

«¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS!» MUJERES, ARCHIVO Y LUCHA EN EL CINE GALLEGO CONTEMPORÁNEO

MARTA PÉREZ PEREIRO
CIBRÁN TENREIRO UZAL

Revueltas, insurrecciones, levantamientos o motines son formas de resistencia al poder que a lo largo de la historia han permanecido en los márgenes tanto de la historiografía oficial como de su registro en imágenes, desde los grabados que representaron las luchas de la Reforma Protestante hasta las fotografías y filmaciones para los medios de comunicación en décadas recientes. Estas imágenes políticas de la contienda han tenido que batallar en las «luchas de visibilidad» (Boidy, 2017: 1) que se han establecido en los distintos regímenes históricos de la mirada. Como muestras de culturas subalternas, caracterizadas por su carácter episódico y espontáneo, carecen habitualmente de representación y es a través de métodos recientes como la memoria oral (Cabana, 2021) que se pueden traer al presente para confrontarlos con la demanda de «activación de lo visible» (Mirzoeff, 2009: 3) que se produce en los activismos políticos que necesitan más que nunca el «fortalecimiento de una presencia» (Boidy, 2017: 1).

Estos movimientos desde los márgenes de la vida pública forman parte de una iconografía política que, en la hipótesis de Balló y Pintor, conforma un conjunto de motivos que «apelan al conocimiento previo del espectador de esos modelos de puesta en escena y configuran un espacio fértil de reflexión sobre su ambigüedad y su eficacia comunicativa y política» (2021: 201). Entre estos motivos, sin embargo, poco se ha analizado nuestro objeto de estudio: las imágenes de mujeres en insurrecciones populares de la Galicia del período 1970-1995 que, como parte del archivo, han sido recuperadas por films del cine gallego de las últimas dos décadas. Así, el principal objetivo de esta investigación será descubrir cómo estas mujeres han sido retratadas a través de la idea del gesto —para la que tomamos como principal referencia a Didi-Huberman y Traverso—; en segundo lugar, pretendemos también analizar cómo (re)aparecen en imágenes a través de los procesos de recuperación y reutilización de archivos en el documental

gallego contemporáneo —al permitirnos comparar dos épocas marcadas por diferentes accesos a la construcción de relato en un cine periférico—. Para ello, centraremos nuestro análisis en los gestos presentes en las mujeres que aparecen en los films *Nación*, dirigido por Margarita Ledo en 2020, y *Os días afogados*, dirigido por Luis Avilés y César Souto en 2015. Ambos films se pondrán también en diálogo con fuentes contemporáneas tanto a las imágenes de archivo que rescatan —como la fotografía en prensa— como a su propia realización, al incorporar la comparación con otros documentales en los que se recuperan también imágenes de estas y otras luchas sociales de finales del siglo XX.

Las mujeres han sido escasamente mostradas como parte activa de procesos revolucionarios o levantamientos, si seguimos el término propuesto por Didi-Huberman (2018), lo que presenta un déficit desde el punto de vista de la representación política. Como veremos, su presencia ha sido confinada al plano abstracto de las ideas, a través de alegorías e idealizaciones, o bien colocada de forma subsidiaria y dependiente con respecto de sus compañeros de lucha. La recuperación de algunas de estas imágenes, desde operaciones de memoria y trabajo con el archivo, es parte también de ese proyecto de activación de lo visible que se nutre de los gestos de sus protagonistas, y que será importante analizar en su singularidad.

La idea de analizar el repertorio de gestos presentes en estas imágenes es especialmente fecunda pues estos sirven para hacer visible el levantamiento como «un movimiento sin fin» (Didi-Huberman, 2018: 13) en el que se presenta la potencia como la activación del deseo frente al poder. Así, «los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales. Son fuerzas que se levantan, indudablemente, pero son sobre todo formas que, antropológicamente, las vuelven sensibles, las vehiculan, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes» (Didi-Huberman, 2018: 28). Didi-Huberman parece identificar la idea del levantamiento

con una forma masculina recogiendo la lectura que Bataille hace de *El Acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Serguéi Eisenstein, 1925), donde el hombre es comparado con un volcán —o una erección— que se relaja después de proyectar la lava. En una línea feminista, el gesto en la protesta política, entre expresión de deseo y acto de resistencia, se liga directamente al «poner el cuerpo» que Sutton (2007) identifica en luchas como las de la Madres de la Plaza de Mayo.

REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO, PROCESOS POLÍTICOS Y VIOLENCIA

Como punto de inicio de las luchas políticas contemporáneas, la Revolución Francesa marcó las pautas de la inclusión de la imagen de la Mujer¹, apenas singularizada en figuras de revolucionarias. Lo hizo de forma ambigua, al servirse de ella bien para representar valores abstractos como la Libertad o la Igualdad bien para identificar el Antiguo Régimen como una forma femenina que contrasta con la virilidad del proceso revolucionario (Juneja, 1996). La República se representa, así, a través del icono de la Marianne tocada con el gorro frigio o como una madre nutricia de múltiples pechos que amamanta a los ciudadanos que en su Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano excluyeron de facto a las mujeres. La Revolución Rusa, que adaptará este esquema iconográfico a su tradición de arte popular, desarrollará de forma rápida un repertorio de iconos de héroes masculinos. El arte gráfico revolucionario bolchevique desarrolló también figuras alegóricas, con una en particular que hace patente la imposibilidad de hacer una lectura unívoca de la imagen femenina como elemento simbólico: la mujer rural, encarnada en la *baba*, simbolizaba los obstáculos que encontraba el proyecto revolucionario en sus primeros años en la producción agrícola (Bonnell, 1991). Aquellas imágenes en las que, en cambio, se presentan las mujeres como representantes de los valores revolucionarios usan el género para

retratar temas relacionados con la dominación y la subordinación, de manera que «la mujer en la imagen replica el aspecto del hombre. Ambos exudan valor, pero los roles están inconfundiblemente marcados genéricamente, indicando la dominación masculina» (Bonnel, 1991: 278).

