

PANTALLAS]



Para unha historia
do cinema
en lingua galega

[1] Marcas na paisaxe

Margarita Ledo Andión [Coord.]

Xan Gómez Viñas
M^a Soliña Barreiro González
Margarita Ledo Andión
Fernando Redondo Neira

Marta Pérez Pereiro
Brais Romero Suárez
José Luis Castro de Paz
Xosé Nogueira

nos que, por exemplo, o mesmo comparecen historiadores, como o autor do libro que redescubriu a Soto, Osvaldo Bayer (*Los vengadores de la Patagonia trágica*, 1968) que os actores protagonistas daquela ficción, Luis Brandoni e Héctor Alterio.

Outros documentarios de Xan Leira responden a intencións semellantes á fita antes comentada, a de rexistrar, reconstruír ou divulgar feitos e personaxes da historia recente. Ou non tan recente, coma en *Galegos en Lisboa. A historia xamais contada* (2009), que recolle cinco séculos de emigración galega á capital portuguesa. De todos os xeitos, a cuestión migratoria necesariamente emerxe, en maior ou menor medida, noutros títulos deste cineasta nacido en Arxentina e instalado en Galiza. Fundamentalmente, en dous filmes. En primeiro lugar, *50º Aniversario do 1º Congreso da Emigración Galega* (2006), filme conmemorativo daquel fito esencial para o debate do que a emigración significaba e podía supor para o futuro do país, e que xa recollera a cámara omnipresente de Elixio González. Cómpre tamén mencionar a recuperación doutro cineasta da emigración, o pontevedrés, de Poio, que se homenaxea na película *Manuel Aris, no cinema de emigración* (2017). Despois, en maior ou menor medida, a emigración, ou máis ben o exilio nesa outra dimensión da diáspora que responde a motivacións políticas, asume un relevante protagonismo noutros *biopics* documentarios. Tal é o caso de *Castelao e os irmáns da liberdade* (1998), onde figuran, por certo, significativos fragmentos da película, xa tratada aquí, *Nuestras fiestas de allá*. E asimesmo, poden mencionarse títulos como *Pepe Velo. Verbas coma lóstregos* (1996), *Exilios. Lorenzo Varela* (2005) ou *Ramón de Valenzuela. As olladas da esperanza* (2014).

Imaxes dunha nova diáspora. A emigración vivida e revisitada no século XXI

Nun rexistro moi distinto, empregando os códigos da experimentación e o ensaio, *Bs. As.* (Alberte Pagán, 2006), ocupa un lugar estratéxico na traxectoria que o cinema galego (e en galego) ven trazando dende a última década. Vense considerando, de entrada, como un título, en certo xeito, inaugural, ou cando menos pioneiro ou inspirador, do que finalmente callou na marca coñecida como Novo Cinema

Galego. Dende unha idea do cinema como ferramenta de autoexpresión e certas doses propias do documental de compilación, ou mesmo de apropiación, por canto que acode a materiais de arquivo que interactúan aquí con filmacións novas, pero que tamén remite á tradición das vangardas, a película constrúe un suxerente discurso encol da emigración en todo o que semellante temática ten que ofrecer no que atinxe á reflexión sobre a orixe e o destino das persoas, sobre a reconstrución da historia familiar ou sobre as circunstancias históricas que marcan as vidas, as relacións humanas, as decisións. Convén salientar, ademais, como ben sinala Belí Martínez na súa tese de doutoramento sobre a non ficción no Novo Cinema Galego, que a motivación persoal e familiar que está na orixe do filme (e que contribúe notabelmente á súa posta en forma), insírese no terreo do ensaio a través dunha certa metodoloxía de distanciamento reflexivo: «(...) 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» (Martínez, 2015, p. 214)

Xa no comezo, a potencia evocadora das fotografías antigas conducen o devir fílmico cara outro dos asuntos centrais da película e, por demais, sempre presente en toda indagación arredor da cuestión migratoria: o paso do tempo, a súa inevitábel deriva cara a extinción e o pouso de melancolía que isto vai deixando. As fotos de estudo, coas poses características, sexan retratos individuais, de parellas ou grupos familiares, vanse sucedendo namentres que no fóra de campo soan as lamaradas dun lume doméstico, que, dalgún xeito, fan emerxer significados vencellados á idea de destrución, en pugna coa da permanencia que as imaxes representan. Ben é certo, como sinala Renata Otero, que o lume da lareira tamén se asocia coa transmisión oral da memoria familiar (e comezamos xa a escoitar o relato de Marta, a nai do cineasta) (Otero, 2015. p. 57), cuestión na que tamén incidía a xa mencionada Belí Martínez. Mais a potencia proxectiva que resulta da unión do lume coas fotos antigas conduce a reflexións tan rotundas e suxerentes como as expresada por Didi-Huberman, as de que a imaxe arde en contacto co real, e arde pola memoria (materia conformante do universo semántico da emigración), cando xa non é



