



# IV EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

## DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



### MARÍA LUZ MORALES GODOY

*A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980*

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal *La Vanguardia* durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA



IV EDICIÓN  
PREMIOS  
MARÍA LUZ  
MORALES



ENSAIO ESCRITO  
AUDIOVISUAL  
GALEGO

**Mellor Ensaio Escrito sobre Audiovisual Galego**

Título: **Leña aos ollos! A paisaxe forestal no Novo Cinema**

**Galego**

Autor: **Iván Villarmea Álvarez**

## Leña aos ollos! A paisaxe forestal no Novo Cinema Galego

Había pouca xente, unhas vinte persoas ou así, a maioría participantes ou organizadores do evento: moito profesor e investigador universitario, pouco profesional do audiovisual, malia que había quen xogaba ás dúas bandas. A cousa tería sido un fracaso se non se dixeran cousas interesantes para quen aínda as poida lembrar, á espera de que algún día apareza o libro que debería compilar as intervencións naquel seminario. O título era un convite á acción: ‘Pensando o Novo Cinema Galego’. A data, no entanto, ía un pouco a destempo: era setembro de 2017, demasiado tarde con respecto ao momento fundacional deste movemento cinematográfico, e demasiado cedo aínda como para contribuír á súa consolidación definitiva.<sup>1</sup> Sexa como for, a xente que pasou por aquel seminario púxolle vontade ao asunto: houbo relatorios, debates, conversas, comidas e brindes, alén das posteriores ramificacións espurias polos bares. O tríptico co programa daquel encontro aínda se pode atopar na rede, dentro da web do Grupo Performa,<sup>2</sup> que foi quen pagou toda esa leña; e dentro dese programa hai unha intervención cun título enigmático, intencionadamente reintegrado: ‘Umha nuvem de mosquitos’. O seu autor, o cineasta Alberte Pagán, foi un dos poucos protagonistas do Novo Cinema Galego que participou no seminario —canda Beli Martínez, Pela del Álamo e Cris Lores— e regalou á audiencia dúas metáforas da dicotomía que existía daquela entre dúas formas diferentes de entender o movemento.

A primeira viña anunciada nese título entomófilo: o Novo Cinema Galego podía ser unha gran mosca gorda (ou dúas, mesmo tres no mellor dos casos) ou ben unha nube de minúsculos mosquitos. A segunda metáfora, nunha liña similar, contrapuña a visión do Novo Cinema Galego como un cultivo forestal, concibido para a exportación, fronte a un bosque autóctono formado por diferentes especies, cada unha de seu pai e súa nai. Nese debate, Alberte Pagán estaba claramente a prol da segunda opción, como pode intuír calquera que coñeza a súa obra, mais as súas metáforas hilozoístas<sup>3</sup> apuntaban

---

<sup>1</sup> Unha pausa para a cronoloxía: disque o xermolo do Novo Cinema Galego agromou entre a primeira edición do Festival Filminho, celebrado en xullo de 2008 entre Goián e Vila Nova da Cerveira, e a estrea de *Tódos Vós Sodes Capitáns* (Óliver Laxe, 2010) na Quincena dos Realizadores do Festival de Cannes 2010; mentres que a confirmación da súa relevancia artística e social tería chegado unha década despois, entre a primavera e o outono de 2019, a través do percorrido internacional das longametraxes *O que arde* (Óliver Laxe, 2019) e *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019) dende as súas respectivas estreas nos festivais de Cannes e Locarno até a súa proxección nas salas comerciais do país.