A pesar de que estas imágenes responden a programas propagandísticos —y son, por lo tanto, muy diferentes de aquellas que registran revueltas e insubordinaciones más modestas—, marcaron un modelo de representación de estos movimientos, contribuyendo a la subordinación de la participación femenina. La escasez de imágenes en las que las mujeres se presentan como agentes del cambio político podría ponerse en relación con el modelo de representación de la feminidad en el cine, supeditado a un modelo patriarcal en el que las mujeres se presentan como objetos de violencia (Haskell, 1974).

LA ESCASEZ DE IMÁGENES EN LAS QUE LAS MUJERES SE PRESENTAN COMO AGENTES DEL CAMBIO POLÍTICO PODRÍA PONERSE EN RELACIÓN CON EL MODELO DE REPRESENTACIÓN DE LA FEMINIDAD EN EL CINE

En lo que respecta a las imágenes de las mujeres como protagonistas de levantamientos, Barreiro González defiende que ya el cine de los orígenes funciona como «una herramienta más para demonizar la implicación de las mujeres en la vida política y pública» (2019: 153) al presentar a activistas y sufragistas como objeto de escarnio o locas, como fue el caso de Emily Davidson, cuya muerte al intentar interrumpir el Derby de Epsom fue registrada por Pathé News y abiertamente criticada en los medios. La mujer perturbada mentalmente que altera el orden ya contaba, de hecho, con un repertorio completo de imágenes que, a finales del XIX, se registraban en la École de la Salpêtrière

con el objeto de conocer los síntomas de la histeria. Con este afán, el doctor Charcot y sus discípulos desarrollan un programa iconográfico completo a través de imágenes fotográficas en las que las pacientes del sanatorio interpretan un «teatralismo» histérico como una auténtica práctica de crueldad» (Didi-Huberman, 2007: 367). Algunas de las *attitudes* que las internas interpretan para la cámara de Albert Londe quedan fijadas en el imaginario colectivo como gestos que se reproducirán en acciones de resistencia que las mujeres realizan desde una relativa subversión de los estereotipos de género: la histeria como herramienta para infundir miedo o alejar la represión (Cabana, 2021).

Acercándonos a nuestro objeto de estudio nos encontramos con acciones que no buscan transformar el orden patriarcal, pero sí, de forma ambigua, utilizarlo para articular una lucha colectiva, en muchos casos mayoritariamente femenina y comprometida con la preservación de su medio de vida (Cabana, 2021). En las luchas de las mujeres rurales gallegas durante el franquismo que Ana Cabana estudia, las formas del levantamiento funcionan desde la idea de «actuar sin parecer activistas» (Cabana, 2021: 134), movilizando elementos de protesta que nada tienen que ver con mecanismos institucionalizados como la pancarta o los pasquines. Las protestas femeninas se caracterizan por un poner el cuerpo en primera línea para obstaculizar, siempre en acciones coordinadas y colectivas:

El método performativo de la movilización protagonizada por mujeres es evidente en los tres casos de conflicto analizados: turba delante de las casas y propiedades que iban a ser expropiadas, tropel de mujeres que evaden ser inmovilizadas y detenidas por lanzar piedras poniéndose delante de guardias civiles y masa de mujeres que obstaculizan el trabajo de las palas mecánicas (Cabana, 2021: 131).

Las mujeres como cuerpos en primera línea también aparecen en el análisis de Khanna (1998) sobre cómo se muestra su participación en el epítome cinematográfico del levantamiento, *La bata-*

lla de Argel (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966). En él, aunque las mujeres jueguen un papel importante en el proceso revolucionario, ninguno de estos personajes tiene voz, problematizando la relación del cine político con el género pues, al igual que en el resto de las imágenes de levantamientos, se las invisibiliza y silencia.

UN MÉTODO PARA EL GESTO POLÍTICO

Cualquier lectura de la representación política de los dominados se enfrenta a la incapacidad del análisis visual para abordar los modos de la representación política, tal y como sostiene Boidy, que propone una «iconología política» (Boidy, 2017: 9) para analizar las representaciones de los movimientos políticos que sufren en las «luchas por visibilidad». Para los propósitos de este trabajo resulta de especial interés la idea de construir una «historia cultural» (Didi-Huberman, 2018) en la que las imágenes del pasado se interroguen desde el presente que las recupera. En este sentido, se propone establecer «una genealogía surgida de los cuerpos en movimiento, que (se) manifiesta de modo imprevisto. Una genealogía de gestos de emancipación» (Didi-Huberman y Traverso, 2023: 26). Con la intención de desarrollar esta historia cultural de los cuerpos en movimiento, de la mano de la «ciencia de la cultura» que propusiera Aby Warburg (2010: 3) en su *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman propone una metodología en la que «debemos mirar dialécticamente una imagen —si hay una figura busquemos las demás, a las que se dirige y que le responden, veamos el fondo de donde sale, en el sentido doble de diferir y provenir, debemos temporalizar dialécticamente una historia cultural» (Didi-Huberman y Traverso, 2023: 39). Este elemento relacional —los cuerpos entre sí, las imágenes entre sí— y su dimensión temporal están presentes en la recuperación que los filmes actuales hacen de las imágenes de archivo, que parecen intentar responder a la pregunta que, una

vez más, se hace Didi-Huberman al enfrentarse a las imágenes del levantamiento:

