for Fake*, traballan cos límites entre a realidade e a ficción). Por outra banda, igual que sucedía con moitos dos exemplos vistos nas clases previas, os proxectos trataban a miúdo cuestións íntimas e diferentes alumnos e alumnas pediron expresamente traballar sós para poder explorar estes temas con máis liberdade ou comodidade.

Precisamente, a escolla de temas serve para identificar unha serie de tendencias que se repiten e que, dado o carácter autobiográfico de moitas das obras, poden reflectir preocupacións xeracionais. Por exemplo, as cuestións de saúde mental atravesaban un bo número das pezas entregadas: máis concretamente, tratáronse a ansiedade, a desrealización, o autoodio ou a relación co corpo e a sexualidade, e tamén a demencia. Neste último caso, ao tratar a alumna a enfermidade da súa avoa, a peza tamén encaixaría en certa maneira cunha serie de obras entregadas que tratan as relacións familiares, moi a miúdo arredor de problemáticas como a citada da enfermidade, a perda ou a distancia. En paralelo, algunhas das pezas (especialmente as máis ligadas ao modelo da correspondencia ou do diario) incidiron na cuestión da amizade, centrándose dese xeito en redes de relación complementarias (ou alternativas) á familia, apuntando tamén en certos momentos cara as reflexións arredor da identidade. A maiores, varias obras xiraron arredor (normalmente a través do ensaio audiovisual) do pensamento sobre diferentes fenómenos culturais (como a representación dos fantasmas no cinema, o camp ou a sobreexposición nas redes sociais) ou outras preocupacións (como os incendios forestais) e paixóns (como o Real Club Celta de Vigo).

A escolla dos temas é de por si, polo tanto, reveladora para o profesorado: dá a impresión de que propoñer o traballo con modelos que parten a miúdo da primeira persoa leva a que o alumnado vire cara a intimidade e o cotián (a pesar de que nas sesións iniciais tamén se presentaron exemplos que traballan en lóxicas máis achegadas ao documental ou con contidos máis afastados do persoal). Deste xeito, é posible acceder ata certo punto ás inquedanzas do alumnado e telas en conta ao desenvolver o labor docente. Despois das catro iniciais, as sesións pasaron a ocuparse en titorizar os diferentes traballos, para o que se ofreceu a cada unha das catro subdivisións da clase (de arredor de 12 estudantes) a posibilidade de tratar cada proxecto só coas súas autoras e autores ou en común co resto do alumnado presente. Esta última foi a opción escollida, se ben no caso dalgúns traballos houbo persoas que preferiron facer o proceso de titorización por correo electrónico e videochamadas, e respectouse esa escolla para facilitar o traballo cos citados temas íntimos sen ter que expoñelos necesariamente á clase (especialmente antes de estar rematados). Con todo, ao longo destas sesións o habitual foi que cada grupo foi compartindo o seu proceso en diferentes momentos, o cal deu a oportunidade de comentar (tanto co profesorado como co alumnado que houbese na aula) a escolla do tema e o desenvolvemento do guión (no caso de habelo), avanzar posibles problemas de produción ou sinalar aspectos mellorables das primeiras montaxes de cada peza. Moitas delas acabaron recollendo o propio proceso de traballo, de forma que rexistran ás veces ese primeiro achegamento á non ficción ou de procura da mirada, e en xeral as distintas aproximacións amosan un equilibrio entre enfoques que procuran tratar temas de gran transcendencia e outros que atopan valor na sinxeleza do cotián [ver Figura 1].



Figura 1. Fotograma de *Te quiero, mucho*, de Blanca Navarrete Pérez e María Pérez Amor.

