



Bs. As.

alberte pagán

galiza 2015

Alberte Pagán

Bs. As.

Galiza 2015

ALBERTE PAGÁN

Bs. As.

TEXTOS SOBRE *Bs. As.*

DACÓ

Alberte Pagán, capital *Bs. As.*

Xurxo González

Para comezar este artigo gustaríame facer unha nota introdutoria na que considero importante presentarme. Chámome Xurxo González e teño como alcume familiar “Chirro”, unha denominación coa que asinei o filme *Vikíngland* (2011). Sobre este filme escribiuse moito mais unha das glosas máis atinadas foi a que publicou Alberte Pagán na súa páxina web: “Vikíngland, película perfecta”.¹ Nela Pagán esfiaba a película con meticulosidade e dunha maneira exemplar, mais, probabelmente debido a súa modestia, non evidenciou as moitas semellanzas que hai respecto a un filme seu que nos ocupará neste estudo: *Bs. As.* (2006). No seu momento, ao longo deste texto, sairán a reflectir, case de maneira inconsciente, as diferentes conexións entre os dous filmes. Unhas ligazóns facilmente identificábeis que establecerán pontes recias entre as dúas obras mais por mor da retórica non avisarei cando estas emerxan. Para finalizar esta declaración gustaríame mostrar o meu agradecemento público a Alberte Pagán por facer *Bs. As.* e, tamén, por darme a ocasión de escribir estes

¹ A crítica pódese ver na páxina de Alberte Pagán nesta ligazón (consultada o 25 de febreiro de 2014): <http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego-i/>

comentarios que dalgún xeito emendarán a súa omisión. Por ende, poderase establecer o grao de influencia que Pagán exerceu sobre min e outros cineastas galegos da actualidade.

A primeira longametraxe de Alberte Pagán ten un influxo que vai alén do feito fílmico. *Bs. As.* é un filme capital, unha “pedra de toque” para comprender a idiosincrasia do cinema na última década. Para valorala na súa xusta medida hai que retroceder no tempo, case una década. Moitas cousas que agora se dan por sentadas ou se consideran posíbeis no cinema antes eran unha *rara avis* no panorama cinematográfico. Hai que dicir que xa daquela había voces importantes que falaban deste cambio de ciclo ou de modelo. Se nos remontamos á década dos anos 80, Godard, contaxiado por certo finalismo histórico, xa anunciaba a morte do cinema e agardaba con impaciencia o que viría despois. Este foi o reto: intentar dar conta do “inasíbel”, do que non se era quen de atinxir, unha indefinición e unha incerteza que aínda marcan os rumbos da heurística cinematográfica na actualidade. Mais sabíase que era algo distinto o que dominaba naquela altura. Coincidindo cos boatos do centenario do cinema os irmáns Peach falaron de “poscine”, do que viña despois do cinema. Posteriormente unha serie de críticos falaban do termo “mutacións” onde se intentaba comprender o rumbo das novas prácticas cinematográficas.²

Todas estas reflexións teóricas internacionais callaron en España uns anos despois, concretamente no ano 2004, cun ciclo do MNCARS comisionado por Berta Sichel que se denominaba “Cine casi cine”. Mais esta nova maneira de ver o cinema máis anovador chocou coa inercia conservadora do cinema español. O “outro cinema” sempre foron elementos illados á marxe do sistema establecido. O cinema español intentou adaptarse aos novos tempos que lle marcaban os horizontes políticos: do

² Nun principio os textos publicáronse na revista *Traffic* no ano 1997 e posteriormente publicouse en libro no ano 2003. Para a edición española houbo que agardar a Rosenbaum, Jonathan e Martin, Adrian (coord.): *Mutaciones del cine contemporáneo*, Errara naturae, Barcelona, 2010.

ensimesmamento da ditadura pasou á apertura da transición; ou mudar de aposta: da calidade cultural da “Ley Pilar Miró” pasou á calidade técnica nos anos 90. Mentres isto acontecía franco-tiradores illados acubillábanse baixo a ferramenta do vídeo. A comezos do século XXI abríronse as fendas da propia institución cinematográfica española con notas disonantes (Jordá, Guerin, Portabella, Recha, Serra...). En Cataluña atopábase o laboratorio axeitado para experimentar coas novas ideas cinematográficas, sobre todo arredor da Pompeu Fabra, ao abeiro do seu Master de Documental. Finalmente todo comezou a tomar corpo cando en 2007 dous críticos de cinema, Antonio Weinrichter e Josetxo Cerdán, comisionaron un ciclo de cinema para o Festival Internacional de Cine de Las Palmas que se denominou “D-Generación”.³ Nel atopábase, alumeando con luz propia, Bs. As. de Alberte Pagán.

Mentres, en Galiza vivíase ensimesmados na periferia, allea a todos estes cambios de paradigma. O cinema con intencións comerciais estaba estruturado dentro do que se deu en chamar “modelo gallego”.⁴ Unha idea trazada desde a política audiovisual procedentes dos tempos dos gobernos de Manuel Fraga. Nela considerouse ao sector como estratéxico e vertebrado nunha serie de axudas onde podían servirse delas produtoras non galegas nun réxime de coprodución elevadamente vantaxoso. Fóra desta concepción apenas existía nada. Porén estábase encubando unha cinefilia que estouparía despois de Bs. As. Nos anos 80 en Galiza viviuse a época dourada da vídeo-creación onde á parte de creadores (a maioría acabarían na TVG) houbo un resaibo polo mundo da imaxe que se concretou nun público cinéfilo, en festivais e en institucións culturais. O CGAI comezaba a súa

³ “D-Generación” debe entenderse como unha denominación que identifica a confluencia temporal da aparición de cineastas baixo un mesmo contexto técnico e artístico. Weinrichter e Cerdán intentan definir esta confluencia destes cineastas illados con estas etiqueta mais para nada debe confundirse cunha intención de denominar un grupo ou un movemento.

⁴ A evolución de modelos nas políticas audiovisuais da Xunta de Galicia pódese seguir no artigo asinado por Manolo González, “Unha década case prodixiosa (1). Sobre modelos galegos do audiovisual (2000-2010)”, publicado na revista *Tempos Novos* máis tamén na rede (consultado o 3 de marzo de 2014) en <http://actodeprimavera.blogaliza.org/2011/12/02/unha-decada-case-prodixiosa-1/>

andaina e un dos seus primeiros ciclos foi o dedicado ao *Cinema de Vanguardas 1915-1947* no ano 1993. Este ciclo tivo unha “segunda parte” en 1999, *Introdución aos clásicos do cinema experimental 1945-1990*, unha iniciativa en coprodución entre o CGAI eo CGAC e que estaba comisionada por Alberte Pagán. Á parte da correspondente publicación⁵ este evento serviu para concitar entre o público das súas proxeccións a varios cineastas e críticos de cinema que se revelarían en Galicia nun futuro relativamente próximo.

Esta foi a primeira faceta de Alberte Pagán da que se ouviu falar, unha coordinación que deu a coñecer a un especialista de talla mundial sobre o cinema experimental que volvería recuncar noutras publicacións que abordaban este tema.⁶ Este coñecemento de obras e cineastas englobados dentro da etiqueta “cinema experimental” é algo que vai a determinar a súa creación cinematográfica. Todos os seus filmes teñen unha maior ou menor referencialidade a obras experimentais, reproducindo bosquexos en distintas situacións; son propostas que posúen unha construción estrutural moi calculada e definida, e acompañanse sempre por un estudo sobre a natureza da imaxe e os seus distintos procesos.

Antes de facer *Bs. As.* Pagán fixo dúas curtametraxes, *Como foi o conto* (2004) e *Os Waslala* (2005). Dous proxectos baseados

⁵ Pagán, Alberte: *Introdución aos clásicos do cinema experimental 1945-1990*, CGAC, Santiago de Compostela, 1999.

⁶ A bibliografía de Alberte Pagán é bastante extensa. Escribiu o libro *Imaxes do soño en liberdade: O cinema de Eugenio Granell* (2003), o capítulo dedicado ao “Cinema underground estadounidense” (“Vanguardismos clandestinos”) no libro editado polo Festival de Cine de Xixón *Dentro y fuera de Hollywood*, así como o ensaio “Residuos experimentales en Arrebato” (aparecido no libro *Arrebato... 25 años* editado pola Filmoteca de Valencia) [texto escollido por Bildstörung para ilustrar o libreto do DVD de *Arrebato* editado en Alemaña en 2010] e *A mirada impasíbel* (Edicións Positivas, 2007), sobre o cinema de Andy Warhol. Esta publicación tivo unha segunda parte, *A mirada inqueda* (2013). E recentemente publicou o libro *Andy Warhol* en Cátedra (2014). Á parte desta bibliografía con temática tan específica tamén realizou un ensaio sobre a derradeira novela de James Joyce, *A voz do trevón. Unha aproximación a Finnegans Wake* (Laiovento, 2000). Baixo o paraugas da autoedición, na que se sitúa este libro e a transcripción de *Como foi o conto e outras pezas teatrais*, publicou o poemario *Prosopagnosia* (2013).

en material filmado con antelación. Pagán ao longo da súa filmografía recupera material gravado noutro tempo. A finais da década dos anos 90 é cando Pagán comeza a facer gravacións en vídeo.⁷ Estes dous primeiros bosqueños son tamén moi ilustrativos do que vai ser *Bs. As.* en toda a súa filmografía. Son dous procesos contrapostos de contracción e dilatación do íntimo ao universal. En *Como foi o conto* hai unha atención ao mundo familiar, á exaltación da oralidade e ao poder do texto. Mentres, n'Os *waslala* realízase o proceso anverso, hai un interese por unha realidade afastada e descoñecida. Unha especie de diario de viaxe fílmico. En ámbalas dúas hai unhas reflexións ontolóxicas sobre a imaxe: *Como foi o conto* conta a imposibilidade de contar o “conto”, e *Os waslala* é unha revisión das imaxes dun proxecto que se chama *Conversas em Zapatera* encaixado dentro doutras imaxes.

Bs. As. é unha conxunción das dúas fórmulas, por un lado a historia que se conta é unha historia familiar do propio cineasta arredor da emigración e, por outro, son as imaxes gravadas durante unha viaxe a Arxentina nos últimos anos da década dos 90. O filme tamén é un compendio de aspectos que se desenvolverán con maior ou menor protagonismo ao longo da filmografía posterior. Desta maneira, pódese dicir que *Bs. As.* é capital en Alberte Pagán xa que é unha síntese de teimas, preocupacións, recursos e estilemas que identifican as súas imaxes.

O filme comeza cos títulos de créditos identificando a denominación do filme e ao seu autor. As letras son brancas sobre negro e o tipo de fonte é a “courier new”, o tipo de letra que se identifica coas máquinas de escribir e coa escrita de guiños. Esta decisión non é aleatoria senón que xa anuncia a importancia que terá a escritura coa presenza importante primeiro de cartas e logo de correos electrónicos (unha sorte de misivas modernas). Esta estrutura epistolar responde tamén a certo respecto a un palimpsesto baixo o que se organizaba o que se deu en chamar o “cinema de emigración”.⁸ Unha sorte de subxénero cinematográfico plenamente

⁷ Os comezos pódense situar dentro duns pequenos bosqueños en 16mm onde ensaiaba sobre a duración do tempo na natureza, dados a coñecer no S8 de 2012.

⁸ González, Manuel; “Cine e emigración”, en Castro de Paz, José Luís (coord.): *Historia do cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea Ed., 1996, pp.214-247.

galego que xurdiu na década dos anos 10 da man do cineasta de Ponteareas José Gil (1870-1937). Unha maneira de facer cinema chamado a cubrir as necesidades saudosistas da abondosa comunidade galega no exterior. O xénero organizábase como cartas filmicas desde distintas beiras do Atlántico, filmes rodados en Galiza para o país que acollía emigrantes e, logo, filmes desde eses países se facían para mandar para Galiza. Un cinema de emigración que evoluiu co paso das décadas tendo en conta as circunstancias da comunidade de galegos na emigración e a evolución do cinema. Ao existir novos modos de comunicación este cinema aletargouse até que Alberte Pagán o resucitou con *Bs. As*. Un despertar ao que lle seguirían outros filmes como *Vikingland*, de Xurxo Chirro, e *A cicatriz branca* (2012), de Margarita Ledo. Vemos como Pagán con *Bs. As*. re-actualizou o esquema cinematográfico galego por antonomasia, afianzouse nel e ergueu un predio no que incrementou os significados adaptándoos ás particularidades do contexto de lectura.

Como saberemos posteriormente, as primeiras imaxes do filme son fotografías de familiares de Alberte Pagán. Son unha serie de fotos que podemos ver enteiras ou en detalles que interesa destacar. Este repaso ao álbum familiar faise tendo como banda sonora unha canción dun tango. Unha música que nos engade unha perspectiva espacial outorgando aos protagonistas das fotografías unha vinculación clara con Arxentina. Hai unha fotografía que destaca sobre as demais polo seu elevado número de persoas retratadas e sobre a cal Pagán volverá sobre ela pouco despois en *Faustino 1936* (2010). Esta curtametraxe futura consiste na constante manipulación da fotografía. Atópase enmarcada nun marco ficticio para recalcar o encadre. Con esta configuración, a imaxe comeza a ser alterada: pasos ao negativo, virados, eliminación de personaxes ou partes do corpo. As fotografías, as imaxes sen movemento, son algo que interesa especialmente a Pagán, e terán un elevado protagonismo en *Pó de estrelas* (2008). Esta curtametraxe ten un prólogo de fotos de células e un epílogo de fotos de galaxias do universo. No seu desenvolvemento fálase da pornografía das imaxes xogando coa banalidade capitalista da publicidade televisiva poñendoas en dialéctica coa contundencia de fotografías de reportaxes de distintas guerras do S. XX.

As primeiras imaxes en movemento de *Bs. As.* corresponden á visita que Alberte Pagán e a nai realizaron a Arxentina no ano 1999. Estas imaxes serán o que motive a construción do filme case media ducia de anos despois. Este elemento da reactivación e a intemporalidade das imaxes é outra característica do cinema de Pagán. O que xa vimos facer n’Os *waslala* volve facelo, dunha maneira evidente, noutras obras: *Asahra Hurratun!* (2010) recupera imaxes dunha viaxe ao Sáhara, *Eclipse* (2010) é un almanaque de imaxes de todo un ano, *A pedra e o lobo* (2010) mestura imaxes de distintas viaxes (Panamá e Malta), *A quem se lhe conte...* (2011) recupera unha gravación feita case unha década antes, no tempo da catástrofe do Prestige; *Outrasvozes ou Só a violència ajuda onde a violència impera* (2011) recolle testemuños de inxustizas sociais no mundo desde finais da década dos 90; ou *A realidade* (2013), feita con imaxes recollidas do conflito militar en Colombia ao longo dos últimos anos. Mais este proceso o que subscibe é o que Pagán clarificou nunha entrevista: “sempre traballo con material atopado”.⁹

Unha cámara de vídeo, teoricamente empregada polo propio cineasta, persegue a unha muller maior entrando a un patio dun domicilio onde están a facer un asado. Os protagonistas saúdanse, danse apertas e bícanse mais cando as miradas caen na cámara, esta deixa de gravar. Unha situación típica dunha gravación familiar ou tamén chamada doméstica, a cámara é testemuño dun acontecemento festivo, dun ritual no fogar e cando o que emprega a cámara ten que interactuar “coa realidade” esta apágase. Atopámonos dentro de “un documental –vamos a aceptar el término para no enredarnos en discusiones terminológicas– autoproducido o, dicho más claramente, casero. Que es y parece casero, pues no se sirve de ninguna retórica para maquillar su origen y acercarse al paradigma industrial”.¹⁰

⁹ “Por comodidade, porque é o que teño preto, o que coñezo ben. E sèrveme para plasmar as miñas ideas. Pero, en realidade, no momento no que o meu entorno se converte nunha imaxe gravada, queda alleado. Cando o volvo ver, durante o volteado ou a montaxe, ten xa entidade propia, é como se non fora meu. Xa non me considero autorizado para cambialo ou manipulalo, é como se fora material encontrado. Sempre traballo así, *co meu propio material encontrado*”. (A cursiva é miña) N’A *Cuarta Pared*, revista cinematográfica na rede, consultada o 26 de febreiro de 2014 (<http://www.acuartapared.com/alberte-pagan/>).

¹⁰ Pena, Jaime: *Bs. As.*, Diario del 44 Festival Internacional de cine de Gijón, núm. 8 (xoves 8 de novembro de 2006).

En 2006, data da estrea de *Bs. As.*, a atención sobre ela caía no mérito de poder facer un filme à marxe das dinámicas industriais. As “mutacións” do cinema permitían xa por aquela altura facer filmes cunha cámara é un ordenador para a edición. Pena parece xustificar a presenza de *Bs. As.* diante dun espectador desprevisto que non estaba afeito a ver ese tipo de filmes. Malia que Agnes Varda chegara a estrear comercialmente o seu díptico sobre a recolección, *Os espigadores e a espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*) (2000) e *Os espigadores e a espigadora: dous anos despois* (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*) (2002), feitas en MiniDv, o espectador de cinema, incluso o máis avezado, víase moi afrontado ante a proposta de Pagán. Na actualidade o manexo e a incorporación dun material cunha menor calidade técnica non resulta estraño mais resulta oportuno resaltar que grazas a traballos como o de Varda ou Pagán se desmontou certa idea tiránica sobre os estándares mínimos que tiña que posuír o cinema. Este aspecto caseiro está orientado a efectos de produción, como se quixera dicir “feito na casa”, cos propios medios e dunha maneira individual, aspectos que fan que a práctica cinematográfica se asemelle á desenvolvida na literatura. Mais esta maneira de facer cinema de Alberte Pagán non é que estivese amparada por unha moda, senón debíase a que, por fin, grazas aos adiantos tecnolóxicos co vídeo dixital un simple cineasta, a título individual, podía facer fronte a todo o proceso cinematográfico sen necesidade de intermediarios. Mais a filiación non hai que buscala en Varda nin noutras propostas semellantes, senón no cinema experimental do que Pagán é un gran estudoso. Unha xenealoxía que tamén viviu o troco de ferramenta: do cinema pasouse ao vídeo, unha ferramenta moito máis económica e flexíbel sen por iso renunciar aos propósitos artísticos.

Porén, hoxe en día falar de “caseiro” en *Bs. As.* lévame a falar da disposición de significados. Vemos que coa primeira secuencia hai un re-visitar esquemas dun filme afeccionado. Mais o destacábel desa secuencia é que se porá en diálogo co resto de planos do filme nos que predominan planos fixos ou *travellings* desde un transporte en movemento. Funcionan como cadros da cidade, planos moi coidados, con características plásticas, dispostos desde un tripé ou desde elementos fixos en movemento. Para variar estes planos-postais hai outro planos contrarios xa que se

dispoñen a captar a realidade en movemento. Tanto uns como outros predispoñen a mostrar a esencia primaria do cinematógrafo, unha volta ás orixes. O retrato da cidade contraponse ao punto de partida familiar. O ámbito privado é a escusa ou o punto de partida para ver a cidade, unha megalópole como é Buenos Aires. O filme parte desa premisa dunha historia pequena e persoal que se vai diluíndo para mostrar ou deixar entrever a macrohistoria da cidade como sumatorio de pequenas historias procedentes de todo o mundo.

Ao inicio, despois da chegada dos visitantes, hai un primeirísimo plano ralentizado de Gloria, unha das mulleres maiores. Pode ser que fose o único plano que con esmero se dedicou a esta figura polo que Pagán opta por baixarlle a velocidade e polo en branco e negro e axustalo o máis próximo posíbel a pesar da degradación dos píxeles. O seguinte plano é moi significativo, un fundido a negro onde outra muller, Marta, irmá de Gloria e nai de Pagán, comeza a ler unha carta onde se comenta o pasamento de Gloria. Este feito lutuoso é o detonante para o filme porque comeza a exhortación da memoria da nai de Pagán para que reviva e fixe as súas lembranzas sobre os distintos familiares que tiveron vinculación con Arxentina, é dicir, coa emigración. Tras esta presentación o groso de Bs. As. desasocia as imaxes do son. Na primeira parte é Marta quen nos conta os distintos episodios familiares relacionados cos que emigraron. Rebusca no pasado, esfórzase por lembrar, dubida, certifica... A memoria amosa a súa fragilidade. Este esforzo redunda coa dialéctica coas imaxes da cidade, a maioría imaxes pouco humanizadas, organizadas en torno á arquitectura onde se agocha o cidadán anónimo. Mais ás veces ese esforzo de lembrar ten ligazón sobre as imaxes nunha sorte de metáforas desa procura polas lembranzas: imaxes dos lóstregos dunha tormenta, o fluír do tráfico, o paso da xente sen deterse, unha chea de fiestras que agochan historias, o paso da realidade por medio dun *travelling*, atención sobre monumentos ou espazos significativos...

No campo visual asistimos a un intento de resolver o retrato dunha cidade por medio de patróns que lembran a modos do subxénero documental que críticos e historiadores de cinema atinaron en denominar como “Sinfonía das cidades” que se deu no cinema documental de entreguerras. Un tipo de documental

que intentaba dar conta de aspectos da realidade que definían por aquel entón as cidades como conxuntos de modernidade. Probabelmente entre as máis famosas se atope *Berlín, sinfonía dunha cidade* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). Neste filme do alemán Walter Ruttmann vemos unha mirada experimental sobre a realidade onde o cineasta alemán cae na conta que a mellor maneira de retratar a cidade en pouco tempo é subíndose a algún dos transportes que a percorren ou chegan a ela. Vemos como Pagán fai o mesmo que Ruttmann, sobe a distintos transportes (tren, autobús, taxi e metro) para sacar excelentes panorámicas da cidade, tanto do centro como da periferia, tanto das súas rúas e avenidas como das súas entrañas.

Esta profusión cinética vese subliñada ao combinala con planos fixos. Estes teñen un propósito máis pictórico e, se queremos dicilo, máis artístico, están entroncados dentro da tradición do cadro sobre as cidades que naceu no impresionismo. Son vistas das cidades que posúen certa perversión da mirada turística. Neste caso non se produce o efecto “caseiro” de facer “filmes-souvenir”, hai unha clara intención de fixar o encadre, de coidar a composición, de estudar a figuración, de destacar o son, de considerar a duración, de variar amplitudes, de relacionar o mesmo espazo en diferentes partes do día... Dentro deses planos pódese ver unha actitude contemplativa onde xorde o peso do cotiá, da amplitude da urbe, da variedade de espazos, da insignificancia do home e do anonimato do cidadán tanto cando está descansando no seu fogar como cando está a traballar a ceo aberto. Mais nestes planos tamén hai refluxos para o inconsciente da mirada de Pagán como cineasta e así xorde incluso a homenaxe, xusto cando desde unha fiestra fai un picado sobre a beirarrúa nun plano cenital completo e vemos pasar xente camiñando sobre unha rede de cadrados que conforman as baldosas. Un plano moi cinéfilo que rapidamente nos leva ao filme de culto de Iván Zulueta, *Arrebato* (1980).

Pagán fai ostensíbel a metade da súa duración de Bs. As. E faino coa incorporación de imaxes de arquivo de distintos tempos relacionadas coas ditaduras e represións, feitos graves que sobresaltaron a historia recente de Arxentina. O filme polo tanto revela que neste punto vaise producir un xiro. E o cambio consiste en que na segunda parte a narración oral cambia de dirección: se na primeira parte eran as lembranzas de Marta sobre a emigración

de Galiza a Arxentina na segunda a información nola dá a lectura de correos electrónicos e é información de Arxentina que chega a Galiza. E dicir, que este relevo na voz ven sendo a natureza epistolar que define a natureza do cinema de emigración.

Estas imaxes de arquivo teñen distinta procedencia e son de distintos tempos onde se manifestaron os atropelos feixistas en Arxentina. Son unha serie de planos distintos en branco e negro onde se recoñecen militares golpistas como o xeneral Videla e tamén hai imaxes da represión dos militares e a policía nas rúas de Buenos Aires. Neste punto comeza a aparecer a mirada política de Pagán que sempre está presente, en distintas intensidades, en toda a súa filmografía. Quitando algunhas obras baseadas no estritamente contemplativo, como poden ser *Puilha 17 janeiro 2010, 15:33h* (2010) ou *Eclipse* (2010), están construídas en base a imaxes que fan referencia explícita a conflitos políticos. Isto lévanos a dicir, sen temor a equivocarnos, que Alberte Pagán é un cineasta político. Polo que o seu cinema, incluídas as dúas curtametraxes contemplativas referidas hai un intre, establece unha relación de oposición ao cinema comercial. O radical e a experimentación das súas propostas hai que facelas chocar co cinema clásico defensor dunha linguaxe “domadora” que defende o capitalismo. Neste punto lémbrome das palabras de James Benning nunha conversa que tivo precisamente con Alberte Pagán no CGAI, o 28 de febreiro de 2009, onde dicía que “os seus planos longos eran como pór bombas nas portas dos bancos” (sic.). Pagán emprega o cinema para difundir a súa postura ante a vida. É un cineasta comprometido contra as inxustizas sociais, dá conta dos conflitos políticos esquecidos, interésase pola voz das vítimas, revela os actos terribéis de guerras e ditaduras, denuncia os discursos manipulados dos poderosos e reclama poder de decisión para os países sen estado como é o propio territorio onde vive: Galiza.

A segunda parte de *Bs. As.* ten unha voz que está ler os correos electrónicos que lle envían a Alberte Pagán desde Arxentina. A información procede de Celia, que ven sendo a prima do cineasta, mais a voz que escoitamos non é a dela senón que os textos epistolares son lidos por unha inmigrante que está en Galiza e isto sabémolo polo acento e as características non fluídas da lectura. Estes distanciamentos na voz lévannos a fixarnos máis na

palabra, nos seus contidos, a súa relación coas imaxes e o seu papel no conxunto da película. Jaime Pena dá conta moi ben do papel que xoga a voz de Celia:

“Hay mucho de Straub-Huillet, en especial esa voz de Celia, una voz de una verdadera inmigrante que, en sus dudas, subraya la inferioridad e inseguridad de un ser enfrentado a un mundo ajeno al suyo [...]. Como hablamos de extrañamiento del otro, la voz de Celia –interpretada– no es más que una contaminación de eso que hemos dado en llamar ficción. Es evidente que no es la voz de la verdadera Celia –como iba a serlo si Celia se expresa por escrito–, sobre todo si la comparamos con la naturalidad de Marta, la narradora, la que nos cuenta la historia familiar”.¹¹

Hai moito de Straub-Huillet na voz de Celia mais a desautomatización está ao longo de case toda a duración de *Bs. As.*, xa que é un filme baseado no desencontro entre o son e a imaxe. Unha proposta non-reconciliada onde a estrutura e a disposición do material xa son, de por si, altamente significativos. O proceso de narrar ou de ler tórnase creativo reconstruíndo uns tempos concretos. Marta e Celia tórnanse nas guías do filme, son as que conducen ao espectador; a primeira intenta socavar o pasado e a segunda comprender o presente. Tras o encontro de Pagán e a súa nai (Marta) cos seus familiares arxentinos prodúcese un coñecemento físico que derivará nun intercambio epistolar moderno entre Celia e o cineasta. Seguindo os seus correos podemos saber das súas circunstancias persoais, dos seus problemas económicos, das cuestións laborais... Asemade estes correos intentan ser espello das condicións nas que se atopa Arxentina falando da crise, de Mercosur, de Lula, FMI... Tamén ten curiosidade pola “galeguidade” e polo que acontece en Galiza, fai preguntas pola catástrofe do Prestige, a manifestación de Madrid, as eleccións, o goberno do PP... Recrimina e reflexiona sobre o pasado e as relacións entre as distintas partes da familia a un lado e ao outro do Atlántico e ao final chega á pragmática conclusión que cada un “hizo lo que pudo”.

¹¹ Ídem.

Pagán acompaña esta peculiar confesión de Celia cun peculiar cambio nas imaxes. Respecto a primeira parte as imaxes comezan a estar ao ras do chan. Na primeira parte todo é máis aéreo, os puntos de vista son desde sitios altos, desde azoteas para coller o perfil da cidade, desde fiestras e balcóns para coller avenidas e cruces. Coa parte de Celia a cámara está ao nivel da xente, máis próxima, está en esquinas, parques, beirarrúas, estacións... Vese a xente pasar, algunha anónima e outras non, como cando está na Praza de las Madres de Mayo e segue furtivamente á dirixente da asociación. Incluso recolle unha intervención musical na rúa, algo que repetirá varias veces no Zimbabue de *Tanyaradzwa* (2009).

Mais chega un momento no que se produce un novo xiro. Esta nova variante ven sinalada en imaxes cun virado que colle por sorpresa ao espectador mais ten razón de ser. Celia pídelle permiso a Pagán para poder pasarlle os seus datos a Lucio, o fillo do seu irmán maior, porque desexa irse a Galiza para atopar un futuro mellor. O círculo péchase. A emigración circula dun sitio a outro tendo en conta a fragilidade dos contextos dos países segundo a inxerencia nos países do estado das economías mundiais. Naquela altura (arredor do ano 2005) Galiza parece tornarse nun territorio de acollida, nunha meta para recibir emigrantes, tanto a xente que chega de novo como aqueles que algunha vez marcharon. Mais sábese que na vida non todo dura e cando menos podes agardalo xorden “corralitos” ou crises desapiadadas e o proceso de mobilidade de poboación volve a acontecer saltando polos aires arraigamentos e esperanzas. *Bs. As.* convértese nunha auténtica lección de vida situada diante da parte escura da globalización. Jaime Pena fala deste aspecto: “En cualquier caso, la melancolía y la autoindulgencia están ausentes de su retrato (de Alberte Pagán) de la emigración. El suyo está presidido por la crueldad. Una crueldad prosaica, ni siquiera enmascarada por la poesía”.¹²

Finalmente o filme baixa ás profundidades da cidade. A cámara deslízase por unha das liñas do metro da capital arxentina. É un plano longuíssimo de case quince minutos. O encadre é o que se ve a través dunha fiestra de metro. Unha especie de

¹² Ídem.

cámara-metro onde as referencias do transporte son insinuadas polos reflexos, as luces, as sombras, os rumores e o tremor do vagón. O metro vai parando en moitas estacións recollendo a xente que entra e sae do transporte público. Nas distintas estacións aparecen o nome das mesmas e tamén aparecen rechamantes cartaces de anuncios publicitarios. Se contemplamos en todo o seu conxunto este plano é unha especie de exaltación do cinetismo, a base da arte cinematográfica. Unha volta ás orixes, aos instrumentos precinematográficos que acabaron en transformarse até chegar ao trebello dos Lumière. Este plano é unha especie de zootropo xigante onde vemos como se van alternando as luces e as sombras até chegar a descomposición final en píxeles negros e vermellos. Este plano tórnase nunha reflexión ontolóxica, unha indicación do que estamos a ver, das características da ilusión do medio, da evolución da tecnoloxía do cinema, da súa textura, da construción da mirada, do proceso de percepción, da fragilidade da memoria... A repetición das estacións dá a sensación de que estamos nunha roda, unha especie de circuíto cíclico que fai pensar que a vida está encamiñada nunha monotonía do que pouca cousa podemos facer se nos limitamos a ser espectadores.

Con este último plano podemos ver a estrutura total de *Bs. As*. O filme posúe un prólogo constituído pola relación de fotos, o encontro familiar, o plano de Gloria e o plano en negro de Marta. Unha introdución que dura máis ou menos 7 minutos. Logo lle segue o groso do filme baseado na desasociación entre imaxe e narración na banda sonora. Esta parte é a máis ampla, arredor dunha hora. Mais esta é un díptico cunha bisagra constituída polas imaxes de arquivo arxentinas. Finalmente, tras 1 hora e 6 minutos, atopámonos co epílogo, cun longuíssimo plano no metro (uns 14 minutos). E así chegamos ao final da duración completa: 79 minutos. Con esta distribución pódese ver en Alberte Pagán unha organización do material case simétrica e compensada. Un equilibrio e unha constatación do estruturalismo propio do cinema experimental que el tanto coñece. Unhas relacións matemáticas que terán moitas das súas obras posteriores.

Mais o final non é a descomposición da imaxe no plano do metro senón que o cineasta incorpora unha dedicatoria altamente significativa: “ás vítimas do franquismo / a daniel vázquez, pepe

vázquez,/ eladio faustino pagán / a todas as persoas / emigrantes que morreron sem poderem,/ sem quererem, regresar á galiza”. Con este texto final Pagán remarca o seu compromiso político e fala de algo que até esa altura so foi suxerido, o tema da Guerra Civil. Dedicar o filme ás vítimas do franquismo. Nun principio parece un contrasentido porque non aparecen referencias concretas ao conflito español e si, por exemplo, ao feixismo que houbo en Arxentina. O máis lóxico e tendo en conta a perspectiva internacional que posúe a súa filmografía, sería que fixese unha dedicatoria máis ampla, por exemplo, as vítimas do feixismo. Mais non, despois nas seguintes liñas enumera os seus familiares e, finalmente, resolve cunha liña moi suxerente dedicada aos emigrantes que morreron sen poder ou querer regresar ao seu fogar. Un colofón interesante, que fala como a maior parte dos emigrantes pois non puideron regresar, porque coa emigración non melloraron as súas condicións de vida ou por outros motivos como puido ser as cuestións ideolóxicas ante a excesiva duración no tempo da Ditadura Franquista.

Finalmente, agora xa si, os créditos complétanse cunhas datas e indicación de lugar: “buenos aires, agosto 1999 / resua, abril 2006”. Esta última información é moi clasificatoria e interesante para comprender *Bs. As.* Estas referencias espaciais e temporais poden servir para acoutar a intención creativa, de cando xorde e cando remata, ou como puntos de apreensión da historia e da Historia. O que conta *Bs. As.* vai alén dun marco histórico concreto, o filme pretende aprisionar o espírito dunha cidade, Buenos Aires, e, por consecuencia, dun país, Arxentina, construído en base de achegues demográficos de distintos lugares do mundo. Pagán céntrase na historia da súa familia que se remonta a comezos do S. XIX., emprega as peripecias dos seus antergos para que sirvan de exemplo ou de microcosmos das moitas historias familiares que viñeron marcadas pola emigración. Asemade Pagán tamén quere reflectir como se truncan as esperanzas e ilusión de moita xente que contraeu un novo país coa inestabilidade política e social que provocaron as ditaduras militares a mediados dos anos 70. Finalmente o cineasta ecoa a situación do presente do país, como se intentase repor as crises económicas, mais non só a situación do país de acollida senón tamén do país onde tradicionalmente marcha a xente. No filme

chega un momento en que se confunden os roles destes territorios. Así, probablemente moitos pensarán que a película remata en 2006, mais non, Bs. As. soporta lecturas actuais. O filme de Pagán dá conta do tema da emigración mais grazas á calidade da súa interpretación fai que o espectador encontre moreas de aspectos que definen estes movementos humanos en calquera época e en calquera lugar. A conclusión que sacamos do filme de Pagán é que os feitos que definen a vida das persoas son cíclicos e moitas veces derivados da irresponsabilidades de políticas económicas e da especulación nos mercados internacionais. Unha alegación de extraordinaria clarividencia en contra do novo feixismo que impera nas prácticas abusivas dun sistema capitalista radicalizado para manter a súa preponderancia.

Non obstante a análise de *Bs. As.* non remata co final das imaxes. O filme de Pagán estreouse na sección Llendes do Festival internacional de Xixón e logo pasou a engrosar a escolma que conformaba a xa referida D-Generación que ao seguinte ano, en 2007, formou parte da programación do Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Este ciclo posteriormente sería programado por algunha filмотeca española e percorrería moitas cidades internacionais grazas o apoio do Instituto Cervantes. Nese ano percorre varios festivais recollendo algún premio en festivais onde destaca o Premio Foco Galego do Play-Doc ou no II Premio Román Gubern de Cine-Ensayo.¹³ Finalmente, en 2008, conformou un ciclo de documentais galegos dentro da plataforma Cinemas Dixitais coordinado desde a Axencia Audiovisual Galega, organismo da Xunta de Galicia, un feito que redundaría nunha maior popularidade.

No período que vai desde o 2006, data da estrea de *Bs. As.*, até o día de hoxe emerxeu un novo xeito de creación cinemato-

¹³ O percorrido de *Bs. As.* por festivais é o seguinte: Festival de Gijón 2006, Festival Punto de Vista 2007, Festival de Las Palmas 2007, Festival Play-Doc 2007, II Premi Román Gubern de cinema-assaig 2007, Festival Festi-Freak (Buenos Aires) 2007, Festival Santa Maria da Feira (Portugal) 2007, Festival MARFICI (Mar del Plata) 2007, Festival de Ourense 2007, Cineuropa 2007, Visto y no Visto (Museo Reina Sofia) 2009, Semana Internacional de cine de autor (Lugo) 2009, Columbia University (New York) 2009, Cortomieres 2010, (S8) Mostra de Cinema Periférico 2012. Consequindo os seguintes recoñecementos: Premio Foco Galicia (Play-Doc 2007) e o Premio Román Gubern de Cine-Ensayo 2007.

gráfica en Galiza que se denominou, en 2010, como Novo Cinema Galego.¹⁴ Unha nova fornada de cineastas que apostaron por modos alternativos de produción baseado nun aproveitamento das posibilidades das novacións tecnolóxicas, nunha redución ostensíbeis de custes, nun proceso de realización cun elevado grado de improvisación, nunha maior incidencia da mirada do director e nun troco de influencias referenciais. Neste cambio de concepción cinematográfico en Galiza Pagán xogou un papel importante e *Bs. As.* adquire connotacións que podemos denominalas como fundacionais. Alberte Pagán converteuse no referente para varios cineastas que comezaron a facer cinema despois da irrupción do seu manifesto: *Bs. As.*

En definitiva *Bs. As.* é un filme que se parece a unha cidade xa que posúe un rico ecosistema. Unha serie de perspectivas que acumula substratos de significado engrandecen o seu valor. Por un lado temos a primeira longametraxe de Alberte Pagán onde se concentran moitos contidos e formas que se repetirán ao longo da súa filmografía. Asemade vemos como *Bs. As.* é unha reactualización espectacular dunha tradición cinematográfica que congloмера gran identidade nacional. Unha interpretación dun tema como o da emigración que é capaz de redimensionalo do particular ao universal. Un filme no que palpita a epifanía dunha maneira de entender o cinema levando á fronteira a forma filmica documental abrindo novos camiños no experimental. Coa aparición de *Bs. As.* Alberte Pagán demostra que outro cinema é posíbel. Unha lección que pouco a pouco foi callando en cineastas de novas xeracións, próximos a el e coñecedores da súa filmografía. Unha influencia que vai alén da súa obra e da súa firmeza ideolóxica. Unha postura radical ao que forzosamente hai que emparentar na xenealoxía das miradas cinematográficas transformadoras. *Bs. As.* é un filme catalizador de “bos aires”, dos que se aproveitan os exploradores dos novos horizontes. Uns horizontes que argumentan a excelente vitalidade do cinema do presente.

¹⁴ Pawley, Martin, “2010, o ano do novo cinema galego”, publicado no *Xornal de Galicia*, 2 de xaneiro de 2010. Pódese ler en (consultada o 3-03-14): <http://actodeprimavera.blogaliza.org/2010/01/02/2010-o-ano-do-novo-cinema-galego/>.

Identities in Galician Documentary Film: Alberte Pagán's *Bs. As.* and Xurxo Chirro's *Vikingland**

Iván Villarmea Álvarez (Universidad de Zaragoza)

Abstract

*What is Galician cinema? Should any film set in Galicia be considered as Galician or should this label be restricted to those films spoken in Galician and shot by local filmmakers? In order to bridge the economic constraints that lie behind this dichotomy, many young directors have embraced digital filmmaking and moved towards the non-fiction field, producing a set of works that address the Galician Diaspora from a clearly subjective perspective. Identity has thus become one of the main topics of films such as *Bs. As.* (Alberte Pagán, 2006), *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011) or *Pettring* (Eloy Domínguez Serén, 2013). They all put the migratory phenomenon into a transnational context in both thematic and formal terms. The following analysis of their mise-en-scène strategies aims to explain the way these filmmakers have set a new pattern for Galician cinema in which the global helps to depict the local.*

* This is an extract of a text published in Oria, Beatriz; Oliete, Elena and Tarancón, Juan, *Global Genres / Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema*, 2015, New York: Bloomsbury Academic.

Galician cinema is an ambiguous and slippery concept. According to some critics, the only films that should be labelled as Galician are those filmed in Galicia and in Galician, directed by local filmmakers and funded by production companies based there. Other critics, on the contrary, perceive any film shot in Galicia as Galician regardless of the filmmaker's origins, or, conversely, they consider any film made anywhere in the world by a Galician filmmaker as Galician, regardless of its language, location or official nationality. The first option tries to be precise at the expense of excluding many titles that do not fulfil all the requirements. The second option, in turn, seeks to include the largest possible number of works, causing a dangerous lack of definition. Consequently, any attempt to refine this concept has historically been caught between these two positions. This is the reason why most scholars working on this subject have resorted to production criteria, even though this choice has led them to admit that Galician cinema can hardly exist as an independent film industry within the Spanish context (Pérez Perucha 1996, p. 131; Folgar de la Calle 2002, p. 211; Fernández Iglesias 2008, pp. 39-40).

