

Semanario 1,50 €  
Sábado 20.11.2021  
Número 476

# SERMOS GALIZA

**ALBERTE PAGÁN**  
A OUTRA CARA DO CINEMA

**AARÓN**  
UNHA HISTORIA DE SUPERACIÓN

# MURALISTAS

## NOVAS ENCARNACIÓNS DO GRAFFITI

ASCENSOR  
FONTIÑAS



Accesible de uso



**SERMOS GALIZA**  
**SEMENARIO**  
**Nº 476 / 20.11.21**  
**>>>**

**ALBERTE PAGÁN**  
**ENTREVISTA DE**  
**MANUEL XESTOSO**  
**>>>**

**ANDAR E VER**  
**COLECTIVO XEA**  
**LIBROS**  
**MARIO REGUEIRA**  
**SUSANA SANCHES**  
**ARINS**  
**MÚSICA**  
**BELÉM TAJES**  
**H.G.**  
**CÉSAR MORÁN**  
**>>>**



**ARTE URBANA**  
**POSGRAFFITI**  
**AURELIA**  
**BALSEIRO**  
**>>>**

**A LOITA DE AARÓN**  
**ANTÓN ESCUREDO**  
**>>>**

**CINEMA**  
**ANDRÉS CASTRO**  
**ESCENA**  
**MANUEL XESTOSO**  
**PASATEMPOS**  
**XERARDO R. ROCA**  
**XOÁN COSTA**  
**>>>**



**nós**  
DIARIO

SERMOS GALIZA

**Edita:** © Sermos Galiza S.A. CIF A70301510 **Presidente:** Xoán Costa **Consello de Administración:** Celia Armas, Nemesio Barxa, Nicolasa Castro, Xoán Colazo (secretario), Xoán Costa (conselleiro delegado), Manuel da Cal, Rubén Lois, Ana Rodiño, Marga Romero, Xurxo Souto, Sira Vidal e Roberto Vilameá Ponte **Dirección:** María Obelleiro. **Subdirección:** X. M. Piñeiro **Redacción:** Alberte Mera, Héctor Pena, Susana Rois, Belén Bouzas, Fernando Arrizado, Pablo Barro, Antón Escuredo, Sonia Dapena, Manuel Xestoso, Yuri Carrazoni, André Mauricio e Xosé R. Ermida **Xerencia:** Roberto Vilameá Ponte **Administración:** Lino García Salgado, Manuel Francisco Méndez e Ramón Ramos Amarelle. **Deseño:** Pepe Barro **Maquetación:** Carlos Barros, Álex Rozados e Verónica Rivadulla **Redacción:** Avenida de Lugo, 2A, Entresollado A, 15702, Compostela, Galiza. **Depósito legal:** C 955-2012 **ISSN:** 2444-9326 / Difusión controlada por OJD / [www.nosdiario.gal](http://www.nosdiario.gal) / [redaccion@nosdiario.gal](mailto:redaccion@nosdiario.gal) / [subscricion@nosdiario.gal](mailto:subscricion@nosdiario.gal)



SERMOS GALIZA



Foto: Susi Espiñeira



# ALBERTE PAGÁN

## CINE DESDE AS MARXES

Alberte Pagán vén de recibir o Premio Cineuropa que reconece unha traxectoria xa longa mais, sobre todo, coherente. Pioneiro do cinema experimental na Galiza, a súa obra é moi variada na forma -sempre na procura de novas linguaxes cinematográficas- e sempre militante na causa da reflexión a través da imaxe e na loita pola emancipación dos pobos. O conxunto das súas películas é case un manual de resistencias que abrangue desde o agit-prop máis urxente (*Película urgente por Palestina*) até o desvelamento do discurso sistémico a través da súa deconstrución (*Frank*). O filme *Bs. As.* situouno na primeira liña de combate ante un cinema que se rendía ao comercial, mais alleo a xerarquías, prosegue co seu traballo artístico e teórico desde as marxés, marcando camiños.

—A primeira pregunta é obrigada: como recibe este premio dun festival no que, ademais, as súas películas sempre estiveron moi presentes.

Pois primeiro é unha sorpresa e, logo, unha satisfacción, porque efectivamente, unha das primeiras películas galegas que entrou na programación de Cineuropa foi *Bs. As.*, antes mesmo de existir unha sección de cinema galego. E logo de abrirse esa sección, practicamente toda a miña filmografía pasou por aí. Por iso este premio é como a guinda do pastel, un grande orgullo.

