
Pos-crise? Relacións femininas en dúas curtametraxes da ‘nova diáspora galega’

CATHERINE BARBOUR

Trinity College Dublin



Resumo

Este artigo adopta un enfoque feminista para analizar os conflitos interpersoais femininos en dúas curtametraxes de ficción pertencentes ao cinema poscrise da ‘nova diáspora galega’. Partindo da teorización de Sara Ahmed sobre ‘a promesa da felicidade’ no ensaio homónimo (2010), que critica a suposta responsabilidade das persoas inmigrantes e as minorías de ser ‘felices’, arguméntase que *Illa pedra* (2010) e *Galicia. Portobello Road* (2015) dirixidas por Adriana Páramo Pérez (Vigo, 1985), expoñen o fracaso da economía neoliberal, ao desafiar as normas heteropatriarcais. Ao explorar o retrato cinematográfico da complexidade das relacións interpersoais femininas en contextos de migración de retorno, este artigo examina como estes filmes demostran o impacto negativo das crises económicas nos corpos e nas vidas persoais e profesionais das mulleres.

Abstract

This article takes a feminist approach to the analysis of interpersonal conflicts between women in two short fictional films pertaining to the post-crisis cinema of the ‘New Galician Diaspora’. Drawing on Sara Ahmed’s theorization of the ‘Promise of Happiness’ in her eponymous essay of 2010, which critiques the supposed responsibility of migrants and minorities to be ‘happy’, it is argued that *Illa pedra* (*Stone Island*) (2010) and *Galicia. Portobello Road* (2015) directed by Adriana Páramo Pérez (Vigo, 1985) expose the failure of neoliberal economics by challenging heteropatriarchal norms. Through exploration of the cinematographic portrayal of the complexity of women’s interpersonal relationships in contexts of return migration, the article examines how these films demonstrate the detrimental impact of economic crises on women’s lives, bodies and livelihoods.

En Galicia, un país marcado pola emigración en masa dos séculos XIX e XX, a crise económica global do 2008 implicou unha importante subida da taxa de desemprego que obrigou a emigrar a moita xente nova con estudos superiores (Alonso Alonso 2017).¹ Porén, segundo unhas polémicas declaracións do secretario xeral da Emigra-

1 Agradezo moito a colaboración de María Liñeira e o apoio da Association of Hispanists in Great Britain and Ireland Trevor J. Dadson Publication Enhancement Fund na revisión lingüística do texto. Esta actividade é parte do proxecto de I+D+i “Interseccións poshumanas nas literaturas irlandesa e galega” PID2022-136251NB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ e “FEDER Unha maneira de facer Europa”. O xurado do I

ción, Antonio Rodríguez Miranda, en decembro do 2022, as razóns son doutra índole. Para el, o galego é ‘inquieto y busca nuevos horizontes’ porque ‘el Camino de Santiago ha forjado nuestro ADN social a lo largo de los siglos’ (Casanova 2022). Con esta explicación, froito de ‘una convicción personal, no una teoría científica’ (2022), suaviza e ignora a gravidade da situación económica e política que motiva a emigración galega contemporánea, denominada ‘nova diáspora galega’ (Alonso Alonso 2017; 2021b; Miranda Barreiro 2022; Garrido González 2022). No contexto da emigración contemporánea, o número de galegas que se viron obrigadas a emigrar aumentou en comparación cos séculos anteriores, superando aos homes. María Alonso Alonso identifica a necesidade de investigar as experiencias destas ‘migrantes’, porque ‘un cambio de paradigma desta magnitud ten unhas consecuencias que van máis alá do simplemente anecdótico’ (2021b: 9). David Miranda Barreiro, citando a Susana Rois, sinala que as emigrantes desta ‘fuga de cerebros’, especialmente afectadas pola precariedade laboral e os baixos salarios da época poscrise (2022: 2), tiveron que enfrontarse posteriormente a numerosos retos no país receptor. En xeral, a produción cultural desta nova vaga de emigración galega aínda está pouco estudada (Alonso Alonso e Barbour 2020: 395), sobre todo a audiovisual. Tampouco existen moitos estudos sobre a produción cultural dos emigrantes españois contemporáneos (Britland 2019: 27).

Este artigo adopta un enfoque feminista para analizar as relacións femininas en dúas curtametraxes de ficción pertencentes ao cinema poscrise da nova diáspora galega, *Illa pedra* (2010) e *Galicia. Portobello Road* (2015) dirixidas por Adriana Páramo Pérez (Vigo, 1985), unha voz clave no audiovisual galego do exterior. Analizo como os conflitos entre as mulleres nas representacións cinematográficas de migración e retorno expoñen o fracaso da economía neoliberal, á vez que desafían as normas heteropatriarcais. Parto do marco teórico da pensadora feminista Sara Ahmed sobre ‘a promesa da felicidade’ no ensaio homónimo (2010), o mandato de ser feliz experimentado polas comunidades minorizadas como as persoas inmigrantes e cuir no sistema neoliberal, racista e heteropatriarcal. Concorro coa análise de 2016 de Luisa Elena Delgado, Pura Fernández e Jo Labanyi sobre a importancia da teoría dos afectos para estudar o contexto cultural español, por exemplo, no audiovisual galego, no que ‘the attention to the role that emotions and affect play in politics (broadly understood) also allows for a reassessment of the way power and ideology operate’ (2016: 15). O feminismo decolonial de pensadoras latinoamericanas como María Lugones (2010) e Ochy Curiel (en Falconí Trávez 2021) tamén axúdanos a analizar estas cuestións no contexto galego xa que teorizan o feminismo como unha loita contra os sistemas coloniais e capitalistas que oprimen as mulleres racializadas e minorizadas, á vez que cómpre recoñecer que neste caso estamos a falar de mulleres brancas con moitos outros privilexios, por exemplo, a posibilidade de desprazarse.

Ata hai moi pouco, a representación estereotípica das mulleres nas historias sobre a emigración galega consistía en imaxes sentimentais de mulleres

agardando na casa o regreso dos homes emigrados (González Fernández 2018: 528), a figura mítica de Penélope na poesía de Rosalía de Castro, 'quizás la representación femenina más reconocible y singular del imaginario gallego' (González Fernández 2009: 99) que vemos por exemplo na curtametraxe de referencia *Mamasunción* (Chano Piñeiro 1984). Para moitas destas mulleres, figuras típicas ao longo da produción galega, a emigración marca as súas vidas aínda que non emigran elas mesmas: 'a súa vida pasou a estar rexida desde un sitio que non coñecen nin coñecerán' (Sánchez 2021: 82). Tamén representan un símbolo de forza feminina, aínda que a imaxe da muller galega soa e forte segue sendo un estereotipo colonial (Miguélez-Carballeira 2013: 64). Filmes como a emblemática longametraxe de Margarita Ledo Andión, *A cicatriz branca* (2012), e as curtametraxes de Páramo Pérez analizadas aquí repensan estas imaxes estereotípicas cun enfoque feminista. Primeiro, céntranse na representación das experiencias migratorias de mulleres independentes e empoderadas e, segundo, matizan as imaxes das mulleres afectadas pola emigración allea que fican en Galicia. Por último, o protagonismo é exclusivamente feminino. En contraste cos relatos tradicionais, os homes nas curtametraxes de Páramo Pérez ben ocupan un papel secundario (*Illa pedra*) ben non aparecen en pantalla (*Galicia. Portobello Road*).

