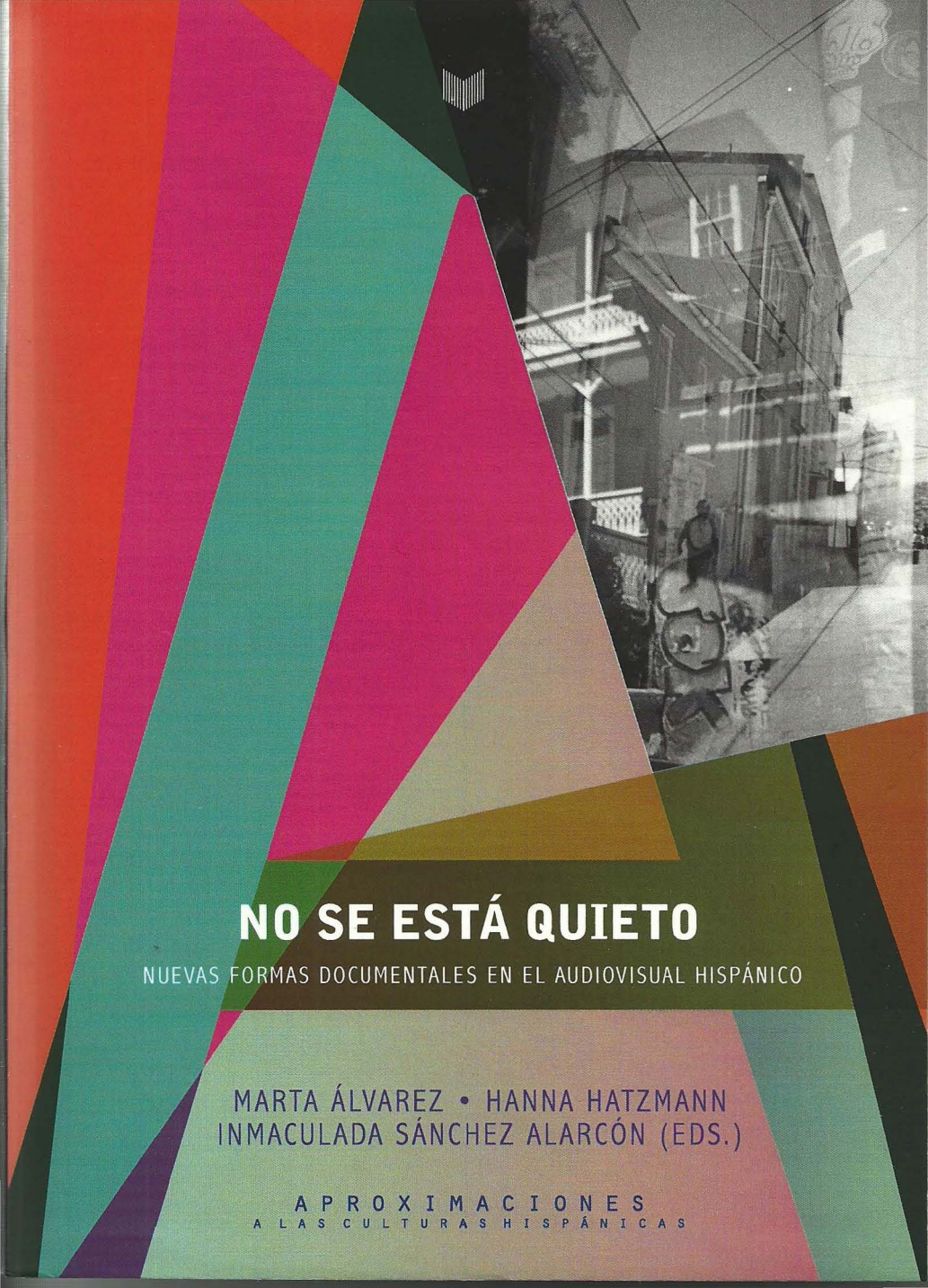


NO SE ESTÁ QUIETO

NUEVAS FORMAS DOCUMENTALES EN EL AUDIOVISUAL HISPÁNICO

MARTA ÁLVAREZ • HANNA HATZMANN
INMACULADA SÁNCHEZ ALARCÓN (EDS.)

