

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 Peña
Julio Vilariño Cabezas

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

Políticas de Representación no Novo Cinema Galego.

Do Modelo Zeitun á Estética da Resistencia

Iván Villarmea Álvarez

Moitos investigadores procuramos pistas no cinema que nos axuden a comprender o pasado e o presente: pode ser un aceno, unha frase, un lugar, un encadre, un movemento de cámara, dous planos unidos na montaxe; calquera detalle que revele o espírito dunha época, a mentalidade dos seus contemporáneos. Toda escolla temática, estética ou narrativa do que se amosa ou se agacha na pantalla pode ser interpretada como unha peza dun discurso máis amplio que entronca cos debates, ideas e valores que caracterizan unha sociedade nun momento determinado¹. Se cadra por iso os cinéfilos

1. Algúns dos autores que comezan esta liña de traballo son Siegfried Kracauer, Marc Ferro ou Pierre Sorlin: ver Kracauer, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985; Ferro, M. *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980; Sorlin, P. *Sociología*

dende Galiza, como propuña o cineasta Alberte Pagán un ano antes da creación do termo Novo Cinema Galego: “Gústame que un creador teña conciencia social e reivindique a cultura propia nun país cunha lingua asoballada e pouco prestixiada”, dicía en 2009, “e non me refiro a reivindicar as vacas, a terra e iso, senón unha visión propia feita dende aquí, sexa ou non sobre tema galego”¹⁰.

A obra do propio Pagán está marcada por unha forte dimensión política de alcance global, xa sexa por tratar temas universais ou por adoptar unha estética que entronca coa tradición do cinema experimental transnacional. A súa curtametraxe *Pó de estrelas* (Alberte Pagán, 2007), por exemplo, aprópiase de técnicas da linguaxe publicitaria, co seu bombardeo permanente de estímulos visuais, para subverter a súa mensaxe. Nesta peza, Pagán remonta de xeito vertiginoso fragmentos de anuncios —“10 fotogramas de cada anuncio, separados por outros 10 fotogramas de outros tantos anuncios”, como explica na súa web¹¹— que despois combina con imaxes de arquivo que documentan crimes especialmente macabros contra a humanidade. Deste xeito, a curta propón simultaneamente “uma historia do universo” e “uma crítica da sociedade do espectáculo que apela a toda caste de espectadores”¹². Noutros traballos, o cineasta afonda en cuestións políticas más concretas e igual de espiñentas, como a existencia de forzas paramilitares en *Outrasvozes (Só a Violência Ajuda onde a Violência Impera)* (Alberte Pagán, 2011) ou a manipulación informativa en *A Realidade* (Alberte Pagán, 2012); mentres que a súa vocación internacionalista reaparece naqueles títulos que abordan a situación de pobos e comunidades distantes dende un discurso poscolonial, como *Os Waslala* (Alberte Pagán, 2005), *Tanyaradzwa* (Alberte Pagán, 2008), *Asahra alhurratun!* (Alberte Pagán, 2009) ou *Película Urgeante por Palestina* (Alberte Pagán, 2012). Esta proxección cara ao exterior non significa que o cineasta viva alleo á realidade do país: sen

10. Alberte Pagán en Sande, J. M. “Novas miradas, novos creadores”, AG: Revista do Audiovisual Galego, 9 (2009), p. 16.

11. Pagán, A. *Pó de estrelas*. [consulta 11-I-2018]. Dispoñible en: <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/po-de-estrelas/>

12. *Ibid.*

ir máis lonxe, a súa longametraxe más recoñecida, *Bs. As.* (Alberte Pagán, 2006), reflicte os efectos da emigración galega a Arxentina, igual que a súa curtametraxe *Faustino 1936* (Alberte Pagán, 2010); mentres que o filme *A Quem se lhe Conte...* (Alberte Pagán, 2011) rastrexa as pegadas que deixou a catástrofe do Prestige no territorio, unha década despois do afundimento deste petroleiro.