1. O audiovisual da nova diáspora

O sector audiovisual constitúe unha das canles de expresión fundamentais da nova diáspora galega (Redondo Neira e Pérez Pereiro 2018: 108). A continuación, presento un breve panorama dos e das cineastas contemporáneos máis destacados que viviron emigrados nalgún momento do século XXI. Comezo polos que se dirixiron a Londres, principal destino migratorio fóra das fronteiras do estado español e cidade onde viviu a propia Páramo Pérez. Pequere Varela é a realizadora da curtametraxe de animación *1977* (2007), que transcendeu as súas orixes coma traballo final do Máster da National Film and Television School e recibiu abundosa atención de crítica e público (Colmeiro 2017: 54). Porén, polo momento, os créditos de Varela só inclúen outra curtametraxe realizada pouco despois, *Gato encerrado* (2012). Pola súa banda, a realizadora galego-mozambicana Sol Mussa, que estreou a súa primeira curtametraxe, *Stockroom*, en 2019, continúa en activo. A artista visual experimental Carla Andrade estreou en 2021 o documental, *Ningún río me protexe de min*. Sen dúbida, o principal cineasta do grupo londinense é Álvaro Gago, director da multipremiada curta *Matria* (2017), que cun título homónimo saíu como longametraxe en 2023. Por último, como curiosidade, o cineasta con maior proxección do audiovisual galego do século XXI, o franco-galego Oliver Laxe, realizou a súa primeira curtametraxe, *Ylas chime-neas decidieron escapar* (2006), durante a súa estadía na capital británica. Artista nómade, a súa filmografía inclúe tres longametraxes rodadas en Marrocos, *Todos vós sodes capitáns* (2010), *Mimosas* (2012) e *Sirāt* (2025), filme de grande éxito con dúas nominacións aos Óscar, e unha en Galicia, *O que arde* (2019). Para concluír esta nómina, cómpre mencionar a outros cineastas desta nova vaga que viven

ou viviron en Francia, Italia, Suecia e os Estados Unidos. Entre os realizadores de documentais salienta Xurxo Chirro (co canonizado *Vikingland*, 2011). Borja Santomé realiza curtrametraxes de animación que dialogan coa pintura e o cinema de vangarda (*Rueda Cabeza*, 2015; *Joven y Carmen*, 2019; *Alguén me chamou Serpe Negra*, 2024). No que se refire ás realizadoras de longametraxes, un formato menos habitual dado que require maior investimento económico, destacan as irmás xemelgas Sonia e Miriam Albert-Sobrino, máis coñecidas profesionalmente como ALSO Sisters (*A historia dun satélite*, 2017; *The Unbearing*, 2025) e o exitoso Eloy Domínguez Serén (*No Cow on the Ice*, 2015; *Hamada*, 2018; *Os corpos*, 2020; *Rompente*, 2022, entre outras) (Pérez Pereiro 2020).

Moitos destes cineastas, entre eles os influíntes Domínguez Serén, Laxe e Varela, forman parte do Novo Cinema Galego (NCG), unha vaga de cinema galego experimental que se distingue de modo xeral por unha 'creativa radicalidade' (Redondo Neira e Pérez Pereiro 2013: 57). A pesar das diferenzas estéticas e temáticas, estes filmes posúen características comúns tales como a hibridación de xéneros, o emprego de tecnoloxías dixitais e unha perspectiva transnacional (Villarmea Álvarez 2015: 202; Liñeira 2022: 262). Por outro lado, segundo explica Páramo Pérez, as obras audiovisuais que non se enmarcan no Novo Cinema Galego, como as dela, fican ás marxes da industria audiovisual galega (2021: 88). A respecto do peso da temática diaspórica, Marta Pérez Pereiro (2020: 182) considera que os filmes dos cineastas da diáspora galega son só 'illas', pouco recoñecidos en xeral, adoito descoñecidas pola crítica e o público a pesar da importancia temática da emigración na historia do cinema en lingua galega (Ledo Andión 2018: 96).

No que se refire ao xénero, a pesar do indiscutible aumento do número de mulleres cineastas galegas (Ledo Andión 2019: 11), a maioría delas permanecen invisibles dentro do xa invisibilizado cinema galego (Pérez Pereiro 2016). Desta maneira, pódese afirmar que o sector audiovisual se segue rexendo por estruturas patriarcais que explican as súas limitacións desde unha perspectiva de xénero (Ledo Andión 2019: 11; Pérez Pereiro e Roca 2021). Noutras palabras, o peso da 'ollada masculina', concepto acuñado por Mulvey (1975), referente clave nos estudos feministas de cinema, é abrumador. Como asegura a propia Páramo Pérez ao falar do androcentrismo no cinema, 'fan falta personaxes femininos fortes, que existan por si sós' (Lorenzo Ruibal 2014). A súa obra, comprometida socialmente, amosa a importancia da cultura audiovisual galega feminista e marxinalizada á hora de visibilizar a loita polos dereitos das mulleres (Barbour 2022: 287). Confirma que a ollada feminina crea oportunidades para criticar, debater e repensar a opresión de xénero (Nair and Gutiérrez-Albilla 2013: 7). Por último, a produción cultural fai fincapé nos efectos sociais da crise (Bezhanova 2017), e as curtametraxes que analizo neste artigo enmárcanse dentro das tendencias do cinema español poscrise, preocupado polo impacto do capitalismo tardío na sociedade actual (Allbritton 2014: 102; Cameron 2021: 247), se ben estas céntranse no impacto da situación económica en distintas mulleres.

2. Adriana Páramo Pérez: unha voz chave da diáspora londiniense

Adriana Páramo Pérez é cineasta e investigadora de estudos audiovisuais. Antes de voltar a Galicia, viviu dez anos en Londres, onde fixo un Máster na London Film School. Ademais, en 2015 participou na co-fundación do Galician Film Forum (GFF), un colectivo que proxecta filmes galegos no Reino Unido (e a partir de 2022 tamén en Irlanda) e serve de importante punto de encontro tanto para a comunidade galega coma para quen queira achegarse á cultura audiovisual galega. Dous cineastas aos que me referín antes, Álvaro Gago e Borja Santomé, tamén formaron parte deste colectivo. En 2022 Páramo Pérez estreou a curtametraxe *Anatomía dunha serea*, un documental feminista sobre a violencia obstétrica que amosa o proceso de creación da obra de teatro homónima, *Anatomía dunha serea* (2018), de Iria Pinheiro. En 2025, saíu *Grelei raíces no teu lar*, a súa primeira longa documental que forma parte da súa tese doutoral na Universidade Royal Holloway (Londres).