Una antropología política de las imágenes, ¿no debería partir también del simple hecho de que nuestros deseos necesitan la fuerza de nuestros recuerdos, a condición de darles una forma, la que no olvida de dónde viene y que, gracias a eso, es capaz de reinventar todas las formas posibles? (2018: 15).

Estas imágenes de las luchas de los dominados responden además a la necesidad de preservar un programa iconográfico de la clase obrera, como Sorel, ya en los inicios del siglo XX, entendía al defender que el lenguaje no era suficiente y reclamaba «conjuntos de imágenes que evoquen globalmente y sólo por intuición, previamente a un análisis reflexivo» (Sorel, 1978: 123) para el triunfo del socialismo. Tal y como sostiene Hesmondhalgh, la clase obrera ha sido a menudo estigmatizada o demonizada, pero en otros casos simplemente ha visto una falta de atención a sus vidas, actitudes y valores en los medios de comunicación, lo que se convierte en un «fracaso de infrarrepresentación» (2017: 21). El cine puede ser el lugar privilegiado para estos gestos pues, en palabras de Agamben, «una sociedad que ha perdido sus gestos busca reapropiarse de lo que ha perdido al mismo tiempo que registra esa pérdida» (Agamben, 1993: 137).

Teniendo en cuenta esta cuestión, y compartiendo el «pensamiento pragmático» apuntado por Balló y Bergala al abordar los motivos visuales del cine partiendo «de los objetos para llegar a las ideas» (2016: 11), es la coincidencia encontrada entre tres imágenes en *Nación* y *Os días afogados* la que nos lleva a esta exploración. Partimos, por tanto, del análisis fílmico como herramienta quirúrgica (Castro de Paz, 2002) al permitir, por un lado, diseccionar desde la iconología política propuesta por Boidy (2017) las distintas capas de significado de las imágenes y, por otro, analizar la composición y montaje de los planos y comparar desde la forma cómo se muestran los gestos en



Imagen 1

las imágenes recuperadas por el archivo para extraer su significación y potencia políticas.

Así, tomamos la primera de estas imágenes de *Nación*, donde Margarita Ledo recupera, entre otros materiales, el registro hecho por Televisión de Galicia de una carga policial para disolver la protesta de las ex-trabajadoras de la empresa textil Regojo/Telanosa, en Redondela a mediados de los años 80. Entre el caos de cuerpos en movimiento que se crea cuando las fuerzas del orden intentan ocupar un espacio, descubrimos un enfrentamiento concreto: en lugar de huir de la violencia, una mujer se encara con un policía armado con una porra (Imagen 1).

Como parte de un discurso antipatriarcal que busca reconstruir en pantalla una historia alternativa al relato dominante, Ledo utiliza a lo largo de su película otras imágenes de archivo que nos trasladan a conflictos marcados por la presencia femenina: de manera central, las protestas de las trabajadoras de la cerámica Pontesa —también en Redondela a principios de los años noven-

ta—, pero igualmente las de la conservera Odosa —en A Illa de Arousa, 1989— o las del pueblo de As Encrobas (Cerceda), que a mediados de los años setenta se opuso a su expropiación para la explotación de una mina de lignito por parte de Unión Fenosa. En este caso, se recupera una fotografía del reportero Xosé Castro que muestra otro enfrentamiento entre mujeres y fuerzas del orden: las vecinas forman una barrera para intentar impedir el acceso de la Guardia Civil, armada con fusiles (Imagen 2).

En otra obra destacada del cine gallego reciente, *Os días afogados*, encontramos el mismo gesto: una serie de personas, con notable presencia femenina, se enfrenta al intento de la Guardia Civil por acceder a un espacio. El contexto es, como en As Encrobas, un conflicto ecosocial: la película trata la desaparición de los pueblos de Aceredo (Lobios) y Buscalque, O Vao y Reloeira (Entrimo) por la construcción del embalse de Lindoso, en la frontera gallegoportuguesa. Poco antes del desalojo de esas aldeas en 1992, y en el marco de huelgas de hambre y manifestaciones, se da otra imagen similar, con la particularidad del peso de la palabra en este caso, donde una mujer grita «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!» (Imagen 3).