<sup>2</sup> Velaquí está, nesta ligazón: <https://grupoperforma.wordpress.com/2017/09/07/pensando-o-novo-cinema-galego-14-159-salon-de-actos-de-filosofia-compostela/>

<sup>3</sup> Pagán non é o único que fala do Novo Cinema Galego neses termos, a través de prosopopeas ruralistas. Tamén Margarita Ledo botou man de referencias forestais para titular un dos últimos libros sobre cinema

indirectamente cara unha das contradicións internas máis vizosas deste movemento: as moscas, piñeiros e eucaliptos máis coñecidos do Novo Cinema Galego proceden do hábitat urbano, sexa porque medraron nel ou porque viven nel, moitas veces mesmo en grandes cidades situadas fóra da Galiza;<sup>4</sup> mentres que as súas longametraxes prefiren explorar o rural, retratar a paisaxe, botarse ao monte para, en definitiva, filmar a natureza e extasiarse fronte ás árbores. Por que? Para que? Que buscan e que ven estes cineastas urbanos e cosmopolitas no ecosistema rural do país como para facer das súas árbores un dos principais motivos visuais do Novo Cinema Galego?

Hai tres hipóteses, as dúas primeiras algo envelenadas, polo que mellor non desenvolvesas moito, non vaian ser certas.

Primeira hipótese: as principais moscas, eucaliptos e piñeiros do Novo Cinema Galego fan turismo cinematográfico no rural, onde pasan o tempo xusto para apreciar a súa beleza sen pagar as peaxes do seu estilo de vida, alleos á tensión que describe Emilio José, coa retransca que o caracteriza, na súa canción ‘Sta. Uxía’:

Eu vou sachar, eu vou sachar, eu vou sachar...

e cágame no medio rural.

E os da cidade veñen

“ai! ai! cuánta aire limpio! qué bello paisaje! qué lindos arbolitos!”

Non pasa ningún día sen que mexe no millo,

no medio desta aldea só che hai bostas e fillos;

as noites tan tran-tran-quilo,

e sae o sol, vén aquí<sup>5</sup>

Segunda hipótese: o Novo Cinema Galego ben podería ser o enésimo avatar do “Cine en Galicia”, un termo que xurdiu nos anos oitenta en contraposición ao concepto de cinema galego para poder abordar na literatura historiográfica aqueles filmes ambientados na Galiza e rodados en castelán ou inglés por directores e produtoras

---

galego do Grupo de Estudos Audiovisuais da Universidade de Santiago de Compostela: Ledo Andión, Margarita (coord.): *A foresta e as árbores*, Vigo, Editorial Galaxia, 2019.

<sup>4</sup> É ben sabido, por exemplo, que Óliver Laxe naceu en París, medrou na Coruña e viviu moitos anos en Tánxer; mentres que moitos dos seus colegas pasan a vida a ir e vir entre a Galiza e as grandes cidades nas que teñen a súa residencia habitual, como Lois Patiño (que mora Madrid), Diana Toucedo (que leva anos instalada en Barcelona) ou Eloy Enciso (que ten pasado longas tempadas tanto en Lisboa como en Madrid), por mencionar só o caso de catro cineastas dos que se vai falar neste texto.

<sup>5</sup> Emilio José: “Sta. Uxía”, en *Chorando Apréndese*, Disco 1, Pista 11, Barcelona, Foehn Records, 2009, 1’34” - 1’51”.

precedentes doutros lugares, como sería o caso de *La campana del infierno* (Claudio Guerin Hill, 1973), *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), *Death and the Maiden* (Roman Polanski, 1994) ou *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), por poñer catro exemplos de distintas décadas moi diferentes entre si.<sup>6</sup> Desta vez, por sorte, a maioría de filmes do Novo Cinema Galego foron dirixidos por cineastas nativos e producidos por empresas autóctonas, e boa parte deles mesmo empregan o galego como lingua principal, polo que a comparativa cos vellos tempos do ‘Cine en Galicia’ semella bastante inxusta. Porén, algunhas obras –nomeadamente, esas longametraxes protagonizadas por árbores e demais espíritos do bosque saídos do maxín de cineastas urbanitas– dan a impresión de ter sido creadas a partir dun ollar esóxeno, alleo ao rural, que sublima os tópicos paisanos a través de ideas importadas doutras latitudes, un pouco –e de aí a comparación– como aqueles cineastas que viñan ao país –e aínda veñen– á procura de localizacións nas que filmar proxectos concibidos xalundes. Esta liña de argumentación pode que agrade a moitos defensores do cinema nacional-popular, sobre todo aos que critican o elitismo ensimesmado dos patrucios do Novo Cinema Galego, mais tamén pode levarse até o extremo de afirmar que ninguén pode filmar ren en ningures se a súa familia non pertence a ese lugar e a esa comunidade dende hai, cando menos, seis ou sete xeracións.