Nestas páxinas concéntrome en dúas obras anteriores: as curtametraxes de ficción *Illa Pedra* de 2010 e *Galicia. Portobello Road* de 2015 que tratan o tema da emigración feminina a Londres (un tema autobiográfico neste caso) e especificamente o tema do retorno a Galicia. Segundo a cineasta, estes proxectos significaron unha maneira de explorar a súa morriña e a súa ambivalencia de ser galega da nova diáspora (Bértolo 2020; Páramo Pérez 2021: 92). Ao igual ca outros moitos produtos culturais da diáspora galega, os filmes de Páramo Pérez presentan unha perspectiva crítica sobre a emigración que resiste a imaxe positiva e optimista habitual nos medios de comunicación (Alonso Alonso 2021a: 5). Londres é un caso interesante no contexto das novas diásporas, un núcleo importante de emigración galega representado visualmente en *Galicia. Portobello Road*. Debido a emigración en masa na época poscrise, o Reino Unido constituíuse en 'a minor hub for Galician cultural production' (Hooper 2011: 171), unha tendencia evidente na cantidade de cineastas galegos en Londres anteriormente mencionados. Porén, a vaga migratoria ao Reino Unido está mudando. Por exemplo, en termos xerais, entre 2019 e 2020, Londres sufriu a meirande perda de poboación desde a Segunda Guerra Mundial (BBC Mundo 2021). No caso dos galegos e galegas, as novas restricións migratorias post-Brexit e o aumento do teletraballo a raíz da pandemia do COVID-19 favoreceron o abandono do país (Vazquez 2019). Aínda que resta por verse o impacto que terán a longo prazo estes acontecementos, moitos membros do GFF, anteriormente referido, regresaron a Galicia tras o referéndum do Brexit. Durante a súa intervención no documental *Entre dos terras* (Javier Moreno Caballero 2020), que se ocupa das experiencias dos españois residentes en Londres, Páramo Pérez identifícase co estado de ser inmigrante 'pensando constantemente no retorno' igual que as emigrantes protagonistas dos seus filmes.²

Nesta análise dos conflitos interpersoais entre as súas protagonistas identifico temas feministas como a política das emocións, a comunicación e a solidariedade. De todos modos, cómpre ter en conta que a ollada ('gaze') da audiencia é adoito

2 Antía de *Illa pedra* (2010: 14:53) admite que 'iso é o que me asusta, que penso cada día en voltar' e, de modo análogo, María, de *Galicia. Portobello Road*, lamenta: 'levo pensando marchar desde que cheguei hai máis de trinta anos' (2015: 01:57).

patriarcal e condiciona a súa interpretación da representación cinematográfica dos conflitos entre mulleres. Vemos nas curtas a emigración (e o retorno a Galicia) como experiencia conflitiva e traumática causada pola precariedade no mercado neoliberal, pero tamén como unha oportunidade importante para as mulleres para mellorar as súas situacións económicas e persoais.

3. *Illa pedra*

Rodada integralmente en Santiago de Compostela mais financiada polo UK Film Council Lottery Funding, *Illa pedra* [Stone Island] foi o proxecto de graduación da cineasta na London Film School. Gañou dous premios (mellor filme e mellor actriz para María Tasende) no Festival de Cine Internacional de Ourense e o de mellor curta no Braga Film Festival en Portugal. Estreouse en 2010, en pleno avance da vaga de desemprego desencadeada pola crise de 2008, responsable directa da crecente taxa de emigración. En Galicia alcanzouse o máximo histórico de paro (21,9 porcentaxe) só uns anos máis tarde, en 2013. Ademais, estreouse antes da eclosión do movemento social dos Indignados (tamén coñecido como 15-M), que denunciou as políticas de austeridade e a corrupción política (Cameron 2014). Foi a primeira curta en galego con audiodescrición para persoas invidentes, un feito salientable no contexto galego que mostra como as obras das artistas situadas nas marxes do sistema son a miúdo as que acometen as tarefas máis innovadoras e necesarias.

A curta conta a historia de dúas amigas e socias: Iria e Antía, interpretadas polas actrices galegas Nerea Barros, gañadora do Goya á mellor actriz revelación en 2015, e María Tasende, unha cara habitual na ficción televisiva tanto galega coma española. Cando Antía emigra a Londres, Iria séntese enganada e a distancia arrefría a relación. Así e todo, reencóntranse máis tarde grazas á poesía de Lara Dopazo. *Illa Pedra* marcou o inicio dunha fértil colaboración transmedia entre a cineasta e a poeta á que seguirían os videopoemas ‘A necesidade do outro’ (2010) e ‘Ovella’ (2017). En palabras da cineasta no blog (‘Dende Illa Peixe’ s. d.) sobre a curta, ‘a inspiración e alma’ da curta nace do poemario, *Dende Illa Peixe* de Lara Dopazo (2009), onde se agoira un futuro utópico, ‘[cando] non haxa necesidade de ir mirar alén [da terra]’ (*Illa pedra* 2010: 16:04). A ‘illa pedra’ do título desta curta é unha metáfora de Santiago de Compostela, cidade de orixe medieval. Aínda que tamén se podería interpretar coma unha metáfora do Reino Unido, o país receptor, unha illa supostamente impenetrable para os inmigrantes.

A falta de traballo en Galicia e a conseguinte necesidade de emigrar son os temas principais da curta. Comeza cunha típica foliada galega: un grupo de amigos e amigas bailan ao compás da música tradicional da Banda das Crechas no pub compostelán a Casa das Crechas para despedir a Antía, a piques de emigrar a Londres. Na festa, que ten lugar nun punto de encontro da cultura folk nacionalista onde se bebe Estrella Galicia e licor café, símbolos identitarios da emigrante, prodúcese unha discusión entre as dúas mulleres. A través dun primeiro plano do seu tenso diálogo na penumbra do local, xérase unha atmosfera tensa que magnifica o sentimento de engano de Iria, que non quere que Antía marche. A reacción

de Iria poderíase describir como egoísta e celosa, a fin de contas o que lle preocupa é sobre todo o impacto da emigración de Antía na súa propia vida. E aínda que é posible argumentar que esta interpretación reforza os estereotipos patriarcais sobre a conflitividade feminina, cómpre ter en conta que 'to dismiss rivalry between women as automatically a bad thing buys into patriarchal notions of women as "nice" – non-competitive and self-sacrificing' (Wallace 2000: 189). Como se suxire ata o final desta sección, pódese ler a relación conflitiva entre as dúas mulleres desde unha perspectiva cuir. Ademais, é imprescindible contextualizar historicamente a sensación de perda de Iria: a crise económica de 2008 causou desemprego, austeridade e emigración en masa. Nun punto clave, mentres Iria se está queixando de que teñen que buscar a alguén para ocupar o posto de traballo de Antía, recrimínalle: 'é o noso proxecto e ti vaste'. Antía quíttalle importancia asegurándolle que non será difícil atopar a alguén, 'será por qué non haxa xente buscando curro' (*Illa pedra* 2010: 02:42). O tenso diálogo alude á realidade das vidas precarias e inestables da xente nova, en denominación de Germán Labrador, 'as historias de vida subprime' (2012) típicas dos produtos culturais poscrise. *Illa Pedra* forma parte do crecente número de filmes que amosan experiencias femininas complexas e evitan caer na representación simplista do sufrimento feminino tan común a moitos proxectos do cinema español poscrise (Thomas 2021).