In the 1980s, critics and historians agreed to replace the term 'Galician cinema' with 'Cinema in Galicia', because this label allowed them to avoid the previous ontological controversy (Hueso Montón 1996, p. 274). The new term put on the same level productions such as *El bosque animado* (Cuerda 1987) or *Sempre Xonxa* (Piñeiro 1989), which respectively represent the widest and the most specific options, but even so the wish to speak about a real Galician cinema never disappeared. By the end of the twentieth century, the label 'Cinema in Galicia' referred to both a small television industry and a set of maverick filmmakers who work on their own. The impact of the recent economic crisis has significantly limited the growth potential of this industry, but these economic circumstances has also enabled the rise of a new generation of maverick filmmakers who took advantage of the funding and distribution opportunities provided by digital filmmaking. The core members of what is currently known as *Novo Cinema Galego* would be Alberte Pagán, Óliver Laxe, Ángel Santos, Pequere Varela, Xurxo Chirro, Marcos Nine, Eloy Enciso, Pela del Álamo, Lois Patiño, Diana Toucedo, Pablo Cayuela, Xan Gómez Viñas, Otto Roca, Xacio Baño, Alberto Gracia, Ramiro Ledo and Eloy Domínguez Serén, among others. They all

share a common interest in non-fiction film understood as their main creative territory, digital filmmaking as their usual working tool and self-production as the only economic system affordable for them.

A hypothetical canon –still under construction- for the *Novo Cinema Galego* should include titles such as *Bs. As.* (Pagán 2006), *1977* (Varela 2007), *París #1* (Laxe 2008), *Eclipse* (Pagán 2010), *Todos vós sodes capitáns* (Laxe 2010), *Vikingland* (Chirro 2011), *La Brecha* (Nine 2011), *Arraianos* (Enciso 2012), *Montaña en sombra* (Patiño 2012), *Fóra* (Cayuela and Gómez Viñas 2012), *N-VI* (Del Álamo 2012), *Piedad* (Roca 2012), *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Gracia 2013), *Costa da Morte* (Patiño 2013) and *VidaExtra* (Ledo 2013), to name but non-fiction and experimental works. These films, however, do not present a clear aesthetic or thematic unity that allows us to identify the main features of this film movement beyond the filmmakers' will to belong to this group. In fact, the first attempts to summarize such features do not precisely stand out for their clarity:

These new documentaries are heterogeneous and polymorphous, as their idiosyncrasy demands: creative documentaries, unreconciled cinema, non-fiction cinema, mutations... Perhaps the only connection shared by these artists is their personal and singular perspective on the issues they examine, some of which were also the focus of twentieth century Galician writers: the landscape, the rural world, emigration, memory, and the passage of time. These are eternal themes but here they are dealt with from a significantly personal and subjective perspective, and the films have emerged from the periphery of the conventional audio-visual industry and established culture. They are thus a breath of fresh air, different, daring –in short, contemporary– and they also mark a generational renewal which has not yet been sufficiently recognized. All of these filmmakers have been free to undertake their own explorations, set aside all commercial interests, and place the film at the heart of everything, with no dogmas, standards, production models or norms to follow. The tales they tell are hybrid, with an interplay between fiction and documentary and a questioning of the traditional objective point of view of the genre (González Álvarez 2013).

These films do not follow an established pattern, but offering instead a wide variety of proposals. There is a great interest in experimentation and a notable willingness to take creative risks. Filmmakers deal with contemporary and universal topics that transcend the local perspective: memory, identity, pantheism, otherness, environmentalism... For the first time in Galicia, creators are supported by both critics and programmers. There is a paradigm shift in film production characterized by the rise of low-cost and the disappearance of traditional producers, a turning point that has led to the predominance of non-fiction film due to its creative freedom and easy availability (González 2013a, my translation).

Without a common aesthetic program, the *Novo Cinema Galego* is basically an open community in which filmmakers share similar practices and interests. They no longer work in a standardized film industry located in a particular territory, but within a decentralized digital network, as Gonzalo de Pedro and Elena Oroz have explained regarding the Catalan non-fiction film:

Plenty of filmmakers (or, more exactly, video makers) [...] are shaping a new mediascape in which the concept of documentary itself is being completely redefined, while the traditional power centres, beginning with the dichotomy between Madrid (as the main industrial centre) and Barcelona (as the capital of auteur cinema), are being relegated to the background in order to make way to a kind of not hierarchical, decentralized and (des)organized network that is a *real* equivalent to the P2P networks in which people exchange files online without central servers, and where any author is simultaneously an author-producer-and-server. Accordingly, we cannot strictly speak about a dispersion of production centres, or a displacement of the Barcelona-Madrid axis in favour of other places, but about the overcoming of the traditional system, which has been replaced by a dispersed movement disconnected from industry, even though some filmmakers do work between both systems (2010, p. 74, my translation).

The *Novo Cinema Galego* would then be the outcome of the

same process of decentralization, that is, the Galician avatar of the so-called *Otro Cine Español* (see Losilla 2013, pp. 6-8), as well as the umpteenth attempt to develop a national cinema in Galicia, a project supported, for the first time, by programmers and critics, as Xurxo González said above (2013a). On the one hand, these films are regularly programmed in institutions like the CGAI (*Centro Galego de Artes da Imaxe*), film societies such as the *Cineclube de Compostela* or the *Cineclube Padre Feijoo* de Ourense, and several film festivals, beginning with Play-Doc, in Tui, and following with Curtocircuito and Cineuropa, both in Santiago de Compostela. On the other hand, a few film magazines, blogs and TV programs – namely, *A Cuarta Pared*, *Acto de Primavera* and *Zig Zag*– devote several pages and minutes to promote and analyse these films, thereby helping them to find their potential audience.

Regarding the previous attempts to create a national cinema in Galicia, the main novelty of the Novo Cinema Galego has to do with its transnational approach in aesthetic, thematic and distribution terms. It must be taken into account that these films do not necessarily talk about Galicia, but from Galicia: according to Alberte Pagán, the idea is to express “a view from here, regardless of whether it deals with a Galician topic or not” (in Sande 2009, p. 16, my translation). Their audience, in fact, may be both within and outside the country, inasmuch as these works are firstly addressed to the international film festival circuit (see Martin Pawley in Sande 2009, p. 17).¹ In this context, the titles currently succeeding in that circuit are the main source of inspiration for the *Novo Cinema Galego*: films halfway between fiction and documentary, storytelling and experimentation, the subjective and the collective, the seen and the imagined. Such an interest in transnational aesthetic models, which do not belong to a single national cinema, is precisely what allows Galician cinema to be currently known as such abroad for the first time in its brief history.

¹ Between 2010 and 2014, the films of the *Novo Cinema Galego* have been selected, and sometimes even awarded, by international film festivals such as Cannes (*Todos vós sodes capitáns*), Locarno (*Arraianos, Costa da Morte*), Rotterdam (*O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*), Marseilles (*Vikingland*), Buenos Aires (*La Brecha, Arraianos, VidaExtra*), Roma (*Montaña en sombra*) or Copenhagen (*Fóra*).

Galician Diaspora in Film

Emigration is a cross-cutting issue in Galician culture: it pervades different times, formats, styles and discourses. From the 1850s to the 1970s, successive generations of Galician people moved to different countries in America –mainly Argentina, Cuba and Venezuela– and Europe –especially Switzerland, France and Germany. One of the first films to depict this phenomenon was *Canto de emigración* (Román 1934), a short documentary made during the Spanish Second Republic in which the causes of emigration were addressed from an endogenous perspective, that is, from within Galicia itself. This approach, however, was soon replaced with an exogenous gaze: from the 1940s to the 1970s, Galician emigrants were almost exclusively represented from the point of view of the host society, in both Spanish films about *indianos* –returned migrants– and Latin American films about *gayegos*.²

In the 1980s, after the Spanish transition to democracy, the migration dynamics slowed down to the point of almost disappearing at the end of the century, when the number of returnees became higher than the number of emigrants (see Bouzada Fernández and Lage Picos 2004, pp. 26-35). In this period, the two perspectives discussed above co-existed in fiction film: on the one hand, titles such as *Gallego* (Gómez 1988), *Frontera Sur* (Herrero 1998) or *Un Franco, 14 Pesetas* (Iglesias 2006) preserved the previous exogenous approach; while *O pai de Migueliño* (Castelo 1977), *Mamasunción* (Piñeiro 1984) or *Sempre Xonxa* recovered the endogenous perception of the Galician Diaspora. Obviously, both approaches were conditioned by the kind of stories filmmakers wanted to tell: on the one hand, the adventures of emigrants away from their country; on the other hand, the effects of their absence on their homeland, and especially among their loved ones.

² Galician emigrants were pejoratively depicted in Latin American film through the popular character of the *gayego*. A prime example of this character is Cándida Loureiro Raballada, an antiquated maid played by Argentinean actress Niní Marshall in films such as *Cándida* (Bayón Herrera 1939), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera 1941), *Santa Cándida* (Amadori 1945), *Una gallega en Mexico* (Soler 1949), *Los enredos de una gallega* (Soler 1951), etc.

The emergence of the *Novo Cinema Galego* chronologically coincides with the first years of the recent economic crisis and the subsequent restart of migration flows. It should not be surprising that many of these filmmakers have taken up the issue again, especially those that somewhat belong to the Diaspora: Óliver Laxe was born in Paris, where his parents had emigrated, and has shot his first feature film in Tangiers (*Todos vós sodes capitáns*); Peque Varela emigrated to London, where she made *1977*; and Ramiro Ledo filmed *VidaExtra* in Barcelona, where he lived for almost a decade. Their personal itineraries and creative decisions correspond to a new migratory cycle in which the previous dichotomy between exogenous and endogenous gaze is no longer operating. For example, *París #1* could be interpreted as a travelogue in which Óliver Laxe meets his Galician roots and gradually becomes more and more fascinated by a series of group dynamics that are as strange as familiar to him. By showing both landscape and humanscape through a primitivist visual style, he establishes a permanent tension between recognition and estrangement that ultimately leads to an idiosyncratic film in which the everyday and the exotic goes hand in hand.

The filmmakers of the *Novo Cinema Galego* voluntarily place themselves in a limbo between tradition and modernity: being aware of the limitations of localism, their films explore easily recognizable situations in order to depict Galicia in relation to the rest of the world, that is, from a transnational instead of a postnational position. Consequently, the way they depict Galician identity moves beyond previous *costumbrist* representations to approach the postmodern paradigm described by Gérard Imbert:

Identity is perceived as something cracked that no longer brands for life, something that can be challenged and negotiated in accordance with the other, because identity currently relies on relational issues. From this perspective, the relational contract is stronger than the social contract, while immanent values –those constructed by the subject itself while interacting with the other– prevail over transcendent values –those imposed by value systems (2010, p. 160, my translation).

Galician films directly dealing with the emigrant's experience,

such as *Bs. As.*, *Vikingland* or *Pettring* (Domínguez Serén 2013), no longer confront emigrants with the world, but rather show their encounter with host societies through the recycling of all types of private material filmed by emigrant themselves. The clearest case would be *Vikingland*, a film made from a sailor's video blog that depicts his everyday life as a migrant worker away from his homeland. *Bs. As.* and *Pettring*, in turn, are made from images belonging to the filmmakers' personal recordings –in particular, a travelogue and a film correspondence. As we shall see below, these films are, first and foremost, reflections on the emigrant's identity, an identity that first needs to go abroad to encounter the other in order to be later perceived and assumed by the individual him- or herself.

The Two Sides of the Same Ocean: *Bs. As.*

Alberte Pagán was the first Galician filmmaker who embraced digital filmmaking. His first feature film, *Bs. As.*, echoes Stan Brakhage's, Michael Snow's or Andy Warhol's works, probably because Pagán is a recognised specialist in the American avant-garde film (see Pagán 1999, 2004, 2007, 2014). More specifically, this title strongly resembles *News from Home* (Akerman 1977), given that both films combine elements from the family portrait and the travelogue in order to address the historical relationship between Europe and America, which are respectively represented by Brussels and New York in *News from Home* and by Galicia and Argentina in *Bs. As.* The most significant similarity between both films is their narrative structure, which is based on the filmmakers' family correspondence. They also share several stylistic features, inasmuch as both are composed of subjective impressions of foreign cityscapes. Indeed, Pagán even borrows some shots and leitmotifs previously used by Akerman, such as her long static shots filmed from moving vehicles or in subway cars and stations. It could be said, therefore, that Pagán rewrites Akerman's film in a different time and country, although *Bs. As.* differs from *News from Home* in terms of approach and meaning.

Pagán aimed to reflect on how Galician identity is perceived on both sides of the Atlantic by people from different generations: in the first half of *Bs. As.*, the filmmaker's mother tells the story of how



Image 1: *Bs. As. Voyeur's* perspective.



Image 2: *Bs. As. Walker's* perspective.

her brother went to Argentina in the 1950s, from where he never came back again; while in the second half, a strange voice, which belongs to a British woman of Indian origin called Jesvir Mahil, reads aloud a series of emails sent to the filmmaker by his Argentinean cousin, Celia, the daughter of the aforementioned lost relative. In her messages, Celia roughly describes her everyday life after the 1998–2002 Argentine Great Depression, but she also makes some comments on her inherited identity as a second-generation Galician. Jesvir Mahil's accent is a key element to convey the immigrant's experience, because her uncanny diction in Spanish –a language she did not speak– causes a deep sense of estrangement that attempts to aurally reproduce the immigrant's shock upon arrival. The transnational vocation of *Bs. As.* comes precisely from this kind of formal choices, through which Pagán seeks to locate his film halfway between different continents, cultures and film traditions, in a liminal state in which the local and the global are closely intertwined.

The film's division into two parts emphasises a change of direction in the transatlantic dialogue that coincides with the reversal of the migration flows at the turn of the century: first, the story goes from Galicia to Argentina by means of the mother's voice; and then, it returns from Argentina to Galicia through to the cousin's words. This change of narrator is also associated with a change in the camera position regarding the cityscape: Pagán initially places the camera in an elevated point of view, thereby adopting what Michel de Certeau named the voyeur's perspective; but he later films at the street level, using the walker's perspective in order to get closer to his cousin's experience (see De Certeau 1984, pp. 91-98) [Images 1 & 2]. Such choice suggests the filmmaker's gradual involvement with the city, Buenos Aires, or at least with the historical account associated with it. Consequently, the images filmed from outside the urban fabric refer to the geographical and emotional distance that separated the filmmaker's mother's generation; while the shots filmed at street level aim to show the place from where the cousin's words come as an antidote capable of bridging the distance.

Pagán's and Celia's correspondence began at the beginning of 2002. Its original purpose was to discuss inheritance issues, but it soon became a dialogue about Celia's personal situation in the wake of the economic crisis: throughout ten emails written over two years,

she explains her family situation, gives her opinion on the new social movements, describes her precarious employment status and finally reflects on her inherited identity as a second-generation Galician. Interest in family roots is a common reaction among Latin Americans of European descent in times of crisis, especially in those cases in which these roots may provide them with a new passport to retrace the steps of their ancestors. Some of these people may become returned emigrants, who reverse the previous family relationship between the country of origin and destination. Under these circumstances, their sense of belonging to one nation or another relies on practical reasons or elective affinities, because they are transnational subjects. Accordingly, *Bs. As.* advocates the need to adopt an open identity always under construction, which in cinematic terms entails the need to enrich any film tradition by means of foreign influences. In this context, transnational identity does not lead to the dissolution of the original one, but to its strengthening through the contact with the other.

[...]

Conclusion: Representing the Periphery from the Periphery

These three films [*Bs. As.*, *Vikingland* and *Pettring*] show how Galician identity works as an ontological anchor that allows emigrants to orient themselves after the loss of their geographical, cultural and economic referents. In these documentaries, the filmed subjects express and defend their national identity as a consequence of their transnational experience. If we apply this logic to the *Novo Cinema Galego*, we can conclude that this group of filmmakers addresses identity issues from a peripheral position, which is transnational itself: they consciously avoid the centre to settle down in the margins. This explains why so many Galician films have been shot outside Galicia –*Bs. As.*, *Todos vós sodes capitáns*, *Vikingland*, *Montaña en sombra*, *Pettring*, etc– as well as their systematic tendency to explore geographical and cultural borders, whether between Galicia and Portugal (*Arraianos*), Galicia and Castile (*N-VI*), rural and urban areas (*Piedad*) or real places and their respective myths (*Fóra*, *Costa da Morte*). Such an interest in borders is not only thematic but also formal, given that several films play with formats halfway between fiction and non-fiction, such as *Todos*

vós sodes capitáns and *Arraianos*, or between home movies and professional recordings, as happens in *Bs. As., París #1* and *Vikingland*. Thanks to all these experiments, the *Novo Cinema Galego* has widened the Galician cinematic imaginary, thereby allowing Galician people to recognize themselves in some of these representations.

References

- Bouzada Fernández, X and Lage Picos, XA 2004, 'O retorno como culminación do ciclo da emigración galega', *Grial*, 162, pp. 26-35.
- De Pedro, G and Oroz, E 2010, 'Centralización y dispersión. Dos movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década', in *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, ed C Torreiro, Editorial Cátedra, Madrid, pp. 61-82.
- De Certeau, M 1984, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley.
- Fernández Iglesias, MJ 2008, 'Cinema galego e cinema en Galicia. Apuntes cara a unha análise subxectiva', in *Culturas posíbeis e imposíbeis. Cultura e Vangarda na Galiza do século XXI*, ed X Buxán Bran, Vicerreitoría de Extensión Cultural e Estudantes da Universidade de Vigo, Vigo, pp. 39-43.
- Folgar de la Calle, JM 2002, 'Do cinema en Galicia ó cinema galego', *Grial*, 154, pp. 199-212.
- González Álvarez, M 1996, 'Cine e emigración', in *Historia do Cine en Galicia*, ed JL Castro de Paz, Via Láctea Editorial, Oleiros, pp. 215-247.
- González Álvarez, M 2013, 'Beyond the "comfort zone"', *Play-Doc*. Available from: <<http://www.play-doc.com/web2013/en/galician-cinema.html>> [23 August 2014]
- González, X 2013a, '(Re)visión do Novo Cinema Galego', *Acto de Primavera*, 19 May. Available from <<http://actodeprimavera.blogaliza.org/2013/05/19/revision-do-novo-cinema-galego>> [23 August 2014]
- Hueso Montón, AL 1996, 'Galicia', in *Cine Español. Una historia por autonomías*, Vol I, ed JM Caparrós Lera, PPU, Barcelona, pp. 265-288.
- Imbert, G 2010, *Cine e imaginarios sociales*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Losilla, C 2013, 'Un impulso colectivo. Emerge 'otro' cine español', *Caimán. Cuadernos de Cine*, 19, pp. 6-8.
- Pagán, A 1999, *Introducción aos clásicos do cinema experimental. 1945-1990*, Centro Galego de Artes da Imaxe, Centro Galego de Arte Contemporáneo and Xunta de Galicia, A Coruña and Santiago de Compostela.
- Pagán, A 2004, 'Vanguardismos clandestinos: el cine underground', in *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, eds R Cueto and A Weinrichter, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía and Filmoteca Española, Valencia.
- Pagán, A 2007, *A mirada impasíbel. As películas de Andy Warhol*, Edicións Positivas, A Coruña.
- Pagán, A 2014, *Andy Warhol*, Editorial Cátedra, Madrid.
- Pérez Perucha, J 1996, 'A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera da que arde', in *Historia do Cine en Galicia*, ed JL Castro de Paz, Via Láctea Editorial, Oleiros, pp. 131-136.
- Sande, JM 2009, 'Novas miradas, novos creadores', *AG: Revista do Audiovisual Galego*, 9, pp. 14-18.

Bs. As.: Cartografía da memoria*

Beli Martínez

Bs. As. é un filme sobre a emigración, sobre a cidade de Bos Aires e a súa relación con Galicia, un ensaio que pescuda na idea dos lazos familiares, da separación, da distancia, do achegamento, dos encontros, dos reencontros, dos distanciamentos, da tecnoloxía, dos novos medios de comunicación, da lingua, do pasado e do presente, da política, da tortura, das ditaduras, da represión, do local e do global, das guerras, do Prestige, de Videla, das Nais de Praza de Maio, da cidade, da aldea, da pobreza. Setenta e nove minutos onde todo conta e onde todo se conta da forma máis xusta.

Dende o comezo fanse palpables os amplos coñecementos que ten Alberte Pagán sobre a tradición ensaística e o cinema experimental, das posibilidades que ten o cinema como ferramenta

* Este texto procede da tese doutoral *O cine de non ficción en Galicia no período 2006-2012: conceptualización, contextos e singularidades* (título provisional) dirixida por Xaime Fandiño Alonso e defendida en 2015. Agradezo a Belí Martínez (quen por outra banda forma parte activa do chamado Novo Cinema Galego como produtora independente) a súa xenerosidade á hora de deixarme incluír as súas reflexións no presente libro.

de pensamento e reflexión, así como dos propios elementos que conforman a linguaxe cinematográfica.

Neste caso, o director desliga a pista sonora da visual e constrúe dúas unidades independentes, cheas de significación, e que xuntas constrúen unha obra sólida, poliédrica e singular.

A película de Alberte Pagán pode dividirse en cinco partes diferenciadas:

1. Un prólogo, onde desfilan ante nós fotos antigas en branco e negro, de distintas épocas, pertencentes ao arquivo familiar do propio director, nas que o espectador ou a espectadora, sen ter coñecemento de quen son as persoas retratadas, sabe que cada unha garda a súa propia historia. Imaxes da familia de acá e da de acolá, a que un día marchou a Bos Aires e que, mediante a correspondencia e o envío de fotos, continuou mantendo vivos os lazos.

A banda sonora, que reproduce o son ambiente dunha das entrevistas, interrómpease co retrouso da famosa canción de Gardel *Mi Buenos Aires querido*. Pouco despois, unha muller cantará o mesmo retrouso para continuar recitando unha especie de copla que, tal e como ela di, aprendeulla o seu pai: «Buenos Aires, Buenos Aires, buena tierra debe de ser, cuando olvidas el cariño de tu *muguer*».

2. As fotografías continúan pasando e, xa na metade do minuto catro, aparece unha filmación doméstica onde se amosa o encontro entre a nai do director e o seu irmán Pepe, cincuenta anos despois de que este emigrase a Bos Aires. A gravación interrómpease cando Pepe se dirixe a saudar ao camarógrafo, que é Alberte Pagán.

A seguinte secuencia amosa un primeiro plano de Gloria, cunha da nai de Alberte, cun efecto de vídeo en branco e negro saturado que non permite distinguir con total claridade o seu rostro.

Como secuencia de transición aparece un travelling sobre un tren, coa que se nos amosa a paisaxe.

A continuación, un plano ralentizado da visita familiar a Bos Aires, un momento íntimo onde aparece a nai do director cunha sobriña-neta, mentres a nai fala e conta as dúas visitas do Tío Pepe, unha cando naceu a nai e a outra uns anos despois.

Posteriormente, veremos varios planos fixos de edificios da cidade, en diferentes momentos do día, e pequenos planos detalle

dalgúns deses edificios. A maior parte destes lugares son descoñecidos ou anónimos, recunchos dunha cidade apenas recoñecibles. Mais hai outros, os menos, que si contan cunha profunda pegada documental.

Pola súa banda, a pista sonora amósanos a lectura dunha carta que anuncia a morte de Gloria, e unha conversa de Pagán coa súa nai que rememora varios dos acontecementos da emigración máis importantes para ela, como a despedida en Vigo do seu irmán o ano que morreu Manolete, os agasallos que traía un dos seus irmáns cando a veu visitar, ou a trágica morte dun deles, deixando orfos a tres pequenos na Arxentina.

3. A seguinte parte preséntanos unhas imaxes de arquivo onde aparece o Xeneral Videla e diferentes momentos da ditadura arxentina, a represión nas rúas, as Nais de Praza de Maio, etc.

Este fragmento separa o pasado do presente, as palabras da nai das da curmá. En palabras de Pagán, «ambas seccións teñen necesariamente que estar separadas, pola historia, polo océano, pola distancia, polo tempo, a máis terrível das distancias».

4. A cuarta parte estará dominada, no plano visual, por unha serie de *travellings* ou percorridos pola cidade, e, no plano sonoro, unha muller con acento estranxeiro lerá unha serie de correos electrónicos enviados a Alberte Pagán. Posteriormente decatáremonos de que son os correos electrónicos enviados por Celia, curmá de Pagán, filla do tío que falecera nun accidente de tráfico.

Estas misivas contemporáneas desvelánnos, por unha banda, a relación e os escasos vínculos mantidos por parte da familia de Pagán cos seus tres familiares que quedaran orfos, así como outras cuestións actuais do panorama social, económico e político. En varios dos correos, Celia pregúntalle a Pagán e fai alusión ao chapapote, á guerra de Iraq, ou a outras cuestións como o idioma ou a identidade galega.

5. A parte final amósanos unha viaxe no metro de Bos Aires. Ao longo de quince minutos, un plano secuencia inténanos en sensacións hipnóticas que nos levan, nalgúns momentos, cara á destrución da figuración e camiño da abstracción, ao perder o referente da viaxe e de quen viaxa.

Bs. As. é un dos filmes precursores do Novo Cinema Galego. Sen dúbida algunha, Alberte Pagán encarna a figura do patriarca deste grupo de creadores e creadoras.

Sen formación académica no ámbito cinematográfico, é un dos maiores especialistas no territorio estatal do cinema experimental e vangardista. Profesor de secundaria, escritor, poeta, ensaísta, investigador de cine e realizador, son moitas das súas ocupacións.

Numerosas son as referencias ou as influencias que podemos percibir no traballo de Pagán: a tradición do cinema experimental queda patente na súa creación; o cine estruturalista, que aposta polo traballo sobre a estrutura do filme como base de construción narrativa, é perceptible ao longo de todo o filme; realizadores como Michael Snow, Andy Warhol ou Brakhage deixan a súa pegada aquí e alá.

O traballo de Pagán únese a esa tradición do cine de vangarda, e busca, máis aló da xeración de contidos, unha reflexión profunda por parte de quen se enfronta a un texto moi complexo, onde cada plano, cada verba e cada corte ten o seu porqué.

O filme constrúese como un palimpsesto que require realizar un profundo traballo de procura de significados e significantes. Neste sentido, atopámonos ante un ensaio cinematográfico, práctica que, sen ningunha dúbida, forma parte do movemento de renovación da non ficción, e que procura, neste caso a través do traballo con material que provén do real, unha reflexión profunda sobre a emigración e as relacións familiares a través dun radicalismo formal. Para isto, o autor fai un achegamento ao caso da súa familia, que podería ser a de calquera outro galego ou galega, e aproveita para construír unha historia na que se fala do pasado e do presente. E, para iso, manéxanse os dous tempos.

Por unha banda, a nai de Pagán fala do pasado, rememora os encontros e desencontros coa súa familia, traballando dende o recordo e a lembranza, idea que, se cabe, queda remarcada polo uso das imaxes fotográficas ao comezo do filme, e pola existencia das cartas escritas que le a nai.

Por outra banda, Celia fala do presente, empregando como vía de comunicación o correo electrónico, apuntando e cuestionando a situación actual que están a vivir tanto ela como a sociedade que a rodea. E cando bota a vista atrás, ao momento no que

quedou orfa e a súa familia galega non lle prestou a atención que ela e os seus irmáns consideraban necesaria, esta análise faina tamén dende o presente. Ela considera importante preguntar e analizar cales foron os motivos do desinterese da familia, pero faino, sobre todo, para entender o seu devir na vida. Así como tamén se pregunta polo repentino interese en entrar en contacto.

Nesta orde de cousas, chama a atención, na primeira parte, o emprego dunha imaxe ralentizada e saturada, que ao comezo pode ser incluso confundida cunha fotografía, pero que irá amosando pequenas transformacións, na que aparece a nai do director cunha sobriña-neta. Este plano, sen dúbida, funciona como nexo de unión de todo o filme.

A «foto» de minha nai e a súa sobrinha-neta americana? Despois da introdución coas fotos velhas, em branco e negro, de gente de acá que foi alá, esta «foto» em movemento, coloreada, saturada, como algunha das fotos velhas em branco e negro coloreado, situa a persoa de aquí (a narradora deste lado) no lado de alá: as fotos, as lembranças, volvem-se realidade na viaxe a América; a persoa que lembra volve-se ela mesma «foto» que lembrar no futuro. Entre acción e fotografía, ela funciona como enlace entre este lado e aquel, entre pasado e presente, entre unha xeración e outra (a da súa sobrinha-neta, nacida alá como a súa nai, terceira xeración completamente desligada da noção «Galiza»; sobrinha-neta que quando creza quereirá vir a Europa em busca de traballo, como fíxeran os seus avós, mas em dirección contrária. (Pagán, 2006).

Como sinalamos, atopámonos ante un ensaio filmico, entendido como xénero ou práctica audiovisual, que nos serve non só para ir máis aló das narracións convencionais e interrogarnos e afondar na linguaxe cinematográfica, senón tamén como ferramenta de pensamento e de escritura reflexiva. O cinema como un medio a través do cal cadaquén pode indagar e meditar en torno a diferentes aspectos: a linguaxe cinematográfica, as súas formas, pero tamén as cuestións sociais, as políticas, as económicas.

Unha característica do cine ensaio é a presenza do autor-director, que dá o seu punto de vista persoal sobre un determinado

tema. Neste caso, a súa presenza é constante ao longo de toda a filmación. Non é tan só a persoa que ordena os materiais e lles dá forma a través da montaxe, senón que personaliza o tema que trata, recorre ao seu caso e o da súa familia para analizar os procesos migratorios e as consecuencias que destes derivan.

Por outra banda, el está presente en diferentes momentos. Nas súas conversas coa nai, óese a súa voz; ou, no momento do encontro desta co seu irmán, sabemos que está detrás da cámara filmando todo o que alí acontece. Tamén nos correos electrónicos que intercambia coa súa curmá, en todo momento Celia diríxese explicitamente a Alberte, o que o converte no punto de unión entre a Arxentina e Galicia, e que será tamén o detonante para que ela comece a indagar nas súas raíces galegas.

O traballo a partir da propia experiencia ou dalgún capítulo significativo da propia vida é obvio neste filme, que ten como obxectivo afondar na historia persoal e familiar e tratar de analizar as repercusións da emigración.

Coidamos que é preciso sinalar outro dos trazos que definen o cinema de Alberte Pagán, e que se relaciona coa súa identidade: o posicionamento e a militancia política, a denuncia dos sistemas totalitarios; unha constante no seu cinema, xa que para el o cinema é un acto político, así como os seus medios de produción e as formas estéticas que adopta.

Unha característica habitual deste novo cinema é a cuestión da identidade, do territorio e da paisaxe. No caso de *Bs. As.*, a identidade é un dos temas fundamentais do filme, e o motivo polo cal nace: a procura das raíces na Arxentina fai que o director viaxe a Bos Aires acompañando á súa nai. Nesta viaxe tratará de comprender e reconstruír os lazos familiares que foron rotos no día en que dous dos seus tíos cruzaron o charco, e a partir de aí inician unha relación intermitente a través de cartas e visitas esporádicas. Uns vínculos, en todo caso, non normalizados.

Polo tanto, podemos intuír a necesidade de entender un pasado non tan remoto e que deixou unha profunda pegada na vida do autor e da súa familia. O proceso comeza nesa viaxe, e as filmacións, que nun comezo son de carácter familiar —un documento videográfico para que a nai teña a lembranza do seu encontro—, transfórmanse en ensaio.

O autor afirma:

Xurdiu a partir dunha foto familiar da miña nai, e dunha viaxe a Bos Aires que fixemos no 97. Para min, esta película naceu da necesidade de contar e entender a historia da miña familia. Algúns emigraron, outros non. Algúns quedaron alá, pero outros quixeron volver e non puideron. As miserias da posguerra estaban demasiado incrustadas na conciencia. A partir de aí, naceu unha historia sobre a emigración a Arxentina e a súa relación con Galicia. (Losada, 2012, par. 4).

Tres anos despois de filmar o material, o director achegárase ás gravacións para iniciar un traballo de montaxe no cal, a partir dunha historia concreta, pretende realizar un discurso universal sobre a emigración mediante unha ollada persoal.

Este achegamento a un tema universal como é a emigración, conséguese en grande medida polo tratamento da cidade de Bos Aires no filme. Mentres escoitamos a conversa coa nai do director, no plano visual sucédense diversos espazos anónimos da cidade arxentina. Se na maior parte das gravacións que calquera puidese facer estaría a filmación de recunchos recoñecibles, dos lugares máis emblemáticos, en *Bs. As.* estes escasean, salvo pequenas pinceladas que serven para amosar os centros de represión, o que se abordará na transición ente a narración da nai e a da curmá Celia. O resto son non-lugares, espazos de tránsito ou non recoñecibles. Podería ser Bos Aires ou calquera outra cidade.

Mais para isto, precisa desprenderse do apego que se ten polas imaxes, recordo da viaxe e do encontro coa súa familia emigrada. A través desta distancia que toma o autor respecto do seu propio material, desprenderase tamén do sentimentalismo ou do sentimento de afecto cara ás imaxes ou ás persoas que nelas se retratan:

Realizado con medios artesanais, ou o que hoxe en día se pode considerar de tal maneira, é dicir, cámara MiniDV e programa de edición Premiere, o seu documental *Bs. As.* (2006) é unha das máis crúas indagacións na memoria da emigración galega, un terreo demasiado proclive á autocomplacencia, que Pagán resolve con insólita valentía —pois fala da súa propia historia familiar— e rigor formal. (Pena, 2006, p. 197).

Cando se interroga a Alberte Pagán sobre o porqué de traballar con imaxes caseiras, coas súas propias filmacións, explica de modo rotundo como se desprende desta familiaridade das imaxes, e traballa con elas, e manipúlalas, como se fosen totalmente alleas:

É o que teño cerca, o que coñezo ben. E síveme para plasmar as miñas ideas. Pero, en realidade, no momento no que o meu entorno se converte nunha imaxe gravada, queda enaxenado. Cando o volvo ver, durante o volcado ou a montaxe, ten xa entidade propia, é como se non fose meu. Xa non me considero autorizado para cambialo ou manipulalo, é como se fose material atopado. Sempre traballo así, co meu propio material atopado. (Losada, 2012).

Como xa anotamos, hai un tratamento moi específico do traballo da imaxe e o do son.

No que se refire á voz, Pagán amósanos tres partes totalmente diferenciadas:

1. O testemuño da nai de Pagán, que rememora o seu pasado a través da conversa co seu fillo e a lectura das cartas que lle chegaron de Bos Aires, unha transmisión que nos entronca coas lendas contadas ao pé do lar, coa tradición oral, sensación reforzada polo son ambiental, que en moitas ocasións nos fai intuír o crepitar dun lume na lareira.

2. Por outra banda, a lectura dos correos electrónicos da curmá nacida en América, e que tan só coñece a través deles, lidos por outra emigrante. Unha voz que le pausada, á que lle custa bastante entender o alí escrito e que probablemente nos faga interrogarnos en torno ao porqué da escolla desa voz e dese acento, insistindo e fortalecendo o tema central da obra —a emigración— a través da presenza sonora dunha muller migrante.

Quem melhor para pór voz às cartas de Celia que outra persoa emigrante, emigrada? Neste caso, Jesvir Mahil, nacida no Panjab (Índia) e emigrada ao Reino Unido aos 6 anos de idade, que sempre viveu entre dous mundos, duas culturas, duas religions, duas maneiras de entender o mundo, de amar, de viver... O acento: o elemento que identifica ao imigrante, que o estigmatiza. Essa seria umha razom. Outra: a consciên-

cia dos sons, a pronúncia nom natural, senóm traballada: a materializaçom da língua (Straub/Huillet em mente: habitualmente acodem a persoas nom nativas para os seus recitados). Esta voz, cun marcado acento estranxeiro. (Pagán, 2006).

3. Finalmente, o silencio, ou mellor dito, a falta de palabra. O momento da partida, de distanciarse e de marchar, onde o espectador, a espectadora, queda coa teima en torno aos motivos da desatención da familia galega ante a situación de orfandade. Comeza unha longa viaxe en metro que consegue afastarnos e quedar tan só coas imaxes filmadas por Alberte, unhas imaxes que perden o seu carácter figuracional para achegarnos ao abstracto, onde tan só convivimos co son e unha imaxe non definida.

En definitiva, *Bs. As.* é un filme que bebe dos mestres do cinema experimental, e que se erixe como piar do Novo Cinema Galego, xa que amosou un novo espazo de creación, dominado polos discursos persoais e as miradas propias, así como pola busca e experimentación formal da linguaxe cinematográfica. Un filme que practica un novo modelo de produción e de creación, que avoga pola busca da identidade e da creación dunha cinematografía que, a través de cuestións locais, as supere e nos fale de cuestións globais.

Do concreto ao xeral, do local ao global: a experiencia persoal como fonte de coñecemento e de construción da experiencia colectiva.

Referencias

- Losada, A. (2012). "Sempre traballo con material encontrado, co meu propio material encontrado". Recuperado de <http://www.acuartaparede.com/alberte-pagan/>
- Pagán, A. (2006). *Carta a Jaime Pena justificando algunhas opcións de Bs. As.* www.albertepagan.eu
- Pagán, A. (2013). *Bs. As.* Recuperado de <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/bs-as/>
- Pena, J. (2006). "Excéntricos: El cine en la periferia." En H. J. Rodríguez Gil (Ed.), *Miradas para un nuevo milenio: Fragmentos para una historia futura del cine español*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares.

A autorrepresentación no cinema: Contextualización de Bs. As.*

Renata Otero**

Bs. As. (lido “Buenos Aires”) foi a primeira longametraxe de Alberte Pagán. O filme iniciouse en parte con filmacións domésticas que ilustraban unha viaxe familiar á cidade en 1999. Esa viaxe era un agasallo do realizador á súa nai: a ocasión para reencontrarse coa familia que emigrara décadas antes á capital Arxentina.

A montaxe definitiva agardaría até 2006. Polo camiño o filme foi medrando mediante a compilación das mensaxes sonoras, de *e-mails* familiares e de imaxes documentais que tocaban parte da historia recente de Arxentina (a crise económica), de Galiza (a

* Este texto foi esbozado en 2007 e nunca concluído. Publícase aquí por vez primeira grazas á miña insistencia (e á xenerosidade de Renata, que tivo a ben compartilo comigo). O traballo orixinal era máis extenso; aquí recuperamos a primeira parte, aquela máis desenvolvida, deixando de lado os apartados menos elaborados.

** Renata Otero é artista multidisciplinar e autora da tese doutoral *Chantal Akerman: Estrategias para la autorrepresentación*, dirixida por José Enrique Monterde e defendida en 2007.

catástrofe do Prestige) e de índole mundial (como a oposición masiva á guerra dos EUA contra Irak).

Bs. As. estreouse o 30 de Novembro do 2006 no Festival de Xixón e gozou, desde o comezo, do recoñecemento por un sector destacado da crítica cinematográfica estatal.¹

Contextualización

Nalgún momento Bs. As. ten o regusto dos clásicos do cinema experimental americano: Warhol, Brakhage, Snow... ou de europeos como Jean-Marie Straub ou Akerman... Pero sen citas directas, sen unha liña argumental que limite o proxecto desde un inicio, Bs. As. convértese nun produto desestandarizado, independente de calquera etiqueta limitadora.

Para poder desfrutalo máis, ou polo menos con outra dimensión, penso que paga a pena enmarcalo en referencia ao cinema moderno:

Desde os anos cincuenta o cine en Occidente móvese –sumido en importantes cambios sociais– en torno ao culto ao ocio, o consumo e o pracer, en fórmulas que a miúdo mesturan estes conceptos. A partir de entón e como resposta ao desgaste de vellas receitas no terreo da creación cinematográfica xunto a determinadas circunstancias políticas e económicas², ten lugar a emerxencia dos Novos Cinemas: A *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* británico, o *Junger Deutscher Film*, o *New American Cinema*, o *Nuovo Cinema Italiano*, os novos cinemas español, latinoamericano, asiático, africano, dos países do Leste... Se ben todos eles resultan un conxunto heteroxéneo de mais, o certo é

¹ Recordemos que este filme foi presentado na sección “Llendes” na 44 edición do Festival Internacional de Cinema Independiente de Xixón (2006); seleccionado para a competición oficial no Festival Internacional de Cinema Documental de Nafarroa “Punto de vista” (2007); e compartiu o II Premio Román Gubern de Cine Ensayo (2007, UAB) con *La cosa nuestra* de María Cañas “pola implicación persoal, a revisión histórica e a utilización do seu coñecemento da vanguardia cinematográfica para crear momentos de forte pregnancia filmica”.