Terceira hipótese: esta teima coas árbores, cos montes e coas forestas do país ben podería querer dicir algunha cousa máis que tódalas lilainas anteriores, aínda que non sexa necesariamente a mesma cousa en tódolos filmes. Podería ser apenas unha pista, un indicio, unha intuición: un sentir compartido a partir do que esta nova xeración de cineastas está a construír o seu propio discurso sobre o tránsito da tradición á modernidade no cinema e na sociedade galega. Que significa, a fin de contas, a foresta na cultura popular? É un espazo de misterio e de exclusión, un lugar onde mora o outro, o non-humano; mais tamén pode ser un espazo de fuxida e de liberación, un lugar onde as persoas poden estar a salvo do control social. E que significa agora, nunha sociedade capitalista na que a maioría de persoas viven en áreas urbanas? Agora pode ser un cultivo, volvendo ao símil de Alberte Pagán: un espazo de explotación do que tirar algún rendemento. Ou ben todo o contrario: unha fraga, un espazo protexido que algúns,

---

<sup>6</sup> Un dos libros máis influentes na historiografía do cinema galego leva precisamente ese termo concreto como título. Trátase de Nogueira, Xosé: *O cine en Galicia*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1997. Un ano antes, o historiador Ángel Luis Hueso xa afirmara que o termo “cine galego”, común nos anos setenta, fora progresivamente substituído por “cine en Galicia” ao longo dos anos oitenta do pasado século. Ver Hueso Montón, Ángel Luis: “Galicia”, en Caparrós Lera, Josep Maria (coord.), *Cine Español. Una historia por autonomías*, Vol I, Barcelona, PPU, 1996, p. 274.

humanos e non humanos, poden empregar para o seu lecer. Como son daquela as forestas do Novo Cinema Galego? Son entes míticos, puros, inviolados... ou ben espazos produtivos, conquistados e controlados polo capital?

Vaiamos con tento, chamándolle ás cousas polo seu nome, como as dúas mulleres que dialogan na primeira secuencia de *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012). Son dúas paisanas do Couto Mixto –esa anomalía xeopolítica da raia seca, un microestado esquecido entre a Galiza e Portugal– que están paradas no medio dunha foresta, cercadas polas árbores. Terán uns setenta anos: tempo abondo como para ter acumulado moita experiencia e sabedoría, mais non tanto como para ficar sen ganas e sen forzas para poder andar polo monte. Con todo, semellan cansas, mesmo perdidas. Discuten sobre o camiño a seguir, e as súas palabras transforman o corazón da foresta na ágora de Atenas. “Todas as árbores son iguais!”, sentencia a muller de negro.<sup>7</sup> “Que despropósito!”, retruca a muller de branco: “Nunca un castiñeiro semella un eucalipto. Todo neles é diferente Até o cheiro! Ou non é? Como pode un piñeiro ser igual que un castiñeiro?”.<sup>8</sup> Non, non son dúas paisanas perdidas no monte; son dúas filósofas en pleno debate, mergulladas na querela dos universais, coas árbores como público e como obxecto de estudo: a muller de negro, por exemplo, échevos unha realista; a muller de branco, pola contra, defende as posicións nominalistas. As dúas teñen a súa razón, por suposto, mais o debate está trucado: o cineasta Eloy Enciso e, antes del, o escritor Jenaro Marinhas del Valle, autor da peza teatral na que se inspira o guión de *Arraianos*,<sup>9</sup> danlle máis peso á muller de negro na conversa, isto é, ao realismo universal fronte ao nominalismo individual:

As mulleres coma tu non ven mais que diferenzas, matices, cousas miúdas que non teñen importancia. Tedes que vos acostumar a ver o mundo e a humanidade sen complexidades, en blocos que non se esmigallan. E así, cando digamos, ‘pedra’, ‘árbore’, ‘home’, saberemos o que é se andamos con distingos de cantas clases de pedras, cantas clases de árbores ou cantas clases de homes pode haber?<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Enciso, Eloy: *Arraianos*, Madrid & A Coruña, Ártika Films & Zeitun Films, 2012, 2’41” - 2’44”.

<sup>8</sup> *Ibíd.* 2’46” - 2’58”.

<sup>9</sup> Marinhas del Valle, Jenaro. *O bosque*. Vigo, Editorial Galaxia, 1977.

<sup>10</sup> Enciso, Eloy, *Arraianos*, *op. cit.* 3’11” - 3’53”.

Para Enciso, as árbores individuais non nos deixan ver a foresta universal, de forma que o monte, coma o mundo, virou un labirinto simbólico ategado de desvíos e perigos, a maioría provocados polos propios homes. “Non fomos expulsados do Edén!”, dirá, máis adiante, a muller de branco, “nós destruímos o Edén convertíndoo neste mato intransíbel, nesta devesa que nos prende e encerra”.<sup>11</sup> Para orientarse dentro desa fraga confusa e traizoeira, ategada de voces malignas, fai falla un baqueano que a coñeza “pé a pé, árbore por árbore, mato por mato, pedra por pedra”,<sup>12</sup> e que non sexa, el mesmo, outra desas voces malignas. Por iso, a foresta de *Arraianos* semella unha mestura entre “O Xardín das Outas Árbores” do ‘Percival’ de Xosé Luís Méndez Ferrín<sup>13</sup> e a Black Lodge de *Twin Peaks* (David Lynch & Mark Frost, 1990-91 & 2017): dunha banda, é o fogar do maligno, que está sempre a pór a proba a quen entra nos seus dominios; doutra, é o lugar da revelación, de onde se pode saír –quen consiga saír– máis forte e máis sabio. Esa foresta, en calquera caso, está sempre aí, á nosa espera, como suxiren as imaxes que pechan *Arraianos*: catro planos fermosos e evocadores baleirados de presenza humana, como a secuencia final de *L’eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), nos que aínda latexa o espírito daqueles personaxes –e tamén espectadores– que pasaran pouco antes por alí.

O Couto Mixto, para Enciso, é un territorio abstracto fóra do espazo xeográfico e do tempo histórico. Pola contra, as aldeas e forestas que aparecen en *Trinta lumes* (Diana Toucedo, 2017) –unha ficción documental filmada no Courel– son retratadas como unha reserva do pasado –eterno, inmutábel– asoballada polo presente – histórico, volátil. As árbores, neste caso, non son lanzais e anónimas como en *Arraianos*, senón retortas e singulares, con grosos troncos traballados polo tempo, que debuxa faces e figuras na súa cortiza. Semellante *casting* forestal transforma estas árbores en psicopompos que ligan o aquí co alén, dando acubillo aos espíritos dos antigos moradores da bisbarra que aínda ecoan nas súas forestas, transmutados aquí en vagalumes virtuais por obra e milagre da posproducción dixital.

A fascinación case mórbida que a cineasta Diana Toucedo amosa en *Trinta lumes* cara unha idea do rural anquilosada nun pasado moribundo<sup>14</sup> contorna perigosamente a

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* 32’41” - 32’53”.

<sup>12</sup> *Ibíd.* 41’25” - 41’32”.