APROXIMACIONES
A LAS CULTURAS HISPÁNICAS

CinESculturа
Spanisches Film- und Kulturfestival 2016

Este libro ha sido editado con ayuda del proyecto de investigación "Intermedialidad, adaptación y transmedialidad en el cómic, el videojuego y los nuevos medios" (referencia FFI2014-55958-C2-2-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (http://www.conlicencia.com/www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)»

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2015
c/Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid

© Vervuert, 2015
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-927-3 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-461-3 (Vervuert)

Depósito legal: M-38302-2015

Foto de la cubierta: © Hanna Hatzmann

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.
Impreso en España.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A UN MUNDO INCONCLUSO 11

CONSTELACIONES

No hacer nada
Josetxo Cerdán 33

Más allá del Serengueti: distribución
del documental español, c. 2013
Miguel Fernández Labayen y Elena Oroz 59

Archivo performativo.
Orden y caos en el documental de archivo
Antonio Weinrichter 85

CADA PERSONA, UN DOCUMENTAL

Viajes de identificación personal
en el documental contemporáneo.
De lo autorreferencial a lo universal
Ricard Mamblona Agüera 97

Alberto García-Alix, autorretratos audiovisuales
entre todo y nada
Agustín Gómez Gómez 113

El ausente, los presentes y nosotros (Ética y performatividad en *Pepe el andaluz*)
Alejandro Alvarado y Concha Barquero 125

El valor del cine familiar en la innovación documental: *Un instante en la vida ajena*
María Antonia Paz y Javier Mateos-Pérez 137

Los documentales, historias en primera persona: memoria colectiva y memoria performativa en *Nadar* (Carla Subirana, 2008) y *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008)
Inmaculada Sánchez Alarcón y Alejandro Jerez Zambrana 151

(Des)Territorializaciones

El arte de devolverle a la gente la complejidad de sus vidas: una breve introducción al cine de Andrés Duque
Hanna Hatzmann 165

Cosas que nunca dije. Apuntes de trabajo
Andrés Duque 183

Identidades transnacionales en el Novo Cinema Galego
Iván Villarmea Álvarez 201

Ensayos sobre el vacío: intermedialidad, narrativización e historia en los documentales de creación fotográficos *El pabellón alemán* (2009) y *A Story for the Modlins* (2012)
Ralf Junkerjürgen 217

Expansiones

Prácticas narrativas no lineales en el webdocumental contemporáneo: bases para una aproximación al fenómeno
Roberto Arnau Roselló 235

El documental interactivo en España. El caso de la productora Barret Films
Arnau Gifreu-Castells 247

Las variaciones Guernica. Film-ensayo sobre arte
Guillermo G. Peydró 265

La narrativa transmedia: *Espejos en la niebla* de Basilio Martín Patino
Begoña Gutiérrez San Miguel 277

Militantes

Contravía: píldoras de memoria para Colombia
Teresa Delgado Criado 293

El *blues* del fuego: reciclaje audiovisual en las multitudes conectadas
María Cañas, la Archivera de Sevilla 305

María Cañas: 'videomaquia' militante
Marta Álvarez 317

Sobre los autores 329

IDENTIDADES TRANSNACIONALES EN EL NOVO CINEMA GALEGO

Iván Villarmea Álvarez
Universidad Estatal de Milagro (Ecuador)

El cine gallego es un concepto múltiple y ambiguo: hay quien piensa que las únicas películas que se pueden considerar como gallegas son aquellas filmadas en Galicia y en gallego, dirigidas por cineastas locales y financiadas mediante capital autóctono; mientras que otros perciben como gallego cualquier título que haya sido rodado en Galicia, sin importar la procedencia de sus responsables, así como cualquier trabajo que un cineasta de origen gallego haya realizado en cualquier lugar del mundo. La primera es una opción de mínimos, que intenta ser precisa a costa de excluir muchos títulos que no cumplen todos esos requisitos; y la segunda es una opción de máximos, que trata de incluir el mayor número de películas posible provocando una peligrosa indefinición. Hasta el momento, cualquier intento de acotar este concepto se ha visto atrapado en esta disyuntiva, por lo que la mayor parte de los autores que trabajan sobre este tema han recurrido a criterios asociados con el campo de la producción, de forma que muchos de ellos se han visto forzados a reconocer la inexistencia del cine gallego, o al menos sus dificultades para existir (véase Pérez Perucha 1996: 131, Folgar de la Calle 2002: 211, Fernández Iglesias 2008: 39-40).