Máis aló do interese dos temas escollidos, os diferentes tratamentos que o alumnado empregou para abordalos son, probablemente, o aspecto de maior interese. Os modelos de non ficción poñen máis o foco en adquirir capacidade de expresión a través do audiovisual que na corrección técnica (a diferenza do que sucede noutras materias máis centradas na adquisición de competencias con determinados aparellos ou *software*), e precisamente esa relativa liberdade levou a varios grupos e estudantes a desenvolver coñecementos e empregar recursos ausentes das materias que cursan nese punto do Grao ou a aproximarse aos diferentes modelos desde perspectivas pouco habituais.

No primeiro caso destaca o esforzo por traballar co arquivo en varios dos proxectos. Numerosos ensaios fílmicos traballaron coa apropiación de filmes e pezas da rede, pero algunhas pezas afondaron nesta cuestión e achegáronse ao arquivo doméstico das súas familias, como é o caso de *De: Mí, Para: Yo* de Jean Michel Vidal García [ver Figura 2] ou ao arquivo documental dos seus lugares de procedencia, o que fixo que varios dos alumnos e alumnas explorasen os procesos de dixitalización de fotografías analóxicas ou VHSs. O interese por outros formatos e texturas tamén se aprecia a través do uso de filtros de posproducción ou do emprego de cámaras dixitais antigas de cada unha das familias nalgún dos traballos.



Figura 2. Fotograma de *De: Mí, Para: Yo*, de Jean Michel Vidal García.

Otras obras exploraron o uso da animación, ás veces para elaborar títulos e outras, de maneira significativa, como recurso para poñer en imaxes as sensacións

provocadas pola desrealización ou a demencia [ver Figura 3], neste último caso en *Non somos nada* de Valeria Gómez Vázquez. Nesta obra, a autora sumou a esa aprendizaxe arredor da animación o uso do son 8D, resumindo deste xeito a súa escolla creativa no texto de presentación da peza:

Para conseguir unha experiencia similar á de aquelas que sofren demencia, esta peza mestura imaxes de arquivo distorsionadas, animacións e audio desconcertante, exportado en 8D para achegarnos o máximo posible ao caos e a perda da identidade.

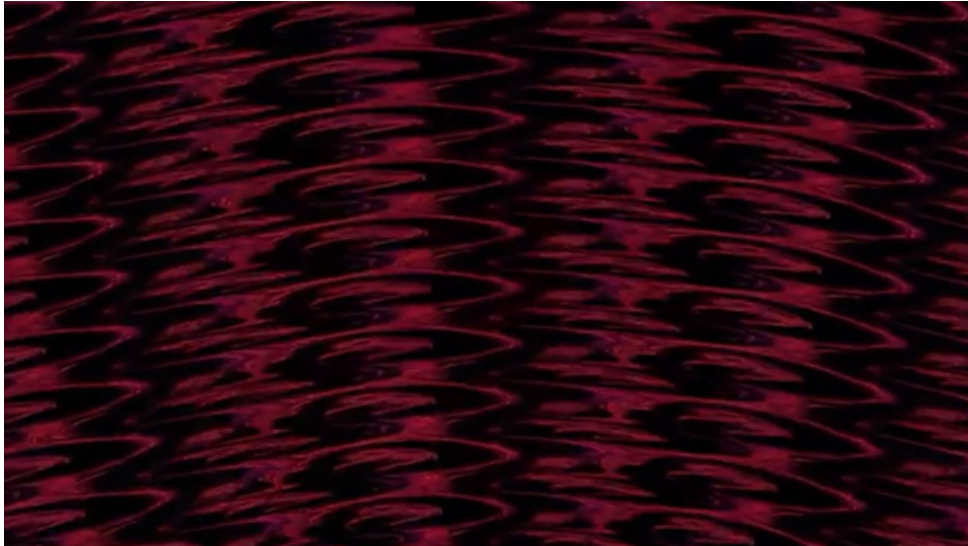


Figura 3. Fotograma de *Non somos nada*, de Valeria Gómez Vázquez.