Malia a discusión, ao despedirse Antía dille a Iria 'cóidate, vale?' (*Illa pedra* 2010: 03:11), aludindo á importancia da ética de coidado feminista que reivindica a valorización do coidado coma unha característica fundamental humana e estratexia de resistencia nas sociedades heteropatriarcais (Gilligan 1993). Iria déixalle o libro de poesía de Dopazo a Antía, un agasallo de despedida. O papel da poesía na curta, que serve de ligazón emocional entre as dúas mulleres e entre Antía e a terra galega, tamén se axusta ao estereotipo da sentimentalidade galega, segundo a crítica feminista e poscolonial que postulou Helena Miguélez-Carballeira (2013; 2017). Primeiro, axuda a construír unha imaxe prototípica da emigrante que sente morriña; un duradeiro estereotipo que lle dá nome a un dos grupos das redes sociais máis importantes da nova diáspora galega: o grupo de Facebook Galegos morriñentos en Londres, fundado en 2008. Segundo, a poesía tamén se asocia ao estereotipo da sentimentalidade feminina. Escoitamos en voz en off a Iria lendo un poema mentres Antía aparece na pantalla facendo barcos de papel (símbolos dunha mobilidade fráxil e temporal) ao son das ondas do mar (elemento emblemático da emigración transoceánica), pensando nela desde lonxe. Os versos do poema aluden aos soños de emigrar, como se fose moi simple, cando a realidade sempre é máis complexa, como teoriza Ahmed:

Mirábamos nun mapa aquelas cidades nas que vivir,
 Coma se vivir non fose máis ca un ir e vir,
 como paxaros que migran.
 Pasado o tempo, pregúntome, que diaños fago aquí? (*Illa pedra*
 2010: 04:26)

A personaxe de Iria non se asemella a unha Penélope arquetípica, que agarda ao emigrante pasivamente. Pola contra non lle contesta os emails a Antía e a

través da súa ira, a curta reivindica unha emoción historicamente vetada para as mulleres nas sociedades patriarcais. Ademais, neste caso, subvértese a historia da ‘viúva de vivo’ (González Fernández 2009; Garrido González 2020): a muller que queda non foi abandonada por un home (marido, namorado ou fillo) senón por unha amiga. Dito isto, detéctase unha sutil tensión case erótica entre ambas que insinúa unha posible relación sexo-afectiva. Antía sorrí ao mirar unha foto de Iria. Aínda que discuten a berros, ao despedírense e reencontrárense establecen constante contacto físico. E o poema morriño que le Iria céntrase no corpo: ‘aínda lembro as túas mans’ (*Illa pedra* 2010: 03:54). Cabe analizar a súa relación desde a perspectiva do feminismo cuir. En palabras de Gracia Trujillo, as sexualidades e identidades alternativas ‘contaminan e cuestionan os esencialismos e os universalismos’ (2022: 25). Amosan, ademais, outras realidades e experiencias que quedan fóra da cultura dominante que crean o que Beatriz Suárez Briones denomina ‘mundos posibles’ (2020: 34). Confirmada a importancia das relacións e amizades femininas como fonte de apoio feminista no contexto neoliberal (Martinsen, Wetherell e Braun, 2019), esta irmandade feminina cuir desafía as normas heteropatriarcais: ‘sisterhood can be interpreted as a performative of emotions, an accepted practice in which all of the ways of expressing feelings of any kind can fit without reaping scorn for their use’ (Simón-Alegre e Charnon-Deutsch 2021: 7). En resumo, representa tamén unha forma de *queer kinship*, ‘an ideology, a material relation, an affective structure, and a narrative frame for conceiving, organizing and living relationality in the contemporary moment’ (Bradway e Freeman 2022: 2). Esta exploración de identidades, comunidades e sexualidades alternativas é típica da produción cultural da época poscrise (Labanyi e Delgado 2022: 241).

Cando Antía volve a Santiago de visita, eufórica por estar de novo na casa, pasa a man pola parede de pedra dun edificio antigo na zona vella da ‘illa pedra’. Coma unha turista, tamén grava a cidade coa súa nova videocámara, símbolo das oportunidades económicas que pode proporcionar a emigración. Aos seus admirados amigos, explícalles que a mercou grazas a un ascenso laboral. Ao vela por primeira vez desde que emigrara, a súa amiga Sabela (Lucía Regueira) sentencia ‘que ben che sentou Londres’ (*Illa pedra* 2010: 06:30). Antía non lle conta o lado escuro da súa experiencia como ‘migrante melancólica’ (Ahmed 2010), algo que só admite ante Iria no seu reencontro cara ao final da curta. Para Ahmed, a felicidade no país de acollida funciona como ‘a technology of citizenship, as a way of binding migrants to a national ideal. To be bound to happiness is to be bound by what has already been established as good’ (2010: 133). O migrante melancólico non participa no ‘xogo nacional’ de asimilación (142). Como afirma Miranda Barreiro (2022) ao falar da narrativa escrita polas mulleres da nova diáspora, ao igual ca nas vagas de emigración anteriores, os emigrantes seguen ocultando as súas dificultades e a súa vergoña ou culpabilidade, adecuándose á promesa de felicidade. Por último, a personaxe de Sabela tamén representa ás futuras emigrantes sobrecualificadas sen perspectivas laborais en Galicia. Está a piques de emigrar a Italia co seu mozo para facer o doutoramento pero antes precisa aforrar para a viaxe.

Na escena do reencontro, tras meses sen falaren, Antía achégase por detrás para sorprenden a Iria, que está sentada a ler no parque de Belvís, coas vistas da zona vella de Santiago por detrás. Iria recoñece polas mans frías na cara, e as dúas citan o poema antes mencionado. A pesar de recoñecela, Iria afirma: 'Estás distinta', ao que Antía responde: 'Ti sen embargo estás igual' (*Illa pedra* 2010: 08:45). Este diálogo típico das situacións migratorias exemplifica as distintas perspectivas das persoas afectadas pola emigración. Por unha banda, a que emigra e, pola outra, os seus seres queridos que fican en Galicia. Se consideramos Galicia como un espazo diaspórico (Brah 1996), 'the meeting point between displacement and settlement' (Rábade Villar 2022: 24), as dúas mulleres representan este punto de inflexión diaspórica.

A continuación, asistimos a unha festa de benvida organizada polos amigos de Antía en honor da emigrante retornada, outra escena típica de romería galega na que se come polbo e se beben chupitos que demostra o impacto da crise económica nas relacións interpersoais. Porén, cando o grupo está a brindar pola 'nova vida' de Antía, as dúas mulleres volven discutir e Iria repróchalle, 'Se é tan marabillosa eu non sei que ostias fai aquí [...] Aquí somos unhos parvos, vides de vacacións e punto' (*Illa pedra* 2010: 11:00); se cadra celosa das oportunidades laborais de Antía na emigración e de que só experimente a Galicia amable do turismo. Se cadra tamén porque se sente rexeitada emocionalmente pola outra muller. Anoxada, Antía retírase: 'xa marcho Iria, podes quedar aquí tranquila, vale?' (2010: 11:29), unha frase que alude metaforicamente á súa condición emigrante. A atmosfera tensa rómpese grazas ao comentario humorístico mais heterosexista do seu amigo Roi (Carlos Villa), que lle di a Iria: 'encántame cando te pos así' (11:12), banalizando e sexualizando a ira feminina.