Imagen 2



EN ESTE GESTO REPETIDO QUE REFLEJA LA DISPUTA POR OCUPAR UN ESPACIO, Y EN LA INVOCACIÓN A LA PRESENCIA DE DISPOSITIVOS QUE REGISTREN LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO, ENCONTRAMOS UN REFLEJO DE LAS CITADAS LUCHAS POR LA VISIBILIDAD, Y UNA POSIBLE ENMIENDA A LA APARENTE AUSENCIA DE LAS MUJERES EN ESTOS CONTEXTOS

En este gesto repetido que refleja la disputa por ocupar un espacio, y en la invocación a la presencia de dispositivos que registren lo que está sucediendo, encontramos un reflejo de las citadas luchas por la visibilidad, y una posible enmienda a la aparente ausencia de las mujeres en estos contextos. Pero, como apuntamos a la luz de la idea de historia cultural de Didi-Huberman, debemos poner en relación cuerpos e imágenes presentes y pasados, y en esa línea encontramos otro gesto, uno invisible: el de cineastas que recuperan el archivo de otras luchas y lo vuelven a poner en circulación. Es un gesto común, en el ámbito gallego, a películas que ya utilizaron previamente a Ledo las imágenes de las protestas de Regojo —*O imperio téxtil* (Cuchi Ca-

rrera, 2003)— y las de As Encrobas —*As Encrobas: a ceo aberto* (Xosé Bocixa, 2007)—, pero también las de otros conflictos de tipo ecosocial o laboral. Si en el ámbito español podemos encontrar ecos de estos gestos y conflictos en *Urpean lurra* (Maddi Barber, 2019) o *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020), en el cine gallego contemporáneo nos encontramos también el rechazo a la apertura de una central nuclear en Xove (1977) visible en *CCCV – Cine Clube Carlos Varela* (Ramiro Ledo, 2005); la citada protesta de Odosa en *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permui, 2010) o el conflicto del sector naval en *Vigo 1972* (Roi Cagiao, 2017). De este modo, y de forma también significativa, se apunta un período temporal que conecta los conflictos del tardofranquismo y la Transición con otros similares ligados a la configuración de las autonomías y la entrada de España en la Unión Europea, marcados por la disputa entre diferentes relatos.

Los objetivos de esta investigación se orientan a intentar entender las implicaciones de estos gestos políticos —particularmente en las obras citadas, pero también en otras del cine gallego de las dos últimas décadas— que aparecen en el contexto de conflictos sociales y de la disputa por sus relatos, y para ello es necesario desarrollar un método que

nos permita aproximarnos a ambos gestos: el que está delante de las cámaras y el que está detrás. Como apuntó Ingrid Guardiola, las imágenes «tienen que ser contempladas en función de los ámbitos por donde circulan y de sus usos, tanto aquellos preconfigurados por el autor como aquellos dispuestos por el receptor» (2019: 29). En el uso del archivo en estas obras encontramos una recepción creativa y una nueva vía de circulación. De ese modo, esa imagen previa se ve afectada en su nueva circulación por el «efecto archivo», que Jaimie Baron (2020: 138-39) relaciona con la disparidad de la que somos conscientes entre

Imagen 3



aquellas identificadas como archivísticas y las imágenes creadas para la nueva película, pero también por el “afecto archivo” que produce esa disparidad temporal a nivel emocional: «no solo dotamos a los documentos de archivo de la autoridad del pasado “real”, sino también de la sensación de pérdida» (Baron, 2020: 143).

Teniendo en cuenta esto, y con la voluntad de mirar dialécticamente estas imágenes y explorar las disputas por lo visible que se trazan en los cuerpos y los films, abordaremos las películas mencionadas por dos vías. Por un lado, estudiaremos los gestos físicos y su presencia en las imágenes. ¿Qué hacen los cuerpos de estas mujeres? ¿Cómo son inscritos en imagen? ¿Qué nos dicen de la historia de las luchas sociales en Galicia? Por otro, estudiaremos las imágenes en su nuevo contexto, comparando su utilización actual con su contexto original. ¿Quién las produjo originalmente? ¿Qué usos tuvieron? ¿Qué uso hacen del archivo estas nuevas películas? De este modo, pretendemos acercarnos a comprender lo que nos dicen imágenes como éstas sobre la posición de las mujeres en la historia reciente de Galicia y la disputa por ese relato (y esa visibilidad) en la actualidad.

EL GESTO VISIBLE. LA MUJER COMO BARRERA

Las imágenes recuperadas por *Nación y Os días afogados* son similares a otras capturadas por fotoperiodistas como Delmi Álvarez o Anna Turbau, muy vinculada a la propia Margarita Ledo, que en la reciente *Prefiro condenarme* (2024) emplea sus fotos del psiquiátrico de Conxo. Turbau estuvo presente en el conflicto de As Encrobas y también en las protestas contra la construcción de la Autopista del Atlántico, y tanto Álvarez —en el ya mencionado caso de Regojo/Telanosa— como ella registran a mujeres ejerciendo de barrera ante fuerzas de seguridad. Vemos, de nuevo, la disputa por un espacio y la desigualdad a la hora de ejercer la violencia: la policía está habitualmente protegi-

da con cascos y armada con porras o fusiles, mientras las mujeres utilizan palos o paraguas.

Si estas imágenes aparecen recurrentemente es porque recogen acciones que sucedieron. Son registros del «poner el cuerpo» que desmienten la hipotética pasividad de las mujeres en estos contextos. Cabana (2021: 120) apunta que las comunidades rurales gallegas valoraban en ellas la demostración de «disposición»: una capacidad de agencia opuesta a la pasividad y vergüenza que caracterizaban la posición femenina en otras sociedades. Esto llevaría a entender la participación de mujeres en la acción colectiva durante el franquismo no como una ruptura de roles de género, sino como la expresión de un repertorio específico de protesta basado en «la presencia física y la visibilidad pública» (Cabana, 2021: 131).