<sup>13</sup> Méndez Ferrín, Xosé Luis: *Percival e outras historias*, Vigo, Editorial Galaxia, 1958.

<sup>14</sup> María Soliña Barreiro González identifica esta idea cunha “temporalidade da fin e da desaparición” no seu texto “Filmar a terra”, un tema sobre o que afondará no seu posterior artigo “Filmar a dó”. Velaquí as referencias a eses dous traballos: Barreiro González, María Soliña: “Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase”, en Ledo Andión, Margarita (coord.), *Marcas na paisaxe*, Vigo, Editorial Galaxia,

pornografía das ruínas até abrazar unha caste de nostalxia autoinducida, que idealiza o pasado polo mero feito de ser pasado e anula, en consecuencia, a posibilidade de que o rural poida experimentar as súas propias transformacións, para ben ou para mal, alén do seu avatar tradicional. Non é de estrañar, polo tanto, que a protagonista do filme –Alba, unha adolescente que ten a capacidade de sentir a presenza desas ánimas errantes– remate por desaparecer da metraxe ao xeito dos personaxes de Michelangelo Antonioni. O propio filme, na verdade, empúrrea cara o alén, cara ese fóra de campo que devora o que aínda está no campo, dende o momento no que constrúe a súa personaxe en función da súa relación con aqueles que xa non están en lugar de con aqueles que aínda fican canda nós. Igual que as árbores retortas, Alba está atrapada na súa condición simbólica; predestinada, para a súa desgraza, a unha única liña de interpretación.

As aldeas e forestas que aparecen en *Arraianos* e *Trinta lumes* son entes míticos, significantes abertos que nos transportan a outros mundos, tirados do real e, simultaneamente, alleos ao real. Será que non hai ninguén no Novo Cinema Galego que saiba o que é vivir hoxe nunha aldea galega? Claro que hai, ho! Non hai máis que ver as curtametraxes *Canedo* (Vicente Vázquez & Usue Arrieta, 2009) e *Eclipse* (Alberte Pagán, 2010), os documentais *Verengo* (Víctor Hugo Seoane, 2015) e *Os fillos da vide* (Ana Domínguez, 2018) ou a ficción *Trote* (Xacio Baño, 2018) para comprobar que tamén hai imaxes dun rural cotián onde a xente, mal que ben, segue a facer a súa vida. Ese rural pode ser lúdico (*Canedo*), arcádico (*Eclipse*), lúbrico (*Os fillos da vide*), case sempre interxeracional (*Verengo*) e ás veces mesmo un tanto opresivo (*Trote*). As árbores, aquí, dan madeira (o piñeiro de *Canedo*) e tamén dan froitos (a pereira de *Eclipse*), dan sombra e dan solaz, nunha mestura de traballo e acougo que ben merece unha homenaxe, aínda que sexa póstuma, como acontece na festa final de *Canedo*.

Este rural doméstico precisa, ante todo, dun ollar cómplice que saiba traballar a escala micro para poder retratar o minifundismo galego dende o seu interior. Porén, esta atención aos matices, ás cousas miúdas nas que repara a muller de branco do inicio de *Arraianos*, carecen da épica que ofrece a escala macro; unha escala máis ambiciosa e, sobre todo, máis axeitada para atinxir un público máis amplo, non necesariamente coñecedor do referente representado. De aí que as árbores dos pequenos quintais domésticos e das pequenas propiedades familiares, como a pereira de *Eclipse* ou o piñeiro de *Canedo*, chegasen a moitos menos espectadores que os cultivos de piñeiros e

---

2018, p. 70; Barreiro González, María Soliña: “Filmar a dó. Dó de nós. Filmar a perda”, en Ledo Andión, Margarita (coord.): *A foresta e as árbores*, Vigo, Editorial Galaxia, 2019, pp. 21-37.



eucaliptos que aparecen nas dúas longametraxes máis premiadas do Novo Cinema Galego: o documental *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013) e a ficción *O que arde* (Óliver Laxe, 2019).