Maria Ruido, pola súa banda, comparte un perfil semellante ao de Alberte Pagán: ela tamén foi das primeiras en coller a cámara dixital no inicio deste século para filmar retratos familiares onde o persoal é político, como *La memoria interior* (2002), un título contemporáneo doutros traballos similares sobre a posmemoria realizados noutras latitudes, como *Sob Céus Extranhos* (Daniel Blaufuks, 2002) ou *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). Nesta curtametraxe, Ruido explora os procesos de construcción da memoria colectiva dende unha perspectiva de clase, establecendo ademais unha identificación entre o persoal —a experiencia da súa familia— o local —a experiencia galega da emigración— e o global —a experiencia de emigrantes doutras nacionalidades na Alemaña dos anos sesenta e setenta— que lle permiten falar simultaneamente dende unha posición subxectiva, interxeracional e transnacional.

Este mesmo tema reaparecerá anos despois en *Plan Rosebud* (María Ruido, 2008), un ambicioso ensaio sobre as políticas de memoria no estado español que será presentado como filme, como instalación e como libro¹³. As dúas longametraxes que conforman a súa versión cinematográfica poñen en valor unha serie de materiais de urxencia para explicar o significado dos lugares de memoria da Guerra Civil no contexto da aprobación e posterior aplicación da Lei 52/2007, coñecida como Lei de Memoria Histórica. O discurso da cineasta neste proxecto ten un alcance estatal, mesmo internacional, con varias mencións ás políticas de memoria desenvolvidas no Reino Unido no tocante á Segunda Guerra Mundial, mais moitos dos exemplos que emprega —quer de lugares de memoria, como a Illa de San Simón [Fig. 3]; quer da retirada de símbolos franquistas, como a estatua de Franco en Ferrol, coa que se abre o filme, ou

13. Ruido, M. *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), 2008.

Outra das liñas abertas polos traballos de Alberte Pagán e María Ruido é a relectura política do pasado, un labor que continuaron despois cineastas como Ramiro Ledo, Pablo Cayuela ou Xan Gómez Viñas. O primeiro comezou a súa traxectoria cinematográfica con *CCCV* (Ramiro Ledo, 2005), un filme de arquivo que recuperaba parte da metraxe filmada polo cineasta militante Carlos Varela Veiga na segunda metade dos anos setenta. O traballo de Ledo é aquí moi respectuoso cos materiais orixinais: a súa intervención limitase a remontar os brutos de cámara para salientar aquelas secuencias que documentan as principais mobilizacións sociais durante a transición en Galiza —nomeadamente, as protestas nas Encrobas, en Xove ou en Baldaio— e posibilitar así a súa lectura ideolóxica.

A súa segunda longametraxe, *VidaExtra* (2013), propúña en troques unha reflexión performativa sobre as prácticas de resistencia política no pasado e no presente: inspirada na novela *A Estética da Resistencia* de Peter Weiss¹⁴, así como no filme *El Sopar* (Pere Portabella, 1974), *VidaExtra* recolle o debate dun grupo de persoas tan motivadas como desorientadas na encrucillada entre a folga xeral de setembro de 2010 e as protestas de maio de 2011, das que despois xurdiría o Movemento 15-M. As súas intervencións están filmadas dunha forma especialmente opaca, co fin de garantir o seu anonimato nunha imaxe non-policial, isto é, unha imaxe que non poida ser despois empregada pola policía para identificalos. A ligazón entre o pasado e o presente faise aquí, como en *Plan Rosebud*, a través dun lugar de memoria: o solar situado entre a Praça de Catalunya e o Passeig de Gràcia de Barcelona, onde até o final da Guerra Civil se atopaba o Hotel Colón, sede neses anos do PSUC e da UXT, substituído posteriormente polo edificio do desaparecido Banco Español de Crédito, que á súa vez sería ocupado por un grupo de manifestantes durante a folga xeral de 2010.

Outro espazo de encontro entre o pasado e o presente é o hospital psiquiátrico de Conxo, núcleo central de *Fóra* (Pablo Cayuela & Xan Gómez Viñas, 2012), un filme-colaxe que tenta abrir a súa

14. Weiss, P. *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975-1981.

metraxe a tódalas historias posíbeis sobre este lugar e mailo barrio compostelán no que se atopa. Cayuela e Gómez Viñas ensaián neste traballo a escritura dunha historia non xerarquizada, na que tódolos materiais —os documentos, as imaxes e as voces procedentes dese lugar— teñen a mesma importancia, como suxire o mural que os cineastas compoñen con eles [Fig. 5]. A historia local, de novo, mestúrase coa historia universal, neste caso para contar dende Conxo o tránsito da psiquiatría represiva á antipsiquiatría liberadora. Filmar un lugar, igual que en *Plan Rosebud* e *VidaExtra*, implica aquí espertar tódalas súas pantasmas.