Como vemos, las imágenes nos muestran que estas formas de protesta perviven en Galicia en una etapa posterior —quince años separan las protestas de As Encrobas de las del embalse de Lindoso— y en el contexto del trabajo industrial. El elemento amenazante es el policía, encargado habitualmente del desalojo de un espacio, sea público —una carretera, una estación de tren— o privado —como las fincas amenazadas por la expropiación—: los cuerpos de las mujeres ocupan el lugar y permanecen allí, visibles, hasta que se resuelve la disputa por ese espacio. Estamos próximos al motivo visual de la violencia policial en espacios públicos, pero en este caso el centro está más puesto en la resistencia que en el ejercicio del poder.

A nivel estético, esto se traduce a menudo en un recurso simple pero elocuente a la hora de mostrar la lucha por la visibilidad: previamente a las imágenes que registran el choque en un mismo espacio solemos ver —al menos en las imágenes en movimiento— una suerte de plano-contraplano que nos presenta al pueblo —con esa presencia significativa de mujeres— y a las fuerzas del orden que se acercan al lugar. Normalmente es la policía —o la Guardia Civil— la que llega después. En

su acción para impedir la concentración de esos cuerpos está, también, ocupando el plano: el poder se manifiesta a través del control sobre lo visible,

Imágenes 4, 5 y 6



como vemos en *Nación*: a los seis minutos de película, Ledo nos muestra a las mujeres de Pontesa concentradas en una parada de tren y, después de una mirada hacia fuera de plano de una de ellas (Imagen 4) vemos entrar dos furgones policiales (Imagen 5) para, poco después, encontrarnos con imágenes que muestran ya a ambas partes en ese plano en disputa (Imagen 6).

Significativamente, Ledo no muestra el final de este enfrentamiento, sino que seguimos viendo en cierta forma a las mujeres como barrera hasta que corta, realizando una elipsis cuando el archivo muestra a Nieves Lusquiños, una de las protagonistas de la película, a través de las imágenes rodadas en presente. En la escena posterior, de la que extraemos la primera imagen de este texto, no llega a observarse el plano-contraplano, sino que pasamos directamente de un plano del pueblo —la comunidad— al plano-disputa, con dos guardias incapaces de mantener cerrado el recinto de una estación de tren ante el empuje de la gente. Una vez se ha ocupado ese espacio, los cuerpos de seguridad reaccionan, multiplicándose para volver a disputar el plano.

El plano-contraplano que vemos en el contexto de la lucha obrera aparece también en las luchas ecosociales, como es el caso de la que aparece en *Os días afogados*. Aquí se da delante de una casa cuartel, un escenario al que se incorpora un significativo refuerzo de guardias. Frente a ellos, los vecinos trazan un eje de miradas que deriva en un lento y tenso avance de los agentes frente a la barrera humana, registrado en el plano-disputa por las «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!» que mencionaba la mujer, y que se prolonga —si bien con un corte que refleja un pequeño cambio de posición de la cámara— durante tres minutos, hasta el corte a una mujer tirada en el suelo en lo que parece un ataque de pánico —eco de las *attitudes* histéricas capturadas por Londe—.

De este modo, encontramos una configuración visual en el montaje a la hora de representar el gesto, también presente —sin que se pueda dis-

tinguir la participación femenina por la lejanía de la cámara— en otra disputa ecosocial: la protesta contra la extracción de arena de la playa de Baldaio registrada en CCCV. La mujer como barrera se presenta, de este modo, como un gesto en las protestas que se traslada a sus registros y que destaca sobre otro repertorio de protesta analizable y visible en las películas citadas, tal como el lanzamiento de piedras o las huelgas de hambre.

EL GESTO INVISIBLE. POTENCIA E IMPOTENCIA

Formulamos previamente, con Didi-Huberman y Guardiola, la necesidad de contemplar las relaciones presentes en las imágenes, sus usos y ámbitos de circulación. En ese sentido, la presencia en los films analizados de cortes de cine militante —como los del militante nacionalista Carlos Varela Veiga en CCCV o *Nación* y los del sindicato OTTS en *Nación* o *Doli, doli, doli*— nos permite identificar dos objetivos comunes a este tipo de imágenes: documentar —normalmente aquello que no está siendo documentado o lo está siendo desde posiciones ajenas— y animar a la acción, objetivos que se procuraban con una distribución «en espacios de exhibición que nada tienen que ver con el estándar de las salas comerciales, buscándose en los cineclubs, locales sindicales, parroquias o coordinadoras de afectados» (Gómez Viñas, 2016: 76).

Ese objetivo de documentar nos remite a la ausencia de un punto de vista propio. Este factor marca el desarrollo del cine en Galicia, que hasta 1989 no accede a la producción en formato profesional y no consolida un sector industrial hasta lustros después: por ese motivo el cine militante, el amateur o el doméstico son clave a la hora de contar la Galicia contemporánea, que sufre de relatos sesgados, particularmente en lo que se refiere a la acción política —como apunta Grandío (2017: 36) sobre la ausencia de la movilización popular en los medios durante la Transición— y a la presencia de las mujeres en la misma: «contamos con una

prensa que, salvo puntuales excepciones, o niega el conflicto o lo presenta asexualizado» (Cabana, 2021: 121). Las prácticas de la recuperación y remezcla en el cine gallego dan una nueva circulación en espacios de exhibición estándar a los materiales originales y corrigen, complementan o contradicen esos relatos históricos sesgados o incompletos. *Nación* y *Os días afogados* participan de esta tendencia incorporando esa variedad de fuentes de archivo.