² Para máis información sobre a emerxencia dos Novos Cinemas consúltase Monterde, J. E. e Torreiro, C.: *Los “Nuevos cines” europeos 1955/1970*. Barcelona: Lema, 1987 e VVAA: *Nuevos cines (años 60). Historia General del cine. Volumen XI*. Madrid: Cátedra, 1995.

que amosan polo xeral unha serie de características comúns no que se refire á súa expresión formal e metodolóxica:³

– Rompen con frecuencia o *decoupage* clásico. Paralelamente ao que estaba a acontecer noutras disciplinas como a literatura, as artes visuais, a música e o teatro, nestes novos cines propónse un novo “realismo” que rompa a invisibilidade do proceso técnico-mecánico inherente ao produto poético-expresivo. Como consecuencia, faise habitual algún xeito de explicitar a presenza da cámara para subliñar o carácter fenomenolóxico do narrado;⁴ re-xéitase a montaxe clásica, faise que os actores rompan o tabú de mirar cara ao obxectivo, etc.

– Teñen como referencia a determinados cineastas ligados á noción de “cine de autor” que a pesar de pertencer a algunhas correntes posúen una validez e unha capacidade que vai alén das modas. Pensemos nun Godard, nun Fassbinder...

– Abren novas fórmulas de produción e difusión que posibilitan a creación dun mercado e unha rede de proxección alternativa, condicionando moito menos o produto final, permitindo unha maior diversificación temática e formal do cine. E todo iso acaba derivando en novos modelos de autoxestión, produción e distribución independente.

– A renovación dos temas⁵ pasa con frecuencia polo rexeito da necesidade dunha trama pechada e lineal e aposta por relatos onde persoeiro⁶ e argumento se funden. En palabras de Lino Micciché:

(...) cambiando o papel mesmo do intérprete, que xa non é partícipe-cómplice dunha “posta en escena”, senón actante-actor dunha “posta en situación”.⁷

³ Véxase Micciché, L.: “Teorías y poéticas del Nuevo Cine” en VVAA: *Nuevos Cines (Años 60). Historia General del Cine. Volumen XI*. Madrid: Cátedra, 1995. p. 21-30.

⁴ Ibidem, p. 27.

⁵ Para saber máis ao respecto, consúltase Monterde, J. E.: “La renovación temática” en VVAA: *Nuevos Cines (Años 60)*. Op cit.

⁶ Podemos atopar máis información sobre a fusión entre actor e personaxe dentro da persoal concepción do cine esgrimida por Robert Bresson. Para ampliar datos sobre este tema, consúltase: Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora, 1997 y Zunzunegui, S.: *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra, 2001.

⁷ MICCICHÉ, L.: “Teorías y poéticas del Nuevo Cine.” Op cit. p. 25.

– A nivel ideolóxico existe un desprezo xeneralizado pola apoloxía directa que se mostra a través da construción de protagonistas que escapan da etiqueta de “heroes”. Como contrapartida xorden –especialmente a partir da década dos setenta– propostas cinematográficas comprometidas con proxectos funcionais política e ideoloxicamente: filmes do Terceiro Mundo que protestan polas políticas imperialistas e colonizadoras; os que proveñen de estados da Europa do Leste que comezan a liberarse de determinados absolutismos socialistas; os que se queixan pola la inxustiza social que implica o capitalismo maduro; os que denuncian a desigualdade de xénero nos sistemas patriarcais supostamente democráticos, etc.

A partir dos setenta, como herdanza de moitos dos presupostos teóricos e boa parte das solucións formais da *Nouvelle Vague*⁸ e outros cinemas modernos posteriores, o cine incorpora elementos que intentan reforzar a individualidade do seu creador: a narración en primeira persoa, a aparición física do cineasta, as autocitas e as referencias autobiográficas fanse cada vez máis frecuentes.

A partir dos noventa o antigo individualismo competitivo a nivel económico, sentimental no doméstico e revolucionario no artístico, esténdese e transfórmase nun individualismo puro. A despolitización e a desindicalización adquiren proporcións descomunais e só a esfera privada parece a salvo neste maremágnun de apatía.

Agora o primeiro valor indiscutíbel é o individuo e o seu dereito a realizarse, a ser libre na medida en que as técnicas de control social llo permitan. Como consecuencia deste proceso de personalización xorde o que Lipovetski define como a *Era do vacío*. Un termo que este teórico utiliza para referirse á nosa civilización actual, caracterizada pola descripción das posturas ideolóxicas e políticas, e por unha sobrevaloración dos valores subxectivos, onde o individuo conecta cos outros só a través de circuitos que reforzan trazos definitorios da súa identidade. A di-

⁸ Consúltase ao respecto “La dimensión individual” en Monterde, J.E.: “De un tiempo y un lugar. Retrato de una generación” en F. Heredero, C. e Monterde, J.E. (eds): *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Junta de Andalucía, CGAI, IVAC e Filmoteca Española. Valencia: Novembro, 2002. p. 133-146.

ferenza conforma redes situacionais onde o individuo pode expresarse con maior liberdade e encontrar na expresión persoal de outros o reflexo da súa.

Deste xeito o materialismo exacerbado das sociedades da abundancia concluíu na eclosión dunha cultura centrada na expansión subxectiva, non tanto por reacción senón por illamento “á carta”⁹ e que xustifica a paixón contemporánea pola revelación íntima do *Eu*.

Obviamente abundan produtos de telerrealidade catódica, do mesmo xeito que tanto a publicidade como o cine máis comercial se atopan inzados de falsos testemuños en primeira persoa, de falsos documentos de realidade, de efectos formais que se supoñen consecuencia da espontaneidade: uso da cámara en man, saídas “accidentais” de plano, ruído visual ou sonoro, desenfoque...

No mercado asistimos nas dúas últimas décadas a unha oferta editorial onde biografías e autobiografías abundan; e no tereiro do cine á notábel abundancia de *biopics* e de filmes autobiográficos, ou que adaptan textos autobiográficos alleos.

Pero tamén é cada vez máis frecuente atopar temática autobiográfica, descrición diarística, crónica familiar ou a busca dunha experiencia intensa nun contexto público e o seguimento dos acontecementos en suposta complicidade co espectador¹⁰ nunha resposta ao laxismo moral e político dos últimos anos. Nunha estratexia narcisista, combate o individualismo feroz dunha sociedade centrada no *Eu*, mediante a exposición superlativa do individuo-creador.

Desde o cine contemporáneo estase a facer cada vez máis habitual a estratexia de conectar a historia persoal do realizador con cuestións máis xerais: políticas, sociais, etnográficas, relixiosas... O feito de recorrer á historia familiar (do pai, da nai, da avoa...) permite englobar a historia particular dentro dun contexto de desprazamento e tradición.

A autobiografía convértese en etnografía cando o cineasta –ou

⁹ Ibidem. p 53.

¹⁰ Recordemos a Michael Moore en *Roger y yo* (Roger & me, 1989), a Nick Broomfield perseguindo a Courtney Love en *¿Quien mató a Kurt Cobain?* (Kurt & Courtney, Nick Broomfield, 1998) ou a Morgan Spurlock en *Supersize me* (Morgan Spurlock, 2004), entre moitos outros exemplos.

o videocreador— entende a súa vida como algo ligado a procesos históricos e sociais. A identidade non é transcendental en canto ao corpo mostrado, senón como un “estado de subxectividade”, unha representación da presenza física do autor próxima ao concepto da *performance* artística que emerxeu nos anos setenta.

Na politización do persoal, as identidades son pospostas ante discursos vinculados a etnia, nacionalidade, xénero, sexualidade, clase social, etc. As identidades híbridas e fragmentadas dos filmes autobiográficos son categorizados con frecuencia pola crítica como “coñecemento expresado”, e políticas de localización. Por citar un caso célebre, en *Sans Soleil*¹¹ (Chris Marker, 1982) a autobiografía confunde os compartimentos discursivos supostamente estancos de enunciador e mensaxe. E nesa liña, a distinción entre autoría e realidade profilmica tambalea cada vez con maior frecuencia en boa parte dos traballos do cine de autor. Por iso, algúns críticos como Thomas Russell¹² atopan na autobiografía fílmica actual a noción dunha nova antropoloxía onde a mirada imperialista xa non dirixe o discurso, senón que pasa a formar parte do suxeito da historia.

Os diarios filmados, as películas autobiográficas e os diarios persoais pasan a ser o reflexo dun impulso ensaístico.¹³

Moitos dos realizadores que se teñen acollido a esta vontade autobiográfica pertencen a algún tipo de minoría. Pensemos por exemplo en pezas como *Measures of Distance*¹⁴ (Mona Hatoum, 1988), *Praying with Anger*¹⁵ (Manoj Night Shyamalan, 1992) ou *Remembering Wei Yi fang, Remembering Myself...*¹⁶ (Yvonne Welbon, 1995).

¹¹ Filme de culto que recolle notas, apuntes e imaxes para construír unha colaxe sentimental nunha narración non lineal onde prima a experiencia subxectiva do autor.

¹² Russell, Th.: “Autoethnography: Journeys of the Self”, en Reinke, S. e Taylor, T. (eds): *Lux: a Decade of Artists’ Film and Video*. Toronto: YYY and Pleasure Dome, 1998, p. 88-113.

¹³ Léase ao respecto: Liandrat-Guigues, S. y Gagnebin, M. (eds): *L’Essai et le cinéma*, Syssel: Champ Vallon, 2004.

¹⁴ A autora examina a súa posición como artista exilada feminista e, partindo de aí, mostra multitude de opinións diferentes á súa en torno ao exilio.

¹⁵ Describe a experiencia do seu realizador cando regresou á India tras una longa estancia en Norteamérica, afondando no choque cultural.

¹⁶ Welbon repasa a súa experiencia como afroamericana en Taiwan durante seis anos.

Ademais, os temas do desprazamento, a emigración, o exilio e o nomadismo son habituais neste tipo de traballos onde os realizadores/as están a desenvolver o autobiográfico dun xeito próximo ao autoetnográfico. Su Friedrich, Richard Fung, Marlon Riggs, Rea Tajiri, Deborah Hoffman, Vanylyn Green, Margaret Stratton, Lynn Hershmann e Mark Massi son algúns exemplos senlleiros de autores que crean nesa onda e que xa tiña os seus antecedentes en traballos como *Extremaly Personal Eros, Love Song*¹⁷ (Hara Kazuo, 1974), *News from Home*¹⁸ (Chantal Akerman, 1976), *Daughter Rite*¹⁹ (Michelle Citron, 1978) ou *Journal Inachevé*²⁰ (Marilyn Mallet, 1986), por citar algúns, onde se establecían referentes que conectaban unha nova fórmula autobiográfica, aquela onde a historia familiar e a Historia se mesturan. Nestas películas a imaxe específica faise eco doutras persoas, lugares e espazos, o documental entrecrúzase con outros xéneros como a *performance* ou os contacontos e a voz en primeira persoa emprégase como un recurso maioritario que ilustra unha forma de expresión inequivocamente subxectiva.

A miúdo o carácter testemuñal e incluso confesional do xénero autobiográfico asume a noción de veracidade na presenza, e/ou na narración en primeira persoa do cineasta. A experiencia do realizador adquire valores de “realidade”.

Superponse o antropolóxico ao saber filmico e –o máis salientábel– réstalle categoría á noción de autoría, un dato que non está exento de ironía, pois precisamente a maior parte destes realizadores que practican exercicios autorreferenciais de diverso calado, parten de estratexias narrativas próximas ao cine de autor

¹⁷ Kazuo describe a súa propia historia de desamor cando a súa parella a abandona por outra muller.

¹⁸ Akerman engadiulle ás imaxes das rúas de Nova York a lectura en off das cartas que súa nai lle escribira desde Bruselas mentres ela (Akerman) intentaba abrirse un oco a primeiros dos setenta na Gran Mazá como cineasta independente.

¹⁹ O filme combina fragmentos de películas caseiras da infancia de Citron con fragmentos documentais propios do “cinema vérité”, unidos pola voz en off da autora reflexionando sobre o vínculo nai/filla e outras cuestións de xénero dentro do seu núcleo familiar.

²⁰ Autorretrato de Mallet como muller, exiliada e cineasta, que cuestiona a súa identidade e a parella que forma con outro realizador nun diario íntimo aberto composto de notas aparentemente dispersas.

e o seu xeito de mostrar fragmentos da súa historia persoal vai ligado á experimentación formal. Historia e memoria van ligadas ao oficio e á forma de exercelo. O testemuño vóltase ao mesmo tempo creador da linguaxe coa cal poder testemuñar.

Como apuntabamos anteriormente moitos dos filmes auto-etnográficos fixan a súa atención nalgunha cuestión relativa aos pais do autor do filme. Tal é o caso de: *América, América*²¹ (*America, America*, Elia Kazan, 1963), *Italianamerican*²² (Martin Scorsese, 1974), *The Ties That Bind*²³ (Su Friedrich, 1984), *The Way to my Father's Village*²⁴ (Richard Fung, 1988), *My Mother's Place*²⁵ (Richard Fung, 1990), *History and Memory*²⁶ (Rea Tajiri, 1991), *Mi amigo Mac*²⁷ (*Mac*, John Turturro, 1992) ou *La foto del compromiso*²⁸ (*Picture Bride*, Kayo Hatta, 1994).

²¹ A finais do século XIX, gregos e armenios viven en Anatolia baixo a opresión turca. A familia de Kazan planea emigrar a América pero cruzar o océano vale máis de cen libras turcas, o que está lonxe das súas posibilidades económicas. Baseada na súa novela Kazan, E.: *America, America*. New York: Stein and Day, 1962.

²² Esta peza xurdiu por un encargo para a televisión e durante anos ten sido a favorita de Scorsese, probablemente en parte porque está protagonizada polos seus pais. Trátase dun documental onde se describe a súa experiencia como emigrantes italianos e a súa vida na Little Italy de Nova York.

²³ Presenta a historia dunha muller xudía (a nai da cineasta) que coñeceu os tempos do nazismo en Alemaña. O filme crea un contrapunto entre as imaxes e a banda sonora, entre a busca persoal da verdade e o contexto histórico e para iso Friedrich xustapón tomas da nai levando a cabo no presente as súas actividades cotiás en Nova York, mentres a súa voz en off describe o seu pasado.

²⁴ Examina as relacións sentimentais esporádicas na patria asiática de orixe ao tempo que explora as xerarquías de raza e xénero daquelas latitudes.

²⁵ Insiste nunha temática similar á antedita *The Way to my Father's Village*.

²⁶ Narra a historia da súa familia durante a segunda guerra mundial, cando toda a xente con ancestros xaponeses eran encerrados en campos de concentración norteamericanos.

²⁷ Sentido retrato dunha familia italo-americana no barrio neoiorquino de Queens na década de 1950. Turturro é o guionista/protagonista e adícalle a película á memoria do seu pai, un inmigrante que comezou traballando como carpinteiro e rematou dirixindo unha pequena empresa familiar. A través das preocupacións de tres irmáns –e con un notábel equilibrio entre o humor e o drama– *Mac* achéganos ao que foi a vida cotiá dos Turturro a través dos seus alter egos, os Vitelli.

²⁸ Recreación da historia de amor dos pais da realizadora. Describe como una rapaza de 16 anos, Riyo, viaxa até Hawaii para casar cun home ao que só coñece a través de fotografías e cartas repletas de poesía. A razón deste matrimonio a distancia é a necesidade de Riyo de escapar dun pasado turbulento e o desexo de comezar unha nova vida.

Noutros casos o cineasta intenta cubrir os ocos da súa memoria mediante a reconstrución do pasado dos seus familiares en filmes como *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Los rubios*²⁹ (Albertina Carri, 2003)³⁰ ou *Loving the Dead* (Mira Hammermesh, 1991), sendo esta última unha elección a todos os exterminados nos campos de concentración nazis, da man dunha muller que perdeu os seus pais nun deles. E seguindo con traballos sobre os mortos propios, cabe lembrar *Papá Iván*³¹ (María Inés Roque, 2000) e mais *El diablo nunca duerme*³² (Lourdes Portillo, 1994) onde a directora investiga sobre a desaparición do seu tío.

Unha análise formal

Pagán goza da liberdade creativa de quen fai cine sen produción externa algunha, xa que rexistra todas as imaxes cunha cámara doméstica, e editaas cun programa estándar no seu PC. Esta fórmula case artesanal, que tomou do cinema experimental, permítelle unha liberdade total tanto nos temas, como na forma, ou na extensión.³³

Bs. As. posúe influencias de moi diferente índole que forman unha colaxe heteroxénea onde teñen cabida estratexias formais como a ralentización da imaxe; a disociación entre audio e vídeo; o plano fixo de moi longa duración; o *travelling* cámara en man; o desenfoque voluntario; algún zoom lentísimo; a elipse dunha narración sonora que identifique os lugares que estamos a

²⁹ A directora reconstrúe neste filme a desaparición dos seus pais: Roberto Carri e Ana Caruso, desaparecidos, durante a ditadura argentina, en 1977. Cando Albertina perdeu aos seus pais contaba tan só con tres anos, polo que as súas lembranzas deles son moi confusas e mesturan a escasa vivencia que tivo con eles con todo o que lle levan contado sobre eles. Con esta base, Albertina Carri constrúe un texto próximo ao documental pero fóra de toda convención que intenta describir o baleiro que deixaron os seus proxenitores nela.

³⁰ Véxase Russell, Th.: Op cit. p. 3.

³¹ Testemuña en primeira persoa da directora como a filla que é dun líder guerrilleiro –Iván Roque– que morreu en combate. O documental aborda a difícil relación entre a filla e a lenda do seu mitificado pai.

³² Con esta desculpa Portillo elabora un traballo cheo de humor, poesía e respecto sobre a familia desfeita pola perda dun dos seus membros.

³³ Pensemos que o seu filme *Tanyaradzwa* dura nada menos que seis horas...

observar ou un texto superposto que axude a identificar os diferentes persoeiros aos que estamos vendo, etc... Este amplo abano de recursos é resultado da especial cinefilia que abriga o autor e buscan directamente a inquedanza do espectador, o distanciamiento do filme e a imposibilidade de identificación co relato, para primar a experimentación estética. Así pois o filme mestura elementos vencellados ao cine de non-ficción, con outros xeitos do cine que experimentan sobre as virtudes estéticas da imaxe en movemento, á marxe da narración... Se ben é certo que finalmente os testemuños sonoros do filme están cargados de tal crueza e honestidade que finalmente o narrativo prima sobre o gozo meramente experiencial do visionado.

O filme é unha longametraxe gravada cunha cámara de vídeo doméstica que o autor decidiu mercar co motivo dunha visita a Arxentina. Pagán foi o único autosextor na cinta en todos os sentidos: guión, produción, traballo de cámara, edición, postprodución e difusión. O que se evidencia nunha resolución formal doméstica que apoia esteticamente a carga autorrefencial do texto audiovisual.

O filme conta basicamente con tres grandes bloques: o primeiro é un prólogo formado por un grupo de fotografías que proveñen do álbum familiar de Pagán; o segundo mostra imaxes do Buenos Aires actual como unha urbe inzada de edificios enormes desordenados e feos. Nesta parte a voz en *off* de Marta –que xa arranca timidamente na metade do prólogo– protagoniza a carga narrativa do filme. Para rematar no terceiro bloque seguimos a ver a capital arxentina, pero contrastando esta información visual con elementos documentais sobre a ditadura e as nais da Praza de Maio, símbolo do recordo vivo das familias rotas polo secuestro e exterminio dos seus mozos durante a ditadura de Videla.

Bs. As.: Un prólogo en fotos

Durante todo este espazo temos a sensación de ir percorrendo coa cámara distintas polas da árbore xenealóxica materna de Pagán. Primeiro a familia nuclear da nai, logo seguimos con un tío, logo a súa irmá e súa nai (nai e avoa de Pagán), logo o pai (avó de Pagán) e o outro tío. En calquera caso, Pagán artella este bloque invitando –incluso forzando– ao espectador a que “traba-

lle” o visionado do documento que ten ante si, empuxándoo cara a unha reflexión individual na sala de butacas. O feito de ensinar estas imaxes privadas sen ningún tipo de texto ou voz en *off* que concrete a identidade dos retratados, dificulta seriamente a lectura narrativa da secuencia de imaxes, obriga a un esforzo intelectual que dinamiza a expectación e impide unha identificación pasiva, como á que estamos afeitos polo cine comercial, en aras dun discurso aberto, sen apoloxías nin mitificacións.

Pagán expresa parte da súa memoria familiar desde o escaso coñecemento da mesma e isto reflíctese na forma do filme, evitando dar unha única versión dos feitos como única lexítima e deixando o camiño aberto para que cada quen desenvolva simpatías ou fobias polos distintos membros que se van citando.

A película comeza cunha serie de fotografías. A primeira delas é un retrato en plano xeral dos avós paternos do director,³⁴ con tres fillos varóns e unha filla, todos de pé. O son está traballado en postproducción e incorpora o son do lume doméstico, da lareira en torno á cal se contan os “contos” e se transmitía oralmente a memoria familiar antes de que a TV ocupara definitivamente o seu espazo físico e extinguiña o seu rol como lugar de comunicación interxeracional.

A seguinte imaxe é o retrato en plano medio curto dun dos fillos varóns, que se revelará na segunda parte do filme como o pai de Celia: un dos protagonistas desta diáspora contemporánea, na fotografía vésele portando roupa moi modesta e xesto humilde. A terceira imaxe marca o que parece evidenciar una progresión cronolóxica lineal. Vemos ao rapaz de antes, convertido agora nun mozo traxado nun retrato de estudio, erguido e con garbata, no que semella querer presumir da súa nova posición na Arxentina. O cuarto plano é un detalle da mesma foto, que mostra a man que agarra o sombreiro.

O quinto plano, moi similar compositivamente ao anterior, mostra outra man colgando, aínda que esta non suxeita nada, senón que serve de soporte para unha alianza. No sexto plano vemos a este señor, uns anos mais tarde no que semella a foto da súa voda. Nela, a noiva ten unha expresión de felicidade exultante,

³⁴ A identidade de varios dos protagonistas destas imaxes fíxase dedúcese tras o visionado do filme, pero non é un dato que se saiba *a priori*.

mentres el parece ignorarnos e mira para outro lado, ausente e serio. No plano oitavo vemos un fermoso retrato dun bebé, probablemente o primoxénito da parella anterior. Polo que deducimos que estamos a falar dunha familia co esquema clásico.

O noveno plano é un retrato familiar do señor que aparecía no retrato matrimonial, agora sen a muller e acompañado dos seus fillos: dous varóns adolescentes (ou case) e unha nena menor. O pai leva un brazaete negro de tea no brazo esquerdo que nos indica que quedou viúvo. Esta imaxe antecipa boa parte do relato posterior e, para remarcar a súa importancia no texto, Pagán introduce por primeira vez unha música de fondo: un tango. Mentres seguimos a canción, os retratos seguen sucedéndose: primeiro é unha nena; logo unha fermosa composición romántica onde unha rapaza cunha enorme melena posa erguida e de perfil; de seguido vemos unha rapaza algo maior co pelo recollido e sentada cunha flor na man. Dada a anterior progresión cronolóxica intentamos como espectadores escrutar as súas faccións buscando resolver se se trata da mesma muller que a da imaxe anterior, pero o peiteado dificulta o establecer similitudes dábondo como para sabelo con certeza. O seguinte é un retrato dobre de dúas mulleres, probablemente nai e filla, e logo vemos un detalle dunhas mans masculinas que follean un libro. Do mesmo xeito que pasara antes, as mans serven de nexo entre dous planos e o que lle segue é outro detalle dunhas mans, neste caso mans femininas que descansan, submisas.³⁵ E finalmente parece que volvamos atopar as dúas mulleres anteriores, nunha imaxe tomada moito tempo despois. A maior xa é anciá e a outra unha muller madura.

O seguinte é un retrato do que podería ser o patriarca do clan, que a continuación aparece sentado e acompañado da súa dona. Na imaxe que lle segue vemos este home, xa maior, acompañado por un mozo, probablemente un dos irmáns que se vía no primeiro retrato familiar. A continuación dous nenos e unha nena.

³⁵ Polo que conta mais adiante Marta, podemos supor que as mans que collen o libro son as do seu irmán Lucio, que foi enviado a Buenos Aires cando desaproveitou a oportunidade de continuar estudos superiores; mentres que as mans que repousan inertes sobre o colo son de Marta, despois de que lle fose negada a posibilidade de seguir a súa formación académica, por ser muller.

Seguindo coa secuencia fotográfica, o seguinte que vemos é un fermoso mozo ataviado con roupa militar. A continuación observamos a un señor maduro con importantes entradas e algo de sobrepeso. Será o mesmo? Tanto perdeu cos anos? Mentres entramos nestas coitas ouvimos a unha anciá galega (Marta?) cantaruxando un tango cun acompañamento musical de fondo. O tema que soa é *Mi Buenos Aires querido...* e seguimos a ouvílo mentres vemos o que semella un retrato dos dous irmáns emigrados na Arxentina, vestidos elegantemente e dispostos con pose señorial. De seguido vemos outro retrato de perfil de quen parece o outro dos irmáns exiliados. Despois observamos o que semella un retrato da súa familia: súa muller con dous fillos: un varón e unha nena, ambos de moi curta idade. A continuación a pantalla mostra un bebé sentado feliz nunha cadeiriña, rodeado de volantes e encaixes. A este séguelle unha foto matrimonial e outro retrato da mesma parella un tempo despois, alá polos anos 20. Trátase da primeira instantánea que non é realizada en estudio. E tras esta ven outra do home da imaxe anterior, e logo un plano detalle visualmente moi abstracto do que parece ser un anaco da foto gravemente deteriorada polo paso do tempo, unha licenza poética sobre o efémero da memoria.

Logo un plano frontal mostra un escaparate do que supomos foi un negocio familiar na Arxentina. Alí pódese ler: *Gran Bazar París. Menaje, juguetería, artículos de regalo*. A partir deste plano xeral iníciase o segundo gran bloque do filme, o que subliña Marta coa súa narración en galego en *off*.³⁶ Mentres vemos a doce faciana dunha rapaza escoitamos:

—*Pero só sei que o Etelvino dicía, cando estaba moi borra-chiño: “Buenos Aires, Buenos Aires, buena tierra debe ser, cuando olvidas el cariño de tu muguer [mujer].”*

Mentres ouvimos esta frase vemos imaxes primeiro do neno, logo dunha nena moi doce e logo dun soldado. Logo vemos dous retratos familiares.

Despois vén un retrato de dúas parellas. Eles erguidos e abaixo elas, sentadas. Logo un retrato a soas dunha destas mulleres, na praia. E un en plano medio do seu marido cunha nena en

³⁶ Lembremos que Marta xa protagonizara *Como foi o conto* (A. Pagán, 2005, 32’).

brazos. Un retrato dese matrimonio coa nena pequena, no campo, no que precen ser unhas vacacións. Por último un retrato dos tres cun lago de fondo.



O tío Pepe olla para a cámara e corre a abrazala cun sentido “Ah...”, co que comeza a narración.

Após este prólogo fotográfico, comeza a narración propiamente dita, desagregada en dúas partes: unha primeira, na que ouvimos a Marta, a nai; e unha segunda, na que *lemos* a Celia, a prima.

No minuto 4’42” do filme introdúcese a primeira imaxe en movemento da película. É un *travelling* de seguimento posterior realizado coa cámara en man co que o realizador segue á súa nai cando vai ao encontro do seu tío Pepe, tras cinco décadas sen vérense. O primeiro que lle di Pepe a Marta é: “*Martiña a tarteira! ¿Eh? ¿Te acuerdas?*” Pepe refírese ao alcume familiar de Marta, cando nena, e dálle un bico. Marta, a pesar de estar de costas a nós, está visiblemente emocionada e chora mentres Pepe a beixa e abraza. Ao pouco Pepe pregúntalle enérxico: “*¿La familia?*” Cando olla para a cámara, reconece a Pagán detrás dela e corre a abrazalo mentres solta un sentido “Ah...”.

Bs . As .

Bs. As.

FICHA TÉCNICA

Duração: 79 min. 20 seg.

2006, cor

Soporte: vídeo SD em cinta miniDV

Idiomas: galego e castelhano

Autor: Alberte Pagán

Textos: Marta Vázquez e Celia Pagán

Vozes: Marta Vázquez e Jesvir Mahil

Coa presenza de: Pepe Vázquez, Daniel Vázquez, Marta Vázquez, Gloria González, Paula Pérez, Conce Paz, Jorge Rafael Videla, Hebe Pastor

Images tomadas em Buenos Aires em agosto de 1999.

Montage rematada em agosto de 2006.

Ola Celia.

Meio século separa a despedida do reencontro.
Um oceano separa umha geraçom da seguinte.

Galiza - Buenos Aires.
Terra ignota, família ignota.

O tio Pepe, o tio Daniel, o tio Eladio:
figérom de América a sua pátria, o seu
fogar; criárom as suas famílias
americanas.

Uns nom pudérom regressar, outros nom
quigérom: as misérias da pós-guerra
demasiado incrustadas na memória e na
conciência. Hoje, todos mortos.

Ficam as filhas e os filhos, que
malvivérom outra guerra, outra ditadura.

Ficam as netas e os netos, Daniel, Dardo
Alberto, geraçom sem futuro que chama às
portas de Europa, da Galiza, em busca de
um trabalho mal pagado.

Meio século separa umha fugida da
seguinte, umha língua da outra.

Umha aperta,
Berto.

Bs. As.

SINOPSE

Bs. As. é umha película sobre Buenos Aires e a sua relação com Galiza (sobre a emigração, portanto). Mas nom é umha película sobre o Buenos Aires real, denotativo, físico, senom sobre Bs. As. (o seu nome postal) como espaço mítico, connotativo, sonhado.

Bs. As. escaravelha nas misérias, nas tragédias, nos traumas, nas separaçõs, nos desencontros que a emigração conleva, e que a dia de hoje ainda perduram.

Numha primeira parte, que poderíamos chamar prólogo, umha série de velhas fotografias reflectem o devir histórico dumha família, tam ligado a América. Estas fotografias serão a ancorage gráfica do relato que se desenvolverá a continuaçom.

E falamos bem de relato, porque a voz tem grande importância na obra. Primeiro, umha voz nostálgica, desde aqui, desde Galiza, desde o passado buscando o presente, desde a ausência buscando a presença.

A segunda parte do díptico (ambas secçõs tenhem necessariamente que estar separadas, pola história, polo océano, pola distância, polo tempo, a máis terrível das distâncias) contém umha voz do presente, do lado de alá, num idioma alheio.

A primeira voz é ancestral, oral: contos de inverno contados ao pé da lareira. A segunda é escrita, epistolar, moderna. Acodim a umha leitora com acento, emigrante tamém ela, porque o acento é a característica primeira da emigrante, o que a identifica, o que a discrimina.

O epílogo é umha longa viagem em metro: é a despedida, o afastamento da grande urbe. Nom hai contacto, nom hai voz: o machacado e obsessivo traqueteo das rodas nos raís percute na consciência do viajero, da espectadora, tomando o lugar das palavras e da dor que estas expressam.

Bs. As.

CRÉDITOS (branco sobre negro, em silêncio, 25"07f)

Bs. As.

alberte pagán

marta vázquez
jesvir mahil

celia pagán
pepe vázquez
gloria gonzález
daniel vázquez

PRELÚDIO (4'19"00f)

1-40 (4'19"00f) Quarenta fotografias familiares narram e põem cara às personagens. Cada umha tem umha duraçom de 6 segundos, agás a primeira (a família Pagán Quiroga, 10 segundos) e a segunda (retrato de Faustino, que é o único membro da família

que nom está presente na fotografia anterior*, 7 segundos). A sequência de imagens origina umha narração visual que preludia a narração oral posterior: Faustino Pagán Quiroga, cunhado de Marta e pai de Celia, emigra, casa, tem filhos e filha, fica viúvo; Daniel, irmão de Marta, deixa o seminário para casar e marchar para Argentina, onde tem umha filha; vemos os rostos de Lucio, de Eugenio, de Pepe o padrinho e de Pepe o irmão de Marta, a primeira narradora; Marta; Aurélio; Celia Pagán Parada, a segunda narradora, de nena, de moça; detalhes dumha mão, dumha manga (significado), mas também detalhes da corrosão da imagem (significante) que delata o passo do tempo. E vemos o passo das décadas, também, no câmbio de tonalidade, desde o sépia das primeiras fotos até as cores pastel das derradeiras; e no câmbio de estilo, desde as fotos de estúdio até as mais recentes instantâneas.

Durante esta sequência fotográfica ouvimos o crepitar do lume na lareira, ao pé da qual contarão-se os contos e gravarão-se as vozes que acompanharão as imagens da película. Um fragmento de tango, vozes e bandónio, funde-se coa música do lume à altura da fotografia oitava (retrato familiar do viúvo Faustino coas suas crianças), acompanhando momentaneamente as imagens de Celia quando nena; dumha mulher de cabeleira infinita; doutra mulher nom identificada sentada a umha cadeira; de duas mulheres anónimas apoiadas em silhons; de duas mãos femininas abrindo um livro; e do torso dumha mulher sentada.

Durante a foto número 21 (retrato de José Ferreiroa Millán, tio-avó de Marta) e até a 24 (Concha Vázquez Ferreiroa, tia de Marta, cum filho e umha filha), passando por um retrato duplo de Eugenio e Daniel Vázquez González (tio e pai de Marta) e outro de Daniel só, ouvimos o som dum acordeom desafinado e a voz de Marta cantando desgana:

* Faustino nom está na fotografia, mas é a causa da fotografia. Faustino vive e trabalha em Argentina. Casará, terá filhos, ficará viúvo, será assassinado. Faustino pede-lhe à família umha fotografia, para tê-los na memória. A família caminha desde Cenlle a Rivadavia para deixar-se retratar. Para tomar a única fotografia conservada, na Galiza ou na Argentina, na que aparece a família inteira. Agás Faustino. Que nom está na fotografia mas é a causa da fotografia.



Plano 22: Daniel Vázquez González.



Plano 33: Pepe Vázquez Vázquez.

Marta: Mi Buenos Aires querido,
cuándo te volveré a ver.

Sobre as fotos 31 a 33 (José Alberto Vázquez Trouvé, Delia Vázquez Trouvé e Pepe Vázquez Vázquez de soldado, fumando em pipa) surge repentinamente a voz de Marta:

Marta: Pero só sei que o Etelvino dizia, quando estava mui borrachinho: “Buenos Aires, Buenos Aires, buena tierra debe ser, quando olvidas el cariño de tu muguer”

A derradeira foto (Daniel Vázquez com Conce e a sua filha pequena María Ester) rima cromaticamente co primeiro plano da primeira parte: a chaqueta vermelha de Conce enlaça cos abrigos avermelhados dela mesma e de Marta entrando na casa de Pepe.

PRIMEIRA PARTE: A ESTE LADO (33’55”17f)

41 (53”21f) Conce e Marta, agarradas do braço, entram no pátio da casa de Pepe Vázquez. A cámara segue-as.

Marta: Mira a alegría da casa!

Conce: Pepe! Pepe! Lolita!

Marta: (*Volvendo-se e dirigindo-se à cámara*) Mira, mira, o jantar. (*Sinala umha grelha na que se assa carne.*)

Pepe: (*Fora de campo*) Eii!

Conce: Eii, eii!

Pepe sai da casa e entra em campo, dirigindo-se a Marta cos braços aberto. É a primeira vez que se vem em 50 anos. Apertam-se.

Pepe: ¡Ay, hermosa! “Martinha tarteira.” Eh, ¿te acuerdas?

Conce ri.

Pepe: ¿La familia bien?



Plano 35: A foto 'perdida':
Marta, Mamá Pere, Daniel, Lolita, Gloria e Pepe.



Plano 41: O encontro: Marta e Pepe.

Marta, agachando as bágoas, é incapaz de pronunciar umha palavra. Pepe solta-a e dirige-se à cámara cos braços abertos.

42 (34”23f) Primeiríssimo plano de Gloria, esposa de Pepe, em preto e branco, grau visível. Gloria mastiga e contesta indiferente ao interrogatório de Lolita, a sua filha.

Lolita: ¡Mami!

Conce: Dejala.

Lolita: Mirá, ¿yo qué te dije esta mañana a vos? ¿Qué te dije esta mañana a vos? ¿Vos me vas a enloquecer la vida a mí?

Gloria: Sí.

Lolita: ¿Ah sí? ¡Ay qué rica!

Pepe: Haces bien, Gloria, haces bien.

Lolita: Vós me querés enloquecer la vida a mí, ¿no?

Pepe: No.

Lolita: ¿Y no viste a Marta tu cuñada que está ahí?

Gloria: Sí.

Lolita: ¿A dónde está Marta? ¿Ahí?

Gloria: No sé.

Lolita: ¿Cómo que “no sé”? ¿Y cómo te llamás vos?

Gloria: No sé.

Lolita: ¿Cómo te llamás vos?

Gloria: No me acuerdo.

Lolita: Glo...

Gloria: Gloria.



Plano 42: Gloria.



Plano 46: Marta e Paula.

Lolita: ¿Y apellido?

Gloria: González.

Lolita: ¿Y dónde naciste?

Gloria: En España.

Lolita: ¿Y dónde vivís? En Villa...

Gloria: ...Boche.

Lolita: ¡Ahhh!

43 (59"16f) Plano negro. Marta lê a derradeira carta enviada por Pepe desde Argentina. Por debaixo da voz canta o lume da lareira.

Marta: Marta, llegó tu carta que me llenó de alegría en esta tristeza que tengo con la muerte de Gloria. Murió el día siete del noventa y nueve a las diez de la mañana cuando le estaba dando la leche. Yo siento porque sufrió durante doce meses sin ver la calle. Querida Marta, la mandamos cremar. Tenemos las cenizas en un cofre en casa. Me dices ir a España. Me gustaría, conocer a tu familia, pero *me dejaron sin casa donde nací* y no puedo dormir en ella. Marta querida, estoy solo.

44 (1'06"19f) A cámara, instalada num trem em marcha, move-se lateralmente cara à esquerda por umha paisage suburbana com aceleramento progressivo. Ouvimos os queixumes da maquinária do trem.

45 (26"20f) A cámara, desde o mesmo trem e a maior velocidade, enquadra a paisage, agora rural, quase frontalmente, incluindo na image umha mínima secçom da parede lateral do vagom.

46 (2'59"03f) Brevíssimo fragmento de toma ralentizado e estirado até os 3 minutos. Marta posa sentada numha cadeira, vestida cumha bata azul e cum canzinho no colo, a carom da sua sobrinha-neta Paula Pérez, que leva um vestido vermelho e que senta num sofá avermelhado. As cores están saturadas e o grau da image, igualmente ralentizado, fai tremer a parede do fundo.

Marta fala sobre o crepitar do lume.

Marta: Eu ao Pepe fum-no despedir, fum-no despedir ao barco, a Vigo. Foi o ano, mira tu, que morreu o toreiro Manolete. Aquel ano mesmo. Lemo-lo ali na imprensa, no jornal. Isso. Que o matou o touro. E fomos. E veu o tio Pepe de Buenos Aires... Bom, veu quando eu nacim. E foi padrinho, e madrinha ela, ela era francesa, a tia Mathilde. Pero despois veu quando, foi quando dixo: “¡Cómo! ¡La dejé con Matilde y ahora se llama Marta!” E dixo ela, dixo a mamá: “Eu quedaba negra, pero todos ‘Marta, Marta’...” Bom. À questão. Despois fomos a Vigo, que era Alcántara, um barco potente, enorme, e estivemos dentro, que bárbaro. As alfombras levantava-nas arriba e abaixo, alfombras... Que maravilha! Como um hotel dos melhores. E despois mandou-me... Já estávamos aqui, neste piso. Mandara-me 12 mil pesetas, que ao tempo era, p’ra a ajuda da casa, que ao tempo era moita, era moita quantidade. E mandara-me um relógio em paquetes, que me mandava muitos paquetes de revistas e isso. E que atrevido um relógio de ouro e na revista...! E chegou! Eu, estavas tu, sentei-te aí no corredor e fum a cem a correos... Nom, p’ra mim era boíssimo esse home.

Durante mais dum minuto, até o final do plano, só fica o choro do lume na banda sonora.

47 (1’56”) Plano urbano fixo. Em primeiro plano dous edificios (avermelhados como o sofá do plano anterior) baixo um ceo invernal. Algum lóstrego ilumina as nuves. A voz de Marta sobre o som directo das ruas.

Marta: E eu acordo-me que, quando era bem nova eu, estava onde a tia Sofia. O tio Félix tinha o jornal, toda a vida o tivérom, o tio Félix e o papá. O tio Félix, acorda-me a mim, era A Liberdade, e despois acorda-me O Sol. E nós O Faro, papá Faro, O Faro. Pero eu estava alá arriba onde a tia Sofia, que estava sempre... bom, estava muito, alá. Inda quando morreu dixo-me ela: “Ai nena...” Morreu com todo o conhecimento, mira tu. “Todo me merecias tu. Pero quem

che veria a eles se che dou a ti e a eles nom!” Bom. À qüestom. Que veu a notícia da morte de Carlos Gardel. E eu era bem novinha, e assi. Teria quince anos ou por aí ou... E que pena me diu por el! Porque a mim os tangos sempre me gostárom, ouvi-los e vê-los bailar.