Caro ao final da curtametraxe, prodúcese unha reconciliación feminista cuir, quizais a recuperación de sororidade. Vemos as dúas mulleres sentadas na emblemática Praza da Quintana, entre a catedral de Santiago, espazo de peregrinación e mobilidade que simboliza a Antía, e o convento de San Paio, espazo de inmovilidade que simboliza a Iria. Esta escena íntima, rodada en primeiro plano, constitúe un punto climático no que as dúas mulleres por fin confesan as súas frustracións. Iria xustifica a súa falta de comunicación cando Antía estaba emigrada aludindo á promesa de felicidade coa que cumpría a outra: 'e que querías que che dixese, se ti solo falabas do xenial que era todo alá, e eu seguía aquí a facer o de sempre' (13:16). Á súa vez, Antía describe a realidade, a miúdo brutal, de ser unha emigrante da nova diáspora galega: 'empezar de cero, sen cartos, facendo traballos de merda, sen a miña familia, sen vós, de puta madre. Non tes nin idea' (13:37). Confésalle que pensaba constantemente na súa vida en Galicia, un exemplo de como 'nostalgic and promissory forms of happiness belong under the same horizon, insofar as they imagine happiness as being somewhere other than where we are in the present' (Ahmed 2010: 160–61).

Tamén lle explica que o impulso de irse, o 'push factor' (Palmer 1990: 7), foi a inestabilidade na súa vida en Galicia: 'era precisamente a miña vida aquí que me estaba a afogar, Iria, tan difícil é de entender?' (*Illa pedra* 2010: 14:35), amosando a contradicción de ser 'migrante melancólico' atrapado entre dous mundos: 'it

might seem that you can be caught out, that you want things that are opposed to each other' (Ahmed 2010: 158). Nesta frase Antía revela que se emigrou no só por motivos laborais, sino para escapar a súa vida en Galicia, o que implica que se sentía restrinxida en casa, reforzando o clixé sobre a necesidade de deixar o lugar de orixe para desenvolverse persoalmente, sobre todo para as comunidades minorizadas. As frecuentes pausas e silencios durante o diálogo, co son dos viandantes de fondo, crean un ambiente tenso que se transforma en complicidade e apoio mutuo. Ao final da escena, Antía queda tombada nos brazos de Iria, que lle bica a fronte, e ambas citan a poesía de Dopazo, demostrando así como, segundo bell hooks, 'the sisterhood that is necessary for the making of feminist revolution can be achieved only when all women disengage themselves from the hostility, jealousy and competition with one another that has kept us vulnerable, weak, and unable to envision new realities' (hooks 1982: 157). Na última escena da curta, vemos a Antía nun autobús de volta para Londres, sorrindo mentres xoga cun barco de papel que representa a súa relación coa Iria. Vese a paisaxe galega pola xanela mentres soa a alegre canción homónima de Fanny + Alexander,³ baseada no poema de Dopazo, onde se agoira o momento utópico no que 'os emigrantes voltaremos a casa' (Illa pedra 2010: 16:42).

Os conflitos interpersonais entre Iria e Antía amosan o labor moral e emotivo de ser feliz como inmigrante, a falsa promesa de felicidade que teoriza Ahmed. Vemos como os sistemas neoliberais, capitalistas e heteropatriarcais que provocan a emigración teñen efectos graves nas relacións, nos corpos e nas vidas das mulleres e as persoas cuir. Cómpre recoñecer que 'la lucha contra el (hetero) patriarcado moderno no puede hacerse sino desde una apuesta antirracista, descolonial, anticapitalista; y viceversa' (Espinosa Miñoso 2016: 48). A reconciliación do final amosa a importancia do apoio e solidariedade feminista cuir nos contextos de precariedade e emigración.

4. Galicia. Portobello Road

Pasamos agora a falar da curtrametaxe rodada en Londres, *Galicia. Portobello Road* (2015), onde Páramo Pérez explora os conflitos familiares entre dúas mulleres na emigración de retorno. Ante a falta de financiación para o cinema galego, máis escasa aínda se está dirixido por mulleres cineastas residentes no exterior, o filme foi financiado a través dunha campaña de *crowdfunding*. O coñecido pianista de jazz, Xan Campos, compuxo e interpretou o single da banda sonora. Por último, no que se refire á recepción, gañou premios en festivais de cine internacionais.⁴

Como evidencia o título, a curta está inspirada no histórico bar Galicia situado en Portobello Road, no corazón do barrio de Notting Hill, onde se concentrou a grande vaga migratoria española a Londres dos anos 60 e 70. Durante os case trinta anos que permaneceu aberto, foi un símbolo enxebre da diáspora galega, impor-

3 Véase A Regueifa Plataforma 2.0, YouTube, 31/05/2022. www.youtube.com/watch?v=i6vMU-8mE8A&ab_channel=AREGUEIFAPLATAFORMA2.0. Último acceso 26 de marzo 2026.

4 Golden Palm Narrative Short Award, Mexico International Film Festival, 2015; Gold Award, International Student, Newcomer and Women Movie Festival, 2017.

tante punto de encontro para a comunidade española e visita obrigada para os turistas. Exemplo paradigmático da xentificación das capitais europeas, en 2018, o bar pasou ás mans do coñecido cantante inglés Ed Sheeran por unha cantidade exorbitante (Fraga 2019). A crítica reacción popular é froito do malestar ante a imparable subida dos prezos das vivendas que expulsa ás comunidades emigrantes.

Galicia. Portobello Road (en adelante, '*Galicia...*') conta a historia dunha nai, María (Mariana Carballal), emigrada a Londres nos anos 70, e da súa filla adulta, Celtia (Estibaliz Veiga), segunda xeración da diáspora á que lle puxeron un nome que simboliza Galicia. Esta última négase a aceptar a decisión de súa nai de pechar o restaurante familiar en Londres (inspirado no bar Galicia) para retornar a Galicia co seu mozo despois de máis de 30 anos residindo en Londres. O conflito entre estas dúas xeracións é un conflito entre dúas identidades. Segundo Páramo Pérez (2014), co filme buscaba explorar a súa propia experiencia de comezar a coñecer a súa nai como muller, alén do papel de nai. Son as únicas personaxes que aparecen en pantalla, se ben mencionan de paso o pai ausente e o mozo de María, Manolo. Malia as súas discrepancias e conflitos, a súa familia non nuclear e exclusivamente feminina pode interpretarse coma unha estratexia de resistencia contra o patriarcado neoliberal, na maneira que explica a afrofeminista Patricia Hill Collins: 'just as the traditional family ideal provides a rich site for understanding intersectional inequalities, reclaiming notions of family that reject hierarchical thinking may provide an intriguing and important site of resistance' (1998: 77).

A curta expón as preocupacións da xeración da nai, que buscaba na emigración mobilidade social para proporcionarlle á súa filla mellores oportunidades laborais. O seu sacrificio como nai á busca da promesa da felicidade, neste caso, xestionando soa un bar nun país estranxeiro tras a traizón do marido cunha muller inglesa, demostra como 'the specter of women's work haunts capitalism' (Staples 2007: 119). O fenómeno da rivalidade nai-filla pódese ler coma 'the specific result of a patriarchal culture' (Wallace 2000: 54), e durante a tensa conversa, Celtia pregúntalle a súa nai, desprezativa, 'e que vas facer alá, ti soa [...] se papá estivese aquí, nada de isto pasaría' (*Galicia...* 2015: 02:02). Ao aludir á necesidade do apoio masculino, o filme complica a súa mensaxe feminista pero tamén revela as presións do sistema neoliberal sobre as mulleres que crían soas. Porén, María responde que deixar o pai foi o mellor que fixera, unha reivindicación feminista. Sorprende a Celtia coa revelación de que ten mozo e volve a Galicia con ela.