Las dos películas utilizan material televisivo, particularmente de Televisión de Galicia, como podemos ver en varios de los momentos analizados. Como vimos previamente, la investigación histórica —como las posiciones militantes— tiende a criticar el tratamiento mediático de los conflictos sociales, y la TVG no es ajena a esa controversia, tal vez de manera más acusada en su etapa más reciente (Pontevedra, 2022). De forma significativa, ambas obras utilizan los brutos en lugar de las noticias emitidas: particularmente, en *Nación* vemos la tramoya, en cierta manera, al observar a la reportera repitiendo su entradilla en medio del conflicto entre la policía y el personal de Pontesa. En general, vemos el material grabado y el sonido ambiente, pero sin el relato que la narración *over* pudiese imponer sobre las imágenes. Es algo que traza un paralelismo con la incorporación de fotografías de Xosé Castro fuera de su contexto en las noticias de *La Voz de Galicia* sobre As Encrobas, que se hace aún más evidente cuando Ledo incorpora imágenes de *Navidades en Puentesampayo* (TVE, 1962), una pieza televisiva de carácter ya claramente propagandístico: en *Nación* vemos las imágenes sin sonido, acompañadas por música, eliminando una narración que, en la obra original, nos presentaría didácticamente la tecnología puntera de Pontesa.

Este recurso encaja con una tradición propia también del cine feminista apuntada por Elena Oroz al abordar el documental independiente español contemporáneo, como es la «interrogación crítica del archivo» (Oroz, 2018: 107-108) y supone

en cierta forma una enmienda al relato franquista, que podría leerse también en la incorporación en *Nación* de un fragmento de *Lejos de los árboles* (1972), documental de Jacinto Esteva censurado en su momento por su retrato de una España marcada por la religiosidad y el barbarismo. Por último, Ledo utiliza otro documental: el trabajo industrial en Galicia aparece en una salida de la fábrica filmada por el pionero José Gil en *Talleres Alonarti. Sociedad La Artística Ltda.* (1928).

En el caso de *Os días afogados*, la fuente más destacada es otra: el material doméstico. La película incorpora, al inicio y al final, una proyección pública de grabaciones aficionadas que recogen la etapa final de Acedo antes de su inundación. Vemos descripciones de las diferentes casas, la última fiesta del pueblo y retratos de sus habitantes, atravesados por una nostalgia que puede ser habitual en el uso de imágenes caseras, pero que en este caso se convierte en melancolía: no se trata de un lugar que ha cambiado, sino de un lugar que ha desaparecido.

Una vez conocemos el origen, usos y ámbitos de circulación de estos materiales, podemos abordar con mayor claridad las estrategias utilizadas por los films. Germán Labrador identifica la historia de la Galicia moderna como «una historia de la mirada» configurada por la tríada paisaje-trabajo-capital y en la que es vital «lo que se mira y lo que se hurta a la mirada» (2025), dadas las acciones extractivistas sobre el territorio y las luchas contra éstas. En común en *Nación*, *Os días afogados*, *CCCV* o *Doli, doli, doli* está la voluntad de recuperar aquello que se hurtó a la mirada, pero esto sucede de diferentes formas y lleva a diferentes resultados.

En el caso de *Os días afogados*, a pesar de utilizar recursos propios del cine feminista, las mujeres no ocupan el centro de la película: su presencia es mayor en el archivo que en las imágenes del presente, y la lucha ocupa un rol secundario frente a la melancolía de las imágenes domésticas, que se subraya hasta convertirse en el foco. El filme

alterna entre el pasado y la vida de algunos de los antiguos habitantes de Acedo dos décadas después. Así, los vemos enfrentados a la «explanada de agua» que cubre su aldea, realizando acciones cotidianas —a menudo en silencio, en solitario o en parejas, contrastando con unas imágenes de archivo que reflejan grupos más grandes y mayor actividad, ligada por ejemplo a los trabajos agrícolas—. La estructura pone en primer plano el efecto y el afecto archivo: el alternar entre presente y pasado destaca el envejecimiento en los rostros de las mismas personas y la presencia/ausencia de los espacios, construyendo la sensación de pérdida propia de obras de estas características.

Esa sensación aparece, inevitablemente, en *Nación* o *Doli, doli, doli*, que también incorporan en presente a las protagonistas de aquellas luchas. En ese sentido, es posible ver en estas películas tanto una potencia —en el intento de afectar socialmente— como una impotencia. Las imágenes —y gestos— de levantamiento o resistencia a las que volvemos suelen acompañarse de otras en presente que presentan un carácter muy distinto: frente al caos del pasado, la actualidad aparece a menudo ordenada y ligada a acciones pausadas o entrevistas sentadas. La fuerza de esos recuerdos sirve para denunciar una parálisis política, pero no siempre consigue separarse simbólicamente de ella.

Con todo, Elena Oroz señaló cómo los gestos de inscripción feminista utilizan «estrategias de intervención y contestación crítica frente a los relatos culturales dominantes, en los que sigue primando la perspectiva masculina» (Oroz, 2018: 108). En ese sentido, *Nación* parece contagiarse de las posiciones militantes a través del montaje —que, como vimos, sirve para construir una crítica a ciertos relatos presentes en el archivo— y también a través de lo que filma en presente: la policía reaparece en 2017 compartiendo plano con las extrabajadoras de Pontesa, en este caso concentradas delante de un juzgado, con chalecos amarillos.