Durante um minuto, até o final do plano, só fica o som directo do tráfico nas ruas na banda sonora.

48 (2’17” 23f) Plano urbano fixo. Parede lateral branca de edificio, lóstregos que iluminam o ceo da tarde. Voz sobre som directo.

Marta: Pois... que lástima dessa foto!

Berto: Tinhas umha foto?

Marta: Nom. Fotos dela havia a montons por aí. Pero digo a minha foto, que nom apareceu mais, onde estava o Daniel de frade, e a Lolita pequeninha, e a mamá. E fomos, de passo, quadrou que vinhera a Pontevedra a Eva Perón. A Espanha, bom, pero estava... E estivemos no palco cerquinha de onde ela estava. Elegante, cumha pamela larga! Os descamisados, falava ela.

Berto: E isso quando fora?

Marta: Pois, que che vou dizer! Estava o Daniel em Poio.

Berto: Vós que faziades em Pontevedra? Íades visitar ao...?

Marta: Ao Daniel, em Poio, em Poio! (*Durante umha pausa só fica o som da rua.*) Isso trouxe-o o papá. Havia um estojo dourado que era de mérito. Bom, trouxe coitelos, trouxe culheres, trouxe quanto havia trouxe el de Buenos Aires. Iria seica de vinte e tantos até... cerca dos quarenta estaria em Buenos Aires, digo eu.

Berto: Ah si?

Marta: Bom, cerca dos quarenta. Nom, aos trinta e cinco anos, seica. Ou iria de novo, inda iria, nom teria essa idade.

El contava muitos... (*Berto intenta intervir e impede entender a palavra*), e ademais era responsável, era um home... Ademais p'ra ser de aldea era culto, bastante culto, p'ra nom ter estudos, bah.

Durante meio minuto, até o final do plano, só fica na banda sonora o som do tráfico nas ruas molhadas.

49 (1'10"02f) Plano urbano fixo. Mesmo ponto de vista que o plano **47**, coa câmara girada à esquerda (vemos os mesmos edifícios avermelhados, um deles parcialmente).

Marta: A Úrsula, que nom sei se a conhecias.

Berto: E a Úrsula quem é?

Marta: Era irmá do papá. Pero aquela tamém, queria o papá mandá-la p'ra alá porque tamém era belhaca, seica. Seica pelejava coa gente. Cos de Osmo. Cuns Camilos que hai agora. E el diu-lhe umha vez... tirou-lhe um sapato e partiu-lhe o lábio. E veu onde o papá para que fosse aos guardas. E a mamá dizia: "Nom vaias que... volve-te tolo! Nom vaias porque ela é assi e andando". Dizia um do Santo Amaro: "Ai que agradável de senhora!" Era fina. Andava com abrigos de peles negros, ao tempo. Pero... diu-se à bebida. Tinha moços, e deixárom-se. Eu que sei! E resulta que despois marchou p'ra Buenos Aires, que tinha alá... o irmao, Eugenio, era. Pero...

50 (2'43"02f) Plano urbano nocturno fixo. Edifícios ao fundo e luzes do tráfico na esquina inferior esquerda. Lóstregos iluminam o ceo negro. A voz de Marta continua sem interrupçom.

Marta: E a avoa, a Rosalía, a avoa, a mai de papá, veu p'rà nossa casa. Faguia-nos a comidinha e tal e estava contenta, ali. Pero, veu-se de Buenos Aires pronto. Fijo como o Lucio, tamém nom parou apenas. E entom aí veu o mal todo. A avoa, malpocada, foi p'ra alá... E diziam que até lhe pegava. Eu isso nom o sei que nom o vim.

Berto: Que lhe pegava quem a quem?

Marta: Ha, a filha à mai! E seica quando morreu o papá — contárom-no os de Osmo, eu nom ouvim nem soubem— que tocava pola Retortela, é frente à casa, que se vai p’ra Osmo e... E tocava, disque, umhas latas de contenta porque morrera o papá... Isso dixérom os de Osmo. Mira que tola estava. Depois a avoa apareceu morta. E diziam que lhe pegou ela... Eu nom sei. E depois morreu a Úrsula, claro, e nom era velha tampouco, que apareceu tamém morta. (*Após umha pausa duns 40 segundos Marta retoma o relato.*) Em cámbio o tio Aurelio, carai, tinha-che umha história, como foi posterior. Umha história que se quadra era mentira, pero... “Havia umha ali, quando eu estava...” onde estava el empregado. Pero o tio Aurelio era... mentiroso... “E sempre: ‘¡Aurelio, abróchame el corsé!’” A tia Sofia: “Nom, bem inventas, home, bem inventas”. “Ah sí, esa estaba, bueno, coladiña por mí.” “Dom Aurelio...” Diziam-lhe Dom Aurelio, era filho dumha mestra, pero, nom sei se o pai tamém era mestre. Era umha panochinha a mai.

51 (1’25”23f) Plano urbano nocturno fixo. Detalhe de fachada: vemos tres andares, umha bandeira argentina pendurando dum balcom e gente habitando o interior das vivendas. Marta nom interrompe o seu relato.

Marta: Ia comungar duas vezes pola manhã, e o cura dixo-lhe: “Nom pode ser”. Mira que mestras havia ao tempo. E... “Dom Aurelio, assi que sem filhos!” “Uf, se me manteras todos os que quedárom por ai adiante...!” Era assi destes, destes assi mui... Ia... Tinha escopeta e ia à caça. Nunca... Eu nunca lhe acordo nada, e ao papá tamém nunca lhe acordo nada, quando era caçador. Inda a mamá berrava que descarregasse a escopeta, que nom a deixasse carregada. Eu acordo-me, ponhia-a numha esquina. E diziam-lhe: “Você tamém nunca matou nada na caça!” “Ai si, um zorro branco.” Eu nunca vim zorros brancos, pero... “Matei um zorro branco.”

Durante uns quarenta segundos, até o final do plano, Marta emudece. Na banda sonora só fica o discurso do motor dumha moto e do tráfico nas ruas molhadas.

52 (1'52"20f) Plano urbano nocturno fixo. Mesmo ponto de vista que o plano **50**, coa cámara girada à esquerda, de jeito que as luzes do tráfico que adivinhávamos na esquina inferior esquerda agora ocupam o centro do enquadre. A luz dum aviom cruza o ceo negro, de quando em quando iluminado polos lóstregos distantes.

Marta: E o Eugenio quedou alá.

Berto: Quedou alá.

Marta: E quedou solteiro. E jogava muito, dizia o papá, às carreiras de cavalos, e nunca ganhava. E perdia-o todo. E depois de maior... de velho já seria, cumha viúva que fora de Rioboo, com filhos, casou com ela. E escrevera-me umha carta, dixo que fosse recolher a colheita a Osmo p'ra mim, a colheita do vinho que trabalhava o Zorrinho. E quando fum dixo: Nom, pero o que está ao tanto... era um cunhado em Rioboo. E nom quijo. Que era da cunhada que p'ra isso casou com ela. Eu nom sei para que se havia casar, era velho. Pero casou. O Eugenio. E umha vez chegou umha carta anónima alá, à cozinha, acorda como agora. Acabava de casar, bom, haveria algo de tempo, eu nom sei quanto, pero bom... E dizia: "Es un hombre inútil, no... Todo lo que gana lo gasta." Mira se nom é coqueta. P'ra que casou que isso já o sabia, que bem o conheceria? "Y tal..." Pero nom assinava. E dixo... E o papá dizia: "¿Pero quién será esta tía que me manda un anónimo, una carta anónima, de un Buenos Aires...?" Ehh, todos dixérom que era ela, que fora a Julia. E por isso nom quijo o cunhado, que era de Rioboo, nom quijo dar... A mim mandara-me, pero claro, sem poder a mim nom mo quigérom dar. Dixo que era desse de Rioboo, como lhe era cunhado, e tal.

53 (30") Plano urbano diurno fixo. Mesmo ponto de vista que o plano anterior, gravado com maior distância focal e de dia. O sol, frontal, esvai o perfil dos edifícios. Som directo do tráfico na rua.

54 (47"08f) Plano fixo de balcom, em ligeira diagonal e leve picado. Um cam entra e sai da casa. Umha mulher pecha a porta,

deixando o cam dentro, e mira momentaneamente cara à cámara. Som directo do tráfico.

55 (35"19f) Plano fixo do balcom inferior ao do plano anterior. Mesmo ponto de vista, a cámara girada um chisco à direita. A mesma farola atravessa a pantalha. Umha bandeira argentina pendura do tendal. Na parte inferior vemos parte da entrada dumha boca de metro e o letreiro dum negócio: "FREE 1,⁹⁹"

Marta: Entom a senhora Teresa... Era ignorantinha, ignorantinha... E o senhor José, o home, tamém. Que era "fro-lero". Inda havia só luz de gas em Buenos Aires, mira que hai anos. (*Nostálgica:*) Em Buenos Aires. Alegrei-me ir, p'ra saber que... que era Buenos Aires. E dizia: "Eu era *fro-lero* na cidade de *Melro*". Porque hai umha rua seica de Merlo. E el dizia "Melro".

56 (1'02"21f) Plano picado cenital do passeio quadriculado, fixo. Um home está parado mentres outras persoas cruçam a pantalha por diante del. Marta continua a narraçom sem interrupçom.

Marta: Era costureira. Pero, já che digo, era a nossa costureira de batalha. Pero acorda-me que, he he, nom provava nada de roupa, ela nada. E pujo-me um vestido, e veu a mamá que estava ali esfolhando umha cepas, e veu arriba p'ra mo ver, e dava-me umha manga, que ao tempo nom havia manga curta, umha era por aqui, a manga, e a outra por acá, assi. "Teresa, pero tu... tu parveache! Nom ves?" (*Imitando a Teresa:*) "Ai nom senhora, nom. Mire, mire!" E entom colhia a ponta de umha e outra... "Velaqui, mire, igual." Pero... saía de alá. Ai, ai, era bárbara! Mentirosa — deus lhe perdoe—, mentirosa, metia medo! Para o Daniel fazia-lhe assi como um pijama, pero inteiriço. E punhemos-lho e aquel berrava ai de deus. Aqui era... morria! Cravava-o aqui e... E colheu-no o senhor José:

57 (2'49"05f) Plano fixo de andém, um trem à esquerda e abundante gente indo e vindo e subindo ao trem e esperando por entre as colunas, que a cámara recolhe em contrapicado a rentes do chao. Marta segue a falar sem pausa.

Marta: “O pilrolinhas, o pilrolinhas levo-o eu p’ra que... à senhora Teresa p’ra que lho afrouxe ali.” E entom vendemos o vinho e o papá dizia —o papá toda a vida castelhano, sem embargo nós nom—: “Marta, ven abajo para apuntar”. P’ra apontar as olas, e tal. “Estou aqui p’ra que nom durma a senhora Teresa!” E dixo-me ela: “Nom, vai, vai, vai!” E que pequena eu era e como me acordo! “Nom, vai-te, vai-te, que nom durmo. Vai-te.” À vista dela. A tia Sofia nom sabia dizer outra cousa. (Ri.) Dormia, dormia a toda hora, e nom podia faguer as cousas. E dizia eu: “Tenho que estar p’ra que nom durma a senhora Teresa.” Ai deus santo! “Trabalhei muito p’ra *Manos de Plata*”. Que é “Mar del Plata”. *Manos de plata* tinha-as ela, p’ra trabalhar. (Ri.) “*Manos de Plata*”. El era de Cenlhe e ela de Sam Fiz. E... e que lhe dixo a el, a senhora... El tatatatatareava, e dizia-me a mim: “Mamamartinha, quaaaando me morra aaaaa senhora Teresa heiheihei-me casar contigo”. (Rim.) No, era-che chocante. Na nossa casa estavam sempre. Fazia zocos. E quando ia casar, (*enfaticando*) seica, que eu nom o acordo, dixo-lhe ela: “Bom, eu tenho vacas de a médias...” Dixo-lhe a senhora Teresa ao senhor José, esse. “Tenho vacas de a médias...” E bom, e casou, e logo dixo: “Vem, que imos onde o das vacas, logo”. Onde o da vaca. Nom tinha vaca nem caste. “Boh, deixa, já falaremos. Deixa, deixa.” Assi, mentirosa, mentirosa, coma quem “Eu tenho vacas, quererá-me melhor”. El despois foi reclamar ao home, ao senhor aquel. De aquel si que me acordo eu de... E dixo el: “Pero que vacas! Aqui nom hai vacas p’ra ninguém mais que as minhas.” Era tremenda, deus meu. Era boa gentinha. Tinha assi isso. E assi che é. E ir a um Buenos Aires, que nem sabiam ler nem... Assi polo mundo adiante sem saber nada! Pero era “frolero”! Na cidade de “Melro”!

58 (1’06”23f) Plano geral, fixo, do vestíbulo da estação dos caminhos de ferro. A câmara, a rentes do chao, enquadra o teto abobadado em contrapicado. Gente vai e vem. Som directo.

59 (1’01”04f) Plano geral, fixo, de jardim com monumento valado baixo um ceo azul. O vento arrasta folhas secas polo chao e pelos

por diante do objectivo. Ao fundo, gentes e veículos. Som do tráfico distante.

6o (2'15" 12f) Plano fixo do interior da estação do Subte Miserere. Gente espera, chega um trem, gente sobe e baixa, o trem arranca. Gente espera.

Berto: E entom dos teus irmaos quem foi o primeiro em ir-se?

Marta: O primeiro de todos foi o Lucio.

Berto: O Lucio.

Marta: O Lucio estava estudando, já o sabes, em Ourense. E estava inter... nom, interno nom: estava mumha pouxada, em Santo Domingo. E despois vinhérom-lhe dizer ao papá —do colégio mesmo escreveriam-lhe, isso nom me acorda— que nom ia ao colégio, que faltava. Mecáchis no demo! Foi-no buscar, e despois a mamá dizia: “Que vai faguer este home! Nom trabalha, nom...! Por favor!” Pero, nom havia remédio. Pero um mestre nosso, que foi o Barroso, dixo-lhe ao papá: “Ai, este...! Nom o deixe sem estudar! Mire, agora baixou-lhe a cabeça, sentou-lha, e com pouco tempo, que é mui inteligente, com pouco tempo saca-o”. E a mamá, ai de deus, berrava ai de deus: nom queria, Pero o papá queria. Queria-me estudar a mim, pero ao tempo como nom era mui corrente. Eu oxalá estudara, pero... isso. E em quanto, isso é, como o trouxe de Ourense, dixo: “Que faguemos com este rapaz? Porque, p’ra trabalhar nom...” Pero o Lucio, despois falou-se, pois p’ra Buenos Aires, entom, marchar p’ra Buenos Aires. E foi. Pero nom tardou nada em vir-se.

Berto: E ali quem estava? O tio Pepe?

Marta: O tio Pepe era o que mirava por todos. Havia dizer: “Veu-me umha boa pandolada p’ra todos, ho”. E empregou-se em Gath&Chaves, que era um... como umha superfície como aqui o Continente ou por aí desses. Era enorme. E inda hai aí a percha. “Gath y Chaves”, dize. E o que me



Plano 56



Plano 58

acorda, era um dia de inverno, deveu ser quando chegou, e chegou ali, a mamá —ai quantos desgustos leva tido—, claro, porque ao vir de Buenos Aires, que faguia? Foi quando despois o Barroso dixo: “Estude-o, siga estudando-o, que lhe é umha pena, que tal e qual...” Bom, isso. E trouxe-me —isso si que me acorda, o colar como era— um colar a mim e outro à Peregrina.

61 (2’12”01f) Plano geral, fixo, dum cruze de ruas, perto do porto. Ao fundo um grande guindaste. Tráfico, camions, persoas, semáforos. Som directo. A voz de Marta nom entra até passados 45 segundos.

Marta: Tinha aquel Jaime, irmao, a Gloria, que lhe fiço essas fechorias. Pobreta. Quando naceu a Begoña vinhérom eles.

Berto: Eles quem eram, eles?

Marta: O Jaime e a mulher. E vinham já de Sam Fiz de cobrar o que lhe diu a mamá. E dixo-lhe que na aduana que lho roubaram todo. A Gloria estava desesperada, como qualquer. Pobreta. Co trabalho que levárom seus pais, e sem ter nada agora... Entom eles protestárom, claro. E entom... até dá nojo falar isto... Escreveu-lhe umha carta, a Gloria, polo visto, que lhe escreveu umha carta dizendo: “Parece mentira, porque... la herencia de nuestros padres... Pero si no... tú, cómo te portaste, tal y cual y taltaltal...” E entom el que lhe mandou umha carta untada de merda, insultando-os. Despois nom se levárom mais e, isso, já rompérom de todo. E despois que queriam ir onde, que quiço ir onde a Gloria... diu-lhe coa porta nos narizes, nom o deixou entrar.

62 (1’00”08f) Plano geral, fixo, de parede lateral de edificio. Dous operários pintam-na de branco desde um andámio. Som do tráfico.

63 (2’07”09f) Desde um plano fixo dumha esquina urbana iníciase um movimento lateral à esquerda ao longo da rua. Tempo chuvoso. O plano remata cum fundido a negro.

Marta: A Luisa. Ela que tinha um amigo, a mim contava-me o Gonzal... o Daniel: “Mira tú, para qué anda con ese. Y debió prohibirle que nos visitara, que no vino más a nuestra casa”. Dixo assi. E despois, como nom acostumava a ir, desde que tinha esse, vírom a noticia polo, nom sei se foi pola televisom, que aparecera umha senhora morta, nom sei, à beira dum rio ou assi umha cousa. Morta. E dixem eu, despois ao Daniel: “Pero entom nom averiguades quem foi?” “Aquí la justicia no te hace caso, no te... tal tal...” Dixem eu: “Pero esse descobria-se bem, porque todo o que tinha quedou-lhe a esse”. E tinha casa, e tinha todo. Que desgraça, meu deus! Que pena me diu a mim! (*Pausa.*) Seica de... Repartiam pam, leites e todo isso. Que repartiam todo. E o Faustino que dizia que ia mui mal o negócio. Dixo: “Eu nom me explico”. E puxo um dia e dixo: “Mira, a ver tu como fas, porque este negócio deveria ir mui bem e vai mui mal”. Estaria-lhe machacando sempre, suponho. E um dia repartindo, ao sair, “tras tras”. Com tres nenos, el já estava viúvo, já se, já lhe morrera a mulher. Tres neninhos pequenos! E assi quedárom. Entom já lhe colhérom os maristas aos rapazes, aos dous. Pobrete. Eu nom o conhecia e diu-me pena quando veu a morte de... desse... do Eladio.

ENTREACTO (2’13”05f)

64 (06”04f) Plano médio do Tenente General Jorge Rafael Videla, em chaqueta militar, falando ante um micro. Cor.

Videla: Yo, Teniente General Jorge Rafael Videla...

65 (03”13f) Videla, de civil, comungando numha igreja. Preto e branco. Vovemos escoitar o lamento do lume do princípio da película. Este som estará presente em todos os planos do interlúdio nos que nom hai voz directa.

66 (07”07f) Videla, com roupa militar, passa revista à tropa. Preto e branco. Plano levemente ralentizado.

67 (10"13f) Videla, sentado a um escritório, fala ante os micros. Preto e branco.

Videla: Mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial. Es una incógnita. Es un desaparecido. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido.

68 (01"22f) Videla e outros oficiais do exército caminhando a câmara lenta. Preto e branco.

69 (02"02f) Soldado de costas ante camiom atravessado na rua. Cor.

70 (02"02f) Contrapicado de cabeças de soldados apostados em açoteas. Cor.

71 (03"20f) Contrapicado de soldado patrulhando em balconada. Cor.

72 (01"04f) Soldado armado, de costas, na rua. Gente e coches ao fundo.

73 (05"04f) Soldado armado patrulhando a rua. A câmara segue-o até incluir no quadro ao soldado do plano anterior (desde o mesmo ponto de vista), e entom retrocede opticamente.

74 (03"02f) Soldados, de costas, formam um cordon militar. Ante eles umha manifestação atravessa a pantalha.

75 (01"10f) Militares cacheam a um moço, de braços em alto, no meio da rua.

76 (04"02f) Soldados armados saltam dum camiom dispostos para o combate. Plano ralentizado. Preto e branco.

77 (02"03f) Ringleira de soldados armados, de perfil, avançando pola rua, ralentizados e em preto e branco. A câmara avança com eles.

78 (07"07f) Grupo de fascistas, de civil, avançando armados por umha rua deserta, vistos de costas. Preto e branco.

79 (03"01f) Home, de civil, caminha decidido entre coches e militares. A câmara segue-o de perfil. Preto e branco.

80 (04"06f) Fascista de civil, armado, caminhando entre o tráfico e dando ordens coa mão. Ao fundo, soldados. Preto e branco ralentizado.

81 (03"08f) Moça sendo arrestada por soldados. Primeiro plano em preto e branco.

82 (02"21f) Home contra a parede sendo cacheado por um soldado em plano geral. Preto e branco.

83 (02"17f) Plano de conjunto de home sendo cacheado por dous soldados. Umha bíci no chão e umha pintada contra os "traidores" na parede tras eles. Preto e branco.

84 (01"24f) Soldados a cavalo vigiando a rua. Preto e branco.

85 (01"20f) Cidadãos contra a parede sendo cacheados pelos militares. Preto e branco.

86 (02"03f) Soldados apostados tras umha árvore na rua. Cor.

87 (06"14f) Dous fascistas de civil, armados, patrulhando umha rua, entre os coches. Preto e branco ralentizado.

88 (04"04f) Soldado apostado tras umha árvore. Preto e branco ralentizado.

89 (07"13f) Rua inzada de soldados. Um deles empurra um home até tirá-lo ao chão e outro arrasta-o dos pelos. Preto e branco.

90 (05"12f) Soldados vigiando gente tirada no chão. Um civil passa e mira de esguelho. Preto e branco.

91 (03"06f) Gente saindo dum portal coas mãos na cabeças, escoltados por soldados. Preto e branco ralentizado.

92 (04"24f) Plano médio de gente caminhando coas mãos na cabeça. Preto e branco ralentizado.

93 (02"16f) Manifestação das Mais de Praça de Maio, cos cueiros

na cabeça. Preto e branco.

94 (03''03f) Soldados a cavalo, em primeiro plano, controlando umha manifestaçom, ao fundo. Preto e branco.

95 (01''18f) Contrapicado de soldado a cavalo. Preto e branco.

96 (02''22f) Mais de Praça de Maio manifestando-se. Tras elas, em contrapicado, soldados a cavalo. Preto e branco.

97 (02''15f) Mais de Praça de Maio, Hebe Pastor entre elas, manifestando-se tras pancarta. Preto e branco.

98 (03''24f) Primeiro plano das Mais manifestando-se. Umha de elas aperta um home uniformado. Preto e branco.

SEGUNDA PARTE: DO OUTRO LADO (25'22''13f)

99 (1'31''21f) Plano fixo da fachada da Escuela de Mecánica de la Armada, centro de torturas durante o régime capitalista militar. A câmara, a rentes do chao, enquadra o edificio desde o outro lado da estrada. Som directo de tráfico e peons. Bandeiras de propaganda de Daewoo em primeiro plano. Fala Celia, filha de emigrantes, através da voz, com forte acento estrangeiro, de Jesvir Mahil, filha de emigrantes, ela mesma emigrante.

Celia: Hola Alberte. ¿Este nombre en castellano es Alberto? Me encantó recibir noticias tuyas. Te escribo rápido y breve porque estoy en mi trabajo, pero no quería dejar de contestarte. Es interesante, raro y emocionante iniciar un diálogo contigo. Por favor, contale a tu padre que envié la carta a mi hermano Eladio. Es el mayor de nosotros, que somos tres, al mismo tiempo que envié la de ustedes. Como estarás enterado, las cosas aquí en Argentina están muy complejas, y mi hermano Eladio no está muy bien de ánimo. No sé si será esa la causa de no haber respondido a tu padre todavía. Te cuento un poco quienes somos nosotros. Eladio Faustino es el mayor. Cumplió 58 el 4-09-2002.



Plano 89: Entreacto.



Plano 99: O Capital, aliado do fascismo.

Luis Alberto es el del medio. Cumplirá 57 el 16-12-2002. Yo, Celia Ester, soy la más chica, tengo 51 años...

100 (1'10"19f) Picado, com cámara móbil, dumha rua onde se amorea tráfico quando o semáforo se avermelha. Dous moços aproveitam para limpar pára-brisas a câmbio dumhas moedas. Celia segue a falar sem interrupçom.

Celia: ...y mi cumpleaños es el 17 de enero. Nuestra vida familiar y afectiva es un tanto complicada, pero más o menos es así: Eladio tiene 4 hijos, una mujer y tres varones, y una nieta. Luis tiene tres hijos, dos mujeres —una de ellas falleció— y un varón, y 6 nietos. Yo, sin casarme, comparto mi vida con Jorge, que tiene dos hijos y un nieto de su pareja anterior. En cuanto a mi trabajo, te lo cuento en el próximo capítulo. Un abrazo, Celia.

Celia cala. Durante o seguinte meio minuto só ouvimos os sons da rua. Um dos moços bota a correr justo ao final do plano, movimento que rima co da cámara na seguinte cena.

101 (2'18"21f) A cámara move-se cara à esquerda por umha rua suburbana: villas miseria, cartazes de propaganda, pintadas de partidos políticos, tráfico e gentes. Som directo.

Celia: Hola primo. Decile a tu padre que mi hermano recibió la carta. Se la mandé por correo pero hablé con él por teléfono y me confirmó que la había recibido. ¿Por qué tu padre, que viene a ser mi tío Gonzalo, tiene tanto interés en hablar con Eladio? ¿Porque es el mayor? Es una pregunta filo-psicológica, nada más. Si se te da la gana, coméntale a tu padre que estoy disponible para charlar con él. También yo estoy en otro de mis trabajos. Es viernes. Aquí mañana comienza la primavera. Los estudiantes festejan su día y yo por lo tanto mañana no trabajo. Un abrazo, Celia.

Despois dumha pausa de 20 segundos Celia continua a falar.

Celia: Hola primo. Siempre me gusta encontrar tus correos electrónicos. Me gustó tu sobrenombre, Berto.

¿Puedo llamarte así? Yo estoy en Villa Urquiza —un barrio de la ciudad de Buenos Aires— en el instituto donde trabajo, y esta maquinola se come —se morfa, diríamos en lunfardo— todos los acentos. Sigamos adelante. ¿Cómo podemos hacer para que tu padre me dé bolilla? Sé que no es tu problema, pero esto de las benditas tierras me tiene repodrida. Yo estoy bastante chapita a esta altura del año. Espero hacer las cosas como para no morir en el intento. Hasta pronto. Un beso, Celia. P.D.: Los saludos para mis hermanos los guardo para cuando los vea, es decir... casi nunca. Chau chau.

O movimento da câmara vai-se ralentizando até deter-se por completo. Um camiom, no carril paralelo, interrompe a vista.

102 (54"12f) Plano geral, fixo, picado da cidade, céu azul na metade superior, altos edifícios na inferior, acompanhado dum som industrial grave e ralentizado.

103 (49"21f) Plano picado dum grupo de cidadãos jogando à petanca. Câmara em mau, tremendo.

Celia: Hola Berto. A tu padre se le ocurre llamarme justo cuando nos mudamos. Sin más vueltas, como decís vos, te dejo mi nueva dirección. Luego te cuento más cosas, pero esta mudanza ha sido muy buena, pues pudimos, mi compañero y yo, cancelar una hipoteca que teníamos en el otro departamento. Igual deseo que mi próxima casa tenga otro cuarto para cuando vengas de visita a Buenos Aires. Muchos abrazos para todos en estas fiestas de fin de año. Gracias a tu padre por el regalo. La verdad me ha sorprendido un montonazo. El dinero todavía no lo he cobrado...

104 (17"19f) Plano médio de vendedor ambulante trabalhando numa praça. Câmara em mau, tremendo. Celia continua sem pausa.

Celia: ...como supondrás, pues acabo de leer tu correo. Pero nuevamente gracias y dile que viene de perlas porque como supondrás las mudanzas provocan muchos gastos. Yo les informaré...

105 (11"20f) Plano inteiro de tres persoas sentadas ante umha fonte numha praça. Peons em primeiro termo e tráfico ao fundo. Cámara em mao, tremente. Celia segue a falar, sem pausa.

Celia: ...a mis hermanos del regalo. Un beso para vos y que el 2003 sea un bello año en tu vida, en especial si uno tiene ganas de...

106 (09"05f) Plano inteiro de duas mulheres sentadas no banco dumha praça, um neno diante delas. Outra pessoa, de pé, mostra só a parte inferior do corpo. Passeantes. Cámara em mao, tremente.

Celia: ...construirlo. Hasta todos los momentos, Celia.

107 (17"05f) Plano de conjunto dum banco na praça. Duas Mais de Praça de Maio, umha sentada, outra de pé, falam com dous homes. O que está sentado, cum neno ao colo, ergue-se antes do corte, rimando co movimento do manifestante do seguinte plano. Som directo. Cámara em mao.

108 (03"12f) Primeiro plano dum manifestante no meio dumha concentraçom. Escoita um discurso. Cámara em mao.

Discurso: ...en cada una de las jornadas de lucha y los paros agropecuarios...

109 (2"20f) Plano médio doutro manifestante. Um home de boina entra em quadro e, em primeiro plano, oculta rosto do anterior; e outra pessoa imediatamente oculta a segunda coa sua caluga desenfocada em plano de detalhe. Cámara em mao. Ouvimos outro fragmento do mesmo discurso.

Discurso: ...país, que no es la primera medida en conciencia que tomamos...

110 (06"08f) Primeiríssimo plano de $\frac{3}{4}$ de perfil dum home de barbas. Cámara em mao. Umha voz diferente fala por megafonia.

Discurso: ...de la Boca, de La Matanza, de muchos lugares se viene sumando la gente...

111 (08"00f) Plano inteiro dum corro de gente falando, passeantes, pancarta ao fundo. Som directo de geradores eléctricos e música. Cámara em mao.

112 (14"07f) Plano de gente de pé, alguns falando entre si. Cámara em mao. Som directo, como no plano anterior.

113 (17"19f) Primeiro plano de dous homes, o primeiro de barba e lentes escuras. Cámara em mao. Escoita-se um discurso numha voz diferente.

Discurso: ...es una muy mala señal de la voluntad política...

O resto do discurso apenas se escoita afogado pola voz de Celia que retoma a sua correspondência.

Celia: Hola Berto. ¿Como...

114 (10"24f) Primeiro plano dum home que escoita o mesmo discurso mentres come pipas. Cámara em mao. Som directo do discurso apenas audível baixo a voz de Celia.

Celia: ...anda la resaca de las fiestas? Aquí en Buenos Aires nos estamos derritiendo.

115 (05"10f) Primeiro plano de moço escoitando o discurso.

Celia: Estoy escribiendo una carta a tu padre. Pero por favor dale las gracias...

116 (05"10f) Primeiro plano de tres homes que falam e rim enquanto escoitam o discurso. Cámara em mao.

Celia: ...por el obsequio de navidad y dile que mi hermano mayor, Eladio, y yo...

117 (04"21f) Primeiro plano de tres persoas escoitando o discurso. Cámara em mao.

Celia: ...ya lo cobramos. Todavía no le envié los datos a mi hermano...

118 (04"06f) Primeiro plano de home com lentes. Outro home de lentes entra em quadro e caminha cara à câmara, desfocado. Câmara em mau. Soa umha canção.

Celia: ...Luis. Al estar en diálogo contigo me he puesto...

119 (13"02f) Plano inteiro dumha vendedora ambulante sentada num banco. Outra gente sentada ao seu carom. Câmara em mau. Som directo de tráfico.

Celia: ...a pensar en mis orígenes y encontré un libro sobre doce gallegos, que estoy leyendo y me parece muy interesante. Me gustaría conocer más sobre tu posición...

120 (19"02f) Solitário home de jersei vermelho (quicá um dos "descamisados") sentado num banco em plano de conjunto. Tráfico tras el. Ao final do plano ergue-se, seguido pola câmara, e, ao fazer o gesto de por-se a chaqueta, outra pessoa oculta o quadro em primeiro plano, desfocada.

Celia: ...sobre la galleguidad. Hoy creo que es todo un desafío, frente a la globalización, recuperar las raíces, y me gustó tu posición de cambiar tu nombre. Por hoy hasta aquí llegué. Un abrazo, Celia.

121 (28"04f) Plano fixo, ralentizado, da entrada do Hotel Liberty —antigo centro de interrogatórios e torturas— desde o outro lado da rua. À direita, um cartaz da empresa Apple. Abundante tráfico. Um motorista aparca e introduze o braço no quadro. O som, directo, nom está ralentizado.

122 (24"06f) Barco semi-afundido em La Boca, fachadas de casas ao fundo. Câmara em mau.

Celia: Hola Berto. Gracias por avisarme el asunto de la carta. Me interesan mucho tus comentarios sobre Galicia. Como hija de gallegos siempre me resultó fulero bancarme los chistes sobre mis antepasados. Aquí en Argentina somos bastante prepotentes y autoritarios. Ustedes también...



Plano 120: Descamisado.



Plano 127

123 (21"07f) Barco completamente escorado. Construções ao fundo. Câmara em mao.

Celia: ...lo saben por los muchos compatriotas míos que han vuelto a buscar un lugar de trabajo por esas tierras. Cuando tengas tiempo continuá contándome tus impresiones sobre la sociología y la política de su tierra. Nosotros seguimos políticamente...

124 (19"01f) Detalhe de barco abandonado e oxidado em primeiro termo. Ao fundo, o mar e casas. Câmara em mao.

Celia: ...muy confundidos. Pronto tendremos elecciones y la mayoría no tenemos muy claro qué hacer. Uno de los problemas de Argentina es que decimos en los documentos que somos un país federal, pero de hecho somos unitarios. La Capital Federal...

125 (1'08"22f) Tarde chuvosa. Avance lateral da câmara por umha rua do centro urbano. Começa lenta, acelera-se e, justo antes do corte, detém-se.

Celia: ...decide los destinos de una nación de 24 provincias, la mayoría muy pobre, y no sabemos en este megapuerto si somos argentinos, europeos, norteamericanos, latinoamericanos o nuestro destino es el Mercosur. Ahora con Lula parece que renace el Mercosur, aunque no sé si por miedo a nuestro enorme vecino Brasil. ¿Finalizaron tus vacaciones? Para mí hoy es mi último día de vacaciones en una de las universidades en la que trabajo, aunque mi futuro es un tanto incierto pues en realidad no sé si me renovaré el contrato. Luego te contaré. Igualmente el futuro no es tan negro. Tengo muchos proyectos y muchas ganas de hacer cosas, que también, poco a poco, te contaré. Un abrazo, Celia.

126 (48"17f) Picado cenital, câmara em mao e ralentizado, dumha calçada urbana. O tráfico sobe pola pantalha. Linhas brancas marcam os carris. Som industrial grave, frequências baixas que serán o único que se escoite durante o primeiro meio minuto. Depois, a voz de Celia superpom-se.

Celia: Hola Berto. Hasta la fecha no tengo noticias de tu padre. ¿Cómo va tu vida? ¿Cómo se vive la posibilidad de la guerra? ¿Cómo va el asunto del petróleo? En estos días...

127 (34"04f) Plano cenital da mesma calçada urbana, a câmara em mau ligeiramente movida cara arriba e à direita, de jeito que agora enquadra um passo de peons. Mentres o tráfico espera a gente cruza a estrada: o seu movimento rima cos viandantes do plano seguinte. Mesmo som grave que no plano anterior.

Celia: ...por diferentes circunstancias, estoy en contacto con algunas cuantas mujeres que viven en España y que están de visita en Argentina. Justamente ayer hablaba con una residente de Vigo sobre quién ganará las próximas elecciones en Galicia. Y le comentaba tu opinión. Ella desea que gane alguien nuevo, y tiene serias dudas sobre otro triunfo del PP. Mi vida laboralmente continúa en la incertidumbre por lo que dis...

128 (36"20f) Plano fixo de conjunto de gente concentrada numha praça, entre pancartas e palmeira. Tráfico em primeiro termo. Um autobus cruza o quadro, ocultando a praça e permitindo o trânsito ao seguinte plano. Som directo.

Celia: ...fruto del sol, de mi casa y de ordenar un poco los papeles y tonterías acumulados durante mucho tiempo. También aprovecho para leer y charlar con amigos y hacer proyectos. Aquí seguimos hablando de las próximas elecciones, del Mercosur y Lula, de las negociaciones con el FMI, del ALCA y de la Unión Europea, de la desocupación, de los piqueteros, del hambre, etc, etc. Un abrazo, Celia.

129 (04"04f) Primeiro dumha seqüência de quatro planos acelerados —todos co mesmo som abstracto, grave e industrial. Plano geral dumha grande carpa numha praça. Pancartas de protesta colgam das paredes. Câmara em mau.

130 (18"16f) Plano fixo dumha boca de metro em Praça de Maio. A gente entra e sai.

131 (08"22f) Plano fixo de gente manifestando-se em Praça de

Maio. Tronco de árvore e fachadas ao fundo.

132 (06"23f) Quarto e último plano da seqüência: Plano fixo de gente manifestando-se em Praça de Maio. Fachadas ao fundo.

133 (2'58"22f) A câmara, em picado, move-se seguindo o círculo traçado pelos panos da cabeça —feitos de cueiros— pintados em branco sobre o chão da Praça de Maio. Vemos pernas, fragmentos corporais de gente que passa.

Celia: Hola Alberte. Recién pasé por el correo para retirar una nueva carta de tu padre. Si hablás con él, comunícale este tema. ¿Qué es el chapapote? ¿También vos marchás a Madrid? Tengo un poco de sueño porque me estoy levantando a las 6am para asistir a un curso sobre derechos humanos y educación. La temática está bien interesante. Las profes son un poco plomas, pero las cinco horas diarias que dura uno las banca pasablemente. Yo estuve con Jorge, mi compañero, el sábado en la marcha contra la guerra. Aquí en Buenos Aires algunos diarios dijeron que se habían reunido 10.000 personas; otros, 50.000; y otros, 60.000. Éramos muchos. Todo en familia, gente de todas las edades. Aquí la interna peronista, la interna radical y todos los partidos piensan en los cargos y no en la gente. Hasta abril esto será difícil, duro, triste, y de mucha reflexión, para decidir quién nos gobernará —o dirá que lo hace— durante los próximos cuatro años. En cuanto a qué pensábamos nosotros de vos y tu familia en el pasado: en cuanto a vos, no pensaba nada, pues no sabía ni que existían tú ni tus hermanos. En cuanto a tu abuela —bah, la mía también, ¿no?—, tu padre y su hermana: durante muchos años —hablo por mí— fue de tristeza, asombro, dolor, incompreensión. Hoy puedo llegar a entender, aunque no lo comparta, que hicieron lo que pudieron, y que además no debían entender nada. Pero para una pequeña huérfana de padre y madre era muy difícil entender por qué su abuela y sus tíos no se ocupaban de ella. Entiendo la pobreza, entiendo los miedos, entiendo la distancia, pero que nunca nos hayan dado bola, para una nieta en su momento de siete años, era chino básico. Ahora, luego de algunos años de sicoanálisis y con

unos cuantos años más en mi mochila, por ahí me sirve hablar del tema, preguntar por qué...

134 (2'24"03f) A câmara gira seguindo, desde o centro, a marcha circular semanal em Praça de Maio. Hebe Pastor, a quem o COSAL conhecia dumha visita a Santiago de Compostela e coa que tempo despois compartiríamos visitas aos cárceres de alta seguridade de Santiago de Chile, caminha entre as e os manifestantes, o enquadre ancorado nela. Ao final do plano a câmara detém-se na base do monumento central para oferecer-nos um detalhe do símbolo pátrio: duas maos apertando-se, que mal rimam cos deserdados do plano seguinte —o barrete, porém, si pode fazer jogo cos gorros de lâ.

Celia: ...saber qué pensaban en tu casa —porque ustedes sí sabían de nosotros—. Y luego, cuando nos escribieron la tía Carmen y tu padre por el asunto de las tierras yo sentí que no había ni pizca de afecto, sólo la intención de hablar de unos terrones de polvo, que está todo bien, pero yo esperaba otra cosa. También me resulta ahora fácil charlar contigo, y me facilitó el hablar con tu padre la reflexión que tú me hiciste sobre él y tu mama. Creo poder llegar a pensar que cada uno hace lo que puede, como puede, cuando puede, aunque a mí no me guste ni esté de acuerdo. Muchas veces me pregunto por qué los seres humanos somos tan complicados y nos cuesta tanto ponernos de acuerdo, abrir nuestro corazón y compartir nuestros miedos. No te doy más la lata. Un abrazo. Hasta el próximo correo-e, Celia. (*Despois de mais dum minuto de silêncio, durante o qual só se ouve o som directo da praça, Celia retoma a voz.*) Hola Berto. La exportación gallega de palabras también llegó aquí a Buenos Aires. Sucede que soy un poco despistada y cuando la leí en tu correo me sorprendió. No estoy leyendo los diarios últimamente. En los medios audiovisuales no oí que la usaran. Ahora que te escribo esto, recuerdo que cuando tenía cinco años y vivía con mis padres en un barrio de esta ciudad masticaba alquitrán, o sea chapote, que mis hermanos arrancaban de la calle...