Ao longo do filme, percibimos as diferenzas culturais e xeracionais entre as emigrantes de primeira e segunda xeración, por exemplo, cando María critica o consumismo da súa filla 'non pararías na conashop a comprar algunha parvada' (*Galicia...* 2015: 00:26), ou cando Celtia critica o racismo implícito de súa nai cando se refire a 'un de Xamaica' (*Galicia...* 2015: 01:16). Neste sentido, as preferencias alimentarias constitúen unha área especialmente salientable. Celtia consome fariña sen glute, unha escolla que a identifica como muller nova, profesional, cosmopolita e de clase media. Porén, cando visita a súa nai tras a discusión lévalle unhas filloas feitas na casa como ofrenda de paz. Aquí sigo a análise de María Liñeira (2022) das representacións feministas das mulleres e a comida na cultura

visual contemporánea galega. Símbolo da gastronomía galega e prato típico do histórico bar Galicia (Fraga 2019), as filloas representan ademais o vencello de Celtia, galega de segunda xeración, coa súa nai e co país de orixe. Interpretoas, ademais, coma un símbolo de solidariedade e valores compartidos entre nai e filla malia teren perspectivas distintas. Ao igual ca no final de *Illa pedra*, a escena das filloas supón unha reconciliación entre as personaxes.

O emprego de ‘Galinglish’, unha variedade lingüística non-estándar de ‘code-mixing’ utilizada polos galegofalantes de países anglófonos que mestura elementos do galego e do inglés, é esencial para contextualizar esta relación materno-filial. Incluso o título do filme pon o nome da rúa en inglés, aínda que a maioría do filme está en galego. Como moitos emigrantes que levan moito tempo fóra do seu país orixinal, María traduce literalmente a palabra ‘chance’ en inglés como ‘a chansa’, e fala dunha ‘charity’ (tenda de obxectos de segunda man xestionada por unha ONG típica do Reino Unido). Celtia, que ao criarse en Inglaterra fala perfectamente inglés, saúdaa cun ‘hi mum’ e corríxea cando fala da ‘conashop’ (‘it’s a corner shop, mum’) e ‘cava’ (‘cupboard’) (*Galicia...* 2015: 02:18), controlando a fala de súa nai segundo criterios de respectabilidade e clase co acento inglés que se espera dunha profesional de clase media. Estas mesturas lingüísticas, ou ‘wanderwords’ segundo María Lauret (2014), corresponden ao proceso da hibridación dos filmes da diáspora:

[T]odos os filmes do exilio e da diáspora teñen acento mentres nos leva da man cara os momentos de existencia dos e das cineastas que viven noutro país, cara a relación deles e delas e dos seus filmes coa nación real ou imaxinada; cara a dobre conciencia; cara a obras adoito multilingües e, no nivel estético, crioulas. (Ledo Adiñón 2018: 94–95)

Esta pluralidade caracteriza en moitos sentidos a obra de Páramo Pérez como creadora da diáspora, segundo explica a propia cineasta nun artigo sobre a súa filmografía (Páramo Pérez 2021).

Cando Celtia insiste en que quere xestionar o restaurante cando María volva a Galicia, un exemplo de empoderamento feminista, María respóndelle: ‘ti mereces algo mellor que todo iso’ (*Galicia...* 2015: 05:33). Con esta afirmación despreza o traballo duro que lle supuxo xestionar o restaurante para protexer a súa filla das presións laborais do sistema capitalista. O emprego do silencio no diálogo, acompañado dun uso consciente da cámara, indica o conflito entre dúas xeracións e dous puntos de vista, igual que en *Illa pedra*. Páramo Pérez explica que, ao rodar o filme, deixoulles ás actrices decidir cando facer pausas na conversa, para deixar aumentar a tensión de maneira natural, complementado polo emprego consciente da cámara (2021: 91). Os planos reforzan a tensión entre as mulleres, ‘placing them in the same frame but on separate levels in the field while they carry on different actions’ (93). Por exemplo, en primeiro plano María fuma un cigarro (aínda que non lle permitira fumar á filla), mentres Celtia, cos ollos baixos, está sentada no fondo, o que evoca a incomodidade das dúas de maneira distinta. María insiste en que volva á terra natal e fálalle do sacrificio da emigración, explicando que só quere que Celtia sexa feliz, outro exemplo da promesa da felicidade do emigrante: ‘emigrar foi o máis difícil que fixen na miña vida. Só quería que estudaras porque

eu só sabía servir mesas. Tódalas decisións que tomei foron pensadas para que foses feliz e non me perdoaría que non fose así' (*Galicia...* 2015: 06:40).

Ao final, déixalle as chaves a Celtia, nun intercambio interxeracional feminista que reivindica os sacrificios da nai e desafía simbolicamente a inestabilidade e marxinalización das mulleres nos contextos de crise económica. A felicidade que lle desexa a Celtia é xenuína e froito do amor maternal. Cómpre, polo tanto, distinguila da felicidade á que se refire Ahmed: a obriga do emigrante de ser feliz na sociedade de acollida, algo que Celtia tamén parece conseguir ao integrarse na sociedade británica.

5. Conclusións

Partindo da teoría dos afectos e dos feminismos decoloniais, negros e cuir, nestas curtametraxes da nova vaga da diáspora galega pertencentes ao xénero do cinema poscrise, observamos o impacto do heteropatriarcado neoliberal nas relacións entre mulleres no contexto da emigración galega a Londres. Aínda que esta constitúe unha oportunidade notable para independizárense e melloraren as súas situacións persoais, supón tamén bastantes dificultades, tanto para as que emigran como as que non. Debido á 'promesa da felicidade' nas sociedades occidentais capitalistas, as mulleres nestas curtas abordan ansiedades socioeconómicas que afectan directamente as súas relacións e fontes de apoio máis próximas. En *Galicia. Portobello Road* e *Illa pedra*, Páramo Pérez aproveita os silencios para amosar a falta de comunicación entre dúas mulleres afectadas pola emigración na época poscrise. Como vemos nos filmes, estes conflitos entre mulleres soluciónanse grazas á comunicación, á comprensión e á solidariedade feministas, porque, nas palabras de Audre Lorde, 'the angers of women can transform differences through insight into power' (1981: 9). As obras de Páramo Pérez amosan a importancia da produción cultural independente da nova diáspora galega como espazo de resistencia no contexto da crise capitalista heteropatriarcal que provoca esta migración en masa na que o número de mulleres supera o dos homes.

Obras citadas

- Ahmed, Sara, 2010. *The Promise of Happiness* (Durham, NC: Duke University Press).
- Allbritton, Dean, 2014. 'Prime Risks: The Politics of Spanish Crisis Cinema', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15.1-2: 101-15.
- Alonso Alonso, María, 2017. *Transmigrantes. Fillas da precariedade* (Rianxo: Axóuxere).
- , 2021a. 'Get Back: The New Galician Diaspora Goes on Stage', *Humanities*, 10.4: 111.
- , 2021b. *Migrantes: a nova diáspora galega contada por mulleres* (Vigo: Galaxia).
- Alonso Alonso, María, e Catherine Barbour, 2020. 'Galicia on the Move', *Journal of Romance Studies*, 20.3: 395-407.
- Barbour, Catherine, 2022. 'Of Monsters and Women: Feminist Response to Gender-based Violence in Galician Noir', *International Journal of Iberian Studies*, 35.3: 271-91.
- BBC Mundo, 2021. 'Qué hay detrás del éxodo masivo de población en Londres', 8 de marzo. www.bbc.com/mundo/noticias-56284184#:~:text=Entre%202019%20y%202020%20Londres,la%20pandemia%20de%20covid%2D19. Último acceso 24 de marzo 2026.