APUNTES FINALES

En el marco de las luchas por visibilidad, observamos que no solo se trabaja con la presencia, sino con los códigos que marcan esa presencia. Frente a las imágenes colectivas mayoritarias en el archivo o la Mujer universal en la representación cinematográfica, *Nación* trabaja también la individualización de sus personajes, en un complejo sistema de puesta en escena distanciada que reúne a las trabajadoras reales con actrices, y que permite señalar tanto aspectos de sus vidas habitualmente obviados como retomar de manera explícita el ánimo a la acción propio del cine militante. El primer caso se observa a través de la presencia de un icónico Citroën Dyane 6: es el coche que Nieves Lusquiños pudo comprar a través del acceso al trabajo industrial, y que se convierte en un símbolo de libertad. El segundo lo protagoniza la propia Nieves: trabajadoras y actrices son filmadas ante las taquillas de la fábrica, miran a cámara y hablan de su experiencia, pero ella decide usarlo para advertir al público: «Trabajar sin cobrar, eso ni hablar. Que no se os pase por la cabeza, por favor, no trabajéis gratis. A la mierda».

Al inicio del texto fijábamos la intención de descubrir cómo las mujeres del ámbito y período histórico estudiados habían sido retratadas en el pasado y el rol de su reaparición a través de la recuperación del archivo: en las obras analizadas —y particularmente en la mirada a cámara de Lusquiños en *Nación*— se hace patente la relación que se establece entre los dos gestos clave. El visible es el de las mujeres que pusieron el cuerpo contra los abusos laborales o extractivistas, registrado en imágenes

EN EL MARCO DE LAS LUCHAS POR VISIBILIDAD, OBSERVAMOS QUE NO SOLO SE TRABAJA CON LA PRESENCIA, SINO CON LOS CÓDIGOS QUE MARCAN ESA PRESENCIA

que en su momento circularon de manera restringida —como en el cine militante— o en el marco de relatos contruidos desde puntos de vista ajenos al de las protestas —como el de las televisiones—. El invisible es el de las personas que, como Ledo, devuelven el foco a esas luchas trayéndolas de nuevo al presente, aprovechando la democratización del acceso al cine en el ámbito gallego para dar de nuevo —con mayor o menor nostalgia— la disputa por el relato con unos medios y unos circuitos de difusión que, si bien siguen estando lejos de la hegemonía, sí permiten una visibilidad que antes no se daba para acciones como las analizadas. En esa frontalidad del rostro de Nieves Lusquiños se ape-la directamente a la audiencia, y su presencia en imágenes separadas por décadas remite a través del afecto archivo a la iconología de protesta presente en las imágenes recuperadas, expresando quizás una potencia tal y como Didi-Huberman (2018) la definía: activando el deseo —de resistencia, de cambio— frente al poder. Algunos gestos cambian, otros se repiten, la lucha es la misma. ■

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1993). *Infancy and history. The destruction of experience*. Londres: Verso.
- Balló, J., y Bergala, A. (Eds.). (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Balló, J., y Pintor Iranzo, I. (2021). Motivos visuales y representaciones del poder en la esfera pública. *Communication & Society*, 34(2), 211-213. <https://doi.org/10.15581/003.34.2.211-213>
- Baron, J. (2020). O Efeito Arquivo: Imagens de Arquivo como uma Experiência de Recepção. *Lumina*, 14(2), pp. 134-157. <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2020.v14.31518>
- Barreiro González, M. S. (2019). Revolucionarias, terroristas y sufragistas. Una aproximación a la representación de la violencia política de las mujeres en el cine de los orígenes (1898-1915). En A. Quintana y J. Pons (Eds.), *Presencias i representacions de la dona en els primers anys del cinema, 1895-1920* (pp. 153-167). Girona:

- Fundació Museu del Cinema–Colecció Tomás Mallol/ Ajuntament de Girona.
- Boidy, M. (2017). Representation struggles, visibility struggles. *Hybrid*. <https://doi.org/10.4000/hybrid.922>
- Bonnel, V. E. (1991). The representation of women in early Soviet political art. *The Russian Review*, 50(3), 267–288. <https://doi.org/10.2307/131074>
- Cabana Iglesia, A. (2021). “Ciento cincuenta mujeres y ningún hombre”. Mujeres y protesta en el campo gallego durante el franquismo. *Historia Social*, (99), 119–138.
- Castro De Paz, J. L. (2002). El analista-crítico, o el (deseable) punto sobre el encuentro de dos discursos sobre el film. *La madriguera* (50):75. <https://riunet.upv.es/handle/10251/42093>
- De Lauretis, T. (1990). Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), 115–150. <https://doi.org/10.2307/3177959>
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2018). Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta. En G. Didi-Huberman, G., y E. Mizrahi, *Sublevaciones*. México, D.F.: Jeu de Paume, Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.
- Didi-Huberman, G., Traverso, E. (2023). Imágenes e historia cultural: un debate. *Acta Poética* 44-1,13-94. doi: 10.19130/iifl.ap.2023.44.1.005735X22
- Grandío Seoane, E. (2017). Relatos da Transición: Todo era posible. En VV.AA., *Anna Turbau: Galicia, 1975-1979*, pp. 31-39. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Gómez Viñas, X. (2016). *Do amateur ao militante. Implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: USC.
- Guardiola, I. (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.
- Haskell, M. (1974). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hesmondhalgh, D. (2017). The media's failure to represent the working class: Explanations from media production and beyond. En June Deery, Andrea Press (eds.). *Media and Class TV, Film, and Digital Culture*. Nueva York: Routledge.
- Juneja, M. (1996). Imaging the revolution: Gender and iconography in French political prints. *Studies in History*, 12(1), 1–65. <https://doi.org/10.1177/025764309601200101>
- Khanna, R. (1998). The Battle of Algiers and the Nouba of the Women of Mont Chenoua: From Third to Fourth Cinema. *Third Text*, 12(43), 13–32. <https://doi.org/10.1080/09528829808576731>
- Mirzoeff, N. (2023). *An introduction to visual culture* (3rd ed.). New York: Routledge.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*, pp. 89-110. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Pontevedra, S. (2022, 6 de noviembre). Trabajadores y colectivos sociales se manifiestan contra el “secuestro” de la radiotelevisión gallega por parte de la Xunta. *El País*. <https://elpais.com/television/2022-11-06/trabajadores-y-colectivos-sociales-se-manifiestan-contra-el-secuestro-de-la-radiotelevision-gallega-por-parte-de-la-xunta.html>
- Sorel, Georges (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Sutton, B. (2010). *Bodies in crisis: Culture, violence, and women's resistance in neoliberal Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