—É un premio que volve sumar na conta do Novo Cinema Galego. Mais o seu cine vai case máis alá, está moi alicerzado no cinema experimental máis "clásico", por así dicilo. Digamos que o meu cine entra dentro dunha tradición xa moi antiga, case tanto coma o mesmo cinema. De feito, o cinema nace como algo experimental:

cineastas primitivos como os irmáns Lumière, que chantaban a cámara nunha rúa e filmaban durante un minuto o que sucedía, son moi reivindicados polos cineastas experimentais. Eu fago un cinema libre que non segue as normas nin os códigos establecidos, e cunha forte carga política, tanto no contido como na forma, porque considero que na loita contra o sistema capitalista e patriarcal non podes utilizar os seus códigos. O primeiro deber dun cinema político é rachar con eses códigos. Quizais niso pode resumirse a vangarda ou o experimentalismo do meu cinema.

—A dimensión política vai, efectivamente, moi ligada a unha experimentación formal que por veces semella moi afastada do que se entende por cinema militante. Ese é un debate moi vello, se o cinema político realmente funciona como tal cando repite



ENTREVISTA MANUEL XESTOSO



os códigos do cinema comercial. Non se trata só de cambiar a temática nin de inverter os papeis dos "bos e os malos" do cinema de Hollywood. Se empregas unha linguaxe industrial e comercial pintando os activistas dos movementos sociais como boa xente, con motivos nobres... repites o proceso de manipulación. En realidade, a través dese proceso é moi fácil convencer a xente dunha cousa e da contraria. O cinema experimental rompe con eses códigos para que o público teña un papel máis activo durante a proxección e se pregunte por que as cousas son dunha determinada maneira e por que se contan dunha forma determinada. E só ese feito de lograr que o público se cuestione cousas xa é un acto político.

—Ese contido político, no seu caso, está moi vinculado á actividade antiimperialista que ten a ver tamén coa emancipación do territorio, da Galiza. En *Argel 4 de xulho de 1976*, por exemplo, combina imaxes das protestas no traslado dos restos de Castelao ao Panteón de Galegos Ilustres coa declaración de Arxel sobre os dereitos dos pobos.

Si claro, cando fas un cinema político tes que facelo consciente do lugar desde o que o fas. Mais non necesariamente desde aquí, fisicamente: eu considero, por exemplo, que as películas marroquinas de Oliver Laxe son máis galegas que outras que se fan aquí en castelán. Trátase de situarse no país e poder opinar, poder incidir na realidade e na visión non só sobre o propio país, senón sobre o mundo. Para min a loita é global, tanto se fago a película aquí como se a fago en Zimbabue.

—Nese sentido, na súa filmografía creo que existe unha vocación moi evidente de loitar contra o eurocentrismo.

Eu diría que o meu cinema é internacionalista de vocación. Cando saes fóra do teu mundo coñecido corres o risco de caer no exotismo. Eu sempre teño moi presente ese perigo cando fago un filme fóra. E mesmo teño moito coidado de non caer no cine etnográfico, porque a

**"ABONDA CUNHA  
ESTRATAHEMA  
TAN SINXELA  
COMO A DE  
PÓR UN PLANO  
DUNHA PERSOA  
OU DUNHA  
PAISAXE BOCA  
ABAIXO PARA  
QUE TODO O  
MUNDO SE  
PREGUNTE SOBRE  
A CAUSA. E ESE  
PREGUNTARSE  
XA É UN AVANCE  
POLÍTICO"**

etnografía non deixa de ser unha forma de racismo.

—No formal, vostede recolle moitas tradicións do cine experimental, mais sempre existe un interrogante sobre o potencial subversivo da imaxe.

É un pouco o que che dicía antes: mentres segues os códigos estabelecidos ninguén se pregunta nada, todo corre segundo se espera. É o tipo de narración que se acepta por defecto polo que ninguén se formula ningún interrogante. Pero abonda cunha estrataHEMA tan sinxela como a de pór un plano dunha persoa ou dunha paisaxe boca abaixo para que todo o mundo se pregunte sobre a causa. E ese preguntarse xa é un avance político.

—Na súa serie *Superficies*, na que refilma imaxes proxectadas sobre diferentes superficies, inicia un diálogo coa pintura que expande esa reflexión sobre a representación.

Creo que existen dous conceptos do cinema: a pantalla como xanela a través da que ves mundos reais ou a pantalla como lenzo. Na serie *Superficies* reivindicó esta última concepción, a pantalla como unha superficie plástica que avisa sobre a confusión entre o que hai na pantalla e o que é real.

—Nos seus filmes o concepto de paisaxe, nese sentido, ten moita importancia, mais non nun sentido contemplativo, senón abordado desde termos socioculturais, desde a interacción cos seres humanos.