- Bértolo, Adela, 2020. 'Rodar as miñas curtas foi unha maneira de afondar no meu sentimento de morriña', entrevista con Adela Páramo, *Praza Pública*, 29 decembro. vinte.praza.gal/artigo/rodar-as-minas-curtas-foi-unha-maneira-de-afondar-no-meu-sentimento-de-morrina. Último acceso 3 de marzo 2026.
- Bezhanova, Olga, 2017. *Literature of Crisis: Spain's Engagement with Liquid Capital* (Bucknell, PA: Bucknell University Press).
- Bradway, Tyler, e Elizabeth Freeman, 2022. 'Introduction: Kincoherence/ Kinaesthetics/ Kinematics', en *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form*, coords. Tyler Bradway e Elizabeth Freeman. (Durham, NC: Duke University Press), pp. 1–24.
- Brah, Avtar, 1996. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities* (Londres: Routledge).
- Britland, Joanne, 2019. 'La crisis, la risa y catarsis: The 2008 Financial Crash and Comedic Representations of Spanish Emigration', *Hispanic Studies Review*, 4.1: 26–39.
- Cameron, Bryan, 2014. 'Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15.1–2: 1–11.
- , 2021. 'Elliptical Life in (Post)Crisis Cinema from Spain', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22.2: 247–60.
- Casanova, Jorge, 2022. 'Antonio Rodríguez Miranda, secretario xeral de Emigración: "Tengo el trabajo más bonito de la Xunta"', *La Voz de Galicia*, 28 de decembro. www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2022/12/27/antonio-rodriguez-miranda-secretario-xeral-emigracion-trabajo-bonito-xunta/0003_202212E27P48991.htm. Último acceso 24 de marzo 2026.
- Colmeiro, José, 2017. *Peripheral Visions/Global Sounds: From Galicia to the World* (Liverpool: Liverpool University Press).
- Delgado, Luisa Elena, Pura Fernández e Jo Labanyi, 2016. 'Engaging the Emotions – Theoretical, Historical, and Cultural Frameworks', en *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, coords. Luisa Elena Delgado, Pura Fernández e Jo Labanyi. (Nashville, TN: Vanderbilt University Press), pp. 1–20.
- Dende Illa Peixe, s.d. *Illa pedra* blog. illapedra.blogspot.com/p/dende-illa-peixe.html. Último acceso 3 de marzo 2026.
- Dopazo, Lara, 2009. *Dende Illa Peixe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Espinosa Miñoso, Yuderky, 2016. 'Y la una no se mueve sin la otra: descolonialidad, antirracismo y feminismo. Una triega inseparable para los procesos de cambio', *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 21.46: 47–64.
- Falconí Trávez, Diego, 2021. *Feminismos decoloniales y transformación social. Ochy Curiel dialoga con Diego Falconí Trávez* (Barcelona: Icaria editorial).
- Fraga, Xesús, 2019. 'El restaurante Galicia: un viaje a lo enxebre sin salir de Londres', *La Voz de Galicia*, 11 de marzo. www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2019/03/12/restaurante-galicia-viaje-enxebre-salir-londres/0003_201903G12P26991.htm?fbclid=IwAR3x0BmqJGJu5CuHBNQ_48VeYFmwzAIMWulMYcUAAfwN6ojuN6GHpNXiV0U. Último acceso 24 de marzo 2026.
- Garrido González, Ana, 2020. *Xohana Torres: da viúva de vivo á muller navegante* (Santiago de Compostela: Concello de Santiago/ Universidade de Santiago de Compostela).
- , 2022. 'Virtudes (e Misterios) and The Inner Memory: Emigration and Return as Identity Fragmentation and an Exercise of Post-Memory in Galician Diaspora', *Humanities*, 11.2: 38.
- Gilligan, Carol, 1993. *In A Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
- , 2009. 'La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro', *Lectora*, 15: 99–115.
- González Fernández, Helena, 2018. 'A cicatriz branca de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsión afectiva das mulleres migrantes', en *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, coords. Maria Boguszewicz, Ana Garrido González e Dolores Vilavedra Fernández. (Varsovia: Secretaría Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia / Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia), pp. 515–38.
- Hill Collins, Patricia, 1998. 'It's All in the Family: Intersections of Gender, Race, and Nation', *Hypatia*, 13.3: 62–82.
- hooks, bell, 1982. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (Londres: Pluto Press).
- Hooper, Kirsty, 2011. *Writing Galicia Into the World* (Liverpool: Liverpool University Press).

