

PANTALLAS]



**Para unha historia  
do cinema  
en lingua galega**

# [4] Lume na periferia

Xosé Nogueira [Coord.]

Cristina R. Lesmes  
Fernando Redondo Neira  
Xurxo González Rodríguez  
Iván Villarmea Álvarez  
Jaime Pena  
Julio Vilariño Cabezas

Sara Donoso  
Margarita Ledo Andión  
Lara Rozados Lorenzo  
Gonzalo E. Veloso  
Alberte Pagán

# **As marcas do procesual nos límites da experimentación do Novo Cinema Galego**

Fernando Redondo Neira

Xurxo González Rodríguez

A crítica de cine, os programadores de festivais, certas achegas académicas (incluídas teses de doutoramento) e algúns foros de cineastas foron outorgando carta de natureza ao que, finalmente, todos coñecemos xa como Novo Cinema Galego (a partir de agora NCG). Un cine pequeno, un cine periférico inscrito nun país tamén pequeno e tamén periférico, que se expresa nunha lingua non hexemónica, o galego, polo menos nun número importante de títulos salientables; mesmo “pobre” se tomamos a expresión no sentido que lle dá Jean-Louis Comolli. O crítico e pensador francés afirma que tanto máis vello é o cine, os cineastas malos gastan máis cartos. Engade que esta idea de pobreza non implica falar de miserabilismo, pois, sinala, “antes que nada me importa una relación justa entre el gesto artístico y el gasto que implica”<sup>1</sup>. Retomará

---

1. Jean-Louis Comolli. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Nueva Buenos Aires: Librería, 2007, p. 606.

ao cinema comercial. Tal como afirmou James Benning nunha das súas visitas ao Centro Galego de Artes da Imaxe: "Os meus planos fixos son como pór bombas ás portas dos bancos". A proposta de partida, en resumidas contas, pode ser a de pór ao descuberto as fendas do cinema comercial e facelas cada vez más grandes.

Hai películas, non obstante, que están baseadas nun proceso, neste caso si, explicitamente político. Aquí hai que destacar sobre todo a filmografía do xa citado Alberte Pagán, o máis militante dos integrantes do NCG. E a súa mirada constrúese, nestes termos, a partir do feito de que, normalmente, establece un tempo entre a rodaxe e a montaxe. Pode deberse a que son filmacións feitas en viaxes, a que se trata de material de arquivo ou que, en xeral, traballa a partir da idea de recolección... Este método lévao a sostener que sempre fai cine con material atopado:

Por comodidade, porque é o que teño preto, o que coñezo ben. E sérveme 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 fuera material encontrado. Sempre traballo así, co meu propio material encontrado<sup>20</sup>.

Pagán utiliza o cine para reler o pasado ou para actualizar conflitos que pretendeu borrar a Historia. En *A Quen se lhe Conte...* (2011) recupera unha gravación feita case unha década antes, durante a catástrofe do Prestige. En *Outras voces ou Só a violencia ajuda onde a violencia impera* (2011) recolle testemuñas deinxustiza social no mundo dende finais da década dos 90. En *A realidade* (2013) emprega imaxes relativas ao conflito militar de Colombia ao longos dos últimos anos.

A alongada sombra do pioneiro Pagán alcanza de maneira determinante a outros cineastas do NCG. O seu influxo pode lo-

20. Arturo Losada. "Sempre traballo con material encontrado, co meu propio material encontrado", *A Cuarta Parede*, 9, (2012). <http://www.acuartaparede.com/alberte-pagan/> [consultado o 14-VII-2017].

calizarse nunha película como *VidaExtra* (Ramiro Ledo, 2013). Durante a última folga xeral en España, Ledo propúxose gravar as reunións e debates dos distintos comités. Diante da imposibilidade de levar isto a cabo, decide recrear unha cea entre amigos na que tratar temas sobre a situación política do país. A conversa esténdese no tempo e cómpre cortar, pero as imaxes fan patente a descontinuidade. A escolla que se fai, daquela, será optar pola asincronía entre imaxe e son. Namentres o parrafeo discorre perfectamente, as imaxes van ao revés. Un recurso cinematográfico anovador que recorda o cinema experimental americano, coñecido entre nós grazas, en boa media, precisamente, ao traballo investigador e divulgador de Alberte Pagán.

## Mirada

A mirada como subxectivización da visión, como particular maneira de ver e de enfrentar visualmente o real, é un concepto esvaradío, unha especie de peneira que se interpón entre o cineasta, a cámara e a realidade. A construción da mirada pode vir determinada por algúns canon, ser o espazo onde recoñecer unha prioridade ou o lugar onde mostrar a andamiaxe que terma dela; pode ser, ademais, a expresión de certos acentos, intereses ou focalizacións en temas e motivos.

Poden ser miradas translúcidas e orixinais ou, pola contra, estar contaminadas a nivel referencial. Normalmente, a mirada dun cineasta, como xa adiantamos ao tratar do estilo, faise recoñecible ao longo da súa filmografía pero menos habitual é que mude dunha maneira notable nunha mesma película. No NCG prodúcese o fenómeno senlleiro das películas-díptico, que parecen dúas nunha, que teñen unha especie de cara A e cara B. Probablemente o caso máis significativo sexa o de *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010). A sinopse pode reducirse ao seguinte: un profesor de cine (interpretado polo propio cineasta) dunha escola de Tánger ten dificultades para continuar co cometido que se propuxera. Os alumnos arreponéñense diante dos métodos excesivamente

te ríxidos e deciden conducir eles a película intentando filmar o que lles gusta. A primeira parte da película artéllase por medio de dinámicas más ou menos convencionais, reflectindo así as clases caóticas, as prácticas tiránicas e os problemas que vai acumulando o docente, quen acabará por delegar nun compaño, Shakib. Baixo esta nova tutela, os nenos filman dunha maneira más libre e poética. *Todos vós sodes capitáns*, que documenta un proceso de aprendizaxe e de tomas de decisión na maneira de enfrentar o real, adopta, finalmente, a forma dun artefacto metalingüístico construído sobre a feble fronteira ficción / documental e, aproximadamente na metade da metraxe, devén nun xiro importante ao abandonar as intencións primeiras e encamiñarse por carreiros más líricos.

Mais este recurso non era algo novo no NCG. Podemos retroceder cara a *Bs.As.* (Alberte Pagán, 2006), que aborda a emigración entre Galicia e Arxentina por medio da narración *over namentres* a imaxe se ocupa dunha singular sinfonía da cidade. A película ten dúas partes ben diferenciadas correspondendo ás voces da narración e separadas por material de arquivo da ditadura arxentina. Na primeira é a nai do cineasta quen lembra a emigración cara a aquel país e faino sobre tomas elevadas da cidade. Na segunda, unha curmá do director, diante da crise económica de comezos do século actual, está pensando en facer o camiño inverso, emigrar a Galicia, e faino con imaxes a rentes do chan. A película de Pagán traza así unha especie de círculo na traxectoria da emigración fáceoña universal.

Esta composición dual tamén se observa nun filme moi influído por *Bs.As.*: a xa amentada *Vikingland*, de Xurxo Chirro. O título figura case na metade da película, de maneira que establece unha primeira parte onde se informa ao espectador, onde se presentan os personaxes, os espazos e a situación; e unha segunda centrada na experiencia do traballo en alta mar a bordo dun buque de transporte de mercancías. Este pregamento vén representar os dous tons da película: por unha banda, todas as calidades narrativas da imaxe que nos serven de “cabalo de Troia” para acceder a unha parte onde predomina unha mirada más contemplativa e intimista, e na que