Deste xeito, esas intencións trasládanse cunha variedade de recursos sorprendente: as animacións recollen a inspiración do universo dos videoxogos, as imaxes de arquivo son distorsionadas a través de alteracións dixitais das cores, os subtítulos son virados ata aparecer boca abaixo e de dereita a esquerda... [ver Figura 4] A peza é catalogable como experimental, pero non se achega con claridade aos códigos das diferentes tradicións dese mesmo cinema (nin a ningunha das películas vistas na aula) senón que dá a sensación de recoller a liberdade do experimental para ensaiar unha forma sobre a marcha.



Figura 4. Fotograma de *Non somos nada*, de Valeria Gómez Vázquez.

Esa sensación de estar a desenvolver unha forma para adaptala ao contido apareceu nalgunha outra peza como *Cartografía*, de Mara Varela Castro e Ana Sánchez García. Neste caso as autoras propuxeron, como indican no texto de presentación, “a persoas coñecidas e descoñecidas que escribiran o que é o amor para elas. Pero non calquera amor, o amor polas pequenas cousas, o amor por

voltar á casa, o amor polos libros, polas viaxes, o amor como concepto”. Segundo contaron, empregaron en moitos casos as redes para isto pero recibiron textos que “resultaban abstractos e do máis experimentais”, o que as levou a elas a explorar diferentes maneiras de poñer imaxes a eses textos lidos en off: en ocasións parten da apropiación de material da rede (a miúdo imaxes abstractas), noutros casos de imaxes gravadas para a ocasión, noutros do arquivo persoal... entre os diferentes recursos aparecen o xogo co posicionamento de diferentes imaxes á vez no cadro [ver Figura 5] ou o xesto de acceder á memoria regravando unha pantalla en lugar de introducir o arquivo dixitalizado, de maneira que o zoom permite interactuar coas imaxes familiares e resaltar a textura [ver Figura 6]. O conxunto convírtese nunha suma de pezas que mestura as diferentes personalidades presentes a través da voz e a través das escollas cinematográficas, de maneira que dá pé a unha especie de autoría compartida, que xorde en parte das posibilidades de interacción que as redes sociais facilitan.



Figura 5. Fotograma de *Cartografía*, de Mara Varela Castro e Ana Sánchez García.



Figura 6. Fotograma de *Cartografía*, de Mara Varela Castro e Ana Sánchez García.

Outras pezas seguen tamén dalgún xeito a idea de poñer en imaxes un texto oral. Nalgunha das pezas (especialmente nas que tomaron forma de ensaio) utilízase un diálogo entre as diferentes persoas que compoñen o grupo como base para a súa ilustración, sexa partindo do arquivo ou da rodaxe. No caso de *39213*, de Elena Gómez Mato, a curtametraxe estrutúrase arredor de dúas cartas: a primeira, enviada pola súa avoa á autora, e a segunda enviada por esta en resposta. Cada carta conta coa voz en off da persoa que a escribe, pero o control sobre a imaxe das dúas pertence á alumna, que aínda así escolle marcar diferenzas

claras a nivel estético entre unha e outra, coa mensaxe da avoa transmitida en branco e negro [ver Figura 7] e a resposta en cor e cun maior uso dos desenfoques e a abstracción [ver Figura 8]. En lugar, polo tanto, de enviar cartas fílmicas, pártese doutra correspondencia para construír a peza.



Figura 7. Fotograma de 39213, de Elena Gómez Mato.



Figura 8. Fotograma de 39213, de Elena Gómez Mato.