Fóra comparte ademais con CCCV e *Plan Rosebud* a súa vontade de rehabilitar materiais visuais menosprezados pola súa baixa calidade e o seu carácter fragmentario. Nesta liña, o traballo de metraxe atopada máis recoñecido do Novo Cinema Galego é, sen dúbida, *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), a remontaxe da video-bitácora do mariñeiro guardés Luis Lomba ‘O Haia’ a xeito de autorretrato como traballador emigrante. Os seus protagonistas son suxeitos en tránsito, escindidos entre un lugar onde non están —a terra, a casa, o fogar— e un espazo ao que non pertencen —o mar, o barco, a emigración— malia pasar nel a meirande parte do seu tempo. Estes personaxes foron historicamente representados en ausencia na longa tradición de literatura e cinema sobre a emigración, polo que o xesto de Chirro —recuperar e difundir as imaxes do Haia— permite que eles mesmos, a través das súas gravacións persoais, reinscriban a súa figura no imaxinario colectivo [Fig. 6]. Desta forma, esta peza amosa aquilo que durante anos permaneceu elidido, fóra de campo: a vida cotiá no mar, rexistrada en tempo real, sen o filtro que supón a súa reelaboración en relatos posteriores.

A lóxica discursiva de *Vikingland*, así como a súa estratexia de distribución, non se atopan moi lonxe das do modelo *Zeitung*: o traballo de Chirro, que tería a súa estrea mundial no FID Marsella 2011, tamén abstrae o cotiá a partir do seu encontro cunha determinada tendencia da non-ficción contemporánea —neste caso, o cinema de metraxe atopada— mais non se conforma con reelaborar a tradición, senón que ademais artella unha reflexión

de maior calado sobre a identidade galega, que funcionaría aquí, igual que noutros filmes sobre a emigración, como *Bs. As. ou Ingén ko på isen*, como “unha áncora que permite orientarse ante a perda de referentes xeográficos, culturais e mesmo económicos”¹⁵. Os mariñeiros de *Vikingland* reivindican así esta identidade na distancia, para paliar o seu *dépaysement*, como resultado, polo tanto, da súa experiencia no exterior, nunha alegoría involuntaria do que viría a ser, anos despois, unha dinámica habitual no Novo Cinema Galego: construír un discurso nacional a través da súa proxección internacional.

Esta dimensión alegórica atopa a súa mellor expresión na curtametraxe *13 Pozas* (Xurxo Chirro, 2010), unha reescritura retranqueira e convenientemente miniaturizada da longametraxe *13 Lakes* (James Benning, 2004). O dispositivo destes dous filmes é exactamente o mesmo: trece planos fixos de trece corpos de auga. A diferenza —e a alegoría— está na súa escala: o traballo de Benning compónse de trece planos de dez minutos de duración cada un nos que o cineasta estadounidense rexistrou en celuloide trece lagos repartidos pola xeografía do seu país, de Alaska a Florida e de California a Maine; mentres que a peza de Chirro consiste, pola contra, en trece planos dun único minuto de duración cada un nos que o cineasta guardés grava en dixital trece pozas situadas a pouca distancia unhas das outras nos cantís da súa vila [Figs. 7 e 8]. Os dous filmes convidan ao público a contemplar e admirar a beleza do encadramento e da paisaxe, mais a redución da duración dos planos e do tamaño dos corpos de auga representados transforman a épica en parodia: de trece lagos a trece pozas hai un salto considerábel, que simboliza a distancia que separa o poderoso cinema americano do esforzado cinema galego. Esta brincadeira cinéfila lembra as limitacións daquelas industrias audiovisuais que non poden competir con outras meirandes en igualdade de condicións, mais tamén demostra que é posibel facer filmes en paralelo

15. Villarme Álvarez, I. “Identidades Transnacionales en el Novo Cinema Galego”, en Álvarez, M.; Hatzmann, H. e Sánchez Alarcón, I. (eds.) *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015, p. 214.