Bs. As. (Alberte Pagán, 2015)

máis que cinza (Didi-Huberman, 2012, p. 35).⁴ Soa tamén un can que ouvea, o que non deixa de ser, quer que non, un estereotipo sonoro empregado para expresar o silencio e a noite. Recunca ademais nesta idea de aniquilación o feito de que nalgunhas imaxes focalízase en detalles concretos, en fragmento que mostran precisamente o deterioro do soporte, as manchas de humidade que foron invadindo o papel. Con todo, cómpre salientar a riqueza da articulación temporal destas imaxes tendo en conta que os retratados case nunca miran ao obxectivo da cámara, manteñen a mirada nun máis alá que obvia a presenza dun espectador, o que remite a unha idea de vaguidade temporal, dun tempo non suxeito a unha medición precisa.

Ao fío desta secuencia de fotos, e tirando proveito dun filme que dá moito de si, Pagán realiza en 2010 *Faustino 1936*. Aquí, unha destas imaxes vai someterse a diversos tratamentos (solarizados, baleirados, borrados, desaparicións e reaparicións...) nos que as transformacións practicadas ao grupo familiar alí retratado remite ás idas e voltas nas vidas dos emigrados. O feito de engadir o ano 1936 ao nome de Faustino non pode, dende logo, pasar inadvertido en relación cos devanditos avatares. O filme, de por si, non dá máis información sobre identidades e destinos dos aquí fotografados. Haberá que ilos reconstruíndo cos datos achegados pola película *Bs. As.*, ou ben acudir a unha publicación posterior do mesmo título e que recolle análises,

4 Valería a pena aquí facer unha análise comparada entre este segmento de *Bs. As.* e outro semellante doutro filme esencial do chamado Novo Cinema Galego: *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012).

interpretacións, crónicas xornalísticas ou reflexións do propio director: Alberte Pagán, *Bs. As.* Edición de autor, 2015.

De volta a *Bs. As.*, axiña descubrimos que o son do lume e o dos cans comparten un mesmo espazo *off* e un mesmo tempo filmico que a voz narradora que vai verbalizando os recordos cos que reconstruír a historia familiar, o que suscita a reacción do seu interlocutor (e entrevistador, o propio Pagán) que insiste coas súas preguntas nalgunha cuestión pouco clara e que tamén responde con algunha risa, ás veces irónica e ás veces divertida. Circunstancias, avatares, fortunas e infortunios dos familiares emigrados (que, por certo, comparecen cando a imaxe recolle os lóstregos dunha tormenta na noite) dan forma a un relato que, maioritariamente, se desprega sobre un fondo de imaxes fixas da cidade de Bos Aires, incluso con algún plano de patio de veciños que lembra ao *Rear Window*, de Hitchcock. Todas as recensións críticas e análises que se teñen feito deste título esencial chaman a atención das dúas partes que conforma o conxunto: a reconstrución do pasado a cargo da nai do cineasta, e un presente, por outro lado, que vai entre a toma das imaxes e a súa montaxe final no que emerxe xa unha emigración en dirección contraria, aquela que se menciona nun dos correos electrónicos recibidos polo director do filme e que viría motivada pola dura crise económica arxentina dos anos 2002 e 2003. Identifícase aquí, precisamente, un dos trazos fundamentais de todo o cinema de Pagán: a dimensión política das súas propostas fílmicas, que neste caso irrompe xa nas imaxes de arquivo que recollen a Arxentina da ditadura e a represión do xeneral Videla, as célebres Nais da Praza de Maio ou os planos fixos da tamén tristemente célebre Escuela de Mecánica de la Armada; mais tamén todo canto a interlocutora de Pagán quere saber sobre a catástrofe do Prestige, as protestas contra guerra de Iraq ou os cambios na política española e galega. Finalmente, o reiterado recurso ao *travelling*, coas imaxes tomadas dende diversos medios de transporte, estannos sempre a falar, para o caso, da viaxe como metáfora, aplicábel a ese tema fundamental neste filme, o do paso do tempo, coas súas pegadas e feridas. A viaxe como tránsito, como cambio, como xiro dos destinos vitais, que se incorpora, así, ao terreo semántico onde se sitúa a poliédrica realidade da emigración.

O cinema politicamente comprometido de Margarita Ledo non é alleo ao fenómeno migratorio galego, que feminiza e achega ao in-