135 (56"18f) Continuação do segundo plano desta segunda parte:

Picado, cámara em mao, de tres moços limpando pára-brisas num semáforo. Gorro vermelho, caldeiro e esponja amarelos, carapucha verde.

Celia: ...porque llenaba las juntas entre los adoquines. Todavía no he contestado la última carta de tu padre. Me enrolla un poco porque tengo que comunicar a mis hermanos las cosas, y con Eladio Faustino y con Luis Alberto —mis hermanos y tus primos— mi diálogo está lejos de ser muy fluido. Yo recién estoy organizando mi año laboral. Por ahora tengo ya la designación en una universidad privada para hacerme cargo de dos materias, otra tarea en un instituto de los que nosotros llamamos de nivel terciario, y se están definiendo algunas otras cosas. Luego te contaré. Un abrazo, Celia.

136 (51"18f) Plano de conjunto dum grupo de rock tocando aos pés do monumento da praça do Congresso. Cámara em mao, situada entre o público. Moços bailando ante os músicos.

137 (2'15"05f) A cámara move-se lateralmente ao longo dumha rua. Parques, tráfico, vida urbana. Ao final do plano a cámara detém-se num semáforo, e fica imóvel durante mais de meio minuto. Som directo. A voz de Celia retorna 45 segundos depois de comezado o plano.

Celia: Hola Berto. ¿Cómo te comenzó a tratar este año 2004? Yo ando un poco boludaza, por momentos bastante tristona y por momentos un poco mejor. Entiendo que esto es normal, pero muchas veces me siento bastante rara. El lunes ya tengo que comenzar a trabajar en una de las universidades en las que trabajo. Fin de las vacaciones, aunque no a tiempo completo. Te mantendré al tanto de las novedades, pues en Argentina —aunque parece que en España también— la inestabilidad laboral es bastante grande. Hablando de trabajo: ¿Cómo está al asunto del trabajo de tu hermano mayor? (*A cámara detém-se.*) Uno de los motivos de este correo es pedirte autorización para darle la dirección de tu casilla a uno de mis sobrinos, Dardo Alberto Pagán, el hijo mayor de mi hermano Luis. Me pidió tus



Plano 133: A rota da memória.



Plano 137: O curso da história inverte-se.

datos porque dice que se quiere ir a España. Por norma personal yo no doy direcciones sin la autorización correspondiente. Espero tus comentarios. Un fuerte abrazo, Celia.

138 (41'11f) Plano fixo, nocturno, da rua Hipólito Yrigoyen. À direita ve-se o letreiro da “Librería de las Madres”. Passa algum coche e alguma pessoa. A cena tem umha forte tonalidade azul, agás um par de farolas e o interior da livraria que despedem umha estranha luz amarela. Som metálico grave.

CODA (12'34"24f)

139 (12'34"24f) A câmara, desde o interior dum vagom de metro, percorre as onze estações que vam de Plaza de Mayo a Castro Barros. Quando o trem entra nos túneis, o vidro da janela volve-se espelho e reflicte a gente que ocupa o interior, perto ou longe da câmara. A medida que o tempo e o Subte avançam a image e o som tendem à abstracção: entre Alberti e Miserere o som independiza-se da image; entre Miserere e Loria a image negativiza-se e o som adquire volume próprio. Finalmente, antes de chegar a Castro Barros, a image volve-se um tapiz abstracto de píxeis vermelhos e o som umhas frequências graves nas que, porém, ainda podemos adivinhar a presença do barulho metálico do trem. A voz humana está ausente deste derradeiro plano, mas só numha das tres versions de Bs. As. Na versom a) escoitávamos a voz de Celia, superposta a si mesma entre Miserere e Loria, lembrando umha das suas cartas: “Entiendo la pobreza, entiendo los miedos, entiendo la distancia” e “Creo poder llegar a pensar que cada uno hace lo que puede, como puede, cuando puede”. Na versom b) escoitamos as mesmas vozes, mas invertidas: perdemos o significado, só fica a nostalgia tingida de tristeza.

DEDICATÓRIA E CRÉDITOS FINAIS (branco sobre negro, em silêncio, 32”10f)

às vítimas do fascismo

a daniel vázquez, pepe vázquez, eladio faustino pagán, a
todas as persoas emigrantes que morrêrom sem poderem,
sem quererem, regressar à Galiza

3
buenos aires agosto 1999
resua abril 2006

TEXTOS SOBRE *Bs. As.*

DACOLÁ

Carta a Jaime Pena justificando algumas opções estéticas de *Bs. As.*¹

Alberte Pagán

Por que a “foto” de minha mai e a sua sobrinha-neta americana? Depois da introdução coas fotos velhas, em branco e negro, de gente de acá que foi alá, esta “foto” em movimento, coloreada, saturada, como algunha das fotos velhas em branco e negro coloreado, situa a persoa de aquí (a narradora deste lado) no lado de alá: as fotos, as lembranças, volve-se realidade na viaxe a América; a persoa que lembra volve-se ela mesma “foto” que lembrar no futuro. Entre acción e fotografía, ela funciona como enlace entre este lado e aquel, entre pasado e presente, entre unha geração e outra (a da sua sobrinha-neta, nacida alá como a sua nai, terceira geração completamente desligada da noção “Galiza”; sobrinha-neta que quando creça quereá vir a Europa em busca de traballo, como fíxeron os seus avós, mas em dirección contrária).

¹ Escrita nalgum lugar de 2006. Jaime Pena foi a segunda persoa (despois de Xis Costa) à que lle mostrei *Bs. As.* Foi graças ao seu interese que a película pudo ser estreada no Festival de Xixón.

Por que a segunda narradora tem esse acento tam estranho? Quem melhor para pór voz às cartas de Celia que outra persoa emigrante, emigrada? Neste caso, Jesvir Mahil, nacida no Panjab (Índia) e emigrada ao Reino Unido aos 6 anos de idade, que sempre viveu entre dous mundos, duas culturas, duas religions, duas maneiras de entender o mundo, de amar, de viver... O acento: o elemento que identifica ao imigrante, que o estigmatiza. Essa seria umha razom. Outra: a consciêcia dos sons, a pronúncia nom natural, senóm trabalhada: a materializaçom da língua (Straub/Huillet em mente: habitualmente acodem a persoas nom nativas para os seus recitados).

A única dúvida: nom quitar ou meter planos, senóm quiçá a sua orde.

O nacimiento de *Bs. As.*²

Alberte Pagán

Bs. As. é umha película sobre a emigraçom, entre outras cousas. Mas o tema “emigraçom” entrou a formar parte esencial da cinta, e quase dum jeito casual, vários anos despois da rodage nas ruas bonaerenses. Curiosamente, e sem sospeitar que esse acabaria sendo o contido mais destacável da obra, fora a emigraçom a que me levara à capital argentina em julho e agosto de 1999: a viaxe era um agasalho que levava tempo querendo fazer-lhe à minha mai (a narradora da primeira parte) para que re-conhecesse dous irmaos seus que emigraram a América havia meio século e que nunca mais regressárom a Galiza (ambos falecérom após a nossa visita).

Para que minha mai tivera umha lembrança da viaxe e da parentela transatlántica, merquei a minha primeira cámara de vídeo (que remataria perdida, anos despois, por terras colombianas).

² Publicado, na normativa oficial, em *AG. Revista do audiovisual galego* nº 1, Junho 2007.



Jesvir Mahil veu à Galiza em Fevereiro de 2005 para celebrar o quadragéssimo aniversário de Alberte Pagán. Aquí posam ambos, à esquerda, numha rua compostelá. Uns días antes Mahil pugeralhe voz às cartas de Celia.

Do abundante material doméstico filmado, só tres planos topárom cabida na montage final de *Bs. As.*: o encontro de minha mai co seu irmao Pepe; o retrato dela, altamente saturado e ralentizado, posando coa sua sobrinha-neta; e o primeiro plano dumha agonizante Gloria.

O resto som planos fixos sostidos das ruas e das gentes de Buenos Aires. Intentava evitar os lugares comuns, os edificios significativos, os monumentos mais identificáveis. Queria um Buenos Aires anónimo, umha cidade que pudera ser qualquer cidade; mas nom podia obviar a História, e si me sentim obrigado a incluir os centros de tortura (ESMA, Liberty Hotel) e de loita anticapitalista (Plaza de Mayo). De feito, mentres rodava sem umha idea clara de qual poderia ser o resultado final, comecei a pensar nalgum texto directamente político que pudesse acompanhar as imagens, e mesmo a valorar a possibilidade de prescindir da voz humana. Em mente tinha as propostas de Akerman (*Hotel*

Monterey, Sud) ou, para ir às origes, Snow e Warhol.

Passou o tempo e, mentres as imaxes maceravam numha gaveta, contactei por casualidade coa minha prima Celia, cujas cartas, praticamente sem editar, constituem o comentário da segunda parte de *Bs. As.* Através delas entrárom na película alguns dos acontecementos político-sociais dos últimos anos: o corralito, o Prestige, a inúmera guerra do Golfo, as eleicións galegas... Foi esta lúcida e amarga visom de Celia a que deu orixe ao comentário da minha mai: quería contrapor o punto de vista de alá co de acá, o presente co pasado, a escrita electrónica coa oralidade, a estranheza coa familiaridade, o castelhano co galego, a familia paterna coa materna, a actualidade coa nostalgia... Meio século se para uns dos outros; cinquenta anos durante os quais os fluxos migratórios se invertérom.

Agora, como espectador, podo apreciar certas influências: o plano final nom deixa de lembrar-me³ o *Wonder Ring* de Brakhage; e a voz de estranho sotaque da segunda parte, que quería artificial para afastar-me da tremenda carga emotiva dos textos de Celia, enlaça co tratamento da voz que Straub/Huillet levam a cabo na sua obra.

“Nel casu de munchos emigrantes nun queda ningún deséu de tornar a los oríxenes”

Entrevista a Alberte Pagán, director de *Bs. As.*⁴

¿Cómo ñació Bs. As.?

Bs. As. naz a partir d'un viaxe a Buenos Aires, nel que llevé a mio ma pa que conociere a dos de los sos hermanos, qu'emigraren a Arxentina facía 50 años y que nunca tornaron a Galiza. Aparte de les escenes familiares, que filmé pa consumu domésticu, pa

³ Na realidade, foi Antonio Weinrichter quem me indicou a semelhança.

⁴ Publicada no jornal do 44 Festival Internacional de Cine de Xixón (30-11-06).

que mio ma tuviere un recuerdu del viaxe (sólo ún d'esos planos, el reencuentru col so hermanu dempués de cinco décadas, atopó sitiú a película), rodé una riestra de planos estáticos y de *trave-llings* ensin tener una idea clara de que diba a facer con ellos.

Tien, poro, dalgo d'autobiográfico, d'esperiencies personales o familiares.

Sí, dafechu; pero más familiar qu'autobiográfico. Yo limítome al papel d'espectador, de receutor, de destinatariu, por muncho que los y les protagonistas seyan parientes cercanos. En realidá, el fechu de que seyan parientes y non estraños nun tien por qué afeutar a la película. La única ventaya ye qu'esi fechu permitióme un tipu de comunicación (oral y epistolar), un ciertu tonu, que quiciabes nun se diere nel casu de que yo fuere un estraño, principalmente na segunda parte. A nivel personal, el procesu d'elaboración de la película valióme p'afondar nos mios raigaños familiares (lo mesmo que Celia, na película, espresa'l so deséu de facer lo mesmo), y descubrí, pa la mio sorpresa, la bayura de parientes emigraos a Arxentina dende los caberos años del XIX. Pero, otra vuelta, esi fechu nun tien por qué influyir na película.

Fai una reflexón sobre la emigración y los llazos qu'aten dos continentes. ¿Qué cambió, cuando finó la filmación, nes sos ideas preconcebides?

Cambió muncho, porque como te dicía principié a rodar planos ensin saber exautamente que yera lo que diba facer con ellos. Si tenía una pequeña idea de montar planos vacíos ensin voces. Nun primer momentu pensé n'algún testu políticu sobre Arxentina; podemos dicir que'l tema "emigración" yera secundariu. Pero cuando por casualidá "conocí" a la mio prima Celia, y entamamos col intercambéu de cartes, y me tresmitió tola so malura, rencor ya incomprensión; la película entamó a tener forma de dípticu: per un llau, mio ma falando d'Arxentina dende esti llau, dende'l pasáu, dende la oralidá; y per otru, la visión non yá del emigrante, sinón de la xeneración arxentina fía d'emigrantes, una visión igual de dura, fecha agora dende'l presente y con un formatu epistolar modernu (refiérome al corréu electrónicu).

La película ye un viaxe señardosu, a otros tempos, a otres vides. ¿Emigrantes y señalda son dos términos que nun puen dixebrose?

Si falamos d'emigrantes gallegos, paez que la pallabra “moriña” tien que tar presente. Pero si “nostalgia” significa'l deséu dolorosu de tornar a la patria abandonada, paez sorprendente decatase de cómo nel casu de munchos emigrantes nun queda ningún deséu de tornar a los oríxenes, nun siquiera al morrer. Ye significativo'l casu los míos tíos, que durante más de cinco décadas negáronse a visitar Galiza. Y nun precisamente por falta medios. Pela parte de Celia nun pue tener señalda d'una tierra que nunca vió y de la que nunca sintió falar (recordemos que quedó güérfana de padre y madre a los siete años). Ensin embargo, sí hai una señalda más indefinida, amestada a les persones más qu'a la tierra. Ye'l dolor del separtase, de l'ausencia, que péqueme ye'l conceutu cimeru d'esta película.

El formatu carta que s'usa da-y más realismu al rellatu, ¿nun-y paez?

Yo si mui respetuosu cola realidá. Nun me presta falsificar les coses, y a lo meyor por eso ye que soi un poco recelosu cola ficción. Quiero dicir que'l formatu epistolar nun foi una decisión estética mía, sinón que vieno dau pola realidá. Pero sí ye verdá que permite dicir les coses con d'un mou direutu ya inmediatu. Pero, torno a lo mesmo, nun foi decisión mía: yo cenciellamente limitome a tresmitir la voz de Pepe, la de Celia. Son ellos los que falen: quiciabes por eso'l so dolor tresmítese más direutamente. Y tenemos que recordar que nos tempos nos que l'usu del teléfono nun yera pa toos y los correos electrónicos nun esistíen, yeren les cartes l'únicu mediu de contautu ente les families xebraes.

¿Cómo explicar a les xeneraciones del futuru les esperiencies vivies por aquellos emigrantes que colaben ensin nada a la gueta d'una vida meyor?

Yo nun pretendo explicar nada. Namái amueso. Pero claro que ye importante nun escaecer. Sobre too cuando encariamos,

dende'l recelu y el racismu, a los emigrantes que vienen al Estáu español a buscarse la vida, lo mesmo que facíamos nós nel pasáu y que seguimos faciendo, polo menos en Galiza, nel presente. Porque la emigración sigue siendo un tema d'anguño.

¿Cómo foi'l rodaxe, concretamente, no que cinca a l'actuación de los protagonistas de la cinta, y a los escenarios?

Toles imáxenes foron rodaes en Buenos Aires. Quería planos de cais, requexos, *travellings*. Nun entamu, la xente taba ausente. Llleu decidí meter a la población, manifestándose, vendiendo, xugando. Pero quería fuxir de los llugares reconocibles, quería cais anónimos que pudieren ser de cualquier ciudá. La esceición son los llugares que permiten alcordanos del pasáu dictatorial, de les tortures y desapaiciones: nun podía escaecese la ESMA, l'Hotel Liberty, la Plaza de Mayo, porque nun pue entendése la ciudá y el país ensin ellos. L'interludiu "históricu", lo mesmo que les escenes de la manifestación de les Madres de la Plaza de Mayo, garren otro tipu d'ausencia, la de los desapaecíos que, en ciertu mou, tien puntos en común cola de los emigraos. No que cinca a los protagonistas, nun hai actuación: too ta tomo de la realidá. La narradora de la primer parte limítase a facer alcordanza de les vieyes histories rellacionaes en ciertu mou con Buenos Aires. La narradora de la segunda parte limítase a lleer les cartes unviaes por Celia. El conceutu de "protagonistes" ya inda'l de "Rodaxe" a lo meyor nun puen aplicase de cualesquier manera nesta película.

Imaxino que foi un llabor investigador mui ampliu, yá qu'almás, apórtense documentos gráficos, como concentraciones, afirmaciones polítiques...?

Prestame que pienses eso, porque indica que'l conxuntu tien coherencia. La realidá ye otra. Nesti llustru que pasó ente la filmación de les imáxenes y el montaxe final yo limitéme a dir acumulando material, pero non material buscáu por mi, sinón material que por delles coses cayó nes mios manes. L'exemplu más nidiu son les cartes de Celia, cola que principié una correspondencia dafechamente fortuita, porque, de fechu, durante la mio estancia en Buenos Aires, nun sabía de la so existencia. Güei inda nun nos conocemos personalmente.

“O que aquí falta non son só lugares onde exhibir os filmes, senón tamén unha pequena literatura sobre os filmes na que se poidan facer críticas sobre outro tipo de propostas”

Entrevista a Alberte Pagán⁵

Ramiro Ledo

Esta conversa con Alberte Pagán (O Carballiño, 1965) ten xa case cousa dun ano. Recuperámola porque aí rematando 2006 presentou o seu último filme, *Bs. As.* no Festival Internacional de Cinema Independente de Xixón. Estes días *Bs. As.* vaise estrear tamén en Galiza (A Coruña, Compostela).

Nesta altura, Alberte Pagán é dos moi contados en Galiza que se toma a serio o seu labor de cineasta máis que a si propio (Brecht). Estudoso e apaixonado do cinema experimental e de avangarda, é o responsábel da programación de cinema experimental do Laboratorio de Movements (Compostela). Amais de varios artigos sobre cinema*, publicou *Introdución aos clásicos do cinema experimental* (CGAI-CGAC, 1999); *Imaxes do soño en liberdade. O cinema de Eugenio Granell* (2003) ou *A voz do trebón. Unha aproximación a Finnegan's Wake* (Laiovento) e ten un libro para saír do prelo verbo dos filmes de Andy Warhol.

Conversas em Zapatera, a partir de gravacións nunha comunidade sandinista, é o primeiro filme ao que lle deches forma como tal. Non téns nada filmado de antes?

Eu cinema levo tentando facer dende hai tempo; de feito as

⁵ Realizada em Abril de 2006, esta entrevista publicou-se em Janeiro de 2007 em *Sonotone. A revista galega da música*. Um fragmento apareceu em *Novas da Galiza* baixo o título “Alberte Pagán, à margem do convencional” (no número do 15 de Abril ao 15 de Maio de 2006).

* En *Dentro e fóra de Hollywood. A tradición independente no cinema americano* (Festival Internacional de Cine Independente de Xixón, 2003); *Arrebato... 25 anos despois* (IVAC-Filmoteca Valenciana, 2006).

primeiras cousas foron cunha maquiniña que mercara de 16mm e un proxector. Pero aí xa tés que enfrontar outra serie de custes: os da propia película de celuloide, a manipulación da imaxe, o laboratorio... Cómpre meditalo moi ben.

Así que aínda teño unhas cantas bobinas de dous minutos e medio filmadas en celuloide coas que se cadra algún día hei facer algo.

Que tipo de imaxes había aí? Con que vontade as facías?

A idea era utilizar esas imaxes para facer algo, pero claro, o cine realmente é moi custoso e o vídeo ten esa facilidade de que democratiza bastante todo o proceso. Mais logo, claro, está o problema técnico. Até hai tres ou catro anos, eu non tiña un computador decente para poder montar en vídeo nin tiña cámara de vídeo tan sequera. E logo tiveren cámara, pero tardei en ter un bo aparato para editar, de xeito que fun acumulando bastantes fitas ás que agora nestes últimos anos lles estou un pouco a dar forma. De feito, *Conversas em Zapatera* non foi rodado con esta cámara miña, senón con outra cámara analóxica, de aí que a calidade do son non sexa moi boa, porque a toma de son é da propia cámara e foi filmada hai hoxe dez anos, en 1996. Non fun capaz de editalo até 2004, ou 2002, xa non me lembro.

Sobre todo, teño material de Colombia, das brigadas do COSAL (Comités de Solidariedade con América Latina); teño material de Bos Aires, que é o filme que estou a facer agora; teño material do Sáhara, ao que tamén lle quero dar unha forma máis persoal... No COSAL levo unha temporada gravando a xente que vén falar nas charlas coa idea de facer unha recompilación de caras, de imaxes e de voces diferentes e de diferentes partes do mundo. E logo tamén para o instituto no que traballo, onde tamén fixemos algunha cousa cos rapaces, eu e dous compañeiros. Pero isto non deixan de ser actividades que fas porque sempre che interesou o cinema. O caso é que hai cousas que andan por aí ás que pouco e pouco se lles vai ir dando forma...

O primeiro que tés filmado desas saídas fóra que é, o de Nicaragua?

Si. Porque debín mercar a cámara en 1999, cando fun a Bos

Aires. Unha cámara que me roubaron en Colombia, por certo, e daquela só conservei as fitas que non me chimparon, porque a meirande parte, sobre todo as da poboación indíxena, desapareceron. O do Sáhara debeu ser en 2000 ou 2001.

Ti, cando chegas a Zapatera, levas algunha idea prefeita de que é o que queres filmar e como o queres facer ou chegas simplemente a ver que é o que pasa e dende aí ir pouco e pouco facendo? Vas a filmar ou vas e aproveitas para facelo?

O de filmar era unha idea que manexabamos, pero de feito eu cheguei alí sen cámara. A cámara era de Antonio Pérez, un rapaz do COSAL que veu logo. Eu fora dos primeiros que chegara e fixemos tempo para alugar unha casa alí en Granada, no sur de Nicaragua. Non foi até despois cando lle mandamos unha mensaxe ao Antonio do tipo: “mira, se téns unha cámara por aí, tráela porque estaría ben filmar”.

A cousa era filmar todo o posíbel. E home, algunha idea si había, porque hai por exemplo moitos rostros que si que me interesaba filmar en detalle. E fixemos tamén tres entrevistas con tres persoas que son as que aparecen de banda sonora no filme.

Foi curioso, porque en Zapatera non había electricidade e había un problema para cargar a cámara; e ti pasabas aló varios días, pero a batería non duraba tanto. Nesta aldea na que estaba eu tiñan un pequeno motor que funcionaba con gasolina e empregábano para ver a tele á noite, cando acababan de traballar, ou tamén cando se xuntaba toda a aldea para ver o culebrón de turno. Mais na illa había varias aldeas e o motorciño este estaba na miña, co que tamén se forzou un pouco que eu ficase alí para poder cargar a cámara. E logo nada, unha montaxe das imaxes e...

O filme non leva unha narración convencional, cun principio e un final, senón que é coma se levase dúas narración paralelas, unha na banda de imaxe e outra na banda de son...

Dúas ou tres, porque son tres persoas que contan basicamente o mesmo, pero dende tres puntos de vista diferentes. A idea tampouco era facer unha reportaxe inmediata, por iso tanto me ten que aquilo pasara hai dez anos, porque a situación pouco puido mudar ao día de hoxe. É un feito histórico que queda aí.

Tampouco quería pór a miña voz nin ningunha outra voz dende fóra, senón que sexan eles quen conten e quen narren a súa historia.

Tés idea de como e por onde anda a xente que aparece no filme?

Seguen alí. En 1996 xa entrara o exército dúas veces a desaloxalos, mais eles volveron clandestinamente. Había tamén moita xente queimada, porque tiñan moi pouco apoio; nomeadamente o dun sindicato agrario de alí de Granada, e a xente que viña do norte viña absolutamente sen nada. É que non tiñan nin auga, nin pan para comer; ben deitaban dunha pequena rede grazas a este sindicato agrario que lles axudaba, que senón morrían de fame.

Moita xente abandonou en volveu para o norte. Outros foron para Managua, outra xente foise, pero ao cabo dun par de anos regresaron. Hoxe exactamente non sei cal é a situación exacta, pero xente hai. No filme ao final aparece tamén un pequeno cartaz no que explico como estaba naquela altura a situación.

A partir de Zapatera fíxeches Os waslala, centrándote en tres rostros dos que aparecen no teu primeiro filme, afondando xa máis no experimental...

Si, basicamente era iso; coller as mesmas imaxes e darlles un aspecto menos narrativo, menos documental e máis experimental. Non son máis ca tres pequenos poemas, tres pequenos retratos desa xente.

Comeza cun bombardeo de imaxes que aparecen tamén en *Conversas em Zapatera* e o obxectivo é rescatar tres rostros que foron cos que tivemos algo máis de contacto, cos que máis falamos, e tratar cada rostro dunha maneira diferente, cunha manipulación formal diferente, o mesmo que a voz ou o son. Ao cabo, unha pequena homenaxe máis formal e máis experimental a esta xente.

E logo está Como foi o conto, no que aparece a túa nai, non é?

Si, é a miña nai. Iso foi un pouco unha improvisación, tamén. Era unha cea familiar e non tiña pensado facer nada, simplemente

poñer a gravar á miña nai e filmar a familia. Cando ela comezou a contar a historia puxen a cámara en funcionamento e non foi até despois que tentei darlle forma. Pouca forma, porque basicamente é unha improvisación.

Mais é interesante, porque a parte de recuperar a tradición oral, os contos que sempre se contaron nas familias e que cada vez xa se contan menos, a forma do filme está feita pola propia protagonista. É ela a que me di: “Saca esa cámara de aí!”; entón o que ía ser unha cámara móbil rematou nun plano fixo, porque tiveren de pór a cámara enriba da mesa para que ela pensase que estaba apagada. Así hai varios detalles que van revelando como ela é sen querer quen lle dá a forma ao filme: ao punto de vista, ao encadramento, ao movemento de cámara.

É moi diferente de *Conversas em Zapatera*, que foi un filme moi editado, moi traballado. *Como foi o conto* nun principio ía ser un plano fixo e ía durar como dez minutos máis, mais como polo medio había moita conversa que non tiña a ver coa historia que narraba a miña nai fixen aí uns cortes. Basicamente era case unha metraxa atopada; unha fita de vídeo á que tal e como estaba lle puxen o primeiro plano do filme para contextualizar.

Ese primeiro plano é o único dato obxectivo que hai en todo o filme, porque tamén cómpre reparar en que, durante todo o tempo, nós non somos conscientes de sabermos exactamente en que ano aconteceu a historia. De feito, hai moitas alusións ao redor de cando pasou iso: de se foi hai corenta anos, de se “Que va! Onde vas con corenta anos, iso é moito, isto foi hai non sei canto...!”. Ou tamén sobre o que puña na lápida, que non filmei até despois de filmar á miña nai. Entón é iso; unha historia que sempre é subxectiva sobre que é o que ti pensas, que é o que ti cres, que é o que foi, cando pasou, como foi. O único dato obxectivo realmente é esa placa da que non somos conscientes nese intre.

Dicías antes que andabas agora a voltas cun filme ao redor de Bos Aires...

Agora está rematado, pero aínda estou retocando nel. É un filme que se chamaría *Buenos Aires* [ao cabo deu en Bs. As.], no que me poño xa en 78 ou 79 minutos.

A viaxe a Bos Aires foi un agasallo que lle fixen á miña nai para que coñecese os seus irmáns, que emigraran cincuenta anos atrás e nunca se volveran ver. Hoxe os seus irmáns xa morreron. O filme vai un pouco sobre como se vía Bos Aires dende acá, como se ve isto dende aló após dúas xeracións, como se perdían as relacións entre as familias. Son imaxes da cidade e voces que falan da emigración, de desencontros familiares, do abandono e desas cousas.

Empeza cunha introdución de fotos antigas da familia que tamén me valeron moito a min, a nivel persoal, para ir descubriendo moitos aspectos da miña familia que ou ben non coñecía ou dos que non era moi consciente. Falando coa miña nai, que é a que me dá as informacións, caín en que unha porcentaxe altísima da miña familia marchou a Arxentina para ficar, ou foron e volveron. Igual un noventa por cento da miña familia, unha barbaridade, vamos. Daquela, a relación con Bos Aires na familia tanto da miña nai coma do meu pai estivo sempre aí; Bos Aires formaba parte da familia. Sempre tiñas irmáns aló, ou tíos, ou sobriños.

Na narración aparecen nomes e anécdotas de nomes que logo vai haber que ir relacionando coas fotos do principio, aínda que non necesariamente. Hai primeiro unha voz falando de como se vía Bos Aires dende acá hai cincuenta anos, que se tiñas aló parentes, ou un tío que che mandaba agasallos, ou as visitas que viñan. E logo unha segunda parte na que estaría a voz dunha curmá miña pola banda do meu pai que eu non coñezo persoalmente e que quedou orfa aos sete anos. Eu ouvía falar dela de pequeno, pero nunca houbo contacto, nunca houbo cartas de felicitación de fin de ano e estas cousiñas; é coma se houbese un corte aí. Tamén eran outros tempos: había moita pobreza e non había as comunicacións que hai hoxendía; entón manter contacto coa familia do lado de aló era moi difícil.

De súpeto, por casualidade, recuperei o contacto con esta curmá e claro, ela conta o que é ser filla de galegos en Arxentina, orfa aos sete anos de pai e de nai, o seu pai asasinado por un socio (aínda que isto non aparece no filme. Ou si. Non aparecía pero vai aparecer agora no retoque este –risos-). Daquela conta o seu punto de vista un pouco máis acedo, máis agre, un pouco resentido dunha meniña que queda orfa aos sete anos e sabe que ten familia

en España pero ningún a coida, ningún vai a buscala e tal.

Que tipo de distribución teñen os teus filmes ou cal pensas que é o público ao que máis poden estar dirixidos, se hai algo diso?

Home, por exemplo *Conversas em Zapatera* víchelo ti e a súa estrea vai ser no Cineclube de Compostela. Porque o viu xente do COSAL e algún colega, pero nunca se exhibiu en público.

Logo con *Como foi o conto* si que xa me preocupeí un pouco diso de que, xa que o fas, sacalo á luz. Estreouse na sala NASA (Compostela) e proxectouse tamén no CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe, A Coruña) e podería tamén poñerse en moitos máis sitios, pero o feito de que haxa unha estrea a min xa me satisfai. E mandeino tamén a algún festival de por aí. Lembro que a Medina del Campo, onde non foi aceptado; tamén ao festival de cinema e vídeo de aquí de Noia e non foi aceptada e... É que claro, tampouco tés moitos sitios onde mandalos. Porque estes festivais que hai tiran decote moito ao narrativo. Tés categoría de ficción, categoría como moito de animación e punto, e o que saia un pouco diso xa non ten nin cabida. É un proceso moi latoso realmente iso de andar a mirar a ver onde hai festivais, escollelos e enviarlles as copias. Como logo segues facendo cousas, pois mira, se sorden logo maneiras de proxectalas noutros sitios, ben.

Os Waslala estreouse no CGAI. E falando de a que tipo de público poderían ir dirixidos os meus filmes, o público do CGAI sería un público ideal para este tipo de filmes, porque a xente ten tamén certa rodaxe como espectadores para poder enfrontar este tipo de propostas. Aínda que enviei *Os Waslala* tamén a Curto-circuíto (Compostela) e tampouco foi aceptada. Había unha sección específica de videocreación e eu pensaba: “ben, malo será que non ma collan...”. E tampouco.

O filme este de Bs. As., por durar máis, levouche máis tempo facelo có de Zapatera, por pór un caso?

Eu non diferencio entre cinco e noventa minutos. E non é que me custe máis facer un filme de noventa minutos que de cinco; ao contrario incluso. Para min non é que un sexa longo e é unha longametraxe ou que outro sexa curto e entón é unha curta e é un

paso previo para facer longas. O que pasa é que logo o mercado é como é. Entón con este filme igual si que o tomo máis ao serio e no canto de envialo a vinte festivais por aí, envío a tres ou a catro onde poidan apreciar este tipo de propostas.

Co tempo eu creo que os festivais van acabar aceptando tamén os formatos de vídeo porque é absurdo non facelo. Logo les queixas de moitos cineastas que traballan en vídeo e que o envorcan logo a 35mm e realmente quéixanse porque as cores do vídeo non se reproducen igual en celuloide. Entón eles, que tratan moi ben a cor, de súpeto co celuloide vense decepcionados porque non é o que tiñan e están desexando que por fin haxa cinemas con proxección dixital para que se proxecte o que ti realmente fas. Ou sexa, que están a te obrigar a pasalo a 35mm cando acaban por manipularche o teu filme; acaban dobrándochos, xa non é unha versión orixinal...

Tamén levas a programación de filmes no Laboratorio de Movementos (Compostela)...

Estas cousas que fago, por veces tamén co CGAI para presentar algún cineasta experimental, son porque me interesa este tema tamén dende o punto de vista didáctico. Un pouco dar a coñecer o cinema experimental para crear un público que non se sorprenda. Porque de súpeto, con *Como foi o conto*, algún colega ou algunha colega téñenme dito: “Home si, está moi ben; moi simpático, a túa nai...” E non sei qué non sei canto; “Está moi de puta madre, e rinme moito; pero iso non é un filme!” Home, entón que é?, digo eu.

Pasa que se te saes un pouco do que é o establecido xa non temos criterios para poder valorar. O que falta neste país non son xa só lugares onde exhibir os filmes que se poidan facer, senón tamén unha pequena literatura onde a xente poida escribir sobre os filmes ou se poidan facer críticas sobre este outro tipo de propostas.

“No cine non é imprescindible a industria para facer unha obra de arte”

Entrevista a Alberte Pagán⁶

Xan Carballa

Crítico, teórico da imaxe con afán didáctico e de divulgación son algunhas das pegadas do labor do cineasta Alberte Pagán (O Carballiño, 1965) que ten xa tres películas de diferente duración estreadas, *Como foi o conto*, *Conversas en Zapatera*, *Os Waslala* e agora *Bs. As. (Bos Aires)* que está sendo moi ben recibida nos festivais nos que participou. Tamén podemos seguilo a través de tres libros: *Introdución aos clásicos do cinema experimental* (CGAI-CGAC, 1999); *Imaxes do soño en liberdade. O cinema de Eugenio Granell* (2003) ou *A voz do trebón. Unha aproximación a Finnegan's Wake* (Laiovento).

A feitura de Bs. As. semella un alarde porque nos créditos aparece vostede practicamente en solitario.

Por unha banda son os medios técnicos os que o permiten e por outro o xénero no que me inscribo, e tamén sobre o que escribo, é o cine experimental, que sempre foi moi artesanal e individual. Mudou co tempo pois antes traballaban con celuloide e tiñan que recorrer a laboratorios. O cine experimental implica que a película sexa concibida como creación artística persoal na que o individuo o fai todo. Os medios de hoxe permiten traballar en solitario.

Bs. As. (Bos Aires) é cine experimental pero tamén ten algo do xénero documental?

Os festivais aos que está indo son de documentais, porque esa é unha porta de entrada para unha certa comercialización, aínda que non é o que de principio procuro. En *Bs. As.* hai unha mistura de experimental, con tratamento formal radical. Ao in-

⁶ Publicada n'A Nosa Terra (22-28 Febreiro 2007).

troducir dúas voces narradoras a historia que contan impoñe moito ao resto da película. Xogo a dúas bandas aínda que, como sempre sucede, a historia acaba impoñéndose e os espectadores rematan por preguntarse polo que se está a contar ou polo que suxire a miña historia familiar da emigración que está de fondo. Ese é o reparo que lle poño á ficción, que a narración sempre se acaba impondo á construción formal da película.

O cine experimental pide un espectador diferente do que vai ver cine de ficción. Non é un cine de masas, precisamente.

Non, pero Bs. As. está gostando bastante a pesar dese carácter experimental. Non é o lóxico entrar en circuitos comerciais pero toda a difusión que teña será benvida.

Que supón traballar fóra das necesidades da industria?

Unha gran ventaxa que hai que aproveitar, porque hoxe podes facer obras marabillosas só cunha cámara de vídeo e un ordenador. Esa é a demostración de que a calidade dunha película non está en relación cos cartos que custe. Por iso estou contento que fose aceptada en todos os festivais aos que a mandei, fose na sección oficial ou nas paralelas. Iso demostra que non fai falta unha industria detrás para facer unha obra de arte, se é que fas cine como creación artística, que é un pouco a eiva que lle vexo ao cinema galego, que parece sempre enfocado á industria e ás subvencións. Hai xente con moito criterio estético e artístico que bota anos á procura de subvencións ou á procura dunha produtora. Se tes ansias de facer cine os medios técnicos hoxe axudan moito a sacalos adiante.

Aquela escola Dogma ten unha certa conexión con ese concepto?

Era un pouco sairse unha miga da industria, de facer un cinema máis humilde, sen tanta aparataxe. Ás veces hai curtas cuns créditos que duran máis que a propia película, *Dogma* era unha cámara, luz natural e actores e actrices. Os medios de produción non teñen que ver coa complexidade do resultado. Películas con enormes medios son ao final moi simples. Bs. As. a pesar da apariencia de sinxeleza ten elaboración formal e unha película re-

cente que foi aos cines, como *O gran silencio*, ten detrás todo o que supón o grande cine, aínda que a historia que conta é a cotidianidade dunha comunidade de monxes de clausura sen apenas diálogos.

Dicía que en Bs. As. a historia imponse á ficción, que é o que se conta?

Hai un discurso narrativo que apareceu despois das imaxes. A película fíxose entre 1999 e 2006, con imaxes gravadas hai sete anos. A intención inicial era diferente, só con planos das rúas e as xentes, sen máis, até engadirlle un comentario político con algunha voz que falase da situación da Arxentina. Pero que a emigración acabase tomando o corpo central foi produto da casualidade. Contactei cunha miña curmá arxentina e o intercambio de correos foi o que mudou o rumbo. Ao principio había só unha reflexión formal, experimental, sobre a cidade e a historia da Arxentina.

No seu proceso de traballo hai unha planificación previa?

Non sempre. Cada unha segue un camiño. *Como foi o conto* era unha improvisación, porque nin pensado tiña acender a cámara e de súpeto apareceu a señora protagonista contando o seu conto e púxenme a gravar. E só despois lle puxen un marco, cunha imaxe de comezo e outra de final e uns créditos. Agora estou cun proceso máis convencional, buscando material para traballar unha idea previa. *Bs. As.* surxiu a partir das moitas horas que teño grabadas. É como coas notas dun escritor que se acumulan até que ás veces dan algo de sí. *Bs As.* surxiu como tal no ordenador durante o proceso de montaxe.

Vostede fai tamén ensaio teórico sobre o audiovisual, como ve o momento do audiovisual galego? Porque temos formación, temos unha televisión propia, e parece que se quer percorrer só camiños xa estandarizados.

Hai moito mimetismo do produto comercial ao uso, pero non podo opinar moito porque é un mundo que descoñezo. Na literatura e na pintura a experimentación está integrada e vas á librería ou o museo e tópaste con ela. Pero a experimentación existe desde

que empezou o cine e non é doado acceder a ela. Bs. As. móvese en circuitos menos habituais, proxectouse no CGAI, que é unha sorte que contemos con el e no Cineclub Compostela, pero nada máis.

A imaxe, fotografía e video, entrou case como marca de referencia da arte contemporánea. Hai moita impostura e desexo de estar á moda máis que oficio?

Supoño que tanta como en calquer outro campo. É certo que moitos artistas utilizan o video e moito do que se ve é pobre. Pero tamén hai cousas que lle dan mil voltas ao cine comercial que se proxecta nas salas. De feito no ámbito do cinema comercial hai pezas que no seu día supuxeron un paso adiante e que non foron realizadas por cineastas, fosen escultores ou pintores, que viron no cine un modo de expresión. De Andy Warhol ao canadiano Michael Snow, que é un punteiro do denominado cinema estrutural.

A dixitalización da imaxe é relativamente recente en canto ao seu acceso masivo. Estamos aínda nun período de decantación, no que hai máis ruído que resultados?

É un problema de ignorancia da propia historia do cinema porque en todo o que foi o *boom* do video-arte, videoclips e a publicidade na tv, que é onde hai máis manipulación da imaxe, non inventaron nada novo e case todo está feito desde os anos 20 e 30 do século pasado. A xente pensa que descubre un Mediterráneo que xa está moi navegado. É unha cuestión de ignorancia porque se descoñecía todo o canon do cinema non comercial. Dun tempo para acá xa hai máis literatura sobre o tema e hoxe coa internet podes acceder a moita máis información. Hai que ver moito para poder experimentar e ofrecer perspectivas novas.

Entrevista con Alberte Pagán, director de Bs. As.⁷

Albert Alcoz y Elena Ortega

El director y escritor cinematográfico gallego ha sido el ganador junto con María Cañas de la segunda edición del Premio de Cine Ensayo Roman Gubern organizado por la UAB por su película *Bs. As.* Con motivo de su visita a Barcelona para presentar su libro *La mirada impasible* sobre el cine de Andy Warhol, conversamos con él sobre su película y las influencias del cine experimental que encontramos en la misma.