En *Amizade*, de María Rego de la Torre e Inés Ventoso Prado, pártese dos audios de WhatsApp enviados entre as autoras ao longo do curso [ver Figura 9], con cada unha editando a metade da peza. Neste sentido, mesmo noutros usos do modelo da correspondencia filmada que si incluíron o envío de mensaxes en forma audiovisual (caso de *Te quiero, mucho* de Blanca Navarrete Pérez e María Pérez Amor), apréciase o afastamento dunha definición como a de Jordi Balló cando advirte que é “un formato experimental de comunicación entre directores que, aunque se encuentran en territorios alejados geográficamente, están unidos por la voluntad de compartir ideas y reflexiones sobre todo aquello que motiva su trabajo” (CCCB 2011). Ao non haber distancia xeográfica nin descoñecemento inicial entre as partes, o centro non son as reflexións metacineamatográficas que aparecen en correspondencias como a de José Luis Guerin e Jonas Mekas, nin un tema común como a cidade de Cienfuegos no *Cienfuegos*, 1913 de Belkis Vega e Margarita Ledo. O elemento central pasa a ser a *amizade* entre as correspondentes, e as cartas achéganse máis, quizais, a funcionar como un rexistro desa relación preexistente, presentando referencias (ás veces en forma de bromas privadas) a certas vivencias que quedan fóra de campo [ver Figura 10], gañando un compoñente lúdico ou abordando a carta como un re-

curso para construír un ensaio, como é o caso da citada *De: Mi, Para: Yo*, na que a correspondencia está presente a través dun esquema similar ao de *Ola baby* de Antía Carreira, onde a autora se envía unha carta a si mesma, dialogando entre diferentes momentos da súa vida.

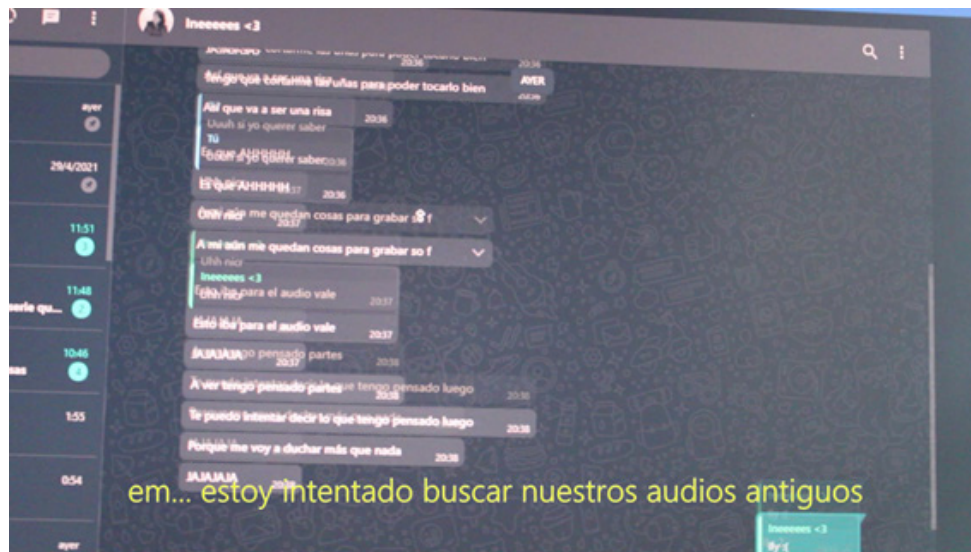


Figura 9. Fotograma de *Amizade*, de María Rego de la Torre e Inés Ventoso Prado.



Figura 10. Fotograma de *Te quiero, mucho*, de Blanca Navarrete Pérez e María Pérez Amor.

Deste xeito, o traballo realizado polo alumnado pode levar ao profesorado a reflexionar sobre os preconceitos que poda ter sobre diferentes códigos do cinema, ao atoparse con obras difíciles de catalogar ou alteracións dos modelos presentados na aula. Ao tempo, a observación dos tratamentos empregados polo alumnado amosa tamén a naturalización de certos códigos propios das citadas relacións contemporáneas co móbil ou o ordenador. A citada *Amizade* ou *Usuario sen redes* (de Álex Tajuelo López e Agustín Segura Prado), por exemplo, empregan o *screen capture*, no primeiro caso para amosar unha partida de videoxogo [ver Figura 11] e no segundo para reflexionar sobre a perda de privacidade e o falseamento da imaxe pública que pode vir do uso das redes [ver Figura 12], un recurso que se combina coa inclusión de imaxes apropiadas en formato 9:16. Outras pezas, en lugar de utilizar a apropiación, gravan neste formato vertical, ou adáptanse aos contidos desas mesmas redes (por exemplo, estruturando o inicio e o final de maneira que encaixen, pensando na reprodución en bucle do *feed* de Instagram), mentres outras amosan xestos como a procura en Google como maneira de facer avanzar a narración ou hábitos como o uso de Spotify (que pode servir para amosar o gusto) ou o visionado de directos en YouTube. Nalgún caso a mensaxería instantánea aparece, como xa vimos, na banda de