NOTAS

- 1 Utilizamos de forma intencionada la mayúscula para referirnos al uso de la figura femenina que autoras como De Lauretis (1990) han analizado la dicotomía entre la Mujer universal en la representación cinematográfica y el progresivo paso a una pluralidad de mujeres.

«¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS!». MUJERES, ARCHIVO Y LUCHA EN EL CINE GALLEGO CONTEMPORÁNEO

Resumen

Históricamente, la lucha política ha sido a menudo retratada como un campo masculino. El espacio tradicional para las mujeres se ha ligado a los cuidados, el trabajo reproductivo y la domesticidad, lo que explica su representación estereotipada o su escasa presencia en las imágenes de protesta, vinculadas a una iconografía machista de levantamiento y violencia. Sin embargo, el estudio de una serie de documentales gallegos contemporáneos apoyados en material de archivo muestra la repetición de un gesto diferente: la mujer como barrera, enfrentándose a una carga policial. En este trabajo pretendemos definir un método que nos permita estudiar este gesto en *Nación* (Margarita Ledo, 2020) y *Os días afogados* (César Souto Vilanova y Luís Avilés Baquero, 2015) pero también el gesto invisible por el que diferentes cineastas incorporan el archivo de luchas pasadas y lo ponen de nuevo en circulación.

Palabras clave

Archivo, conflicto social, género, cine, documental, Galicia.

Autores

Marta Pérez Pereiro y Cibrán Tenreiro Uzal son doctores en Comunicación e Información Contemporánea por la Universidad de Santiago de Compostela, donde imparten clases de Comunicación Audiovisual. Sus líneas de investigación comunes se centran en el cine de pequeñas naciones o los estudios de género relacionados con el audiovisual. Individualmente, Pérez Pereiro ha trabajado también alrededor del humor en la comunicación y la rendición de cuentas de los medios, mientras Tenreiro ha explorado las relaciones entre música y cine o la creatividad de las comunidades de fans. Contacto: marta.perez.pereiro@usc.es / cibran.tenreiro@usc.es.

Referencia de este artículo

Pérez Pereiro, M., Tenreiro Uzal, C. (2026). «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!». Mujeres, archivo y lucha en el cine gallego contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 123-136. <https://doi.org/10.63700/1317>

“CAMERAS! CAMERAS! CAMERAS!”. WOMEN, ARCHIVES AND STRUGGLE IN CONTEMPORARY GALICIAN CINEMA

Abstract

Historically, political struggle has often been portrayed as a male domain. The traditional space for women has been associated with care, reproduction and the household, which explains their stereotypical representation and their limited presence in images of protest that are defined by a masculine iconography of uprising and violence. However, the study of certain contemporary Galician documentaries that make use of archival material reveals the recurrence of a different gesture: the woman-as-barrier, confronting the police as they try to forcibly disperse the protestors. The aim of this study is to define a method that facilitates the analysis of this gesture in the films *Nación* (Margarita Ledo, 2020) and *Os días afogados* (César Souto Vilanova and Luís Avilés Baquero, 2015), but also of the invisible gesture of the filmmakers' appropriation of archival footage of past struggles that brings it back into circulation.

Key words

Archive, social conflict, gender, cinema, documentary, Galicia.

Authors

Marta Pérez Pereiro and Cibrán Tenreiro Uzal both hold PhDs in Contemporary Communication and Information from Universidade de Santiago de Compostela, where they teach Audiovisual Communication. They share lines of research in the cinema of small nations and audiovisual-related gender studies. Individually, Pérez Pereiro has also worked on humour in communication and accountability in media, while Tenreiro has explored the relationships between music and cinema and the creativity of fan communities. Contact: marta.perez.pereiro@usc.es / cibran.tenreiro@usc.es.

Article reference

Pérez Pereiro, M., Tenreiro Uzal, C. (2026). “Cameras! Cameras! Cameras!”. Women, Archives and Struggle in Contemporary Galician Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 123-136. <https://doi.org/10.63700/1317>

recibido/received: 30.04.2025 | aceptado/accepted: 10.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