¿Cómo evoluciona Bs. As. en los 7 años que dedicas al filme?

Empezó sin nada que ver con la emigración, que digamos que es el tema principal de película tal como está ahora editada, pero curiosamente nació con la emigración de fondo, porque nació de un viaje a Buenos Aires, un regalo que le quería hacer a mi madre —que es la narradora de la primera parte— para visitar a dos hermanos suyos que se habían ido a Buenos Aires hacía 50 años y que nunca más regresaron.

Tenía claro que quería hacer planos fijos de la ciudad, de las calles, de la gente... apartarme un poco de los edificios más identificables, más significativos, pero sí quería meter lo que es la historia de Argentina y de Buenos Aires, y ahí están los centros de tortura como es la ESMA o el Hotel Liberty, y también el aspecto reivindicativo y anticapitalista como es la Plaza de Mayo y las manifestaciones de las Madres. Y, bueno, pues las imágenes quedaron ahí macerando en un cajón mientras pasaba el tiempo, y no fue hasta dos o tres años después que contacté con mi prima Celia, que es la narradora de la segunda parte, y fueron sus correos los que me dieron la idea de contraponer el punto de vista americano y el punto de vista gallego en el tema de la emigración.

Al principio incluso pensé en algún comentario directamente político para acompañar a las imágenes, e incluso llegué a pensar

⁷Tanscripción del audio de un vídeo publicado en *Blogs & Docs* (www.blogsand-docs.com) (03-05-2007).

en prescindir completamente de la voz, con lo cual la película está ahí entre lo que sería un cine experimental más radical y entre... claro, una vez que metes la voz humana como que la narración lo acapara todo. Y de ahí que al final quisiese insistir en la longitud de los planos, sobre todo en el plano final del metro, un poco para reivindicar el aspecto visual de la película, que no... eso, que no se venda a lo que es la narración, o las narraciones, de las mujeres.

¿Cuáles han sido tus influencias?

Cuando estaba rodando tenía en mente algo parecido a lo que hace Chantal Akerman en sus documentales, *Sud* o *De l'autre côté*, o *Hotel Monterrey* para irnos más atrás en el tiempo. Pero bueno, ella al mismo tiempo estaba influida por Michael Snow o directamente por Andy Warhol. Entonces... bueno, me gustaba eso, el estatismo de la imagen, el encuadre ahí fijo y que la vida pase por delante. Y de eso sí que era un poco consciente, de que quería hacer algo parecido. Pero luego las influencias que puedo ver ahora las veo como espectador, una vez hecha la película, y no es algo que tú quieres hacer a priori. Y... bueno... pues un amigo me llamó la atención sobre el último plano del metro, que me decía que era exactamente igual que *Wonder Ring* de Stan Brakhage. Pero bueno, es algo de lo que me doy cuenta después, y cuando me lo dicen. Supongo que sí, que todo eso... claro, son películas que tú conoces, sobre las que escribes, que estudias y tal. Supongo que algo de eso habrá, pero no es algo que hagas aposta.

También veo, pero a posteriori, un poco de influencia de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en el tratamiento de la voz —aparte de, bueno, otros aspectos visuales—, en el tratamiento de la voz de la segunda parte, lo de darle un acento extraño que separa un poco el contenido de la plasticidad de la voz, ¿no?, el significante del significado.

El acento es muy peculiar, porque es un acento indio, británico, italiano y... E incluso ahora alguien me ha dicho que pensaba que era una voz creada por ordenador, lo que me gustó mucho, ¿no?, porque es eso de darle artificio a la voz, ¿no? Un poco también para separar lo que es la... no sé... Es que la emotividad de los textos de Celia es tan fuerte que quería crear una pequeña distancia.

La manipulación de la imagen: aceleraciones, ralentizados, saturaciones...

Ya desde el título, que es “Buenos Aires” abreviado: no es algo físico, no es una película sobre la ciudad física, sino que es un lugar mítico, algo que tienes ahí en la familia, en la historia familiar, una referencia más mítica que real. Y... bueno... pues la manipulación de la imagen en estos planos también es un poco para romper la pantalla como ventana a una realidad, y, bueno, decir: Mira, estamos aquí creando unas imágenes, manipulándolas,... E incluso ir más allá de la imagen, decir: pues detrás de esta imagen, de esta ventana, hay algo más, ¿no?

A pesar de tu interés por el cine experimental, en tus filmes predomina la narración...

Me sorprende a mí mismo, porque yo... realmente el cine que me gusta ver no es el que me gusta hacer. Yo quería hacer cine más directamente experimental, prescindiendo completamente de la realidad y de la política, pero luego no me sale. Soy incapaz de, no sé, de prescindir de las historias humanas y políticas que hay detrás de cada cosa. Me sale así, no sé. No puedo hacerle nada.

Gimme Shelter⁸

Jaime Pena

En la contraportada de *Los emigrados* los editores escriben que la ¿novela? de W.G. Sebald es “una meditación sobre la memoria y la pérdida: un relato melancólico, nada épico, sobre el desarraigo, la desesperación y la muerte”. Estas palabras parecen escritas para esas otras historias de emigrados que presentan películas como *Juventude em marcha* y *Bs. As.* Tanto Ventura como

⁸ Publicado, bajo el epígrafe El Especialista, en el diario del 44 Festival Internacional de Cine de Xixón (30-11-06).



Gimme shelter. “En cuanto a tu abuela —bah, la mía también, ¿no?—, tu padre y su hermana...”

Celia, los protagonistas respectivos de las películas de Pedro Costa y Alberte Pagán, podrían llegar a formar parte del catálogo de deserrados de Sebald: seres que han perdido sus raíces, sus lazos familiares, a veces incluso su identidad.

Como ocurre con los libros de Sebald, tanto *Juventude em marcha* como *Bs. As.* (pronounced Buenos Aires) son poco propicios a una sencilla clasificación: ¿ficciones?, ¿documentales?, ¿ensayos? En el caso de Costa sabemos que sus personajes proceden de dos de sus películas anteriores, pero en particular de una de ellas, *No quarto da Vanda*, de la que esta *Juventude em marcha* se constituye en una suerte de continuación y reelaboración. Casi podríamos decir que un *remake*, pero un *remake* efectuado por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. En *Bs. As.* también hay mucho de Straub-Huillet, en especial esa voz de Celia, una voz de una verdadera inmigrante que, en sus dudas, subraya la inferioridad e inseguridad de un ser enfrentado a un mundo ajeno al suyo. Aunque no sea premeditado, justo será reconocer en estos dos títulos el más que merecido homenaje a Danièle Huillet.

Como hablamos de extrañamiento, del otro, la voz de Celia —interpretada— no es más que una contaminación de eso que hemos dado en llamar ficción. Es evidente que no es la voz de la verdadera Celia —cómo iba a serlo si Celia sólo se expresa por escrito—, sobre todo si la comparamos con la naturalidad de Marta, la narradora, la que nos cuenta la historia familiar. O la que nos presenta a los personajes, porque la historia verdadera es la que nos cuenta Celia, el exorcismo familiar al que se somete Alberte Pagán. El contraste entre ambas voces es similar al que podemos encontrar entre Ventura y Vanda. Pero me resisto a la tentación de comparar Cabo Verde y Galicia. Pagán lo deja muy claro: Galicia ha acabado por ser punto de retorno, territorio de acogida. O eso es lo que les gustaría a los que llegan, a los que un día se fueron. En cualquier caso, la melancolía y la autoindulgencia están ausentes de su retrato de la emigración. El suyo está presidido por la crueldad. Una crueldad prosaica, ni siquiera enmascarada por la poesía.

Poco importa que *Bs. As.* no sea un documental al uso, aunque muchos de sus recursos discursivos provengan de la no-ficción. Pero será mejor que en este caso entendamos la no-ficción

como ausencia de narración, algo indiscutible en las imágenes de *Bs. As.*, unas imágenes que no llevan aparejadas voces sincrónicas —aunque sí sonido ambiente— y que de nuevo remiten a Straub-Huillet en su querencia por los espacios urbanos de una ciudad como Buenos Aires donde aún es visible la huella reciente del fascismo. E importa menos que sea un documental —vamos a aceptar el término para no enredarnos en discusiones terminológicas— autoproducido o, dicho más claramente, casero. Que es y parece casero, pues no se sirve de ninguna retórica para maquillar su origen y acercarse al paradigma industrial. Se entenderá mejor lo que les digo sobre la no narración y la autoproducción en *Bs. As.* si les recuerdo que Pagán es el autor del capítulo sobre cine experimental y *underground* en el volumen *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, publicado por este mismo Festival dos años atrás.

El último Scorsese, *Infiltrados*, se inicia a los sones de una famosa pieza de los Rolling Stones, *Gimme Shelter*. Creo que a un título como éste le harían más justicia películas como *I Don't Want to Sleep Alone*, *Juventud en marcha* o *Bs. As.* que nos hablan de verdad del desarraigo y la inclemencia social, de la búsqueda desesperada de un refugio, de la integración y de la imposibilidad de ser a un tiempo de aquí y de allá.

De casa al trabajo y del trabajo al cine

Hoy: Argentina⁹

Marcelo Panozzo

Uno. [...]

Dos. No se puede hablar de nostalgia, no todavía; pero ante una película como *Bs. As.*, de Alberte Pagán (forma parte de “Llendes” y se presenta, con entrada libre, hoy a las 19.45 en el Antiguo Instituto) sí se produce un mullido extrañamiento. La película está filmada en Buenos Aires y se divide en dos partes: en la primera, habla la madre del director, que viajó a la ciudad para conocer a dos hermanos que emigraron hacia la Argentina cinco décadas atrás y jamás regresaron a Galicia; en la segunda, el discurso está articulado a través de los correos electrónicos que Pagán recibe de su prima, a la que no conoce personalmente, hija de gallegos pero nacida en Argentina. Las imágenes que acompañan a ambas voces fueron registradas en Buenos Aires; son mayormente planos fijos, en los que primero se ven sólo perfiles de edificios y cielos tormentosos, pero que luego van dejando paso a la vida en la ciudad, al trajín de sus habitantes y al sol. Entre ambas partes, un interludio ominoso: imágenes del dictador Videla y de los años más oscuros del país, allá por finales de los 70. Los relatos de ambas mujeres, aún con signos, códigos y razones bien diferentes, son apasionantes: por sus búsquedas vitales del tiempo perdido y por cierta nostalgia de lo que no se vivió. Y lo del extrañamiento antes mencionado tiene que ver con el hecho de ver desde aquí las imágenes de allí, junto a los matices del discurso de Celia, la prima, reflejos de cierta manera de mirar hacia Europa desde Buenos Aires. La lúcida dureza de sus correos electrónicos transmite emoción y verdad; y allí el dolor puede estar relacionado con el hecho de descubrir tarde la posibilidad de rehacer unos lazos que además de cortados por el tiempo fueron deshilachados por escrupulosos olvidos.

⁹ Publicado, bajo el epígrafe 1,2,3, en el diario del 44 Festival Internacional de Cine de Xixón (30-11-06).

Bs. As.: Pagán Redux¹⁰

Xurxo González

O páramo desértico no que se converteu o audiovisual galego acaba de asistir ao alumear dunha flor que debe servir para estimular tanta incapacidade permanente. No pasado 28 de novembro, na sección “Llendes” do 44º Festival Internacional de Xixón, presentouse o filme documental galego *Bs. As.* de Alberte Pagán: unha nova maneira de facer cinema.

(Re)fundar

Con *Bs. As.* albíscase unha nova etapa no audiovisual galego —Sellier (1896), (...), e Chano Piñeiro (1986)—. 20 anos despois do cineasta de Forcarei hai que falar de Alberte Pagán xa que, con este filme, ven a dinamitar o camiño andado polo audiovisual galego naufragado entre entelequias e vicios da máis variada estirpe. *Bs. As.* é unha produción realizada por unha soa persoa, fora da industria e das axudas da administración. Sen dúbida, unhas premisas tan radicais como esperanzadoras que agardemos troquen a concepción do mundo da imaxe na Galiza.

(Re)biografar

Bs. As. narra a historia dos familiares de Alberte Pagán na Arxentina. A narración oral e a lectura de *e-mails* serven como escusa para facer unha “sinfonía da cidade” de Bos Aires. Pagán evidénciase, o autor faise palpábel na enunciación, parte da súa historia familiar para retratar a cidade e facer unha reflexión sobre o paso do tempo. Pagán chega a *Bs. As.* despois de varias obras descoñecidas de experimentación e afianzamento no medio audiovisual (*Como foi o conto* e *Os waslala*). Mais, para comprender os seus presupostos audiovisuais, hai que (re)perfilar a súa traxectoria e fixarse na súa faceta de investigador cinematográfico, xa que é unha das maiores autoridades europeas no cinema experimental.

(Re)formar

Moitos son os nomes deste tipo de cinema (expandido, for-

¹⁰ Publicado em Kalaikia em Janeiro de 2007.

malista, materialista, estruturalista...), moitos os referentes a ter en conta (Sharits, Snow, Mekas, Kubelka...), mais Pagán foi quen de (re)activar esta corrente audiovisual que procura, de maneira indispensábel, da colaboración do pensamento e da reflexión visual do espectador. Un filme-ensaio herdeiro da experimentación da vangarda de entreguerras e (re)actualizado coa tecnoloxía dixital de comezos do século XXI. Estas imaxes destilan unha profilmia coa que se quere deixar patente as condicións e natureza do medio; o valor do encadre, o movemento da cámara, a duración dos planos, o movemento da figuración até chegar á desfragmentación co píxel.

(Re)formular

O documental de Pagán inscríbese plenamente dentro dese xénero cinematográfico tan galego como é o “cinema da emigración”, filmes epistolares que, desde os anos 10, cruzaban o Atlántico para deixar ver a realidade de Galiza ou da situación dos emigrante nos países de acollida. Mais este palimpsesto é proclive á evocación a través de imaxes-recordo como acontece na obra mestra de Chris Marker, *Sans Soleil*. As lembranzas e a escrita en Internet son recollidas no filme converténdose, desta maneira, nun perfecto souvenir tanto da memoria persoal como xeracional e, por ende, da historia de dous países: Galiza e Arxentina.

Bs. As.¹¹

Elena Ortega

Este año el Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria acoge la muestra *D-generación, experiencias subterráneas de la no ficción española*. Bajo este título se convocan una serie de autores (algunos de los cuales ya hemos reseñado, como Andrés Duque o María Cañas) cuya vinculación no se ciñe a una etiqueta generacional o de “escuela”, y cuyas prácticas tampoco podrían

¹¹ Publicado en Blogs & Docs (www.blogsanddocs.com) (02-03-2007).

definirse estrictamente como “documentalismo”. Nos encontramos, más bien, ante un grupo de jóvenes cineastas (o videoastas) que trabajan el informe terreno de la no ficción, una tierra todavía baldía en la que con sus obras más cercanas a la vanguardia que a la ficción están labrando en nuestro país los nuevos caminos del “cine antes conocido como documental”.*

En la intersección entre el documental y el cine experimental se sitúa *Bs. As.* del cineasta y escritor cinematográfico gallego Al-berte Pagán. Una obra contundente y, por momentos, enigmática; un relato abierto ante el cual se produce un extrañamiento que, poco a poco, devendrá confortable. El filme es un *collage* de tiempos (pasado y presente, memoria y revisión) y texturas fílmicas (archivo, imágenes ralentizadas y saturadas, planos actuales de Buenos Aires), con el que Pagán recompone el relato oral de su familia materna y reflexiona sobre la pérdida de unos lazos tensionados por rencillas familiares, deshilachados por el paso del tiempo y la indiferencia.

La película se divide en dos partes. En la primera, habla la madre del director, que viaja a Buenos Aires para conocer a dos hermanos que emigraron a Argentina en los años cincuenta y que nunca pudieron o quisieron regresar a su Galicia natal. En la segunda, el discurso se construye a través de los correos electrónicos que Pagán recibe de su prima Celia, nacida en Argentina aunque hija de gallegos y a la que el director no conoce personalmente. Ambos testimonios fluyen bajo las imágenes que el director rodó de la capital bonaerense en un viaje realizado en 1999 y con las que compone una suerte de sinfonía urbana, en la que edificios que emergen bajo cielos plomizos irán dando paso a otros luminosos y a los signos de vida en la ciudad, así como a diversas huellas de su pasado político reciente como son la presencia de las Madres de la Plaza de Mayo y de sus pañuelos pintados en las losas de un paseo.

Estas imágenes en presente cuentan con dos significativas grietas al pasado gracias al uso de archivo. El relato de la prima se verá precedido por un interludio siniestro: imágenes del

* Utilizamos la expresión acuñada por Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán, comisarios de la muestra *D-generación*, en el texto de presentación de la misma.

dictador Videla y de la represión dictatorial en 1976. Mientras que, previo al relato de su madre, encontramos un prólogo compuesto por fotografías de los ancestros de Pagán. Una pausada sucesión de imágenes mudas que, a pesar de no contar con un pie de foto contextualizador, nos resultan doblemente “familiares”. Detrás de cada foto, intuimos que se esconde una historia y las historias familiares tienden a resonar entre sí.

Del mismo modo, ante el relato de Marta, la madre del director, se produce una sensación de reconocimiento similar, sus recuerdos a menudo apelan a los nuestros: rencillas entre hermanos, miseria, hambre y tiempos de posguerra. Su narración, prolija en detalles, avanza gracias a los mecanismos de la memoria de lo histórico a lo familiar, de la muerte de Manolete a la partida de un hermano, de lo banal a lo sustantivo. Plagado de recovecos y prolijo en detalles, su testimonio está impregnado de nostalgia, resignación y un entrañable sentido del humor. Frente a ella, contrasta la sobria comunicación epistolar de la prima de Pagán que interroga al pasado y al presente familiar, pero que también construye la historia en marcha. Así el filme, poco a poco, se va abriendo a la urgencia de los acontecimientos políticos: la crisis argentina de 2001, la catástrofe del Prestige en Galicia o la oposición a la invasión de Irak en todo el mundo serán la base de un entendimiento con el que esta nueva generación trata de reestablecer los lazos perdidos cincuenta años atrás.

Su análisis es lúcido y conmovedor. En una de sus últimas comunicaciones, Celia sintetiza el pasado familiar: “entiendo el miedo, el hambre, la tristeza...” Unas palabras que el director hará resonar repetidamente al final de la película. Bajo una hipnótica toma de doce minutos de duración (un *travelling* filmado desde el interior de un vagón de metro), la voz de Celia emerge convocando todo el peso emocional de Bs. As. mientras la imagen se descompone lentamente en píxeles rojos y negros. ¿Metáfora del olvido o plano sensitivo de nostalgia? Quizás una pregunta retórica ante un filme cuya fascinación proviene de esta antagónica sensación de extrañamiento y familiaridad.

(Bs. As. compite en la categoría mejor documental del Festival Punto de Vista y en marzo se podrá ver en el Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria dentro de la sección paralela *D-Generación*.)

Bs. As. Unha peza arriscada cun criterio estético moi persoal¹²

Clara García Nieto

Anacos e memoria, como nos tangos que acompañan as velas fotografías protagonistas dos primeiros minutos de película. “Mi Buenos Aires querido, ¿cuándo te volveré a ver?”, unha esgazada voz emerxe de súpeto entre as imaxes familiares para situar espectador na pel do emigrante que rememora tempos pasados. Tan pronto como aparece, esváese de novo, abandonando os retratos nun silencio case absoluto.

Alberte Pagán recorda a través da súa nai as vivencias da súa propia familia en Bos Aires, obrigada como tantos outros galegos a emigrar á capital arxentina. Introdúcenos na súa intimidade, ilustrando as cartas familiares con imaxes gravadas por el mesmo nunha viaxe a Bos Aires en 1999. Son planos dos suburbios porteños, na máis pura liña documental, sen unha gran procura estética nos encadramentos, senón guiados pola mera preocupación de amosar a realidade da cidade. O estatismo da primeira parte deixa paso a planos cheos de movemento en canto cambia a interlocutora. Os correos electrónicos que lle envía ao autor a súa prima Celia dende Sudamérica son o texto que acompaña este novo Bos Aires, ateigado de vida, con estampas cheas de xente que se contraponen ao recordo baleiro do emigrante retornado marcado polas frías e distantes imaxes de edificios senlleiros. Nestes correos, Pagán aproveita para introducir a realidade galega, a través duns ollos afastados que se informan polos seus familiares, a estas alturas xa erixidos en representantes dos espectadores, pois a ausencia dunha imaxe que acompañe á voz contribúe á sensación de universalidade do escoitado. Os conflitos familiares saen á luz dun xeito natural mediante este tratamento espistolar e Celia termina a súa intervención co desexo do seu sobriño de marchar a España, deixando aberto o reencontro dunha familia tanto tempo separada polo océano.

¹² Publicado em AG. *Revista do audiovisual galego* nº 1, Junho 2007.

Bs. As. é unha peza arriscada, cun criterio estético moi persoal, que pode resultar difícil de asimilar para o espectador acostumado ao cine compracente, con imaxes mantidas durante longo tempo, o que se fai especialmente marcado no interminable plano final. Soamente o vagón do metro e o silencio. Chegamos á parada.

***Bs. As.* de Alberte Pagán: a memoria dunha fenda¹³**

Daniel Domínguez

Hai unhas horas xantaba con Xosé Luis de Dios e falabamos da película de Alberte Pagán. Un filme experimental. Un filme que se conta do mesmo xeito que podemos facelo con, poñamos por caso, *A ollada de Ulises* de Theo Angelopoulos, da que tamén falamos. Pero ¿como se pode contar un filme experimental? Quen sabe se aí radica o enigma de *Bs. As.* e, paradoxalmente, a súa radicalidade: a irrupción poderosa e emocionante dunha historia nunha textura filmica impasible, distanciadora e, se cadra, pouco acolledora para o espectador. Achegarnos a un enigma sen pretender dar conta del, velái a tentativa deste texto: unha invitación para asomarnos a unha fenda.

Bs. As. estreouse en 2006, vén de percorrer festivais de todo o mundo e acadou o receñecemento de críticos e cinéfilos. Na pasada edición do Play-Doc de Tui recibiu o premio Foco Galicia. Un filme de case noventa minutos que costou tres mil euros. A obra dun cineasta que vai por libre e que, desde outras coordenadas do país de Cinema —mesmo nos antípodas, se se quere—, tanto nos lembra a do Cassavetes. A obra dun cineasta do Carballiño que ilustra de xeito elocuente que o universal, como dicía Miguel Torga, é o local sen paredes.

“O pasado é un país estranxeiro”: así empeza *O mensaxeiro*, a novela de L. P. Hartley que daría pé a un filme de Losey prota-

¹³ Publicado em *Tempos Novos*, Agosto de 2007.



Luis Alberto Pagán Parada, irmao de Celia, em 2010. No colo, o seu neto Auca.

gonizado por unha memorable Julie Christie. Nesta altura, ás portas deste noso século memoricida, o pasado vén sendo un planeta ignoto, outro mundo, ese dende o que nos interrogan as presenzas familiares das fotografías que abren *Bs. As.* Imaxes familiares e mudas —os ausentes— sobre un crepitar de faíscas que pronto contribuirán a construír o espazo *off* dunha voz. Pronto, pero agora o espectador deberá conformarse con esculcar nos rostros, nas figuras, nos retratos que ben poderían ser os dos nosos devanceiros. Eses que semellan chamarnos dende o silencio: ¿hai alguén aí?

Na apertura do seu filme, Alberte Pagán establece as condicións que o espectador debe aceptar para gozalo. Porque si, *Bs. As.* é unha película que se acaba gozando. Tamén hai goze espectacular no cinema experimental. *Bs. As.* lémbra-nos cantos cinemas secretos agardan por nós no país imaxinario de Cinema. Estamos diante dunha película na encrucillada do ensaio e o documental sobre a familia do autor separada pola emigración, unha

novela familiar que se nos desvela a través dun dispositivo fílmico áspero, espido, mesmo pouco hospitalario: unha tentativa de anular o engado da narración, da historia, a tentación da emotividade.

Pero historia e emoción —dúas vellas ben teimudas— asoman o fociño sempre que poden, agromando nas voces que, vencendo calquera resistencia —mesmo aquela da que o propio cineasta bota man para afastarnos dunha empatía melodramática que pudera derivarse dos correos electrónicos de Celia—, chegan onda nós coa quentura das fendas aínda abertas, dos fantasmas que vagan pola historia —e polas nosas historias familiares— na procura dunha memoria que os acubille para poderen despedirse en paz.

Bs. As. constrúese cunha arquitectura sinxela que mostra as costuras do tecido fílmico: trala apertura coas fotografías dos devanceiros ausentes, unha primeira parte de imaxes de Bos Aires rodadas polo autor —edificios no medio dunha treboada, encrucilladas de ruas, ventás...— onde a vida acontece, pasa e dura mentres a voz da nai, dende este lado do Atlántico, debulla episodios familiares da emigración; unha segunda parte, tamén con imaxes de Bos Aires, na que unha voz de muller —que nos afasta do que relata para que escoitemos mellor— le os correos electrónicos que lle envía ao autor Celia, a súa curmá, dende o outro lado do Atlántico; e a película acaba cun longo *travelling* que se mantén no metro a modo de despedida de Bos Aires, ou se cadra nun territorio mítico chamado Bs. As.

Nesta construción fílmica, o espectador acaba atopando un cuarto propio, un espazo acolledor e un tempo hospitalario no decurso de *Bs. As.*, alí onde brinca o humor pero tamén o espanto, a vida e a morte, a memoria e o esquecemento, o amor e o odio, o degoiro e o desleixo, preguntas sen resposta e silencios mestos. Esas miradas mudas dende as fotografías convidannos a unha viaxe ao territorio mítico da memoria dunha fenda. As imaxes de Alberte Pagán convocan dende o seu estatismo a vida que transita por elas pero tamén os fantasmas dos desaparecidos, das vítimas da Historia, da política de mil facianas —a da emigración, a do fascismo, a da explotación do home e da terra—. E por máis que o cineasta pretenda peneirar da súa película a historia e a emoción, cando as voces aloumiñan a nosa mirada, que se pretendeu

distanciada, talmente falan connosco aquí e agora, abolindo distancias xeográficas e cronolóxicas, na íntima fronteira dunha fenda aberta, esa que se agacha e podrece no armario familiar e que só a memoria é quen de iluminar e cicatrizar, desvelando a historia que levamos ás costas.

Porque *Bs. As.* vén sendo un espello onde se reflecten as dúas caras dunha familia, a fronteira virtual onde cristalizan os fragmentos escachados da fotografía familiar. A orfandade de Celia é a nosa propia orfandade, o espello do noso imaxinario amputado, a fenda na memoria que a película obriga a revelar, porque imperiosamente aboia, porque a forza de distanciarnos, empúrranos ata asomarnos ao pozo das historias asolagadas. Ese *travelling* soterrado no metro de Bos Aires constitúe un descenso ao inferno dese espello escachado que chamamos identidade, á toupeira que esconde cada familia, ao subconsciente, ao relato negado, silenciado.

Bs. As. non é unha película sobre a emigración, ese vén sendo un accidente histórico —podería ter sido calquera outro—. É unha película sobre unha familia, a do autor: aí está a masa que fermenta a mirada de Alberte Pagán e que nos presenta cociñada no seu filme cunha textura experimental. Para contextualizar *Bs. As.* poderíamos botar man da obra de cineastas como Snow, Brakhage, Straub e Huillet, mesmo de Warhol. Pero bastámonos sós da man do cineasta do Carballiño. En *Bs. As.* procurou recuperar as historias orais que hai en todas as familias, con toda a súa crueza, sen deixar de lado a Historia que se pon a mal en todas as historias. Alberte Pagán filma coma quen escribe ou pinta, en solitario. O cine que lle interesa e sobre o que escribe funciona sen industria, sen aparello de produción. Un francotirador deses que tanta falla fan neste país.

Celia: “¿Qué es el chapapote?”

Sinopsis

Antes de todo, una serie de fotografías familiares —las de la historia íntima del director, sin dudas— acompañadas por una banda sonora que crepita y deja oír a veces algunos versos de tango. Después, una película en dos partes, cada una de ellas marcada por una voz de mujer. En la primera, Marta, la madre del director, habla con fluidez, en gallego y desde allá, acerca de dos hermanos suyos que dejaron Galicia para venir a Argentina; en la segunda, los *mails* que el director recibió de Celia, una prima porteña, son leídos, en castellano y desde acá, por una voz muy distinta, más joven y menos segura del idioma. Y entre ambas secciones, un separador: imágenes de Videla y de una ciudad tomada por el miedo. Con esas voces y una serie de extensos planos de las calles de Buenos Aires, de sus edificios y sus subtes, Pagán hace de su artesanal película un ensayo sobre la identidad y la lengua, sobre la migración y la memoria, sobre las huellas de los fascismos de acá y de allá.

Lo Destacable

Bs. As. es una película de voces. Y sobre ellas escribe Pagán: “La primera voz es ancestral, oral, dialógica: cuentos contados al pie del lar. La segunda es escrita, electrónica, epistolar, moderna. Acudí a una lectora con acento, ella misma emigrante, porque el acento es la primera característica del emigrante, lo que lo identifica, lo que lo discrimina”. Este trabajo sobre la palabra es importante también para entender qué lugar ocupa *Bs. As.* en la larga tradición del cine experimental. Es el mismo Pagán quien ofrece una pista, esta vez desde “Vanguardismos clandestinos: el cine *underground*”, su estupendo ensayo sobre el cine estadounidense menos popular. Allí, después de recorrer minuciosamente

¹⁴ Publicado en el catálogo del Festival de Cine Independiente de Mar del Plata (Noviembre de 2007).

las distintas manifestaciones del cine *under* de los años 60 y 70, concluye que las dos décadas siguientes fueron testigos de la recuperación del texto oral por parte de los cines experimentales. Su trabajo concluye así: “la voz humana, poética y militante, ha reencontrado su lugar en el cine de vanguardia”. Este texto se publicó mientras Pagán trabajaba en Bs. As. Y estas últimas palabras resumen, de alguna manera, su película.

Figuras en el paisaje

La renovación que viene de Galicia¹⁵

Jaime Pena

No puede ser solo casualidad. Durante los últimos cinco años, una cada vez más amplia nómina de cineastas gallegos está presente en algunos de los más prestigiosos festivales internacionales y empieza a llamar la atención de críticos y programadores de todo el mundo. Como tantas otras veces, una activa política cultural de ayudas a la creación, convergente con el talento y con el activismo de una nueva generación, propicia estimulantes brotes audiovisuales que están contribuyendo a poner el foco de atención sobre un espacio territorial, social y cultural convertido en vanguardia de la renovación.

Merece la pena volver de vez en cuando a las dos ediciones del ciclo ‘D-Generación. Experiencia subterráneas de la no ficción española’ programada por Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter en 2007 y 2009 en el Festival de Las Palmas. Su carácter premonitorio se adivina en buena parte del mejor cine español de ahora mismo y bien podría ejemplificarse con el caso gallego, dada la presencia en la primera edición de Bs. As., de Alberte Pagán (2006), y de Oliver Laxe con su *París #1* (2008) en la segunda.

¹⁵ Extracto de un artículo publicado en la sección “Gran angular: Otro cine español” (*Caimán Cuadernos de Cine*, Septiembre 2013).

Aquí están los nombres de los dos ‘pioneros’ de la eclosión de toda una generación de cineasta gallegos que, desde los márgenes de la industria y en la hibridación entre ficción y documental, es decir, representantes genuinos de lo que bien pudiera ser una tercera edición de D-Generación, están llamando la atención de los más prestigiosos festivales internacionales.

El modelo de producción imperante aparece prefigurado en la autofinanciada *Bs. As.*, una indagación en la memoria familiar, el concepto de alteridad y la represión política durante la dictadura argentina que llamó la atención en su momento (Premio Romá Gubern de Cine Ensayo de la UAB en 2008) por una radicalidad formal de inequívocos rasgos straubianos. Si resulta incuestionable que *Bs. As.* demostró que otro cine era posible en la Galicia de la burbuja de la animación digital, *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010) constituyó el primer fruto visible de una nueva línea de ayudas del gobierno gallego.

[...]

A posibilidade dunha illa¹⁶

Iván García Abruñeiras

Non sei se *Bs. As.* é algún tipo de peza fundacional, pero a súa aparición foi un terremoto silandeiro que rebentaba os alicerces nos que asentaba unha cinematografía como a galega. Un filme que camiñaba por territorios inéditos, pola radicalidade coa que asume toda unha tradición de cinema experimental e lle dá forma, e polos medios de produción escollidos, máis parecidos aos dun filme afeccionado que aos da industria que algúns devecían por crear.

Bs. As. é un filme sobre a emigración onde esta encarna no filme, que adopta unha estrutura dual, basculando entre as dúas

¹⁶ Publicado na revista *Luzes* nº12 (Novembro 2014) como acompañamento à “enquisa” sobre as melhores películas galegas dos últimos 25 anos.

A enquisa

As mellores películas, curtas ou longas, experimentais ou apegadas á narrativa clásica, dos últimos vinte e cinco anos en Galicia. Un camiño, entre outros, dende a irrupción de *Ursa*, *Sempre Xonxa* e *Continental* até a chegada do Novo Cinema Lalego no abriro da década.

- 1 **Vikingland**
(Alberto Págan, 2001)
- 2 **Todos vós sodes capitáns**
(Claudio Llovo, 2007)
- 3 **Arraianos**
(Elois Llovo, 2012)
- 4 **Costa da Morte**
(Lola Pádua, 2011)
- 5 **Bs. As.**
(Alberto Págan, 2008)
- 6 **León y Olvido**
(Nuria Portuagale, 2006)
- 7 **1977**
(Pepa Varela, 2007)
- 8 **18 comidas**
(Pablo Carvajal, 2008)
- 9 **VidaExtra**
(Pablo Carvajal, 2011)
- 10 **Belas dormientes**
(Elois Llovo, 2001)
- 11 **Liste, pronunciado Lister**
(Margarita Ledo, 2007)
- 12 **Coruña imposible**
(Pablo Carvajal, 2009)
- 13 **Paris#1**
(Alberto Págan, 2008)
- 14 **Tralas luces**
(Margarita Ledo, 2011)
- 15 **De bares**
(Marta Iglesias, 2001)
- 16 **O cazador**
(Ángel Santos, 2005)
- 17 **Gato encerrado**
(Pepa Varela, 2000)
- 18 **Arrugas / Engurras**
(Javier Corral, 2011)
- 19 **Galicia**
(Carlos Vela, 2000; *documental de Manuella Vela, Ramón Ledo e Pablo Carvajal, 2011*)
- 20 **Adolescentes**
(Ángel Santos, 2011)

Con 1 voto: *Continental* (Xavier Villaverde, 1989); *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989); *Galicia, sitio distinto* (Antón Reixa, 1989); *El baile de las ánimas* (Pedro Carvajal, 1993); *O milagre da carne* (Javier Codesal, 1994); *A metade da vida* (Raul Veiga, 1994); *A mutanza canibal dos garrulos lisérgicos* (Antonio Blanco e Ricardo Llovo, 1994); *The last patrol* (Cora Peña, 1999); *O bosque animado* (Ángel de la Cruz e Manolo Gómez, 2001); *Diarios cinematográficos 1960-1980* (Eugenio Granell, Alberto Págan, 2003); *Muxia, política na Costa da Morte* (Ricardo Llovo, 2003); *Santa Liberdade* (Margarita Ledo

Andión, 2004); *Minotauromagia* (Juan Pablo Etcheverry, 2004); *CCGV* (Ramiro Ledo, 2005); *De Profundis* (Miguelanxo Prado, 2006); *El concursante* (Rodrigo Cortés, 2006); *A noite que deixou de chover* (Alfonso Zarauza, 2008); *Tanyaradeiva* (Alberto Págan, 2009); *Canedo* (Vicente Vázquez e Usue Arrieta, 2010); *Eclipse* (Alberto Págan, 2010); *Crebinsky* (Enrique Otero, 2011); *O tempo de Plácido Meana* (Kike Narcea, 2012); *Fóra* (Pablo Cayuela e Xan Gómez Viñas, 2012); *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013) e *Encallados* (Alfonso Zarauza, 2014).

Nesta enquisa participaron 25 especialistas cinematográficos galegos, críticos, historiadores ou profesores, aos que se lle solicitou o voto por cinco filmes galegos producidos entre 1989 e 2014. O resultado final procede de listaxes sen xerarquizar, dado que os filmes non foron ponderados. Por orde alfabética estes son os 25 nomes: José Luis Castro de Paz, Pablo Cayuela, Pepe Coira, José María Folgar, Eduardo Gallán, Débora García, Iván García Ambrúeiras, Xan Gómez Viñas, Manolo González, Xurxo González, Margarita Ledo, Ramiro Ledo, José Manuel López, José Luis Losa, Horacio Muñoz, Xosé Nogueira, Martín Pawley, Víctor Paz, Jaime Pena, Sabela Pillado, Fernando Redondo, José María Rodríguez Armada, José Manuel Sande, Ángel Santos e Iván Villarmea.

beiras do Atlántico. Unha oscilación que non se detén entre esa representación do aquí e o alí que asumían narradoras distintas, senón que se traslada a outras múltiples dialécticas: a emoción e o distanciamento —esa maneira de traballar a voz da prima para provocar unha evidente sensación de estrañamento—, a palabra e o visual, a memoria e o presente —o modo fascinante en que se entrecruzan os tempos nas dúas conversas—, ou en definitiva, a política e a experimentación formal.

Unha disxuntiva esta última imposíbel de resolver para un cineasta como Alberte Pagán que confesou ser incapaz de deixar calquera das dúas de lado. Un cineasta como hai moi poucos, por esa capacidade para seguir buscando de maneira case diríamos que artesanal noval maneiras de facer, sen que o afogue esa pretensión de procurar esa cousa tan falsa que pode chegar a ser o estilo. Un creador que conseguiu pór en pé unha obra insubornábel e imprescindíbel e que en *Bs. As.* nos deixa entre outras moitas cousas un dos planos máis potentes do cinema galego recente, ese longo percorrido no metro que pecha a fermosa viaxe que é o filme.

OUTROS TEXTOS:

NOVAS, BREVES, ANÚNCIOS, REFERÊNCIAS.

Miradas para un nuevo milenio¹⁷

José Luis Castro de Paz – Josetxo Cerdán de los Arcos

Género y emigración coinciden también en *Extranjeras* (2003, Helena Taberna), producto bien intencionado y con algunos momentos brillantes dentro de una general desestructuración discursiva. Todo lo contrario que el excelente *Bs. As.* (2006, Alberte Pagán), que aborda la cuestión migratoria a partir de una rigurosa y radical puesta en forma y sobre el que habremos de volver más adelante. [...]

La ya citada *Bs. As.*, de Alberte Pagán, sorprende por su extraordinario rigor formal. Montado con un programa doméstico, el film se construye a partir de retazos de elementos tan heterogéneos como una conversación con su madre (que deviene en monólogo), algunas imágenes familiares, un intercambio de correos electrónicos con una prima lejana y planos de espacios vacíos y no-lugares realizados durante un viaje vacacional del realizador a la Argentina; mientras que su relato se elabora a partir del ex-

¹⁷ Publicado en “Razonables huellas documentales (2000-2006). Un variado, fértil y alentador panorama”, en Hilario J. Rodríguez, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Festival de cine de Alcalá de Henares, 2006.

trañamiento de lo cotidiano por medio del recurso a lo experimental. Un terreno nada alejado del que transitan Lluís Escartín-Lara o Andrés Duque, donde quizá la mayor diferencia está en que el enraizamiento de Alberte Pagán en la tradición experimentalista se hace más evidente. El minimalismo y el conceptualismo son dos movimientos experimentales que unen la obra de Alberte Pagán con la de algunos realizadores de los últimos años, como los asturianos Ramón Lluís Bande y Juan Luis Ruiz.

El cine en la periferia¹⁸

Jaime Pena

...el documental independiente estatal que, poco a poco, a medida que va alcanzado visibilidad, no deja de deparar sorpresas. Una de las últimas sería la del gallego Alberte Pagán. Realizado con medios artesanales, o lo que hoy en día se puede considerar de tal manera, es decir, cámara MiniDV y programa de edición Premiere, su documental *Bs. As.* (2006) es una de las más crudas indagaciones en la memoria de la emigración gallega, un terreno demasiado proclive a la autocomplacencia, que Pagán resuelve con insólita valentía —pues habla de su propia historia familiar— y rigor formal.

¹⁸ “Excéntricos. El cine en la periferia”, en Hilario J. Rodríguez, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Festival de cine de Alcalá de Henares, 2006.