Hacia finales del siglo xx, el concepto de 'cine gallego' hacía referencia tanto a una pequeña industria audiovisual orientada hacia la producción televisiva como a una serie de cineastas "francotiradores", como los denominó el crítico Miguel Anxo Fernández, que realizaban "propuestas aisladas que la mayor parte de las veces mueren víctimas de su propia agonía" (Fernández 1999: 496). El impacto de la reciente crisis económica ha limitado notablemente las posibilidades de crecimiento de esta industria llegando a amenazar su continuidad, al tiempo que estimulaba la imaginación de una nueva generación de francotiradores para financiar y difundir sus películas. Este grupo de cineastas, entre los que podríamos incluir a Alberte Pagán, Óliver Laxe, Xurxo Chirro, Lois Patiño, Eloy Enciso, Ángel Santos, Marcos Nine, Peque Varela, Pela del Álamo, Pablo Cayuela, Xan Gómez Viñas, Otto Roca o Ramiro Ledo, componen el llamado Novo Cinema Galego, que se caracteriza por su inclinación hacia la no ficción como territorio creativo, el cine digital como herramienta de trabajo y la autoproducción como sistema económico. Algunas de sus obras más destacadas serían *Bs. As.* (Alberte Pagán, 2006), *Todos vós sodes capitáns* (Óliver Laxe, 2010), *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *Fóra* (Pablo Cayuela/Xan Gómez Viñas, 2012), *N-VI* (Pela del Álamo, 2012), *Piedad* (Otto Roca, 2012) o *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013). Estas películas, sin embargo, no presentan una unidad estética o temática que permita identificar el Novo Cinema Galego más allá de la voluntad de sus directores de adscribirse a esta etiqueta, como prueba la vaguedad de los primeros intentos de enunciar las constantes de este grupo (véase González Álvarez 2013).

A falta de un programa estético común, estos cineastas conforman una comunidad con unas prácticas e intereses compartidos que ya no responde al modelo de producción industrial normalizada anclado en un determinado territorio, sino al de una red digital descentralizada (véase De Pedro/Oroz 2010: 74). En este sentido, el Novo Cinema Galego podría considerarse como un avatar de lo que la crítica ha comenzado a llamar 'el otro cine español' (Losilla 2013: 6-8), además de ser, por supuesto, un nuevo intento de desarrollar un cine nacional en Galicia, un proyecto apoyado esta vez desde la programación y la crítica: en el primer caso, instituciones como el CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe), asociaciones como el Cineclube de Compostela y festivales como PlayDoc, en Tui, o Cineuropa, en Santiago de Compostela, programan regularmente estas películas, dándoles difusión y acercándolas al que debería ser su público natural; mientras que en el segundo caso, revistas digitales como *Acto de Primavera* y *A Cuarta Parede* han dedicado numerosos textos a promocionar y analizar estas obras, aunque a veces con un tono excesivamente proselitista.

La principal novedad del Novo Cinema Galego con respecto a experiencias anteriores radica, ante todo, en su vocación transnacional, que se puede apreciar en sus temas, su proyección y sus formas. Estas películas no hablan necesariamente sobre Galicia sino desde Galicia, al adoptar lo que Alberte Pagán ha definido como "una visión propia realizada desde aquí, sea o no sobre tema gallego" (en Sande 2009: 16). Su público, además, puede estar tanto dentro como fuera del país, pues no se trata de una producción destinada exclusivamente al consumo interno, como ocurre en el audiovisual televisivo, sino de un conjunto de obras que se intenta exportar al circuito de festivales internacionales (véase Martin Pawley en Sande 2009: 17). Este es el motivo por el que los principales referentes del Novo Cinema Galego son aquellas obras que triunfan en ese circuito: películas que exploran las fronteras entre el documental y la ficción, lo visto y lo imaginado, lo colectivo y lo subjetivo, la narración y la experimentación. Este interés por modelos estéticos transnacionales está siendo clave para renovar la producción cinematográfica gallega, hasta el punto de que en los

últimos años se ha conseguido que el cine gallego empiece a ser reconocido como tal fuera de sus fronteras. ¿El secreto? Procesar lo transnacional a través del filtro de lo local.