imaxe, e noutros na banda de son a través dos pitidos de notificación; en calquera caso, o notable é como estes elementos parecen pasar a funcionar como un recurso audiovisual a través do rexistro do cotián.



Figura 11. Fotograma de *Amizade*, de María Rego de la Torre e Inés Ventoso Prado.

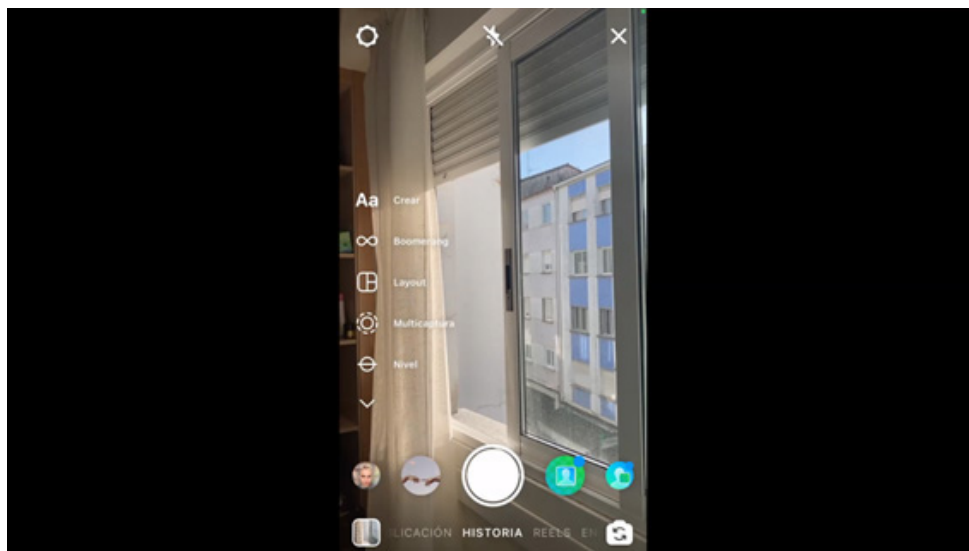


Figura 12. Fotograma de *Usuario sen redes*, de Álex Tajuelo López e Agustín Segura Prado.

Conclusiones

Nuns estudos como os da comunicación audiovisual conflúen (no alumnado, no profesorado e no currículo) intereses, obxectivos e obrigas ben diferentes. O peso da teoría bate en ocasións co da práctica, a necesidade de formar profesionais bate en ocasións coa vontade de fomentar o pensamento crítico, a presión de cubrir os contidos listados nun programa bate con dispoñer de espazos para improvisar e sorprenderse. Cada materia ten a súa función, pero no caso daquelas que funcionan como unha primeira aproximación á creación a través do audiovisual as tradicións da non ficción demostraron ser (no caso desta experiencia en Escritura audiovisual) un espazo axeitado para reducir as friccións entre eses diferentes intereses, obxectivos e obrigas.