Igual que trato de fuxir do exotismo -e hai que subliñar que moitas películas galegas caen no autoexotismo- tamén trato de fuxir desa visión contemplativa da paisaxe. Entendo a paisaxe como un lugar social, onde se ven as pegadas de historia: iso interésame moito máis que o romanticismo de avaliala desde unha posición puramente estética.

—Nese concepto amplo de paisaxe -no que un rostro pode ser unha paisaxe, por exemplo- intúese o eco dun artista pouco coñecido como cineasta e que vostede reivindica con frecuencia, Andy Warhol.

Andy Warhol e un dos grandes cineastas do século XX e un gran descoñecido nese aspecto. Contrariamente á idea máis estendida entre o público -que coñece o Andy Warhol pintor, moi preso da súa "marca comercial"- o seu cinema, ao ser algo máis etéreo, que non se podía nin comprar nin vender, estaba feito cunha maior liberdade, non dependía tanto dos gustos do público. E as súas películas foron un revulsivo tanto para o cinema comercial como para o propio cinema experimental daqueles anos.

Unha das grandes achegas do seu cine foi a utilización do tempo como unha dimensión material concreta; de aí eses planos longos feitos a base de pousar a cámara e deixar que a vida transcorra diante, como en *Empire* [a célebre fita que consta dun plano fixo do Empire State Building de oito horas de duración]. Volvendo ao que falabamos antes, é un pouco facer o mesmo que facían os irmáns Lumière, que facían exactamente iso: chantar o trípode e filmar o que pasaba por diante.

—Mais tamén está o papel da montaxe, de como se xustapoñen as imaxes. Vostede ten reflexionado moito sobre o papel da montaxe na transmisión de contidos.

O cinema é sobre todo tempo, tempo que pasas vendo para unha pantalla. E o cinema é, tamén, montaxe. A combinación deses dous factores dá un significado concreto. Hai sempre un significado -consciente ou inconsciente- que a crítica tende a pasar por alto. Parece mentira que aínda teñamos que lembrar o famoso efecto Kuleshov [o cineasta soviético Lev Kuleshov demostrou que a sensación que un plano transmite ao espectador está influenciada de xeito decisivo polos planos anterior e posterior]. No cinema, un máis un non é dous, é un terceiro significado que xorde desa xustaposición.

E no significado da película está contido tamén todo o que rodea a produción da película. Creo que se Bs. As. tivo algunha importancia na súa época é



polo que dicía o crítico Iván García Ambrunheiras, que fora un "terremoto silandeiro". Silandeiro porque pouca xente o notou, mais terremoto a fin de contas porque remexeu non tanto o estilo de cine senón a maneira de producir. De súpeto, un señor coa súa cámara e o seu computador consegue colocar a súa película nun par de festivais e levar un par de premios. Ese revulsivo significou sobre todo, a oportunidade de facer algo fóra da industria que chega ao seu público.

—A ese respecto existe esa vella teoría que di que nos inicios da historia do cine xa estaban presentes as dúas grandes formas de ver o cinema: o cinema como ilusionismo de Meliès e o cinema como método de coñecemento da realidade, dos Lumière.

Si, claro. Meliès derivaría no cinema narrativo, espectacular, cheo de trucos e de enganar mentres os Lumière partirían da observación da realidade no tempo. Mais de cen anos despois seguen vixentes esas dúas formas de facer cine.

—O novo cinema galego -que non deixa de sumar premios, entre os cales este que recibe vostede de Cineuropa- semella máis apegado a escola dos Lumière. Como ve vostede agora a etiqueta do Novo Cinema Galego e, en xeral, a evolución do cine no noso país? O cinema galego é realmente un caso digno de estudo: hai quince anos que dicíamos que non existía e hoxe é unha marca de prestixio internacional. Creo que hai dúas concepcións do novo cinema galego. Unha partiu do blog *Acto de primavera*, que foi o que creou a etiqueta, e que digamos que era unha profecía: "están pasando cousas e, polo tanto, imos poñerlle un nome a iso que vai vir". Era unha etiqueta "comercial", que valía para englobalo todo e poder nomealo, poder darlle visibilidade a toda unha serie de xente que, sen ela non a tería. Como dicía [o crítico] Martín Pawley era como unha marquesiña debaixo da que calquera podía resgardarse da chuvia.

Logo, aparece unha descrición que tenta ser un pouco máis científica e que dá tres pautas

para definir o novo cinema galgo: é un cinema que se move fóra dos circuitos comerciais e industriais e, polo tanto, máis persoal; que tenta romper coas formas establecidas, e polo tanto máis experimental; e un cinema que parte da Galiza e cunha vocación galeguista, de reivindicación dunha cultura.