La emigración gallega en el cine

La emigración es un tema transversal en la cultura gallega que atraviesa épocas, formas, estilos y discursos. Hacia 1870, el fenómeno pasa del ámbito estatal al internacional, cuando sucesivas generaciones de gallegos comenzaron a emigrar a diferentes países de América (principalmente Argentina, Cuba y Venezuela) y Europa (sobre todo Suiza, Francia y Alemania). Esta dinámica se mantuvo activa durante todo un siglo, hasta que se ralentizó en los años posteriores a la Transición española, llegando casi a desaparecer en el cambio de milenio, cuando el número de retornados llegó a ser superior al de emigrantes (véase Bouzada Fernández/ Lage Picos 2004: 26-35).

La aparición del Novo Cinema Galego coincide cronológicamente con el inicio de la crisis financiera de 2008 y la consecuente reactivación de los flujos migratorios, por lo que no resulta extraño que muchos de estos cineastas hayan retomado el tema. De hecho, algunos de ellos pertenecen de un modo u otro al mundo de la emigración: Óliver Laxe nació en París y ha rodado su primer largometraje en Tánger, *Todos vós sodes capitáns*; Peque Varela emigró a Londres y ha realizado allí su cortometraje autobiográfico *1977* (2007), y Ramiro Ledo ha filmado *VidaExtra* (2013) en Barcelona, en donde vivió durante casi una década. Sus itinerarios personales y decisiones creativas se corresponden con un nuevo ciclo migratorio en el que la dicotomía entre la mirada exógena y endógena ya no es operativa. Estos cineastas se sitúan voluntariamente en un limbo entre tradición y modernidad: sus películas vuelven sobre situaciones muy reconocibles con una mirada consciente de

las limitaciones del localismo y dispuesta, en consecuencia, a retratar Galicia en relación con el mundo exterior, a partir de una posición más trasnacional que posnacional. Las obras que abordan directamente la experiencia de la emigración, como *Bs. As.* o *Vikingland*, ya no confrontan al emigrante con el mundo sino que muestran su encuentro con él, su diálogo con el lugar de acogida, a través del reciclaje de sus materiales privados.

El caso más claro sería *Vikingland*, en la que Xurxo Chirro remonta la videobitácora del marinero Luis Lomba "O Haia": sus grabaciones son un buen ejemplo de lo que Jean-Louis Comolli ha llamado *auto mise en scène*, una representación consciente y premeditada del individuo realizada por ese mismo individuo (véase Comolli 2003: 153-154), que en este caso consiste en el registro de la vida cotidiana de un trabajador emigrante lejos de su tierra. Del mismo modo, *Bs. As.* transforma las grabaciones personales de su director (en concreto, un *travelogue*) en una reflexión sobre la identidad del emigrado, una identidad que primero necesita salir al exterior, al encuentro con el otro, para ser posteriormente percibida en el interior, en el individuo.

Bs. As. del lado de acá y del lado de allá

Alberte Pagán fue el primer cineasta gallego en dar el salto al cine digital. Su largometraje *Bs. As.* evoca la obra de Stan Brackage, Michael Snow o Andy Warhol, aunque su referencia más evidente es *News from Home* (Chantal Akerman, 1977): ambas películas mezclan elementos propios del retrato familiar y del *travelogue* para abordar las relaciones históricas entre Europa y América, representadas en este caso por Galicia y Argentina. Los paralelismos entre estos dos documentales se extienden también al terreno estilístico, dado que ambos están compuestos por una serie de impresiones subjetivas

del paisaje urbano;[1] y también a la estructura narrativa, que está basada en ambos casos en la correspondencia familiar de los cineastas.

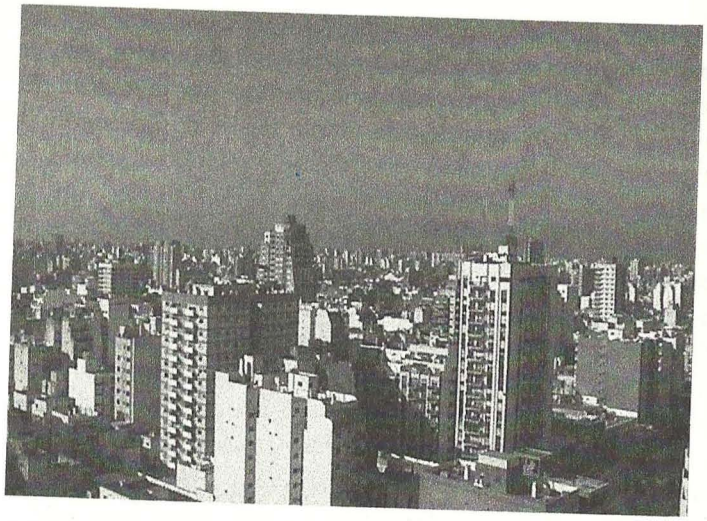
Bs. As. (Alberte Pagán, 2006).