- Labanyi, Jo, e Luisa Elena Delgado, 2022. *Modern Literatures in Spain* (Cambridge: Polity Press).
- Labrador Méndez, Germán, 2012. 'Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007–2012)', *Hispanic Review*, 80.4: 557–81.
- Lauret, Maria, 2014. *Wanderwords: Language Migration in American Literature* (Nova York: Bloomsbury).
- Ledo Andión, Margarita, 2018. 'Diáspora en femenino e cinema', *Cinema & Territorio*, 3: 92–101.
- , 2019. 'Prefacio', en *Para una historia do cinema en lingua galega: a foresta e as árbores* (2), coord. Margarita Ledo Andión. (Vigo: Galaxia), pp. 9–17.
- Liñeira, María, 2022. 'Twenty-first-century Galician Food Femininities in Lorena Conde's *Santa Inés* and Oliver Laxe's *O que arde*', *International Journal of Iberian Studies*, 35.3: 253–70.
- Lorde, Audre, 1981. 'The Uses of Anger', *Women's Studies Quarterly*, 9.3: 7–10.
- Lorenzo Ruibal, Úrsula, 2014. 'Adriana: "Un día empecei a ver a miña nai como muller, máis alá de vela como nai"', *Noticiei Rogalego*. 8 de xullo. www.noticieirogalego.com/adriana-un-dia-empecei-a-ver-a-mina-nai-como-muller-mais-ala-de-vela-como-nai/. Último acceso 24 de marzo 2026.
- Lugones, María, 2010. 'Toward a Decolonial Feminism', *Hypatia*, 25.4: 742–59.
- Martinussen, Maree, Margaret Wetherell e Virginia Braun, 2019. 'Just Being and Being Bad: Female Friendship as a Refuge in Neoliberal Times', *Feminism and Psychology*, 30.1: 3–21.
- Migueluez-Carballeira, Helena, 2013. *Galicia, A Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics* (Cardiff: University of Wales Press).
- , 2017. 'Sentimentality as Consensus: Imagining Galician in the Democratic Period', en *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, coords. Luisa Elena Delgado, Pura Fernández e Jo Labanyi. (Nashville, TN: Vanderbilt University Press), pp. 210–24.
- Miranda Barreiro, David, 2022. 'Poetics of Expulsion in UK Narratives of the New Galician Diaspora', *Humanities*, 11.2: 37.
- Mulvey, Laura, 1975. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16: 6–18.
- Nair, Parvati, e Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, 2013. 'Introduction: Through Feminine Eyes' en *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference*, coords. Parvati Nair e Julián Daniel Gutiérrez-Albilla. (Manchester: Manchester University Press), pp. 1–11.
- Palmer, Ransford W., 1990. 'Caribbean Development and the Migration Imperative', en *In Search of a Better Life: Perspectives on Migration from the Caribbean*, coord. Ransford W. Palmer. (Nova York: Praeger), pp. 3–18.
- Páramo Pérez, Adriana, 2010. 'A necesidade do outro'. <https://paramoimaxinario.com/proxecto/a-necesidade-do-outro/>. Último acceso 26 de marzo 2026.
- , 2014. 'GaliciaPortobelloRoad: Seeing my Mother as a Woman', YouTube, 21 June. www.youtube.com/watch?v=oU8ucZogo9M&ab_channel=AdrianaP%C3%A1ramoP%C3%A9rez. Último acceso 24 de marzo 2026.
- , 2017. *Ovella*. Videopoema. vimeo.com/220548108. Último acceso 26 de marzo 2026.
- , 2021. 'Female Filmmakers as Mobile Frontiers and How They Portray Women on the Screen', *Galicia* 21, K: 86–103.
- Pérez Pereiro, Marta, 2016. 'Teitos de celuloide', [novocinemagalego.info. novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Teitos-de-celuloide.pdf](http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Teitos-de-celuloide.pdf). Último acceso 26 de marzo 2026.
- , 2020. 'Illas no deserto: Cinema galego na diáspora', en *Para unha historia do cinema en lingua galega: De illas e sereas* (3), coord. Margarita Ledo Andión. (Vigo: Galaxia), pp. 181–226.
- Pérez Pereiro, Marta, e Silvia Roca, 2021. 'Modos de ver e ser vistas', *Galicia* 21, K: 3–4.
- Rábade Villar, María do Cebreiro, 2022. 'A Place to Live and a Place to Die: Displacement and Settlement in Contemporary Galician Culture', en *Gender, Displacement and Cultural Networks of Galicia: 1800s to Present*, coords. Obdulia Castro, Diego Baena, María A. Rey López e Miriam Sánchez Moreiras. (Nova York: Springer), pp. 3–24.
- Redondo Neira, Fernando, e Marta Pérez Pereiro, 2013. 'Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cine Galego', *Anuario Internacional da Comunidade Lusófona*: 55–66.
- , 2018. 'Identidades buscadas e construídas: imaxes da emigración galega no cinema', en *Para unha historia do cinema en lingua galega: marcas na paisaxe* (1), coord. Margarita Ledo Andión. (Vigo: Galaxia), pp. 107–42.

- Sánchez, Mariela, 2021. 'Mulleres galegas e emigración transatlántica. De Mamasunción a Dúas letras (ou de como a figura da nai toma a palabra)', *Galicia* 21, K: 65–85.
- Simón-Alegre, Ana I., e Lou Charnon-Deutsch, 2021. 'Introduction: From "Chicas Raras" to Queer Women in Modern Spanish Culture', en *Queer Women in Modern Spanish Literature: Activism, Sexuality, and the Otherness of the 'chicas raras'*, coords. Ana I. Simón-Alegre e Lou Charnon-Deutsch. (Londres: Routledge), pp. 1–16.
- Staples, David, 2007. 'Women's Work and the Ambivalent Gift of Entropy', en *The Affective Turn: Theorizing the Social*, coords. Patricia Ticineto Clough e Jean Halley. (Durham, NC: Duke University Press), pp. 119–50.
- Suárez Briones, Beatriz, 2020. 'Crítica (literaria) queer', *Galicia* 21, J: 27–38.
- Thomas, Sarah, 2021. 'Primed for Suffering: Gender, Subjectivity, and Spectatorship in Spanish Crisis Cinema', *boundary*, 2, 48.3: 215–51.
- Trujillo, Gracia, 2022. *El feminismo queer es para todo el mundo* (Madrid: Catarata).
- Vázquez, Gladys, 2019. 'El "brexit" en primera persona: así le afecta ya a los gallegos que viven en Reino Unido', *La Voz de Galicia*, 11 de diciembre. www.lavozdeg Galicia.es/noticia/internacional/2019/09/03/brexit-test/00031567531649108234230.htm. Último acceso 26 de marzo 2026.
- Villarme Álvarez, Iván, 2015. 'Identidades transnacionales en el Novo Cinema Galego', en *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, coords. Marta Álvarez, Hanna Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón. (Francfurt del Meno/ Madrid: Iberoamericana/Vervuert), pp. 201–16.
- Wallace, Diana, 2000. *Sisters and Rivals in British Women's Fiction, 1914–39* (Londres: Palgrave Macmillan).

Filmografía

1977. 2007, dir. Peque Varela (National Film and Television School (NFTS)).
- A cicatriz branca*. 2013, dir. Margarita Ledo Andión (Nós Produtora Cinematográfica Galega).
- A historia dun satélite*. 2017, dir. Sonia e Miriam Albert-Sobrino (ALSO Sisters).
- Alguén me chamou Serpe Negra*. 2024, dir. Borja Santomé (Fílmika Galaika).
- Anatomía dunha serea*. 2022, dir. Adriana Páramo Pérez (Belle Films).
- Os corpos*, 2020, dir. Eloy Domínguez Serén (Fílmika Galaika).
- Entre dos terras*. 2020, dir. Javier Moreno Caballero (Adriana Páramo Pérez).
- Galicia. Portobello Road*. 2015, dir. Adriana Páramo Pérez (María Ugarte).
- Gato encerrado*. 2012, dir. Peque Varela (Argallando).
- Grelei raíces no teu lar*. 2025, dir. Adriana Páramo Pérez (Páramo Imaxinario).
- Hamada*. 2018, dir. Eloy Domínguez Serén (Momento Film, Fuglene AS, MAJA.DE Filmproduktion).
- Illa pedra*. 2010, dir. Adriana Páramo Pérez (London Film School (LFS)).
- Joven y Carmen*. 2019, dir. Borja Santomé (Borja Santomé).
- Mamasunción*. 1984, dir. Chano Piñeiro (Luciano Piñeiro Producciones Cinematográficas).
- Matria*. 2017, dir. Álvaro Gago (Sombriza Films, Ringo Media, AGADIC).
- No Cow on the Ice*. 2015, dir. Eloy Domínguez Serén (Eloy Domínguez Serén).
- Ningún río me protexe de min*. 2021, dir. Carla Andrade (Testaferro).
- O que arde*. 2019, dir. Oliver Laxe (Tarantula, 4A4 Producciones, AGADIC).
- Rompente*. 2022, dir. Eloy Domínguez Serén (Zeitum Films).
- Rueda Cabeza*. 2015, dir. Borja Santomé (Borja Santomé).
- Strät*. 2025, dir. Oliver Laxe (Filmes da Ermida, El Deseo, Uri Films, Los Desertores Films AIE, 4A4 Productions, Movistar Plus+).
- Stockroom*. 2019, dir. Sol Mussa (Sol Mussa).
- The Unbearing*. 2025, dir. Sonia e Miriam Albert-Sobrino (Cool Mischief).
- Vikingland*. 2011, dir. Xurxo Chirro (Fílmika Galaika).
- Y las chimeneas decidieron escapar*. 2006, dir. Oliver Laxe (Zeitum Films).