Esta segunda definición dálle ao movemento unha dimensión temporal, entre 2005 e 2020, máis ou menos. É dicir, considéranlo como algo que xa pasou, algo histórico. E unha vez que se estableceu esa base, o que hai agora -grazas a produtoras como Filmika Galaika ou Zeitung Films- é un tipo de produción nova, á que lle interesa máis á proposta artística que ao mercado. O que existe é algo que era moi necesario: un tipo de cinema autoral de categoría, ou de festivais, que antes non existía. O curioso é que está tendo éxito comercial, xa non é só un cinema de festivais, senón que moitas destas películas chegan a salas comerciais e mesmo, como no caso de *O que arde*, de Oliver Laxe, chegan a converterse no maior suceso comercial da historia do cine galego. Iso é unha gran noticia, claro.

—Iso pon en cuestión as etiquetas de "comercial" e "non comercial" e, sobre todo, é un desafío aos sistemas de distribución. Ás veces esas películas non eran comerciais porque non chegaban ás pantallas, partíase dun prexuízo.

Efectivamente, e iso é moi curioso e debería terse en conta. E visto que si hai un público que si responde ante este cinema, o estraño é que sigan existindo propostas comerciais que insisten en rodar en castelán. A estas alturas é un pouco incomprendible, dado que se demostra que a lingua non é un impedimento para o éxito comercial.

Lembro que as televisións non querían pasar as primeiras películas de Óliver Laxe polo tipo de cine que facía: dicían que aquilo non se podía pasar pola tele. Despois dos premios internacionais e do éxito sen precedentes de *O que arde*, supoño que esa lóxica comercial

irá cambiando, pero as inercias son moi difíciles de abandonar.

—Ese éxito do cinema galego é paradoxal no sentido de que desvelo a inutilidade dunhas políticas que se limitaban a poñer moito diñeiro para longametraxes presuntamente comerciais que logo non respondían ás expectativas. O éxito veu do cinema feito con menos medios e en circuitos que se consideraban minoritarios.

Si, antes quen quixese vivir disto tiña que adaptarse ao que querían as produtoras. As dúas que mencionei antes -Filmika Galaika e Zeitung- fixeron o contrario: naceron no ronsel do éxito desas películas: viron que era un cinema interesante que pagaba a pena apoiar. Trátase dun sistema de produción completamente novidoso que multiplica as posibilidades dos cineastas.

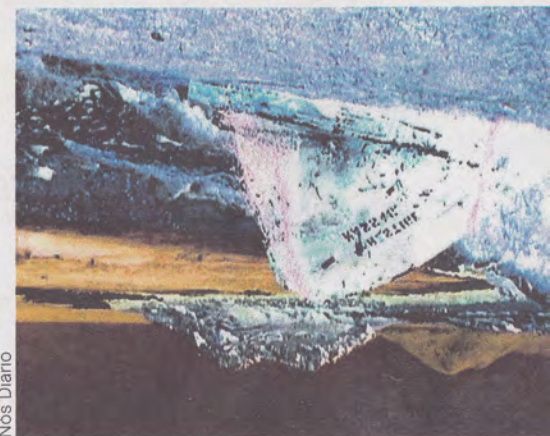
—Hai uns anos publicou *Percorridos por unha teoría do desexo* que permitía, como en *Rayuela* de Julio Cortázar, diferentes lecturas, diferentes percorridos polos distintos capítulos. Supoño que é unha forma de montaxe que ten a ver co seu traballo cinematográfico. Si, como dis, ten un parecido con *Rayuela* nese sentido: permite lelo na orde da escrita ou na orde cronolóxica que marca a numeración dos capítulos. O meu traballo no cinema ten a ver coa construción da novela e mesmo coa estrutura dalgúns capítulos. Hai un no que se repiten os mesmos textos con lixeiras variacións, por exemplo, que é algo que fago no cinema cando repito planos en bucle.

—E está traballando en algo que siga ese ronsel?

Sempre estou facendo cousas e todo depende do material que ma caia nas mans. Normalmente teño moitos proxectos na cabeza, mais o tempo dá para o que dá e, ás veces, entre un proxecto e a súa realización poden pasar dez anos. Nesta época de confinamento púxenme a escribir e acabo de rematar outra novela, que se titula *Xalundes* e que tampouco é unha novela ao uso e, supoño que en breve estará na rúa.



Nós Diario



Nós Diario

Dous fotogramas de filmes de Alberte Pagán: arriba 6 x 9; abaixo, A quem se lhe conte.