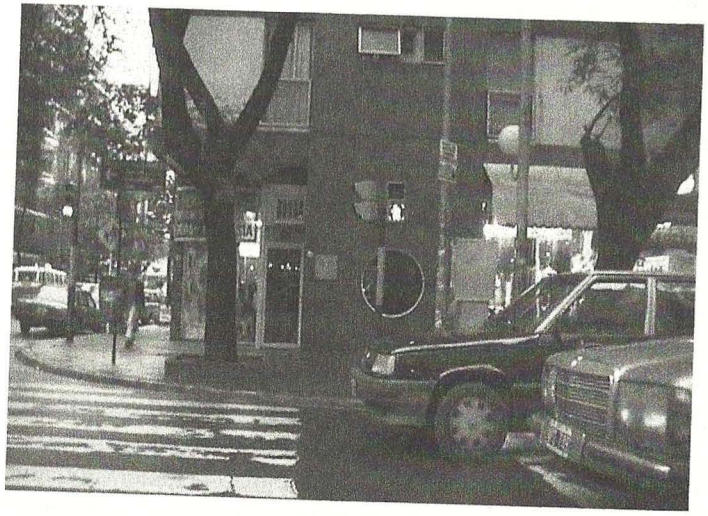
Al reescribir el dispositivo de *News from Home*, Pagán reflexiona sobre la percepción de la identidad gallega a ambos lados del Atlántico por personas de distintas generaciones: en la primera parte de la película, la madre del cineasta cuenta cómo su hermano emigró a Argentina en los años cincuenta para no volver a Galicia desde entonces; mientras que en la segunda una voz extraña, perteneciente

[1] La influencia de Akerman en Pagán llega a extremos caligráficos cuando el cineasta gallego repite algunos de los leitmotivs de *News from Home*, como sus paisajes automovilísticos, la imagen de los peatones cruzando pasos de cebra o los planos fijos filmados en estaciones y vagones de metro.

a una mujer británica de origen hindú (Jesvir Mahil), lee en alto la correspondencia por correo electrónico entre el director y su prima argentina Celia, hija de ese hermano perdido, que comienza describiendo la vida cotidiana de esta última tras la crisis económica de 2001 y después deriva hacia una serie de comentarios sobre la identidad heredada de los gallegos de segunda o tercera generación. El acento de Jesvir Mahil resulta clave para situar al espectador ante la experiencia de la emigración, dado que su dicción crea una profunda sensación de extrañamiento, la misma que sufre cualquier emigrante al llegar a un país extranjero. Este tipo de decisiones formales contribuyen a establecer la vocación transnacional de la película: *Bs. As.* se sitúa así a medio camino entre diferentes continentes, referentes culturales y tradiciones cinematográficas, en un limbo indeterminado entre lo local y lo global, lo real y lo virtual.

La división de la película en dos partes sirve para señalar un cambio de sentido en el diálogo trasatlántico que coincide con la inversión de los flujos migratorios en el cambio de siglo: en la primera mitad, la voz de la madre lleva el relato de Galicia a Argentina, mientras que en la segunda las palabras de la prima lo devuelven de Argentina hacia Galicia. El cambio de narrador coincide además con un cambio en el punto de vista a la hora de filmar el paisaje urbano: al principio, la cámara de Pagán se sitúa casi siempre en posiciones elevadas, en la posición de un *voyeur*, utilizando el concepto desarrollado por Michel de Certeau, para después bajar al nivel de la calle y adoptar en cambio la posición del caminante (véase De Certeau 1984: 91-98). Esta elección indica la progresiva implicación del cineasta en la ciudad, Buenos Aires, o al menos en el relato asociado con esa ciudad. Así, las imágenes filmadas desde el exterior del tejido urbano evocan la distancia geográfica y afectiva que separó a la generación anterior al cineasta, mientras que los planos filmados a pie de calle funcionan como contraplano de ese lamento, al mostrar el lugar del que proceden las palabras de la prima.