O filme galego *Bs. As.* de Alberte Pagán seleccionado para o festival de Xixón¹⁹

Entre o 23 de novembro e o 1 de decembro vai ter lugar a 44 edición do Festival de Cinema de Xixón. Un evento que acolle nunha sección paralela o filme *Bs. As.* do cineasta nado no Carballiño, Alberte Pagán. Unha película documental onde retoma o xénero por excelencia do audiovisual galego: o cinema de emigración

No filme o director involúcrase no discurso. A historia que conta é a dos seus devanceiros que emigraron a Bos Aires. As entrevistas e a lectura de mensaxes electrónicas dos seus familiares arxentinos enmarcan un percorrido por rúas e lugares emblemáticos da capital arxentina. Pagán ten unha ampla experiencia como reputado teórico sobre o cinema experimental mundial. Deste labor dan constancia os seus libros e artigos sobre este tipo de cinema.

Desde hai catro anos deu o paso á realización de obras audiovisuais independentes, fora da industria: *Conversas en Zapatera* (2002), *Como foi o conto* (2004) ou *Os waslala* (2005). *Bs. As.* é un filme de autor no que exemplifica a súa preocupación pola experimentación formal; a valoración do encadre, os movementos de cámara, a duración dos planos, filtros, tratamento dixital... Unha concepción artística arriscada que fai deste filme unha das obras máis senlleiras do audiovisual galego. Esta valoración incrementase se temos en conta que este proxecto foi realizado á marxe da industria e das axudas da administración.

¹⁹ Publicado no Taboleiro de Novas da Axencia Audiovisual Galega (23-11-06).

Pagán estrena un filme sobre migraciones rodado al margen de la industria²⁰

Daniel Salgado

La única película gallega seleccionada para el Festival de Gijón de 2006 se titulaba *Bs. As.* (por Buenos Aires). Rodada íntegramente en formato digital, *Bs. As.* destapa una historia de migraciones, entre Galicia y Argentina, y fue realizada en la más absoluta independencia. Su autor, Alberte Pagán (O Carballiño, 1965), defiende la condición cinematográfica al margen de la industria. El Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) estrena su último filme en Galicia el 27 de enero.

"El cine que me interesa, el que veo y sobre el que escribo", apunta Pagán, "funciona sin industria, sin aparato de producción". Para filmar *Bs.As.*, su director apenas necesitó más que una cámara y un ordenador. "A menudo me preguntan sobre la financiación de mis películas", explica el cineasta, "pero este cine se hace en solitario, como un escritor delante de la hoja en blanco o un pintor ante el lienzo". Alberte Pagán reivindica un cine artesanal donde el dinero no imponga límites estéticos ni éticos a la imagen.

Bs. As. se comenzó a rodar en 1999, en la ciudad de Buenos Aires. Allí reside parte de la familia paterna del autor. "No trabajé en la película continuamente", afirma Pagán, "pero el montaje definitivo se demoró hasta 2006". Durante esos siete años, las cartas entre el cineasta y sus parientes emigrantes fueron añadiéndose a un proyecto que se definía por el camino. "Quise recuperar las historias orales que hay en todas las familias, con toda su crudeza", relata Pagán, "y, a la vez, los acontecimientos históricos argentinos y gallegos de ese tiempo se iban entrometiendo en la película". Las comunicaciones epistolares, que las voces de los propios remitentes recitan en *Bs. As.*, reflejan esa historia en marcha. La crisis argentina de 2001, la catástrofe del Prestige en Galicia o la oposición a la invasión de Irak en todo el mundo se

²⁰ Publicado na edición galega de *El País* (06-01-07).

superponen a las imágenes documentales de Buenos Aires que Pagán recogió en 1999. El autor asegura, sin embargo, que la categoría dentro de la que encaja el cine de esta película es más la de ensayo que la de documental.

Bs. As. en Fóra de Serie²¹

...ao tempo que nos chega a longametraxe audaz e iconoclasta por antonomasia, *Bs. As. de Alberte Pagán*.

Galegos empurrados pola fame a Bos Aires. Os avós xa non existen, pero quedan xeracións de netos que intentan facer o camiño á inversa. A partir de fotografías familiares, recordos e memoria histórica, unha reflexión sobre a emigración e os lazos que atan continentes. Participante na prestixiosa sección “Llendes”, dentro do último Festival de Cine de Gijón, é a primeira longametraxe dun excelente especialista en cinema experimental.

Bs. As. de Alberte Pagán²²

Viajes transoceánicos mucho antes del jet-lag. Viajes lentos, con el estómago vacío y la guerra civil en los oídos. Muchos años después, los abuelos ya no existen y los nietos compran billetes apresurados hacia la memoria familiar. ¿Se puede viajar desde Galicia hasta Buenos Aires con un álbum en la mano? ¿Se puede hacer el viaje inverso y no perderse en el camino?

²¹ Recensom no programa do CGAI, Janeiro de 2007.

²² Do catálogo do Festival Punto de Vista, Feveireiro de 2007.

Alberte Pagán presenta *Bs. As.* no Cineclube Compostela²³

Este mércores 7 de febreiro, ás 22:00 no local social O Pichel (Santa Clara, 21), vaise proxectar o filme chamado a ser un dos maiores referentes artísticos dos últimos anos no audiovisual galego. O pase do filme será complementado coa presenza do director.

Pagán xa dirixiu obras como *Conversas em Zapatera*, *Como foi o conto* e *Os waslala*, e que se ten destacado como a principal figura do cinema experimental na Galiza, tanto na súa faceta de realizador como na de investigador.

Bs. As., a pesar de non ter oco nas pantallas comerciais, está sendo un éxito nos circuítos de proxección alternativa. Asemade, esta converténdose no filme galego con máis vida entre os festivos; no 2006 na sección "Llendes" do Festival Internacional de Cinema Independente de Xixón e vén de ser seleccionado para a competición oficial no Festival Internacional de Cinema Documental de Nafarroa "Punto de Vista", un certame de referencia para o cinema documental europeo. Así mesmo, ten moitas posibilidades de engrosar a escolma do Play-Doc de Tui e a do Festival de Las Palmas.

Bs. As. narra a historia dos familiares de Alberte Pagán na Arxentina. A narración oral e a lectura de *e-mails* serven como escusa para facer unha "sinfonía da cidade" de Bos Aires. Pagán evidénciase, o autor faise palpábel na enunciación, parte da súa historia familiar para retratar a cidade e facer unha reflexión sobre o paso do tempo. Pagán chega a *Bs. As.* despois de varias obras descoñecidas de experimentación e afianzamento no medio audiovisual (*Como foi o conto* e *Os waslala*). Mais, para comprender os seus presupostos audiovisuais, hai que (re)perfilar a súa traxectoria e fixarse na súa faceta de investigador cinematográfico, xa que é unha das maiores autoridades europeas no cinema experimental.

Pagán foi quen de (re)activar no noso país a corrente audiovisual, a do cinema experimental, que fuxe dos visionados amá-

²³ Publicado no Taboleiro de Novas da Axencia Audiovisual Galega (06-02-07).

beis e complacientes e procura a reflexión visual do espectador. Un filme-ensaio nacido da experimentación da vangarda de entreguerras e da tecnoloxía dixital de comezos do século XXI, co que se quere deixar patente as condicións e natureza do medio.

Polo tanto, mañá no Pichel vai haber unha ocasión única de ver un filme chamado a facer historia no audiovisual galego. A proxección realizarase na súa versión orixinal en galego, sendo de balde para os socios e socias do Cineclub. Como feito excepcional e con motivo da charla que realizará o director, cobrarase ás e aos non socios unha entrada con valor dun euro.

La tercera Vía

44 Festival Internacional de Cine de Gijón 2006²⁴

José Manuel López Fernández

[...] Pero los ramales de la tercera vía gijonesa se extienden más allá de la Sección Oficial. A las retrospectivas, donde Lisandro Alonso destacó, de largo, sobre Larry Clark y Bruno Dumont (aunque en esta edición echáramos de menos una retro contemporánea más potente, tipo Tsai Ming-liang o Claire Denis). O a “Llendes” (“límites” en español) donde descubrimos *Bs. As.* (léase “Buenos Aires”) del gallego Alberte Pagán, una de las mejores muestras de la no ficción española de los últimos años. Pagán desliza la banda de audio —la voz de su madre y varios *e-mails* de una prima leídos en *off*— de la banda de imagen —*travellings* y planos fijos de edificios y lugares, algunos de ellos muy reconocibles, rodados en un viaje de Pagán a Buenos Aires— para construir una banda de significado autónoma. Este desacoplamiento no funciona tanto como una confrontación sino como una suerte de complementariedad y convierte un aparente documental fa-

²⁴ Publicado en *Tren de Sombras*, primavera 2007.

miliar *feito na casa* en un ensayo filmico en el que Pagán, gran conocedor de la tradición del cine experimental, permite la irrupción de sorprendentes eclosiones experimentales en una escena final brillante y radical. [...]

Play-Doc 2007: a primavera do audiovisual galego²⁵

[...] Entre a produción galega destacou a estrea de *Traballadores do contrabando* de Víctor Coyote na que revive unha práctica fronteiriza desaparecida, *Soños desde o abismo* de Sandra Sánchez no que se fai unha reflexión sobre a realización de *De Profundis* e as advertencias sobre o cambio climático de *2050* realizado por Ruth Chao e Javier Silva. Todos esta relación de filmes son documentais realizados baixo as axudas da Consellaría de Cultura e Deporte na convocatoria do 2006. Tamén convén destacar *Fronteiras* de Rubén Pardiñas, un interesante documental "ao Michael Moore" desmontando as posturas oficialistas respecto á identidade idiomática do galego que se fala fora do territorio de Galicia. Mais, entre todas as producións galegas brillou, en sobre maneira, *Bs. As.* de Alberte Pagán, levándose o premio da sección Enfoque Galicia. Con este recoñecemento non só se premiou a este filme senón a un tipo de cinema feito á marxe da industria, das produtoras e das axudas da administración. Isto que agora resulta estraño e exótico en Galicia vai ir sendo cada vez máis común. Desta maneira, a proposta radical de Pagán fai que o audiovisual Galego xa teña unha obra que pode situarse á mesma altura de nomes internacionais como Wang Bing ou Johan van der Keuken. [...]

²⁵ Publicado pola Axencia Audiovisual Galega (26-03-07).

Punto de Vista 2007²⁶

Elena Ortega

[...] *Forever* de la peruana afincada en Holanda Heddy Honigmann fue la discutida obra ganadora de la tercera edición del festival. [...] Desde luego, no estamos ante una película novedosa o arriesgada, pero sí ante la más redonda que pudimos ver en la sección oficial (teniendo en cuenta que se nos escaparon filmes como *Last Thoughts* de Kevin Henry o *Our America* de Kristina Konrad). Aunque quizás en un certamen de estas características, se hecha de menos que algunas obras más eclécticas y tremendamente contemporáneas, como *Bs. As.* de Alberte Pagán, hubieran tenido un mínimo reconocimiento por parte del jurado.

Alberte Pagán gaña o Premio Romà Gubern de cine con *Bs. As.*²⁷

O filme narra a odisea da emigración

O cineasta galego Alberte Pagán, polo seu filme *Bs. As.*, comparte con María Cañas, por *A cousa nosa*, a segunda edición do premio internacional Romà Gubern de Cine-Ensaio da Universidade Autònoma de Barcelona (UAB).

Bs. As., de Pagán, foi galardoada por unanimidade por "a implicación persoal, a revisión histórica e a utilización do seu coñecemento da vangarda cinematográfica para crear momentos de forte intensidade fílmica", segundo especificou o xurado do certame.

Con anterioridade, Pagán dirixiu as curtas *Como foi o conto*

²⁶ Publicado el 04-04-07.

²⁷ Publicado na secção *Maré* de *Galicia-Hoxe.com* (27-04-07).

(2004), *Os Waslala* (2005). En Bs. As., desenvolve as peripecias dos galegos que tiveron que emigrar empurrados pola fame e coa guerra civil como pano de fondo.

Nesta edición, os membros do xurado outorgaron dúas mencións de honra para *Wide Awake*, de Alan Berliner, e *De la hospitalidad, derecho de autor*, de Oriol Sánchez e Miguel Amorim,

Ademais de cineasta, Alberte Pagán é autor de libros como *A mirada impasível* (A filmografía de Andy Warhol), publicado por Positivas, o primeiro ensaio que existe sobre a vertente cinematográfica da célebre icona da arte pop. Ademais, foi comisario de distintas exposicións de autores como Eugenio Granell ou Julio Cortázar.

La cosa nuestra y Bs. As., ganadores del II Premio Román Gubern de Cine Ensayo²⁸

Elena Ortega

La cosa nuestra de María Cañas y *Bs. As.* de Alberte Pagán han sido los filmes ganadores del II Premio ‘Román Gubern’ de Cine Ensayo de la Universitat Autònoma de Barcelona, que se ha venido celebrando durante la semana pasada en CaixaForum y en la UAB.

El jurado formado por Josetxo Cerdán (profesor de Audiovisual de la Universitat Rovira i Virgili), Miguel Ángel Martín (realizador de Televisión Española) y Antoni Pinent (comisario de arte contemporáneo y programador en el CCCB), han premiado *La cosa nuestra* de la videoartista sevillana María Cañas, por su carácter trasgresor así como por la capacidad de provocar, a través de metáforas y asociaciones de ideas, la reflexión del espectador. Mientras que *Bs. As.* (Buenos Aires), del realizador gallego Alberte Pagán ha sido reconocido por la implicación per-

²⁸ Publicado en *Cinedocumental.com* (30-04-07).

sonal, la revisión histórica y la utilización de su conocimiento de la vanguardia cinematográfica para crear momentos de fuerte pregnancia filmica. Estos dos filmes se han repartido ex aequo los 4.000 euros de que consta el premio. Entre los 17 finalistas había filmes como *Dies d'agost* de Marc Recha o *Forever* de Heddy Honigmann, recientemente galardonado en el Festival Punto de Vista con el premio al mejor documental.

El jurado ha decidido también hacer dos menciones especiales: al film *Wide Awake* del norteamericano Alan Berliner y a *De la hospitalidad, derecho de autor* de Oriol Sánchez y Miguel Amorim. Esta segunda edición supone la consolidación del premio, tanto por volumen de obras presentadas (más de 60) y por su calidad, como por la extensión de la programación del premio al recinto CaixaForum de Barcelona.

Premio cine ensayo Román Gubern UAB para Cañas y Pagán²⁹

El jurado del premio 'Roman Gubern' escoge dos filmes radicalmente transgresores.

David Ruiz

La cosa nuestra de María Cañas y *Bs. As.* de Alberte Pagán, ganadores del II Premio 'Roman Gubern' de Cine Ensayo de la Universitat Autònoma de Barcelona. Segundo Premio Cine-Ensayo Román Gubern ex aequo para: *La cosa nuestra* de María Cañas “por su carácter trasgresor así como por la capacidad de provocar, a través de metáforas y asociaciones de ideas, la reflexión del espectador”. Y *Bs. As.* de Alberte Pagán “por la implicación personal, la revisión histórica y la utilización de su conocimiento de la vanguardia cinematográfica para crear mo-

²⁹ Publicado en *e-valencia.org* (30-04-07).

mentos de fuerte pregnancia fílmica”.

La cosa nuestra de María Cañas y *Bs. As.* de Alberte Pagán, ganadores del II Premio 'Roman Gubern' de Cine Ensayo de la Universitat Autònoma de Barcelona. El jurado formado por Joxetxo Cerdán (profesor de Audiovisual de la Universitat Rovira i Virgili), Miguel Ángel Martín (realizador de Televisión Española) y Antoni Pinent (comisario de arte contemporáneo y programador en el CCCB), han premiado *La cosa nuestra* de la videoartista sevillana María Cañas y *Bs. As.* (Buenos Aires), del realizador gallego Alberte Pagán. Estos dos filmes se han repartido ex aequo los 4.000 euros de que consta el premio. Entre los 17 finalistas había filmes provenientes de ámbitos tan diversos como Argentina, Holanda, México, Suecia, Suiza, EEUU, Cataluña y Galiza. El jurado ha decidido también hacer dos menciones especiales: al film *Wide Awake* del norteamericano Alan Berliner y a *De la hospitalidad, derecho de autor* de Oriol Sánchez y Miguel Amorim. Ésta segunda edición supone la consolidación del premio, tanto por volumen de obras presentadas (más de 60) y por su calidad, como por la extensión de la programación del premio al recinto CaixaForum de Barcelona.

Sinopsis de las obras premiadas:

La cosa nuestra

[...]

Bs. As.

En la intersección entre el documental y el cine experimental se sitúa *Bs. As.*, del cineasta y escritor cinematográfico gallego Alberte Pagán. Una obra contundente y, por momentos, enigmática; un relato abierto ante el cual se produce un extrañamiento que, poco a poco, devendrá confortable. El film es un collage de tiempos (pasado y presente, memoria y revisión) y texturas fílmicas (archivo, imágenes ralentizadas y saturadas, planos actuales de Buenos Aires), con el que Pagán recompone el relato oral de su familia materna y reflexiona sobre la pérdida de unos lazos tensionados por rencillas familiares, deshilachados por el paso del tiempo y la indiferencia.

(Elena Ortega, www.blogsandocs.com, nº 5).

Alberte Pagán (O Carballiño, 1965) ha publicado varios libros y artículos y ha comisariado exposiciones sobre cine experimental. Entre sus publicaciones destacan *Introducción aos clásicos do cinema experimental* (1999) o *Imaxes do soño en liberdade. O cinema de Eugenio Granell* (2003). Es asimismo, responsable de la programación de cine experimental de Laboratorio de Movimientos (Compostela). Ha realizado los filmes *Como foi o conto* (2004) y *Os Waslala* (2005).

Alberte Pagán - Bs. As. - Andy Warhol³⁰

Albert Alcoz

La película de Alberte Pagán *Bs. As.* ha ganado el Segundo Premio Román Gubern de Cine-Ensayo de la Universidad Autónoma de Barcelona, junto con *La Cosa Nuestra* de María Cañas. El film del cineasta gallego es una visión personal, compleja y singular, que transita entre el documento familiar y la textura experimental, centrando la acción —y la contemplación— en la ciudad de Buenos Aires, a lo largo de estos últimos diez años.

El realizador y escritor cinematográfico gallego también es noticia por haber publicado el libro *A Mirada Impasíbel. As películas de Andy Warhol* sobre el arte cinematográfico del conocido artista, representante del Pop-Art americano. Esta primera parte de las películas de Warhol viene a eliminar los falsos mitos expandidos sobre su cinematografía, realizando un análisis pormenorizado de sus obras y colocando en su lugar los logros conceptuales y vanguardistas de films de la primera época como *Sleep, Kiss, Blow Job, Empire, Mario Banana* o *Beauty #2*, es decir el período comprendido entre 1963 y 1965.

³⁰ Publicado en *Visionary Film* (visionary-film.blogspot.com) (03-05-07).

O rastro do esplendor

A cultura galega na capital arxentina, a mitificada 'quinta provincia', perde presenza³¹

Daniel Salgado

[...]

O proxecto exiliado

Da heroicidade dos exiliados, que na maleta coa que saíron en 1939 do país transportaron tamén todo un proxecto cultural autónomo parcialmente realizado na capital arxentina, xa só se atopan pegadas nas librarías de vello, nos murais de Seoane ou nos cuartos escuros da Federación de Asociaciones Gallegas de la República Argentina. O traballo pictórico de Seoane agáchase asemade en coleccións privadas, adoito entre a colectividade xudea bonaerense, na que abundaban os marchantes de arte. E o rescate do patrimonio fílmico, iniciado polas institucións o pasado ano, amosa a ruína do vínculo. En sotos e faiados de Buenos Aires amoréase vello celuloide, documental, pertencente ao período inicial do cinema galego e ao coñecido como cinema de emigración. Unha reviravolta á correspondencia cinematográfica é a que realiza o cineasta d'O Carballiño Alberte Pagán no ensaio documental *Bs. As. A* partir da súa historia familiar, Pagán traza a realidade das relacións entre Galiza e Buenos Aires no século XXI.

[...]

³¹ Publicado na sección *Luces* da edición galega de *El País* (04-05-07).

Lo mejor visto en 2007³²

Lista individual de Gonzalo de Pedro (*Cahiers du cinéma España*, Punto de Vista)

He fengming (Wang Bing)
Autohystoria (Raya Martin)
Zodiac (David Fincher)
El asesinato de Jesse James... (Andrew Dominik)
Bs. As. (Alberte Pagán)
The White She Camel (Xavier Chrisitaens)
Eût-elle été criminelle... (Jean-Gabriel Périot)
Promesas del Este (David Cronenberg)
Naturaleza muerta (Jia Zhang-ke)
INLAND EMPIRE (David Lynch)

The Greatest Documentaries of All time³³

Documentales españoles citados en la encuesta del BFI

Aguaespejo granadino (Val del Omar, 1955), Nicole Brenez
Bs. As. (Alberte Pagán, 2006), Xurxo Chirro
Calle 54 (Fernando Trueba, 2000), Tor Fosse
Cuadecuc Vampir (Pere Portabella, 1970), Mar Diestro-Dórido, Filipe Furtado, Kodwo Eshun
El Desencanto (Jaime Chávarri, 1976), Angel Quintana Morraja, Ana Amado, Ernesto del Río, Mar Diestro-Dórido, Xurxo Chirro.
Lejos de los árboles (Jacinto Esteva, 1970), Fran Gayo
Los Golfos (Carlos Saura, 1959), Mar Diestro-Dórido
Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública (Pere Portabella, 1976), Quintín, Gabe Klinger, Jaime Pena

³² Publicado en *Contrapicado.net* (Janeiro 2008).

³³ *Sight & Sound*, British Film Institute, August 2014, as voted by more than 300 critics and filmmakers.

Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1933), 22 críticos, 6 directores
Monos como Becky (Joaquim Jordá, Nuria Villazán, 2000),
 Xurxo Chirro
La morte rouge (Víctor Erice, 2006), Geoff Andrew
Ocaña, retrato intermitente (Ventura Pons, 1978), María
 Delgado
El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992), 12 críticos, 4
 directores.
Umbracle (Pere Portabella, 1971), Fran Gayo
Tren de sombras (José Luis Guerín, 1997), Mar Diestro-
 Dópido, Carlos Losilla
En construcción (José Luis Guerín, 2001), María Delgado,
 Luis Ospina, Walter Salles

A enquisa³⁴

25 anos de Cinema

As mellores películas, curtas ou longas, experimentais ou apegadas á narrativa clásica, dos últimos vinte e cinco anos en Galicia. Un camiño, entre outros, dende a irrupción de *Urxa*, *Sempre Xonxa* e *Continental* até a chegada do Novo Cinema Galego no abrir da década

Nesta enquisa participaron 25 especialistas cinematográficos galegos, críticos, historiadores ou profesores, aos que se lles solicitou o voto por cinco filmes galegos producidos entre 1989 e 2014.

O resultado final procede de listaxes sen xerarquizar, dado que os filmes non foron ponderados. Por orde alfabética estes son os 25 nomes: José Luis Castro de Paz, Pablo Cayuela, Pepe Coira, José María Folgar, Eduardo Galán, Débora García, Iván García Ambrunheiras, Xan Gómez Viñas, Manolo González, Xurxo González, Margarita Ledo, Ramiro Ledo, José Manuel López, José Luis Losa, Horacio Muñoz, Xosé Nogueira, Martin Pawley, Víctor Paz, Jaime Pena, Sabela Pillado, Fernando Redondo, José María Rodríguez Armada, José Manuel Sande, Ángel Santos e Iván Villarnea.

³⁴ Publicado en *Luzes* nº 12, Novembro 2014.

1. *Vikíngland*
(Xurxo Chirro, 2011) 15 mencións
2. *Todos vós sodes capitáns*
(Oliver Laxe, 2010) 11 mencións.
3. *Arraianos*
(Eloy Enciso, 2012) 10 mencións
4. *Costa da Morte*
(Lois Patiño, 2013) 10 mencións
5. *Bs. As.*
(Alberte Pagán, 2006) 10 mencións.
6. *León y Olvido*
(Xavier Bermúdez, 2004) 5 mencións
7. *1977*
(Peque Varela, 2007) 5 mencións.
8. *18 comidas*
(Jorge Coira, 2010) 4 mencións
9. *VidaExtra*
(Ramiro Ledo, 2013) 4 mencións.
10. *Belas dormentes*
(Eloy Lozano, 2001) 3 mencións.
11. *Liste, pronunciado Lister*
(Margarita Ledo, 2007) 3 mencións.
12. *Coruña imposible*
(Paco Rañal, 1995) 3 mencións.
13. *Paris#1*
(Oliver Laxe, 2008) 3 mencións.
14. *Tralas luces*
(Sandra Sánchez, 2011) 3 mencións.
15. *De bares*
(Mario Iglesias, 2006) 2 mencións.
16. *O cazador*
(Ángel Santos, 2008) 2 mencións.
17. *Gato encerrado*
(Peque Varela, 2010) 2 mencións.
18. *Arrugas / Engurras*
(Ignacio Ferreras, 2011) 2 mencións.
19. *Galicia*
(Carlos Velo, 1936; remontaxe de Margarita Ledo, Ramiro Ledo e Pablo Cayuela, 2011) 2 mencións.
20. *Adolescentes*
(Ángel Santos, 2011) 2 mencións.

A enquisa de Luzes (II)³⁵

Xurxo González

A *Revista Luzes* propúxome para o seu número de novembro votar nunha enquisa para escoller os mellores filmes dos últimos 25 anos en Galicia. A miña votación foi acompañada dunhas parénteses minimamente explicativas que intentaban xustificar a miña peneira. Como estas glosas non foron finalmente incorporadas, aproveito este artigo para desenvolver as ideas e argumentar dunha maneira máis científica as decisións tomadas. Asemade, busco evitar certo escurantismo cheo de intereses e renuncias que mingua considerablemente o que na actualidade se dá en chamar crítica cinematográfica galega.

Bs. As. (valor fundacional)

Cando aínda se cría para o cinema galego no modelo que comezou con *Sempre Xonxa*, *Urxia* e *Continental* en 2006 apareceu esta película de Alberte Pagán que anunciaba que outro tipo de cinema era posible. Cine de vangarda que con medios reducidos exploraba as posibilidades do medio sen esquecer as singularidades culturais galegas. Para 2031 haberá que facer outra exposición para saber toda a xenealoxía que deu de si esta “pedra de toque”.

Todos vos sodes capitáns (valor histórico)

O que fixo Oliver Laxe con esta película ten que estar en letras maiúsculas na historia do cinema galego. Participar no Festival de Cannes e virse co premio FIPRESCI foi un logro impensable para unha cinematografía tan pequena e marxinal como a galega. Quizais naquela altura colleunos a todos nós por sorpresa mais agora hai que recorrer a ela como a mellor das cartas de presentación para as cousas distintas que se estaban a facer en Galicia. A sombra de Laxe é moi, moi, alongada.

³⁵ Publicado en *Acto de Primavera* o 13-01-2015.

Gato encerrado (valor significante)

Probablemente Peque Varela sexa a cineasta con máis talento das últimas promocións de creadores que alzaron a súa voz no cinema galego. Os poucos minutos que dura a súa cinematografía valen o seu peso en ouro. Se en 1977 facía un proceso de introspección persoal con *Gato encerrado* cambiou de sentido e ergueu un proxecto con perspectivas globais que afonda nas disparidades do decorrer actual da humanidade. Isto non é “moco de pavo”.

O quinto evanxeo de Gaspar Hauser (valor experimental)

Hai quen pensa que o cinema unicamente se pode valorar polo valor do lastre narrativo que o emparenta coa literatura. Nos últimos anos en Galicia apareceron filmes liberados destes prexuízos conservadores e que fixeron aos espectadores máis intelixentes. O filme de Alberto Gracia é o sumum desa revolución. Unha proposta formal contundente e hipnótica que evidencia as condicións primixenias que move calquera experiencia cinematográfica desde as súas orixes.

Costa da Morte (valor promocional)

A longametraxe de Lois Patiño é o filme galego con maior proxección internacional. Participou nunha chea de festivais e conseguiu moitos premios. A todo isto hai que engadirlle que foi causa do debate cinematográfico máis acendido que se lembra en Galicia nos últimos tempos. Mais creo que tanto os defensores como os que o deostan coinciden en que é un excelente vehículo para dar a coñecer as nosas miserias e virtudes como habitantes dun territorio que chamamos Galicia.

Bs. As.: Festivais e projecções

- 30-11-06: Festival de Xixón (Asturies)
27-01-07: CGAI (Corunha)
07-02-07: Cineclube Compostela
23-02-07 e 01-03-07: Festival Punto de Vista (Pamplona)
16-03-07: Festival de Las Palmas (Gran Canaria)
22-03-07: Festival Play-Doc (Tui)
21-04-07: Galeria Sargadelos (Barcelona)
23-04-07: II Premi Román Gubern de cinema-assaig (Sala Cinema de la UAB)
31-08-07: Festival da Poesia do Condado (Salvaterra de Minho)
04-10-07: Festival Festi Freak (Buenos Aires)
30-10-07: Festival Internacional de Cinema Jovem Santa Maria da Feira (Portugal)
06, 07 e 09-11-07: Festival MARFICI (Mar del Plata)
16-11-07: D-Xeneración (CGAI, Corunha)
20-11-07: Festival de Ourense
21-11-07: Cineuropa (Compostela)
30-11-07: Real Galician Cinema (Auditório, Redondela)
Fevereiro 2008-Março 2010: Cinemas digitais (nos concellos galegos)
11-09-08: D-Generación (Instituto Cervantes, Dublin)
20-11-08: D-Generación (Instituto Cervantes, Praga)
08-04-09: D-Generación (Instituto Cervantes, Varsóvia)
06-07-09: Visto y no visto (Museu Reina Sofia, Madrid)
21-09-09: Semana Internacional de Cine de Autor (Lugo)
11-11-09: Columbia University (New York)
28-01-10: Cortomieres (Mieres, Asturias)
13-01-11: Teatro Principal (Cineclube de Pontevedra)
25-02-11: Cine na CUT. Filmar a historia (Vigo)
20-05-11: Ciclo Alberte Pagán (Cineclube Carballiño)
03-06-12: (S8) 3ª Mostra de Cinema Periférico (A Corunha)
11-12-14: Cinegalicia 25. Que é o cine (galego)? (CGAI, Corunha)

Prêmios

- Prémio Foco Galiza (Festival Play-Doc, Tui, Galiza) 2007
II Premi Román Gubern de cinema-assaig (UAB) 2007

FAUSTINO 1936





Faustino 1936

FICHA TÉCNICA

Duração: 6 min.

2010, cor, muda

Soporte: vídeo SD

Autor: Alberte Pagán

Coa presenza de: Carmen Pagán Quiroga, María Quiroga

Ramos, Eladio Pagán Puga, Celso Pagán Quiroga,

Gonzalo Pagán Quiroga, Lisardo Pagán Quiroga

Fotografía original: Chao-foto, Rivadavía, 1936



Faustino 1936

SINOPSE

Faustino nom está na fotografia, mas é a causa da fotografia. Faustino vive e trabalha em Comodoro Rivadavia, Argentina. Casará, terá filhos, ficará viúvo, será assassinado. Faustino pede-lhe à família umha fotografia, para tê-los na memória. A família caminha desde Cenlle a Rivadavia, Galiza, para deixar-se retratar. Para tomar a única fotografia conservada, na Galiza ou na Argentina, na que aparece a família inteira. Agás Faustino. Que nom está na fotografia mas é a causa da fotografia.

Festivais e projecções

- 11-05-11: Cinefórum Soncine (IES Porto do Son) [nom anunciada]
- 19-05-11: VideoAkt (International Videoart Biennial)
Barcelona (Sección Plasma)
- 20-05-11: Cineclube (Pontevedra)
- 12-11-11: Cineuropa 2011 (Compostela)
- 16-01-12: VideoAkt (International Videoart Biennial)
Lima (CCE Lima)
- 03-06-12: (S8) 3ª Mostra de Cinema Periférico (Centro Cultural Ágora, A Corunha)
- 16-10-13: Ciclo “De aquí e de acolá” (Cineteca, Madrid)
- 23-10-13 ao 05-01-14: Universo Vídeo: El otro audiovisual español (LABoral, Xixón)
- 07-10-14: Intermediaciones. Muestra de Videoarte & Video Experimental (Medellín, Colômbia)

Disponível na videoteca P'Silo do *Festival Images Contre Nature* (Marseille).



E ollamos diferente da man de Alberte Pagán¹

tikeles

Alberte Pagán achegounos esta tarde, no marco do Cinefórum que vimos desenvolvendo no mes de maio, a esoutro cine que se está a facer, en Galicia e fóra de Galicia, o que está presente en salas alternativas, en museos... ou en institutos que queren mostrar outros vieiros culturais.

No que vén sendo habitual no autor, os tres filmes que puidemos ver e comentar con el, entran na liña da temática social e o compromiso co home: *Pó de estrelas*, *Eclipse* e *Faustino 1936*.

[...]

Faustino 1936 é en realidade unha fotografía fixa coa que conforma unha película muda. Unha foto familiar para enviarlle ao tío Faustino, que non está pero puidera estar —na guerra, nas Américas. Coas mellores galas, a familia de Alberte Pagán camiñara neses tempos os 12 quilómetros que separaban a aldea da vila para facer esta foto de estudo que, pasado o tempo, había de converterse en soporte artístico para profundar sobre a presenza do home, sobre a posibilidade ou non posibilidade da súa

¹ Publicado no *Blog da Biblioteca* (IES do Porto do Son) o 11-05-11.

existencia.

Assí pois, comprensivo co impacto que esta ollada diferente sobre o cine causaba nos mozos e mozas que nos acompañaron, Alberte foi respondendo as dúbidas que estes manifestaron sobre o seu proceso creativo e animounos a procurar a potencialidade creativa e artística da imaxe.

Miradas independientes en España

Entre el fascismo y la libertad absoluta²

Pablo Santiago

Dos cineastas. Alberte Pagán: “No pago precio por rodar lo que me da la gana: recibo el premio de la libertad absoluta”. Emilio Ruiz Barrachina: “España es el único país donde el fascismo no fue derrotado”.

No tienen demasiado que ver, valga la expresión, entre sí. O no: ambos son cineastas, todavía poco conocidos, con trabajos en el cine muy diferentes. Uno es madrileño y el otro gallego, pero por su forma de ver el cine y la vida en general podrían ser de cualquier sitio. Quizás lo que más los une es que son inclasificables y eso, para un periodista, es una lata. No poder ponerles etiquetas, no poder encajarlos en un movimiento, en una generación, en un grupo, es acongojante. Quizás es falta de apertura mental de un servidor. Puede que tras esta charla, sean ustedes capaces de adscribirles un lugar en el mundo.

Alberte Pagán estaba en Borneo cuando fue sometido a mis preguntas. Emilio Ruiz Barrachina en Madrid, rodando *La venta del Paraíso*. El diálogo entre la tercera isla más grande del mundo y la ciudad más contaminada de España quedó de esta forma:

² Esta es una versión reducida (faltan obviamente las intervenciones de Emilio Ruiz Barrachina) de una doble entrevista publicada en la *Revista Replicante* el 21-05-12.

¿Qué estáis preparando ahora mismo?

Alberte Pagán: Estoy retocando la banda sonora de una película militante que rodé en Palestina el verano pasado, y que se llamará *Película urgente por Palestina*. Las imágenes hace ya tiempo que están montadas pero quiero grabar el comentario en varios idiomas. Ya tengo registradas las versiones en gallego, castellano y árabe, y quedan pendientes en inglés y hebreo. A pesar de tratarse del mismo comentario cada locutor aporta su personalidad al texto, modificándolo, haciéndolo propio. Es una especie de “anti *Descripción de un combate*”, de Chris Marker, película sionista donde las haya, y a la que se alude directamente en el comentario cuando la voz dice: “Esto no es la descripción de un combate. Esto es el combate”.

¿Creéis que tienen suficiente mercado o adecuado público los documentales que se hacen en España? ¿O nos falta músculo en el marketing en nuestra anémica industria cinematográfica?

Alberte Pagán: No me gusta hablar de mercado, porque yo no quiero venderle nada a nadie. El oficio de vendedor es el peor del mundo, porque consiste en convencer a la gente de que necesita cosas completamente innecesarias. Si hablamos de cine, hablamos de cine. Si hablamos de industria cinematográfica, entonces no tengo nada que decir, porque es un tema que no me toca: ni formo parte de ella ni vivo de ella ni pretendo vivir de ella. Y tampoco considero que lo que yo hago se pueda calificar de “documental”. Ahora, ¿hay público suficiente para el cine experimental? Yo creo que sí. ¿Hay espacios donde mostrarlo, y cobertura crítica? Muy poco, aunque cada vez más. Las películas nunca fueron tan accesibles. Están ahí; quien quiera puede acceder a ellas. En mi caso, la mayoría están colgadas en internet; quien quiera una versión mejor no tiene más que ponerse en contacto conmigo. Esa facilidad, esa accesibilidad, está ahí, sin tener que meter al mercado de por medio.

Emilio Ruiz Barrachina rodó un documental en Sudán, Pagán otro en Zimbabwe, ¿qué os llevó a África?

Alberte Pagán: Lo de Zimbabwe fue una completa casualidad.

Yo no veo ninguna diferencia entre rodar en Galiza o en Zimbabwe. Si la protagonista (y coautora) de *Tanyaradzwa* fuese gallega hubiese resultado algo muy parecido. Las personas somos iguales en todas partes. Por eso en alguna ocasión he definido *Tanyaradzwa* como una película anti-etnográfica, porque la etnografía busca la diferencia, acercándose a veces demasiado a la pornografía, y yo lo que buscaba en *Tanyaradzwa*, la persona, no era la diferencia, sino lo que teníamos en común. Al mismo tiempo, y creo que es algo que las palabras introductorias de la película dejan claro, es una película sobre Galiza, sobre la opresión cultural, la dominación política, la diglosia: probemos si no a cambiar la palabra “shona” (el idioma) por la palabra “gallego”, e “inglés” por “español” y veremos cómo todo encaja. Tuve que irme muy lejos para poder ver Galiza en perspectiva. No veo a Galiza de manera diferente al resto del mundo. Quizá la vea con algo de presbicia, precisamente por tenerla tan cerca. A veces hace falta alejarse de ella un poco para poder enfocarla. Mis películas de “temática gallega”, por decirlo de alguna manera, están hechas desde la distancia, tanto temporal como geográfica. Es el caso de *Bs. As.* Pero yo no diferenciaría entre lo que ruedo en Galiza y lo que filmo en otros lugares. *Pó de estrelas*, por ejemplo, podría haber sido hecha por un cineasta de cualquier lugar del mundo, y sin embargo yo creo que es muy gallega. La fotografía de *Faustino 1936*, que era la que iniciaba *Bs. As.*, me es muy próxima, porque se trata de mi familia. Pero eso a nadie le importa; podría tratarse de cualquier familia y de cualquier conflicto bélico del mundo.

También os une otro tema que habéis abordado en diferentes formatos: el franquismo. Mientras Barrachina en Le ordeno a usted que me quiera se mofa de la vida amorosa del dictador Franco en formato ensayo, Alberte Pagán en Faustino 1936 estudia de forma artística la herida de la guerra y la emigración, ¿Qué opináis de lo que está pasando en este país con Garzón y la memoria histórica? ¿Creéis que necesitamos aún muchos ensayos y películas sobre la herida del 36, igual que hicieron los americanos con Vietnam?

Alberte Pagán: Tampoco vayamos a convertir a Garzón en un santo, cuando es uno de los responsables directos de toda la re-

presión política y cultural que sufrió y sufre el pueblo vasco. Pero su juicio es una auténtica farsa que demuestra quién tiene el poder en este país y cuáles son los cotos vedados que no se pueden tocar. Que se ilegalicen partidos porque no “condenan” la violencia (una violencia muy concreta, por cierto) y que sin embargo nos gobierne un partido que no sólo se negó repetidamente a condenar los años de franquismo sino que se escandaliza cuando se retira una estatua del dictador, es esperpéntico. Que la Fundación Francisco Franco campe a sus anchas y que los parientes de las víctimas sólo pretendan “reabrir viejas heridas” es insultante.

No creo que haya que hacer muchas más películas sobre la guerra civil, ya hay muchas. Creo que deberíamos hacer películas sobre este momento político, no sobre Franco, sino sobre sus herederos, sobre cómo se están riendo de todos nosotros. O mejor aún: quizá deberíamos dejar de hacer películas, y de trabajar, y dedicarnos a tomar las calles hasta que los echemos a todos.

Derechos de autor, propiedad intelectual: ¿creéis que se está adaptando bien la industria cultural al universo internet y de la copia infinita o debería mejorar?