*Canedo*, na verdade, é o título que introduce o tema da silvicultura no Novo Cinema Galego sen abandonar aínda a escala micro, tanto a nivel de produción como a nivel xeográfico: esta curtametraxe, neste sentido, retrata as sinerxías que se podían establecer xusto antes da crise financeira de 2008 no tecido produtivo de Quintela de Canedo, a aldea ourensá na que mora a familia de Vicente Vázquez. O piñeiro de *Canedo*, en consecuencia, é unha árbore con historia, pouco menos que un ser querido; tan querido como para aparecer, malia que sexa de fondo, no retrato familiar que abre esta curta. Pola contra, os piñeiros que unha cuadrilla de leñadores corta na primeira secuencia de *Costa da Morte* son árbores anónimas, coas contornas esvaídas por mor da brétema, que caen en silencio baixo o ruído das motoserras. O protagonismo nesta secuencia de apertura, igual que acontece no resto da metraxe de *Costa da Morte*, non recae nas árbores nin nos leñadores, isto é, no medio natural ou nas figuras humanas que o habitan, senón na paisaxe que ambos elementos conforman a través da súa interacción ao longo do tempo.

O cineasta Lois Patiño traballa aquí, igual que na maioría das súas pezas, nesa comentada escala macro, na que os grandes planos xerais permiten captar as variacións nos volumes, texturas e cores da paisaxe para retratar o tempo longo do territorio en troques do tempo curto dos acontecementos. Por este motivo, a súa cámara nunca filma a paisaxe forestal dende dentro, como acontece en *Arraianos* ou *Trinta lumes*, senón dende fóra, a distancia, nunha posición dominante que lle permite transformar os elementos do medio natural en elementos dunha composición plástica. O ollar de Patiño, polo tanto, intervéñ na natureza para ordenar o territorio e crear a paisaxe, supeditando un impulso romántico –retratar a volatilidade da natureza– a un propósito racional – crear unha representación suxeita a un determinado patrón estético. Esta vontade de dominio sobre o medio representado revela a existencia dunha paisaxe torturada baixo a súa beleza, que Patiño captura cun ollar extractivo comparábel, como actividade laboral, ao traballo dos leñadores, mineiros, mariscadoras e percebeiros que aparecen nas imaxes; profesionais que, ao igual que o cineasta, interveñen no medio e determinan o seu aspecto a través das súas accións. Así, no caso específico da paisaxe forestal, vemos cultivos de piñeiros esculpidos polos leñadores durante o día e comestos polo lume durante a noite, nunha caste de estrutura circular –porque o traballo dos

leñadores abre o filme e o traballo dos bombeiros chega no seu último treito— que reforza esta idea dunha natureza prisioneira da actividade humana.

A escala dos cultivos e dos incendios forestais ampliarase até acadar proporcións homéricas nas imaxes de *O que arde*. Velaquí as contas: Patiño filma a caída de catro tristes piñeiros cortados con motoserra nos cinco primeiros minutos de *Costa da Morte*, mentres que Laxe, coa axuda dunha recua de escavadoras, bota abaixo máis de cincuenta eucaliptos en menos de dous minutos para abrir *O que arde*. Este salto de escala di moito das diferenzas que hai entre os valores de produción dun documental e dunha ficción, e tamén das diferenzas que houbo entre a fase de despegue do Novo Cinema Galego, cando moitos creadores facían as súas primeiras longametraxes no eido da non-ficción, e a súa fase de consolidación, na que algúns destes cineastas —eses piñeiros e eucaliptos que medraron tanto como para poder asomar por riba da foresta— puideron afrontar a súa segunda ou terceira longametraxe con orzamentos algo máis folgado e máis dun pé fincado na banda da ficción.