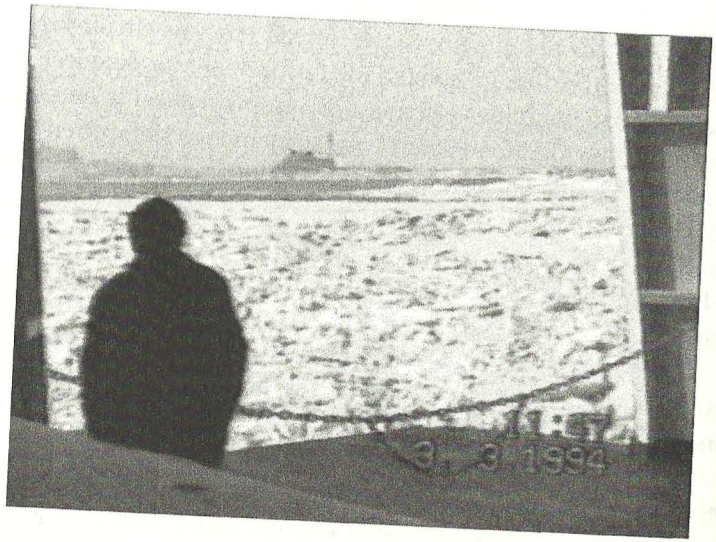
Bs. As. (Alberte Pagán, 2006).

La correspondencia entre Alberte Pagán y Celia comenzó a principios de 2002 con motivo de abordar determinadas cuestiones relacionadas con una herencia, pero enseguida evolucionó en un diálogo sobre la situación personal de esta prima durante la crisis económica argentina: durante diez correos electrónicos escritos a lo largo de dos años, Celia explica su situación familiar, se queja del sistema político argentino, opina sobre los nuevos movimientos sociales, describe su precaria situación laboral y reflexiona sobre su identidad como gallega de segunda generación. El interés por las raíces es una reacción común entre los descendientes de europeos ante la llegada de una crisis política o económica, especialmente en aquellos casos en los que esas raíces pueden proporcionar un nuevo pasaporte que les permita volver sobre los pasos de sus antepasados. Surge así la figura del emigrante retornado, en la que se intercambian las posiciones de la comunidad de origen y de destino, sin que el individuo pertenezca a ninguna de las dos, ya que es un sujeto transnacional que vive entre ambas: en estas circunstancias, su adscripción a una nacionalidad u otra depende de cuestiones prácticas o de afinidades electivas. *Bs. As.* plantea así la necesidad de adoptar una identidad abierta que se mantenga siempre en construcción, una idea que se traduce en términos cinematográficos en el enriquecimiento de la tradición autóctona a través de influencias ajenas. En este contexto, lo transnacional no significa la disolución de la identidad originaria, sino su fortalecimiento mediante el contacto con el otro.

Vikingland: autorretrato del cineasta como trabajador emigrante

Otoño de 1993. Luis Lomba "O Haia" embarca junto a un pequeño grupo de marineros gallegos en el ferry que une Rømo, en Dinamarca, con la isla alemana de Sylt para trabajar a bordo. En su equipaje,

una videocámara, que servirá para documentar su vida cotidiana y sus actividades laborales durante los seis meses siguientes. Años después, el crítico Xurxo González encontraría una copia de estas grabaciones en su propia casa, a donde había llegado como regalo para su padre, que en su día fue compañero de Lomba. Al ser consciente del valor de estos materiales, Xurxo González se convirtió en Xurxo Chirro, su avatar como cineasta, y remontó esas grabaciones prestando especial atención a aquellas secuencias en las que Lomba y sus camaradas se autorretratan como trabajadores emigrantes. La película resultante, *Vikingland*, a la que después se uniría el cortometraje *Lupita* (Xurxo Chirro, 2012), conserva el propósito original de las grabaciones pero enfatiza su lectura como documento de la emigración, hasta el punto de convertir su metraje en una sinécdoque de la experiencia de cualquier marinero, emigrante o gallego que esté perdido en una tierra extraña.



Vikingland (Xurxo Chirro, 2011).