Como se indicou previamente, o traballo arredor das conexións entre as prácticas do cinema de vangarda e as dos usos cotiáns do audiovisual permitiu compensar os nesgos de xénero, nacionalidade ou presuposto do cinema *mainstream*. Do mesmo xeito, explorar exemplos que saen deste ámbito permite abrir o debate sobre as diferentes carreiras profesionais e artísticas vinculadas ao audiovisual e, asimismo, achegalas ao ámbito galego. Ao mesmo tempo, a liberdade creativa vinculada aos filmes que traballan coas formas do diario, o ensaio,

a correspondencia ou o *found footage* permite ao alumnado desenvolver as súas capacidades expresivas a través do audiovisual sen a presión dos modelos máis apoiados no gran presuposto nin a dos discursos que afastan a experimentación do popular. A consecuencia é un entorno que enriquece claramente a perspectiva do profesorado, ao poñer en ocasións en cuestión os preconceptos e definicións canónicas das citadas formas e trasladar as preocupacións xeracionais das persoas que participan na clase.

Bibliografía

- Astruc, Alexandre. 1948. "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo." *L'Écran Français* nº144: 5-6.
- Baigorri, Laura. 2016. "CTRL + [SELF]: Intimacy, Extimacy and Control in the Age of the Overexposure of Self". HTMLLES. https://htmlles.net/2016/wp-content/uploads/2016/10/Texte_LBaigorri_ESP-1.pdf. Accedido o 30 de xuño de 2021.
- CCCB. 2011. "Todas las cartas. Correspondencias fílmicas." CCCB. <https://www.cccb.org/es/itinerancias/dosier/todas-las-cartas-correspondencias-filmicas/40750>. Accedido o 21 de setembro de 2021.
- Cineclub de Compostela [@cineclubedecompostela]. 2021. "Coloquio arredor da sesión Limites con Alberte Pagán." *Instagram*, 30 de xuño de 2021. <https://www.instagram.com/tv/CQwpqowBC9a/> Accedido o 20 de setembro de 2021.
- Juhasz, Alexandra. 2001. *Women of Vision. Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Cátedra.
- Laufen, Martha M. 2021. "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020". https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2021/01/2020_Celluloid_Ceiling_Report.pdf. San Diego: The Center for the Study of Women in Television and Film. Accedido o 22 de setembro de 2021.
- Ledo Andión, Margarita. 2018. *Para unha historia do cinema en lingua galega [1]. Marcas na paisaxe*. Vigo: Galaxia.
- Ledo Andión, Margarita. 2019. *Para unha historia do cinema en lingua galega [2]. A foresta e as árbores*. Vigo: Galaxia.
- Ledo Andión, Margarita. 2020. *Para unha historia do cinema en lingua galega [3]. De illas e sereas*. Vigo: Galaxia.
- Martínez López, Antía. 2020. *Producir cine en Galicia, ¿cuestión de género?*. Trabajo de Fin de Grao, Universidade de Santiago de Compostela.
- Martínez Martínez, María Isabel. 2015. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Vigo.
- Mekas, Jonas. s.d. "Walden". *The Film-Makers' Coop*. <https://film-makerscoop.com/catalogue/jonas-mekas-walden>. Accedido o 20 de setembro de 2021.
- Myles, Michael Pye e Lynda. 1979. *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston.
- Navas, Eduardo, Owen Gallagher e xtine burroughs. 2015. *The Routledge Companion to Remix Studies*. Nova York: Routledge.
- Pérez Pereiro, Marta. 2016. "Teitos de celuloide", *novocinemagalego.info*. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Teitos-de-celuloide.pdf> Accedido o 22 de setembro de 2021.
- Quintana, Àngel. 2011. *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Rombes, Nicholas. 2009. *Cinema in the Digital Age*. Nova York: Wallflower.
- Slee, Dan. 2020. "CLIPPED: I watched the 100 best TikTok videos to find the optimum length of a clip". Dan Slee, 21 de xaneiro de 2020. <https://danslee.co.uk/2020/01/21/clipped-i-watched-the-100-best-tiktok-videos-to-find-the-optimum-length-of-a-clip/> Accedido o 22 de setembro de 2021.
- Smith, Alison. 1998. *Agnès Varda (French Film Directors)*. Manchester: Manchester University Press.
- Steyerl, Hito. 2009. "In Defense of the Poor Image". *E-flux journal*, nº 10, novem-

bro de 2009. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> Accedido o 22 de setembro de 2021.