O salto entre as paisaxes forestais de *Costa da Morte* e *O que arde* non só é cuantitativo, senón tamén figurativo: os eucaliptos son o avatar vexetal de Amador, o protagonista de *O que arde*, un home que volta á súa aldea dos Ancares, á casa de súa nai, despois de ter cumprido unha condena por piromanía. O seu retorno ao fogar ficará truncado e incompleto, como obrigan as leis do xénero —un *western*, igual que *Mimosas* (Óliver Laxe, 2016)—, porque a comunidade á que pertence non está disposta a readmitilo e perdoalo. Neste lance, Amador sofre... e tamén fai sufrir, igual que os eucaliptos que secan a terra e afogan ao resto de plantas que tentan medrar ao seu carón. “Se fan sufrir é que sofren”, sentencia Benedicta, a nai de Amador, falando —en teoría— deses mesmos eucaliptos diante de seu fillo.<sup>15</sup>

Esta identificación do personaxe coas árbores comeza, na verdade, á inversa, coa personificación das propias árbores: a secuencia de apertura, na que non se ve ningún ser humano, remata coa aparición dun eucalipto máis vello, máis groso e máis forte que tódolos demais, ante o que as escavadoras paran e apagan as súas luces, submisas. A cámara recreáase no tronco dese eucalipto centenario cun plano ascendente en espiral dun minuto de duración,<sup>16</sup> até que a montaxe propón un corte súpeto que liga a árbore cun groso expediente xudicial —en papel, como non: un produto fabricado a partir de

---

<sup>15</sup> Laxe, Óliver: *O que arde*, Santiago de Compostela / Paris / Donostia / Luxemburgo, Miramemira / 4AD Productions / Kowalski Films / Tarantula, 2019, 42'23" - 42'25".

<sup>16</sup> *Ibíd.* 4'38" - 5'42".

polpa de madeira– que vai de man en man –até seis persoas remexen nel– e serve para presentar ao personaxe: Amador Coro, un pirómano que queimou unha montaña enteira e cumpriu xa dous terzos da súa condena, polo que ten dereito á liberdade condicional. “Es un pobre tipo”, conclúe, en castelán, a última voz que intervén nese longo plano secuencia de case outro minuto de duración que transcorre entre os corredores e os despachos dun xulgado.<sup>17</sup> Amador, non ben comezou a súa historia, e xa está sentenciado, non ten ren que facer: tanto ten, polo tanto, se el é o responsábel do novo lume que devora a foresta no último terzo do filme, porque a masa enfurecida non llo vai perdoar xamais, nin nesta nin noutra nin nunca; e ese rexeitamento doe, arde, queima, por dentro e por fóra, por sempre.

Queimar a foresta, no caso de ter sido cousa de Amador, sería unha arroutada autodestrutiva, tendo en conta a natureza vexetal ‘orixinal’ deste personaxe – un eucalipto encarnado nun home antes que un home proxectado nos eucaliptos. O monte, aquí, cumpre a función do inconsciente: o lugar onde aniñan os traumas –negados e esquecidos– da sociedade galega logo do seu tránsito acelerado e entrecortado da tradición á modernidade – unha tradición, por certo, que xa ficou obsoleta; e unha modernidade, no entanto, que aínda segue incompleta. De aí que o motivo visual das árbores e das forestas no Novo Cinema Galego non sexa apenas unha anécdota banal para facer chanzas a costa de catro iluminados que parece que saíron onte da cidade por primeira vez, senón un conxunto de alegorías paisaxísticas que ofrecen distintos significados implícitos e sintomáticos: un labirinto ambivalente en *Arraianos*, un punto de conexión co alén en *Trinta lumes*, un fío condutor que liga a familia coa economía en *Canedo*, unha peza dunha paisaxe torturada en *Costa da Morte* e unha representación do inconsciente en *O que arde*; cinco interpretacións que coinciden no carácter liminar deste motivo visual, que permite conectar diferentes dominios asociados con cadanseus binomios opostos – o concreto e o abstracto en *Arraianos*, o aquí e o alén en *Trinta lumes*, o natural e o industrial –ou o familiar e o social– en *Canedo*, a parte e o todo en *Costa da Morte*, o consciente e o inconsciente en *O que arde* e, en tódolos casos, as esferas do material e do simbólico.