Alberte Pagán: Si la propiedad privada es un robo, la propiedad intelectual es completamente obsoleta. La industria cultural directamente no se está adaptando, ni bien ni mal. Lo que quieren estos señores industriales es vivir a costa del trabajo de los demás. Porque debemos aclarar que, cuando se llenan la boca con palabras como “derechos de autor”, en realidad están diciendo “derechos de productor, de editor, de compañía discográfica”, porque obligan a los artistas, a los creadores, a “ceder” sus derechos (y si no aceptas, la alternativa es la autoedición). Y lo que es triste es que sociedades privadas con ánimo de lucro como la SGAE, que aparte de corruptas están esquilmando a todo el mundo, campen libremente arrogándose la representatividad no sólo de todos los artistas españoles, sino del mundo (pregúntale a cualquier tabernero que ponga música africana en su bar cuántas veces ha tenido que ir a juicio por negarse a pagarles). *Una pandilla de gánsters que cuentan con el apoyo del gobierno, que son otra pandilla de gánsters.* Y lo que aún es más triste es que los artistas, o algunos artistillas, defiendan a la SGAE, cuando ellos mismos han mal-

vendido sus derechos a las discográficas o editoriales. Y lo que es tristísimo es que utilicen el argumento de que “la cultura hay que pagarla”. Ahí se les ve el plumero. La privatización de la cultura. Era lo que nos faltaba. Si la cultura hay que pagarla, eso quiere decir que sólo podrán tener acceso a ella los que tengan dinero. Y los pobres, además de apaleados, a seguir incultos de por vida. Tristes tiempos se avecinan.

¿Qué precio pagas por rodar lo que te da la gana?

No pago ninguno. Al contrario, recibo el premio de la libertad absoluta. Podría en algún momento dado echar de menos un gran aparataje de medios, una grúa gigantesca con la que hacer planos secuencia impresionantes, pero ¿para qué? ¿Para que el productor de turno me diga lo que tengo que hacer y lo que no debo hacer? Si hay producción, automáticamente se espera un beneficio: esa es la lógica del mercado.

¿En qué cambiaste desde que empezaste?

Ahora soy más viejo, y dudo que más sabio. Aparte de eso, no creo que hayan cambiado mis intereses ni mi manera de hacer cine.

¿Te sientes próximo a alguien en tu forma de expresarte audiovisualmente? ¿Algún mentor, algún ídolo, aunque ya haya caído?

Yo sigo una tradición cinematográfica que es tan vieja como el cine, y que ha recibido diferentes nombres a lo largo de la historia: cine puro, cine poemas, vanguardia, experimental, formal, underground, materialista, estructural, crítico, abstracto, no figurativo, alternativo... Lo que indica tal variedad de nombres es que se trata de un cine inclasificable, que no sigue ningún código, completamente libre. Una puerta abierta a la libertad creativa absoluta: películas que se realizan sin cámara, proyecciones en las que no hay película en el proyector... Todo vale. Y son numerosos los cineastas a los que me siento próximo como para citar algún nombre.

¿No temes cierto autismo en lo que estás haciendo? ¿No te

cabrea que te etiqueten en cualquier rincón de “actividades artísticas” y pasen de lo que denuncias en tus obras?

—Igual que no me importa el devenir comercial de mis películas, tampoco me importa en exceso la recepción crítica (cuando existe, pero ése es otro tema), que no deja de ser un tipo de mercadeo. A la “gente del cine” en general les falta un pequeño hervor político. Y a los periodistas otro. Los primeros “acusaron” a *Pó de estrelas* de ser “ineficaz”, “demagógica” e “inocua”. Y alguien llegó a mencionar, literalmente, “el irresponsable discurso de *Pó de estrelas*”. ¿Irresponsable? Esta gente es la que luego aplaude el trabajo de Chris Marker sobre Israel.

De aquí e de acolá: novo cinema galego³

Javier H. Estrada

Existen dos maneras de asomarse a los últimos movimientos del audiovisual gallego (o ‘Novo Cinema Galego’, la etiqueta parece ya inamovible). La primera, la historia ‘oficial’, nos llevaría a concluir que estamos ante un movimiento extremadamente reciente. Nos moveríamos por un mapa definido por los numerosos éxitos de las producciones gallegas en festivales internacionales. Así, todo comenzaría con *Todos vós sodes capitáns* de Oliver Laxe, presentada en la Quincena de Realizadores de Cannes en 2010 y ganadora del premio de la crítica. En realidad, el paisaje de Galicia quedaba lejos de esta obra pionera. El realizador tomaba como premisa una circunstancia real (un taller de cine que él mismo impartió a niños de un centro de acogida en Tánger), para después entregarse por completo a la ficción. Rodando en blanco y negro 35mm y montando a la manera tradicional, Laxe proponía un regreso a la pureza y la inocencia de los inicios del cine.

³ Publicado en *Numerocero.es* el 14-10-13 con motivo del ciclo de cine gallego “De aquí e de acolá” en la Cineteca de Madrid.

Seleccionada en la competición del prestigioso FID de Marsella en 2011, *Vikíngland* fue el primer largometraje de Xurxo Chirro y una experiencia imprescindible. Un marinero de un *ferry* gallego que surca los mares del norte de Europa registró sus vivencias marítimas en una cámara VHS. Chirro se apropia de esas imágenes y reúne en su montaje el retrato íntimo y la comedia en su grado más espontáneo, construyendo un emocionante estudio de la distancia hasta alcanzar una dimensión épica. Pisando al fin territorio gallego, *Arraianos* (presentada en la sección ‘Cineastas del Presente’ del festival de Locarno en 2012) era el segundo largometraje de Eloy Enciso tras su destacable ópera prima rodada en Benidorm, *Pic-Nic*. Hijo de gallega pero criado en Valencia, para Enciso Galicia era ‘el lugar al que iba en vacaciones’, y por lo tanto un espacio más enigmático que cotidiano. *Arraianos*, probablemente el trabajo más sólido y estimulante de esta nueva generación, film en permanente estado de regeneración, partía del concepto de frontera en su más amplio sentido para aproximarse al mito. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* fue la sorpresa más impactante del pasado festival de Rotterdam. Revisión *sui generis* de la leyenda de Kaspar Hauser, aquel alemán que creció aislado del mundo, el primer trabajo de Alberto Gracia combinaba la pureza del entorno rural en su estado más salvaje con arrebatos cómicos de carácter absurdo (aparición de superhéroe incluida). Una de las claves de la película es su sugerente factura visual, producto de su filmación en Super 16mm y el posterior escaneado a digital. Finalmente, la notable *Costa da Morte*, ganadora del premio al mejor director en la sección ‘Cineastas del Presente’ del último Locarno, suponía el debut en el largometraje de Lois Patiño y la constatación de la particularísima sensibilidad respecto al paisaje que había demostrado en trabajos anteriores como *Na Vibración* y *Montaña en Sombra*.

Si hay una característica que identifica a los nuevos cineastas gallegos, esa es su invariable afrenta a cualquier tipo de categorización. Podríamos comenzar por la identidad –muchos de ellos han nacido o se han criado lejos de Galicia, todos han filmado o utilizado imágenes concebidas en otros lugares del mundo–, seguir con la naturaleza de su cine –prevalece la hibridación entre ficción, documental y experimental– y finalizar con el tono –el humor encuentra un lugar privilegiado hasta en los trabajos más reflexivos–.

Sin embargo, como decíamos al principio, existiría otra manera de observar lo que está sucediendo en Galicia, una historia ‘no oficial’ que nos llevaría a concluir que para llegar a la raíz de esta generación deberíamos retroceder unos años atrás y atender a la valiosa escena del cortometraje.

Jaime Pena señalaba las ediciones del ciclo ‘D-Generación’, programadas por Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán, como citas clave para vislumbrar el resurgir del audiovisual gallego en su estado más primigenio. Allí se exhibieron *Bs. As.*, ópera prima de Alberte Pagán, en 2007 y el corto de Laxe, *Paris #1*, en 2009. Este último ya había demostrado su potencial con *Grrr! Nº 7: ... y las chimeneas decidieron escapar*, codirigido con Enrique Aguilar en 2006, fantástico trabajo experimental rodado en un Londres periférico que aunaba el tono punk de sus imágenes con un poso de melancolía. En 2007 y también desde Inglaterra, Peque Varela representaba la batalla interior de una niña que intenta resolver su identidad sexual en el corto de animación *1977*. Entrando ya en el territorio del ensayo fílmico, *Fantasmas #1*, de Ángel Santos, era una reflexión sobre el pasado y la familia a partir de unas viejas grabaciones y un álbum fotográfico. Una lucha contra el olvido, la búsqueda de un fantasma que es el propio cineasta. Pasado y familia son convocados también por Alberte Pagán en *Faustino 1936*, otro excelente ensayo que se articula sobre una fotografía en la que el protagonista es el ausente, un emigrante gallego que se desplazó hasta Argentina tras el estallido de la Guerra Civil. Se trata de una indagación silente y visualmente esencial en los conceptos de desaparición, amnesia y vacío. Con *Manuscritos Pompeyanos* Marcos Nine retrocedía hasta el año 70 a.c. para emprender a continuación un viaje por el presente de varias megaurbes con el propósito de iluminar la palabra escrita en los muros, un reflejo de las eternas derivas del ser humano hacia el deseo, el consumismo, el odio y el amor. En *O proceso de Artaud* Ramiro Ledo compone una de las obras más geniales de los últimos años. El cineasta toma los fragmentos de *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer en las que aparece Artaud e incluye unos intertítulos que reproducen las discusiones de la asamblea surrealista del 23 de noviembre de 1926, en la que el hombre de teatro fue excluido del grupo vanguardista. Artaud se convierte en mártir y André Breton y sus compañeros en ejecuto-

res fundamentalistas. El film de Ledo es uno de los ejemplos más inteligentes de apropiación de un clásico de la historia del cine. Por último, resulta gratificante asomarse a *Lupita*, cortometraje en el que Xurxo Chirro retorna a las grabaciones de *Vikíngland*, empleando esta vez un material que descartó para su largo, y que nos descubre uno de los misterios de aquella película: la verdadera motivación sentimental de su protagonista, el marinero que grabó las imágenes.

FICXixón 51

Festival
Internacional
de Cine
de Gijón

UNIVERSO VIDEO_EL OTRO AUDIOVISUAL ESPAÑOL

SALA ASTRAGAL

La sortie • Chus Domínguez / 2008, 10 min.
Escritura digital N° 63 • Valerón Brea / 2011, 5 min.
Faustino 1936 • Alberto Pagan / 2000, 6 min.
Paseos por la ciudad de los signos • Samuel Alarcón / 2008, 140 min.
Snow • Verónica Ibarra / 2011, 4 min.
Art of the Actor • Guillermo G. Peydró / 2011, 15 min.
Send me a copy • Albert Arce / 2011, 5 min.
El gato de Edgar Poe y la muerte del General Prini • Rosa Grau / 2013, 16/17 min.

LABORAL C. ARTE

Kubrick • Chus Domínguez / 2012, 14 min.
Val del Omar fuera de sus casillas • Velasco Brea / 2010, 5 min.
Eclipse • Alberto Pagan / 2000, 20 min.
La caja de Medea • Samuel Alarcón / 2012, 17 min.
Anatidae • Verónica Ibarra / 2012, 4 min.
Louie's Toy Garden • Guillermo G. Peydró / 2011, 2 min.
6ft. • Albert Arce / 2011, 4 min.
Empresarios y secretas • Rosa Grau / 2013, 220 min.

INTER MEDIACIONES

MUESTRA DE VIDEOARTE & VIDEO EXPERIMENTAL
MEDELLÍN, OCTUBRE 7 AL 10

IMAGEN EN MOVIMIENTO MULTIMEDIA PROYECCION ABSTRACCION
MUESTRA MONOGRAFICA DE CONSTRUCCION VIDEOGRAFICO IMAGEN ELECTRONICA
ESTETICA EXPLORACIONES ARTISTICAS ARTES PLASTICAS VIDEOARTE
EXPERIMENTACION VOCALCANAL ARTES VISUALES TECNOLOGIA EXPRESION
VIDEO PERFORMANCE CREACION VIDEO MEDIOS ELECTRONICOS INTERACCION
VIDEO DANZA MULTIPLICIDAD ANIMACION ARTE EXPERIMENTAL
ARTES CONTEMPORANEAS ESTETICA TECNICA CONCEPTO
EXTENSION CORPORAL COMPOSICION DE LA IMAGEN
ANIMACION INTERACCION HIBRIDACIONES

MARTES. 7 OCT

PARANINFO UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
SALA DE CINE EDIFICIO SAN IGNACIO
PROYECCION: MUESTRA LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL 2:00 PM
4:00 PM

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUDITORIO SAMUEL MELERZO, BLOQUE 24
PROYECCION: MUESTRA UNIVERSITARIA IMAGEN EN MOVIMIENTO 4:00 PM
6:00 PM

JUEVES. 9 OCT

PARANINFO UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
SALA DE CINE EDIFICIO SAN IGNACIO
PROYECCION: NARRACIONES EXPERIMENTALES 2:00 PM
4:00 PM

PARQUE EXPLORA
PROYECCION: RETROSPECTIVA FESTIVAL DE LA IMAGEN 4:00 PM
6:00 PM

ACTIVIDAD ACADÉMICA
CONFERENCIA: CREACION DIGITAL EN LATINOAMERICA:
MEZCLAJES INTERCULTURALES Y PERSPECTIVAS.
FELIPE LONDOÑO: PhD EN INGENIERIA MULTIMEDIA, UPC BARCELONA, ESPAÑA /
RECTOR UNIVERSIDAD DE CALIAS / DIRECTOR DEL FESTIVAL DE LA IMAGEN 6:30 PM
7:30 PM

EPICENTRO CO-WORKING SPACE
CARRERA 45 # 6A - 37 / PATIO BOMBO
MUESTRA NACIONAL - VIDEOJUEGOS ANIMACION
LAS METAMORFOSIS DE MUEBLES 7:00 PM
8:30 PM

MIÉRCOLES. 8 OCT

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
SALA DE CINE LUIS ALBERTO ALVAREZ, BLOQUE 10 - 2017 4:00 PM
6:00 PM
PROYECCION: MUESTRA LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUDITORIO SAMUEL MELERZO, BLOQUE 24 4:00 PM
6:00 PM
PROYECCION: NARRACIONES EXPERIMENTALES

BELLAS ARTES BIBLIOTECA GONZALO VIDAL - SEDE AUDICHO 6:00 PM
7:00 PM
PROYECCION: MUESTRA LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL

MUSEO DE ANTIOQUIA FACHADA MUSEO 6:00 PM
7:00 PM
PROYECCION: MUESTRA LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL

TEATRO MATA CANDELAS 7:30 PM
8:30 PM
PROYECCION: MUESTRA LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL

CASA MUSEO OTRA PARTE 8:30 PM
10:30 PM
PROYECCION: NARRACIONES EXPERIMENTALES

VIERNES. 10 OCT

CLAUSURA
MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN
PROYECCION: MUESTRA LOCAL, MUESTRA NACIONAL, MUESTRA
INTERNACIONAL 7:00 PM
9:00 PM

INFORMACION Y CONTACTO:
HTTP://INTERMEDIACIONES.WIX.COM/INTERMEDIACIONES
MUESTRAINTERMEDIACIONES@GMAIL.COM

ORGANIZAN:



APORTAN:



COLABORAN:



8 Festival Internacional de

CINE

Las Palmas de Gran Canaria

16 - 24 DE MARZO 2007

D-GENERACIÓN





**II PREMI
ROMAN GUBERN
DE CINEMA ASSAIG*
DE LA UAB**



Bs . As .

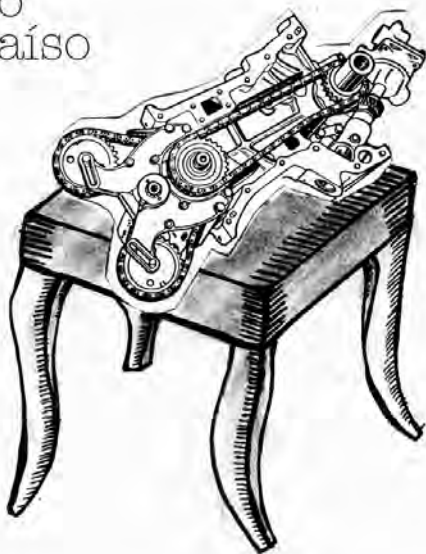
alberte pagán

Cineclube de Compostela:

2007: Xaneiro:10, 17, 24, 31 + Febreiro: 07

Mêrcores às 22.00 no local social "O Píchel": Santa Clara, 21

CCCV
Raymundo
...A Valparaíso
Tire Dié
Sen Sol
Bs. As.



Xaneiro

Quarta-feira, 10 de janeiro, 22:00

COPYRIGHTS © 2006 by *The McGraw-Hill Companies, Inc.*

Márcos, 17 de janeiro, 22:00

REVIEWED

Internet: <http://www.vivianmound.com>
 4400000.00 (2005, 2006)

México, 24 de janeiro, 22:00

—A. Vlastakis

Copyright © 2004 John Wiley & Sons, Inc.

Chlorine: 2000 mg/L

Copyright © 2006 by John Wiley & Sons, Inc.

Mércóres, 31 de xaneiro, 22:00

Febreiro

Mércres, 7 de febreiro, 23:00

Merco
H. A.

(A) 100% (B) 100% (C) 100% (D) 100%

circulo de comportoia

1. The first step is to identify the problem. This involves understanding the current situation and what needs to be changed.

procedures

© 1999 Blackwell Science Ltd
Journal of Internal Medicine 245: 355–362

50318/05

© 2004 by Blackwell Publishing Ltd
Journal of Internal Medicine 255: 103–110

El gallego Alberte Pagán gana el II Romà Gubern

IMAGEN • El jurado distingue la intensidad fílmica de la pieza 'Bs. As.', del realizador de O Carballiño

REDACCIÓN • Santiago

Los cineastas Alberte Pagán (O Carballiño, 1965) y María Carlas, con *Bs. As.* y *La casa nuestra*, respectivamente, han ganado ex aequo al II premio internacional Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona. Ayer se hizo entrega del galardón, que premia las mejores producciones primarias del cine-ensayo.

Bs. As., de Pagán, fue premiada por unanimidad por "la implicación personal, la revisión

histórica y la utilización de su conocimiento de la vanguardia cinematográfica para crear momentos de fuerte intensidad fílmica". Licenciado en Filología Inglesa y Española, Pagán ha publicado varios libros y artículos sobre cine experimental. Ha comisariado exposiciones sobre cine experimental y el cine de Eugenio Granell y Corín. Como realizador, ha filmado *Como fui o conto* (2004) y *Os Wladias* (2005).

LEONES

Bs. As.



Sinopsis

Imágenes, fragmentos de películas argentinas. La obra es un montaje que genera la sensación de estar viendo el cine de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

27/04/2007 | GALICIA NOVE | 27

AUDIOVISUAL

• O filme trata a nosa da emigración

Alberte Pagán gaña o Premio Romà Gubern de cine con 'Bs.As.'

O cineasta gallego Alberte Pagán, premio do II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta a súa obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

El cineasta gallego Alberte Pagán, premio del II Romà Gubern de Cine Ensayo de la Antitona de Barcelona, presenta su obra *Bs. As.*, un montaje de imágenes de películas argentinas de los años 60, 70, 80, 90, 2000. Hay un hilo rojo que une todas las imágenes, pero no se sabe si es un hilo rojo o un hilo negro.

Los Pelmes de Gran Canaria
16 - 24 DE MARZO 2007

D-GENERACIÓN

Pagán estrena un filme sobre migraciones rodado al margen de la industria

DANIEL SALGADO, Santiago
La única película gallega seleccionada para el Festival de Gijón de 2006 se titulaba *Bs. As.* (por Buenos Aires). Rodada íntegramente en formato digital, *Bs. As.* destaca una historia de migraciones, entre Galicia y Argentina, y fue realizada en la más absoluta independencia. Su autor, Alberte Pagán (O Carballiño, 1965), defiende la condición cinematográfica al margen de la industria. El Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) estrena su último filme en Galicia el 27 de enero.

"El cine que me interesa, el que veo y sobre el que escribo", apunta Pagán, "funciona sin industria, sin aparato de producción". Para filmar *Bs. As.*, su director apenas necesitó más que

una cámara y un ordenador. "A menudo me preguntan sobre la financiación de mis películas", explica el cineasta, "pero este cine se hace en solitario, como un escritor delante de la hoja en blanco o un pintor ante el lienzo". Alberte Pagán reivindica un cine artesanal donde el dinero no imponga límites estéticos ni éticos a la imagen.

Bs. As. se comenzó a rodar en 1999, en la ciudad de Buenos Aires. Allí reside parte de la familia paterna del autor. "No trabajé en la película continuamente", afirma Pagán, "pero el montaje definitivo se demoró hasta 2006". Durante esos siete años, las cartas entre el cineasta y sus parientes emigrantes fueron añadiendo se a un proyecto que se definía

por el camino. "Quise recuperar las historias orales que hay en todas las familias, con toda su crudeza", relata Pagán. "Y, a la vez, los acontecimientos históricos argentinos y gallegos de ese tiempo se iban entremetiendo en la película". Las comunicaciones epistolares, que las voces de los propios remitentes recitan en *Bs. As.*, reflejan esa historia en marcha. La crisis argentina de 2001, la catástrofe del Prestige en Galicia o la oposición a la invasión de Irak en todo el mundo se superponen a las imágenes documentales de Buenos Aires que Pagán recogió en 1999. El autor asegura, sin embargo, que la categoría dentro de la que encaja el cine de esta película es más la de ensayo que la de documental.



c|i|n|e|u|r|o|p|a

José Luis Guerín recibe el Premio del Festival

CON EL PASE DE 'EN LA CIUDAD DE SYLVIA' ▶ El Principal acoge al autor de 'En construcción' quien, con cinco películas, ocupa la vanguardia del cine internacional

F. RUBIAL • SANTIAGO

Si hay un autor en el panorama español que ensambla, en su sentido indómito de entender el arte de la imagen, con el espíritu de Cineuropa, ése es José Luis Guerín. No nos preguntemos por qué se le da en esta XXI edición el Premio del festival, sino, más bien, por qué no se le ha otorgado antes.

Es cierto que por el Principal han pasado, en ediciones anteriores, *Tren de sombras* o *En construcción*, que a punto estuvo de llevarse el Premio del Público en 2000. Pero la presencia de Guerín en la lista de premiados por este festival era una deuda inaplazable con el cine entendido como ejercicio de libertad al margen de cualquier constreñimiento narrativo o formal.

Está a noche a las 21.00 horas se salda en el Principal esa deuda, en un acto que reunirá, por cierto, a dos premios Goya, ya que al ganado por Guerín gracias a *En construcción* hay que sumar el obtenido por su introductora en la gala, Mabel Rivera, en *Mar adentro*.

El acto, que contará con la presencia de la conselleira de



Xavier Lafitte y Pilar López de Ayala, hoy en el filme de J.L. Guerín

'BS.AS'. CON SU AUTOR

Alberte Pagán

▶ Con tiempo para llegar a la gala de Guerín, el cineasta gallego Alberte Pagán presenta en el CGAC a las 19.00 horas *BS. AS*, cine epistolar y de culto que se va haciendo sus incondicionales ■

Cultura, Ánxela Bugallo, supondrá la oportunidad de conocer *En la ciudad de Sylvia*, la bellísima historia de romanticismo errático, la búsqueda de la mujer ideal, existente o imaginada, tal vez con la fisonomía de Pilar López de Ayala, por un paisaje urbano indefinido, en este film de Guerín estrenado en septiembre en la Mostra de Venecia.

Bs. As.

ALBERTO PAOÁN, 2006
— 76 minutos
— MEXICO

SIMPRESA: valientes expulsados por el hambre a Argentina. Los abuelos ya no existen, pero quedan generaciones de nietos que intentan hacer el camino inverso. A partir de fotografías familiares, recuerdos y memoria histórica, una reflexión sobre la migración y los lazos que atan dos continentes.



PALABRAS DEL AUTOR

Una calle
medio siglo separa la despedida del reencuentro.
Un océano separa una generación de la siguiente.
Mujeres, hombres, niños.
Tierra, patria, familia ignota
el tío Jorge, el tío Daniel, el tío Claudio: hicieron de México su
patria, se fueron, criaron a sus familias americanas.
unos no pudieron regresar, otros no quisieron. Las miserias de la
posguerra, demasiado incrustadas en la memoria y en la conciencia.
Hoy, todos muertos.
Quedan los hijos y los hijos, que sobrevivieron otra guerra, otra
dictadura.
Quedan las nietas y los nietos, Daniel, María Alberto, generación
sin futuro pero llena a las puertas de Europa, de Salta, en busca
de un trabajo mal pagado.
Medio siglo separa una vida de la siguiente, un idioma del otro.
un abrazo
nada.

RAZONES DE LOS COMBIOS

en **BS. AS.** | Hay mucho de straub-muller, en especial esa
voz de cello, una voz de una verdadera Ungrán que, en sus
dudas, subraya la inferioridad e inseguridad de un ser es-
trumentado a un mundo ajeno al suyo. [...]

Como **hombres de extramarital**,
del otro, la voz de cello —in-
terpretada— me es más que una
consecuencia de eso que he-
mos dado en llamar ficción: es
evidente que no es la voz de
la verdadera Italia —como iba a
serlo si cello sólo se expresara
por escrito—, sobre todo ya la
comparamos con la naturalidad de
maría, la narradora, la que nos
cuenta la historia familiar: o-
la que nos presenta a los perso-
najes, porque la historia verda-
dera es la que nos cuenta cello.
El ejercicio familiar al que se
somete alberto pagán. (...) magis-
tro de la voz de cello, cello ha
acabado por ser parte de refre-
no, territorio de acogida, o sea
es la que los gustaría a los que
llaman, a los que un día se fue-
ron: en cualquier caso, la melán-
colia y la nostalgia están
dentados de su retrato de la
migración. El suyo está presidi-
do por la crueldad: una crueldad
prosaica, ni siquiera amasada
por la poesía.

vece importa que **BS. AS.** no sea un occi-
dental al uso, aunque muchos de sus re-
cursos discursivos provengan de la no-
ficción. Pero para mejor que es este caso
entendamos la no ficción como sujeción de
narración, algo indiscutible en las imá-
genes de **BS. AS.**, unas imágenes que no
llevan apartadas voces sincrónicas —un-
que al fondo habitan— y que, de nuevo,
realizan a straub-muller en su quierencia
por los espacios urbanos de una ciudad
como Buenos Aires, donde son ya visible
la huella reciente del fascismo: e impor-
ta menos que sea un occidental —venos a
aceptar el término para no involucrar en
discusiones terminológicas— autodeclarado
o, dicho más claramente, cello: que es y
parece cello, pero no es libre de ninguna
pretensión para escapar: su origen y su for-
ma al **paradiso industrial**.

Javier Pina, **director del festival**, **Internacional**
de cine de cine. San. 8 (Jueves 10 de
noviembre de 2006)

ALBERTO PAOÁN (o carballido, murres, 1965)
contacto: alpa@elcine.com.ar

Alberto pagán escribe sobre cine y hace películas, entre
otras cosas, es autor, entre otras, de **INTRODUCCIÓN A LOS CLÁ-
SICOS DEL CINE EXPERIMENTAL**, **IMÁGENES DEL SOÑO EN LEBERMAN: O
CINE DE EUGENIO DORNELL**, y de **LA MARCHA IMPASIBLE**. Ha **PA-
CIENTES DE ROSTRUM**, **PREMIOS PASTA**. También ha colaborado
en algunos volúmenes colectivos como el libro-coordinado por
Roberto Queto y Antonio Saverio, **ENTRADA Y FUERA DE HO-
LIVOOD** (Valencia, ediciones de la biblioteca, 2001), o el de
Roberto Queto, **MANEJO...** **25 AÑOS DESPUÉS** (Valencia, edicio-
nes de la biblioteca, 2006). Sus películas han participado en
diferentes festivales como el festival internacional de cine
de Aijón o el punto de vista de España. También es autor de
A VOZ DE TROYEN, **UNA AMERIZACIÓN A "FIMMOCOS UNO"**, **Inté-
gral sobre la historia** de la novela de Jorge.



TRABAJOS AUDIOVISUALES

COMO PAPA O CORTO (2004)
COMO UNICORNIO (2005)
BS. AS. (2006)
PÓ DE ESTRELLAS (2007)



Bs. As.

Sinopse

Viajes transcenónicos molto antes do jet-lag. Viajes lentos, co estómago baleiro e a guerra civil nos oídos. Pódese viaxar desde Galiza ata Bos Aires cun álbum na man? Pódese facer a viaxe inversa e non perderse no camiño?

Sinopsis

Viajes transcenónicos mucho antes del jet-lag. Viajes lentos, con el estómago vacío y la guerra civil en los oídos. ¿Se puede viajar desde Galicia hasta Buenos Aires con un álbum en la mano? ¿Se puede hacer el viaje inverso y no perderse en el camino?

Synopsis

Overseas journeys before jet lag. Slow journeys, with empty stomachs and the civil war in one's ears. Can one travel from Galicia to Buenos Aires with an album in one's hands? Can one make the reverse trip without getting lost on the way?

Contrabando/Contraband
copyleft@borda.wuol.es

DVD - Color - Documental/Experimental/Documentary

Año/Mo Year 2006

País/Country España/Spain / Spain/Spain

Producción/Producción/Production María Pagán

Dirección/Director Alberto Pagán

Guión/Screenplay Alberto Pagán

Fotografía/Cinematography Alberto Pagán

Montaje/Editing/Editing Alberto Pagán

Música original/Música Original/Original music

Participantes/Participants María Vázquez, José María

Duración/Running time 79 min



Gloria González
Jesús Mahí
Conce Paz

Marta Vázquez
Pepe Vázquez

BS. AS. [21N]**FICHA TÉCNICA**Dirección **Alberte Pagán**Guión **Alberte Pagán****DATOS TÉCNICOS**

Año 2006 Xénero Documental

Duración 79 min

SINOPSE

Na intersección entre o documental e o cinema experimental é onde se sitúa BS.AS., do cineasta e escritor cinematográfico galego Alberte Pagán. Unha obra contundente e, por momentos, enigmática; un relato aberto ante o cal se produce un estraniamento que, pouco a pouco, devirará confortable. O filme é unha colaxe de tempos (pasado e presente, memoria e revisión) e texturas filmicas (arquivo, imaxes ralentiza-

das e saturadas, planos actuais de Bos Aires), co que Pagán recompón o relato oral da súa familia materna e reflexiona sobre a perda duns lazos tensionados por disputas familiares, esfañados polo paso do tempo e máis a indiferenza. (Elena Ortiga, www.blogsandocs.com, núm. 5).

Alberte Pagán (O Carballiño, 1965) publicou varios libros e artigos e organizou exposicións sobre cinema experimental. Entre as súas publicacións destacan *Introducción aos clásicos do cinema experimental* (1999) ou *Imaxes do soño en liberdade e O cinema de Eugenio Granell* (2003). Tamén é responsable da programación de cinema experimental do Laboratorio de Movimentos (Compostela). Realizou os filmes *Como foi o conto* (2004) e *Os Woslola* (2005).

LO NUNCA VISTO

Lo Nunc Visto, novo libro de Eugenio Granell que reúne os experimentos por televisión realizados, desde os 60 ata os 80, e os seus textos.

Lo Nunc Visto 1	Lo Nunc Visto 2	Lo Nunc Visto 3
Alonso Sánchez	Enrique de la Cruz	Pedro
Lo Nunc Visto 4	Lo Nunc Visto 5	Lo Nunc Visto 6
Unidad	Enrique	Enrique de la Cruz

LO NUNCA VISTO**APRÉS LE TROU (EXPOSÉ DE L'ÉVÉNEMENT)**

Alonso Sánchez, 2006, 17'00"
Après le trou, l'exposé de la nouvelle période est le thème principal du livre. Le livre est divisé en deux parties et la deuxième partie est la plus intéressante.

**BS.AS.**

Alberte Pagán, 2006, 79'00"
Pagán (documentaire, histoire et analyse) le livre et le monde. C'est la même histoire, mais sous un angle différent. Le livre est divisé en deux parties et la deuxième partie est la plus intéressante.

**MUNDO FANTÁSTICO**

Alonso Sánchez, 2006, 17'00"
Mundo Fantástico es un libro que trata de la historia del cine. El libro es dividido en dos partes y la segunda parte es la más interesante.

**NOCHE DE FIESTA**

Enrique de la Cruz, 2006, 17'00"
Este libro es un libro que trata de la historia del cine. El libro es dividido en dos partes y la segunda parte es la más interesante.



Bs.As.



Dirección: Alberto Págin
 Guion: Alberto Págin
 Edición: Alberto Págin
 Producción: Alberto Págin
 Fotografía: Alberto Págin
 Sonido: Alberto Págin
 Centeo: Alberto Págin

Antes de todo, una serie de fotografías familiares — la de la historia infantil del director, sin dudas — acompañadas por una banda sonora que crepita y vibra o a veces algunos versos de tango. Después, una película en dos partes, cada una de ellas marcada por una vez de mujer. En la primera, María, la madre del director, habla con Buzo, en gallego y desde allí, acerca de dos hermanos suyos que se fueron a estudiar a Buenos Aires. En la segunda, lo cual que el director recibió de Celso, un primo portefeño, son Celso, en castellano y desde allí, por una vez muy distinta, más joven y menos separa del idioma. Y entre ambas secciones, un separador: imágenes de Videla y de sus crímenes torcidos por el viento.

Con esas voces y una serie de estrofas planos de las calles de Buenos Aires, de sus edificaciones y sus acentos, Pagan hace de sus recuerdos, dedicados a Ezequiel, un homenaje a la identidad y a la memoria, sobre la identidad y la memoria, sobre las huellas de los bachesos de él y de ella.

Alberto Fagán nació en O Carballiño (Galicia) en 1965. Es Licenciado en Filología Inglesa y Española y ha publicado varios libros y artículos sobre cine experimental. Ha comisariado exposiciones sobre cine experimental y el cine de España. Granel y Jello Cordón. *Gran película de los Wendes* (2005). conel.bio.cnm.es (2004).

[illegible]

Festivales
Festival Internacional de Cine de
Gijón, España, 2006 / III Festival
Internacional de Cine Documen-
tal de Navarra, España, 2007

Premios
Premio Román Gubern de Cine-
Ensayo de la
Universidad Autónoma de
Barcelona, 2007

PELICULAS 44 EDICION

FICHA TÉCNICA

PEPE VÁZQUEZ
Título original: Bs. As.
Director: Alberto Pagán
Guion: Alberto Pagán
Fotografía: Alberto Pagán
Montaje: Alberto Pagán
Interpretes
 Pepe Vázquez, Daniel Vázquez, María Vázquez,
 Gloria González, Paula Pérez, Concha Paz, Javier
 Manil, Celia Pagán

Productor: Alberta Pagan

Ciclo(s)
Lindes

Sala(s)
2006-11-30 / Antiquo Instituto / 19:45 h.



LENDING

JUVENTUDE EM MARCHA

Pedro Costa, Portugal / Francia / Suiza, 2005, 170 min.



Pedro Costa, el francotirador del cine portugués que quebró la línea entre documental y ficción, retorna a sus emigrantes de Fontainhas, el barrio de Lisboa al que dedicó *Ossos y Nu Gaurro* del último *Mención Especial* y Premio del Jurado Joven en Locarno 2000. Presentada en Cannes, *Juventude em Marcha*, es la demolición oficial de Fontainhas, el reencuentro de Ventura en un piso de extramuros, su melancolía y soledad lejos de las calles que ama.

SOLEDAD AL FIN DEL MUNDO

Fernando Zuber / Carlos Casas, Argentina / Italia, 2003, 52 min.



Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. En medio del desierto helado de la Patagonia argentina, bajo las capas de frío blanco, viento y nieve, tres hombres han cambiado el pasado por la soledad.

BS. AS. (BUENOS AIRES)

Alberto Pardo, *Argentino*, 2006, 79 min.



Gallinos empujados por el hambre a Argentina. Los abuelos ya no existen, pero quedan las generaciones de nietos que intentan hacer el camino inverso. A partir de fotografías familiares, recuerdos y memoria histórica, una reflexión sobre la emigración y los lazos que atan dos continentes.

GRRR!N°7

Enrique Aguilar / Oliver Laxe, España 2006, 5 min.



"Retrato urbano de una ciudad que podría ser cualquiera. Un nervioso y visceral itinerario desde una periferia de senda, árbol y brisa, al interior de esa realidad tan asustante, decoroprolifera, densa como el gemido de orfandad".



CONTIDOS

TEXTOS SOBRE <i>Bs. As.</i> (DACÓ)	5
Alberte Pagán, capital <i>Bs. As.</i> (Xurxo González)	7
Identities in Galician Documentary Film: Alberte Pagán's <i>Bs. As.</i> and Xurxo Chirro's <i>Vikigland</i> (Iván Villarmea)	25
<i>Bs. As.</i> : Cartografía da memoria (Beli Martínez)	37
A autorrepresentación no cinema: Contextualización de <i>Bs. As.</i> (Renata Otero)	47
<i>Bs. As.</i>	
Ficha técnica	61
Ola Celia	62
Sinopse	63
GUIOM DE <i>Bs. As.</i>	65
TEXTOS SOBRE <i>Bs. As.</i> (DACOLÁ)	105
Carta a Jaime Pena justificando algunhas opcións estéticas de <i>Bs. As.</i> (Alberte Pagán)	107
O nacemento de <i>Bs. As.</i> (Alberte Pagán)	108
“Nel casu de munchos emigrantes nun queda nengún deséu de tornar a los orixenes.” Entrevista a Alberte Pagán. (Festival de Xixón)	109
“O que aquí falla non son só lugares onde exhibir os filmes, senón tamén unha pequena literatura sobre os filmes na que se poidan facer críticas sobre outro tipo de propostas.” Entrevista a Alberte Pagán. (Ramiro Ledo)	114
“Non cine non é imprescindible a industria para facer unha obra de arte.” Entrevista a Alberte Pagán. (Xan Carballa)	122
Entrevista a Alberte Pagán, director de <i>Bs. As.</i> (Albert Alcoz y Elena Ortega)	126
Gimme Shelter (Jaime Pena)	128
De casa al trabajo y del trabajo al cine. Hoy: Argentina (Marcelo Panozzo)	132
<i>Bs. As.</i> : Pagán Redux (Xurxo González)	133
<i>Bs. As.</i> (Elena Ortega)	134
<i>Bs. As.</i> Unha peza arriscada cun criterio estético moi persoal (Clara García Nieto)	137
<i>Bs. As.</i> de Alberte Pagán: A memoria dunha fenda (Daniel Domínguez)	138
<i>Bs. As.</i> de Alberte Pagán (Festival de Cine Independiente de Mar del Plata)	142
Figuras en el Paisaje. La renovación que viene de Galicia (Jaime Pena)	143
A posibilidade dunha illa (Iván García Abruñeiras)	144
A enquisa (Luzes)	145

OUTROS TEXTOS (NOVAS, BREVES, ANÚNCIOS, REFERÊNCIAS)	147
Miradas para un nuevo milenio	
(José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán de los Arcos)	149
El cine en la periferia (Jaime Pena)	150
O filme galego <i>Bs. As.</i> seleccionado para o festival de Xixón	
(Axencia Audiovisual Galega)	151
Pagán estrena un filme sobre migraciones rodado al margen de la industria (Daniel Salgado)	152
<i>Bs. As.</i> en Fóra de Serie (CGAI)	153
<i>Bs. As.</i> de Alberte Pagán (Festival Punto de Vista)	153
Alberte Pagán presenta <i>Bs. As.</i> no Cineclub de Compostela	
(Axencia Audiovisual Galega)	154
La tercera vía. 44 Festival Internacional de Cine de Gijón	
(José Manuel López Fernández)	155
Play-Doc 2007: A primavera do audiovisual galego	
(Axencia Audiovisual Galega)	156
Punto de Vista 2007 (Elena Ortega)	157
Alberte Pagán gaña o premio Romà Gubern de cine con <i>Bs. As.</i>	
(Galicia Hoxe)	157
<i>La cosa nuestra</i> y <i>Bs. As.</i> , ganadores del II Premio Román Gubern de Cine Ensayo (Elena Ortega)	158
Premio cine ensayo Román Gubern UAB para Cañas y Pagán	
(Daniel Ruiz)	159
Alberte Pagán - <i>Bs. As.</i> - Andy Warhol (Albert Alcoz)	161
O rastro do esplendor (Daniel Salgado)	162
Lo mejor visto en 2007 (Gonzalo de Pedro)	163
The Greatest Documentaries of All Time (Sight & Sound)	163
A enquisa (Luzes)	164
A enquisa de Luzes (II) (Xurxo González)	166
<i>Bs. As.</i> : FESTIVAIS E PROJECCIONS (E PRÊMIOS)	169
<i>FAUSTINO 1936</i>	171
Ficha técnica	172
Sinopse	173
Festivais e projecçons	174
TEXTOS SOBRE <i>FAUSTINO 1936</i>	175
E ollamos diferente da man de Alberte Pagán (tikeles)	175
Miradas independientes en España. Entre el fascismo y la libertad absoluta (Pablo Santiago)	176
De aquí e de acolá: Novo cinema galego (Javier H. Estrada)	181
APARATO GRÁFICO	187

O LIVRO DE Bs. As.

LIVRO:

- guiom de Bs. As.
- textos críticos
- projecçons

DVD:

- Bs. As. (2006, 79') (3 versions)
- legendas (inglês, espanhol)
- English subtitles
- subtítulos en español
- Faustino 1936 (2010, 6', muda)
- entrevista