Filmografía

16-11-2016/ 13-5-2017. 2018. De Marta Valverde. Arquivo dixital. <https://vimeo.com/225300023>

1917. 2020. De Sam Mendes. Arquivo dixital. <https://www.netflix.com/es/title/81140931>

A danza filmada. 2021. De Lucía Estévez. Arquivo dixital. <https://vimeo.com/487893725>

Aarón. 2009. De Marcos Nine. Arquivo dixital. <https://www.youtube.com/watch?v=EtsMy-cfruQ>

Ainhoa, yo no soy esa. 2018. De Carolina Astudillo Muñoz. Arquivo dixital. <https://www.filmin.es/pelicula/ainhoa-yo-no-soy-esa>

As I Was Moving Ahead, Occasionally, I Saw Brief Glimpses of Beauty. 2000. De Jonas Mekas. Re:Voir. DVD.

Autorretrato. Maio 2020. 2020. De Aldara Pagán. Arquivo dixital. <https://vimeo.com/418360653>

Autorretrato de 1 minuto. 2016. De Xisela Franco. Arquivo dixital. <http://www.xiselafranco.com/portfolio/items/autorretrato-de-1-minuto/>

Balnearios. 2002. De Mariano Llinás. Arquivo dixital. <https://mubi.com/es/films/balnearios>

Cienfuegos, 1913. 2008. De Margarita Ledo Andión e Belkis Vega. DVD.

Correspondencia. 2020. De Carla Simón e Dominga Sotomayor. Arquivo dixital.

Correspondencia José Luis Guerin – Jonas Mekas. 2011. De José Luis Guerin e Jonas Mekas. Intermedio. DVD.

Cruz Piñón. 2015. De Xisela Franco. Arquivo dixital. <http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/cruz-pinon/>

Dark. 2017-2020. De Baran bo Odar e Jantje Friese. Arquivo dixital. <https://www.netflix.com/es/title/80100172>

Diarios. 1960-1980. De Eugenio Granell. Arquivo dixital. <https://www.youtube.com/watch?v=hQyhi8gVMNO>

Eroski Paraíso. 2019. De Jorge Coira e Xesús Ron. Arquivo dixital. <https://www.filmin.es/pelicula/eroski-paraiso>

Euphoria. 2019-actualidade. De Sam Levinson. Arquivo dixital. https://es.hboespana.com/series/euphoria/47b2dc30-bfdb-433a-a8cd-9a2f5c2ad-f8a?utm_source=affiliate&utm_medium=cpa&utm_campaign=400165&aw-c=17045_1632329704_3c103c9a9193cac761d3dd3429e11159

F for Fake (1973) – How to Structure a Video Essay. 2015. De Every Frame a Painting. Arquivo dixital. <https://www.youtube.com/watch?v=1GXv2C7vwXO>

Fantasia lusitana. 2010. De João Canijo. Arquivo dixital. <https://www.youtube.com/watch?v=cAtTwRnjXyQ>

Girlpower. 1993. De Sadie Benning. Video Data Bank. DVD.

Gisaengchung. 2019. De Bong Joon-ho. Arquivo dixital. <https://www.filmin.es/pelicula/parasitos>

How Not to be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File. 2013. De Hito Steyerl. Arquivo dixital. <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651>

Human Remains. 1999. De Jay Rosenblatt. Arquivo dixital. <https://jfi.org/watch-online/jfi-on-demand/human-remains>

I'm Thinking of Ending Things. 2020. De Charlie Kaufman. Arquivo dixital. <https://www.netflix.com/es/title/80211559>

Imaxes de Castela en Buenos Aires. 1972. De Eligio González. Arquivo dixital. <https://cgai.xunta.gal/es/filmes/imaxes-de-castela-en-buenos-aires>