Chirro reestructuró la videobitácora de Lomba en nueve capítulos, enmarcados entre un prólogo y un epílogo.[2] La secuencia narrativa resultante va de lo más concreto, que sería la presentación de los personajes principales en los capítulos "Tripulación" y "Luis", a lo más abstracto, cuando desaparece la acción en "Cuberta" y se alcanzan extremos no figurativos en "Xeo" y "Brancura". Esta transición se produce como resultado de un cambio progresivo en los temas tratados, que evolucionan desde lo humano hacia lo atmosférico a través de escenas de la vida cotidiana ("Frío", "Nadal") y laboral ("Traballo", "Travesías") en donde la dimensión humana se diluye en la alienación que provocan el trabajo y el medio. La cámara funciona como una aliada para luchar contra esa alienación, ya que le da un sentido al trabajo, lo convierte en un acto performativo, como ocurre cuando Lomba asocia la duración de los planos con la de las tareas que está realizando. De esta forma, como explica Alisa Lebow, "the camera is not simply a recording device that captures the experiences of the displacement, it can be a symptom of that very displacement" (Lebow 2012: 230-231).

El largo segmento de la cena de navidad contiene una afirmación directa del sentido de la grabación y de su posterior remontaje: en esa escena, los marineros se dirigen alternativamente hacia sus compañeros o hacia la propia cámara, integrándola en su celebración, "para que la gente vea cual es la vida que pasa un marinero", como dice uno de ellos. Durante los quince minutos que dura este bloque, la cámara funciona como una personificación de sus seres queridos, aquellos con los que querrían compartir este y tantos otros momentos vividos en la diáspora. Lomba y sus compañeros

[2] El término 'videobitácora' hace referencia a los diarios rodados en vídeo por marineros en alta mar (véase González 2013).

expresan así una voluntad consciente de construir un documento para otros que Chirro potencia al hacer que *Vikingland* cumpla y trascienda las cinco funciones que James M. Moran detectaba en el modo doméstico: en primer lugar, sirve para representar lo cotidiano, el día a día a bordo del barco; en segundo lugar, explora y negocia la identidad, ya sea en términos personales o comunales, que es lo que hace Lomba de forma directa y Chirro de forma indirecta; en tercer lugar, ofrece una articulación material de la continuidad generacional, que se refiere en este caso al tránsito de Lomba a Chirro como sujeto que 'produce' las imágenes; en cuarto lugar, construye una imagen del hogar, que esta vez es un hogar en ausencia (Galicia); y en último lugar, ofrece un formato narrativo para comunicar historias familiares y personales, algo que resulta más claro en *Lupita* que en *Vikingland*, al revelar el motivo original de estas grabaciones (véase Moran 2002).

Vikingland (Xurxo Chirro, 2011).

Según Elspeth Kydd, el modo doméstico tendría además una función ideológica que también está presente en *Vikingland* al articular un grupo social y establecer su filiación con respecto a la comunidad imaginaria de la nación (Kydd 2012: 190-

191): primero tenemos a Lomba documentando el día a día de uno de esos grupos excluidos de la versión oficial de la historia, los marineros, pero será Chirro quien establezca en realidad su filiación con la nación, al concebir *Vikingland* como el contraplano de esos relatos de emigrantes ausentes tan habituales en la sociedad y la cultura gallega. La adscripción nacional de estos marineros se agudiza precisamente por su experiencia transnacional, por su estancia en esa triple frontera entre Alemania, Dinamarca y el mar del Norte: de nuevo, lo que los identifica como gallegos es su contacto con el exterior, su relación con el resto de tripulantes del buque, y no tanto su contraste con ellos.

Vikingland (Xurxo Chirro, 2011).