Inflation. 1928. De Hans Richter. Arquivo dixital. <https://vimeo.com/46992489>

La casa de papel. 2017-actualidade. De Álex Pina. Arquivo dixital. <https://www.ne->

[tflix.com/es/title/80192098](https://www.netflix.com/es/title/80192098)

La noche que no acaba. 2010. De Isaki Lacuesta. Archivo dixital. <https://www.margenes.org/es/pelicula/5bf49f204fdd05c89724720d>

Les dites cariatides. 1984. De Agnès Varda. Ciné-Tamaris. DVD.

Letter from Greenpoint. 2005. De Jonas Mekas. Re:Voir. DVD.

Lettre á Freddy Buache. 1982. De Jean-Luc Godard. Archivo dixital. <https://vimeo.com/157873737>

Lettre de Sibérie. 1957. De Chris Marker. Tamasa Distribution. DVD.

Los Angeles Plays Itself. 2003. De Thom Andersen. Archivo dixital. <https://vimeo.com/ondemand/losangelesplaysitself>

M. (Manuel Moldes – Pontevedra Suite, 1983-1987). 2017. De Ángel Santos. Archivo dixital. <https://vimeo.com/233824580>

Mapa. 2012. De Elías León Siminiani. Archivo dixital. <https://www.filmin.es/pelicula/mapa>

Mindhunter. 2017-2019. De Joe Penhall. Archivo dixital. <https://www.netflix.com/es/title/80114855>

Morriña. 2018. De Adrián Canoura. Archivo dixital. https://www.youtube.com/watch?v=Fj5WleO_i_8

My Mexican Bretzel. 2020. De Nuria Giménez Lorang. Archivo dixital. <https://www.filmin.es/pelicula/my-mexican-bretzel>

Néboa. 2019. De Xosé Morais, Víctor Sierra e Alberto Guntín. Archivo dixital. <https://www.rtve.es/play/videos/neboa/>

News from Home. 1977. De Chantal Akerman. Archivo dixital. <https://www.criterionchannel.com/videos/news-from-home>

NINFA. 2020. De @quracid. Archivo dixital. <https://www.youtube.com/watch?v=H6QuQFk2r1k>

O sabor das margaridas. 2018-2020. De Ghaleb Jaber Martínez, Eligio Montero e Raquel Arias. Archivo dixital. <https://www.netflix.com/es/title/80992232>

Of Time and the City. 2008. De Terence Davies. Archivo dixital. <https://www.filmin.es/pelicula/of-time-and-the-city>

Ola baby. Vídeo-ensaio sobre a niña depresión. 2020. De Antía Carreira. Archivo dixital.

Peza 16ª MICE. 2021. De Sara Iglesias e Iria Silvosa. Archivo dixital. <https://vimeo.com/527204073>

[peza sen título]. 2020. De Olaia Tubío. Archivo dixital. https://www.instagram.com/p/CA3Wcl3De_S/

Rock Hudson's Home Movies. 1992. De Mark Rappaport. Archivo dixital. <https://vimeo.com/ondemand/rockhudson>

Screen Tests. 1964-1966. De Andy Warhol. Plexifilm. DVD.

Tenet. 2020. De Christopher Nolan. Archivo dixital. <https://ver.movistarplus.es/ficha/tenet/?id=1804703&mediaType=FOTOV&profile=OTT>

Vía láctea. 2013. De Xisela Franco. Archivo dixital. <http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/cruz-pinon/>

Vikigland. 2011. De Xurxo Chirro. Archivo dixital.

Vogliamo anche le rose. 2007. De Alina Marazzi. Archivo dixital. <https://dafilms.com/film/7555-we-want-roses-too>

Walden (Diaries, Notes and Sketches). 1969. De Jonas Mekas. Re:Voir. DVD.

Yoman. 1983. De David Perlov. Re:Voir. DVD.