Conclusión: representar la periferia desde la periferia

Estas películas muestran cómo la identidad gallega se articula en el exterior como un ancla que permite orientarse ante la pérdida de referentes geográficos, culturales e incluso económicos: los personajes de estos documentales reivindican su identidad nacional precisamente como resultado de su experiencia transnacional. Si ahora llevamos esta reflexión al conjunto del Novo Cinema Galego, podemos concluir que los cineastas que lo integran abordan el tema de la identidad desde una posición conscientemente periférica que tiene mucho de transnacional, puesto que huyen del centro para instalarse en los márgenes, en las fronteras, ya sean genéricas o territoriales. Eso explica que haya un buen número de películas gallegas filmadas fuera de Galicia (*Bs. As.*, *Todos vós sodes capitáns*, *Vikingland*, etc.); pero sobre todo que exista una preocupación sistemática por explorar las fronteras físicas y culturales del país, ya sea entre Galicia y Portugal (*Arraianos*), Galicia y Castilla (*N-VI*), lo rural y lo urbano (*Piedad*) o el espacio y el mito (*Fóra, Costa da Morte*). Este interés por la frontera no es sólo temático, sino también formal, dado que varios de estos títulos establecen un juego permanente con los formatos, entre la ficción y la no-ficción, como en el caso de *Todos vós sodes capitáns* y *Arraianos*, o entre el registro doméstico y el registro profesional, como ocurre en *Bs. As.* y *Vikingland*. A través de todas estas encrucijadas, el *Novo Cinema Galego* ha creado una imagen polisémica de Galicia que sirve, en definitiva, para que sus ciudadanos se puedan reconocer en esas representaciones y para que el resto de espectadores las integren en sus respectivos imaginarios.

Bibliografía

Bouzada Fernández, Xoán/Lage Picos, Xesús A. (2004): "O retorno como culminación do ciclo da emigración galega", en *Grial* 162, pp. 26-35.

Comolli, Jean-Louis (2004): *Voir et pouvoir*. Paris: Verdier.

De Pedro, Gonzalo/Oroz, Elena (2010): "Centralización y dispersión. Dos movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década", en Casimiro Torreiro (ed.): *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Madrid: Cátedra, pp. 61-82.

De Certeau, Michel (1984): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Fernández, Miguel Anxo (1999): "Vintecinco anos dunha demanda histórica: cine galego 1974-1999", en *Grial* 143, pp. 475-497.

Fernández Iglesias, Manuel J. (2008): "Cinema galego e cinema en Galicia. Apuntes cara a unha análise subxectiva", en Xosé Buxán Bran (ed.): *Culturas posíbeis e imposíbeis. Cultura e Vangarda na Galiza do século* xxi. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 39-43.

Folgar de la Calle, José María (2002): "Do cinema en Galicia ó cinema galego", en *Grial* 154, pp. 199-212

González Álvarez, Manuel (2013): "Más allá de la 'zona de confort'", en *Play-Doc*, http://www.play-doc.com/web2013/es/cine-gallego.html [21.09.2013].

González, Xurxo (2013): "Videovitácoras: Mariñeiros na procura de visibilidade", en Proxecto Socheo (15.02.2013), http://proxectosocheo.wordpress.com/2013/02/15/videobitacoras-marineiros [25.09.2013].

Kydd, Elspeth (2012): "Looking for Home in Home Movies: The Home Mode in Caribbean Diaspora First Person Film and Video Practice", en Alisa Lebow (ed.): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, pp. 183-200.

Lebow, Alisa (2012): "The Camera as Peripatetic Migration Machine", en Alisa Lebow (ed.): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, pp. 219-232.

Losilla, Carlos (2013): "Un impulso colectivo. Emerge 'otro' cine español", en *Caimán. Cuadernos de Cine* 19, pp. 6-8.

MORAN, James M. (2002): *There's no Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1996): "A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera da que arde", en José Luis Castro de Paz (dir.): *Historia do Cine en Galicia*. Oleiros: Vía Láctea Editorial, pp. 131-136.

SANDE, José Manuel (2009): "Novas miradas, novos creadores", en AG: *Revista do Audiovisual Galego* 9, pp. 14-18.

FILMOGRAFÍA

AKERMAN, Chantal (1977): *News from Home*.

CAYUELA, Pablo/GÓMEZ Viñas, Xan (2012): *Fóra*.

CHIRRO, Xurxo (2011): *Vikingland*.

CHIRRO, Xurxo (2012): *Lupita*.

DEL ÁLAMO, Pela (2012): *N-VI*.

ENCISO, Eloy (2012): *Arraianos*.

LAXE, Óliver (2010): *Todos vós sodes capitáns*.

LEDO, Ramiro (2013): *VidaExtra*.

PAGÁN, Alberte (2006): *Bs. As*.

PATIÑO, Lois (2013): *Costa da Morte*.

ROCA, Otto (2012): *Piedad*.

VARELA, Peque (2007): *1977*.