Demasiada abstracción? Claro! Diso vai o cinema, non si? Calquera representación, por máis fiel que tente ser con respecto ao seu referente, vai ser sempre unha abstracción dese referente, como explica de xeito moi didáctico –e sen árbores de por

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* 5’43” - 6’35”

medio– un título contemporáneo –mais non adscrito– ao Novo Cinema Galego: *Eroski Paraíso* (Jorge Coira & Xesús Ron, 2019).<sup>18</sup> A abstracción, a fin de contas, permite expresar aquilo que arde, aquilo que sentimos e calamos porque atrae e perturba a partes iguais: os significados reprimidos, de forma consciente ou inconsciente, por costume ou por imposición, propia ou allea.

O filme que afronta con maior coherencia esta angueira é a peza que falta neste texto, *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), unha longametraxe sobre a mentalidade apática e submisiva que xerou o franquismo a través da represión violenta e sistemática que exerceu sobre a sociedade galega durante os primeiros anos da posguerra. A súa trama mínima –o desprazamento dun home sen nome, probablemente fuxido e agora retornado, entre a cidade, a aldea e a foresta– dá pé a diferentes encontros e parlamentos que ceiban a palabra silenciada. Eloy Enciso establece aquí unha coidada gradación do que se di e do que se conta, enfiando diálogos ou monólogos compostos a partir de textos literarios<sup>19</sup> até incluír no terzo final do filme –rodado integramente en distintas forestas da provincia de Lugo– varios extractos de cartas reais escritas por sete vítimas da represión franquista.<sup>20</sup> A voz que recita esas cartas é a do retornado, interpretado polo artista plástico Misha Bies Golas, mais esa voz non procede das imaxes, senón da banda sonora: é unha voz descarnada que adopta o timbre dese home sen nome –un vehículo narrativo máis que un personaxe– para expresar a dor e o sufrimento das vítimas. “Unha vez de tantas”, di a voz, nunha pasaxe que denuncia o aumento da represión nos cárceres franquistas, “tócame a min”.<sup>21</sup> Esta frase, tan simple e tan densa, sintetiza a ligazón entre a experiencia individual e a experiencia colectiva que propón o dispositivo ideado por Enciso: esa voz que acompaña á figura do retornado no seu tránsito pola foresta pode ser a de calquera, mais ese calquera somos nós mesmos. Cada testemuño é un desabafo cada vez máis desesperado que se vai afundindo na derrota.

---

<sup>18</sup> A protagonista desta peza –primeiro teatral e logo cinematográfica– é unha estudante de cinema que tenta filmar un retrato familiar a partir da historia do primeiro encontro de seus pais nunha discoteca –a sala de festas Paraíso de Muros– transformada, dúas décadas despois, nun supermercado da cadea Eroski. Boa parte dos diálogos da peza recollen os esforzos da personaxe por explicar a seus pais as lóxicas que guían as dinámicas de representación e reconstrución na arte.

<sup>19</sup> Por orde de aparición, tal e como se recollen nos créditos finais do filme: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* de Alfonso Sastre, *As bágoas do demo* de Ramón de Valenzuela, *El rapto de Europa* de Max Aub, *A soldadeira* de Luis Seoane, *No* tamén Max Aub, *O peregrino* de Marínhas del Valle, *Non agardarei por ningún* de novo de Ramón de Valenzuela, *Los republicanos que no se exiliaron* de José María Aroca, *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill e *Era tempo de apandar*, unha vez máis de Ramón de Valenzuela.

<sup>20</sup> Nunca está de máis recoller os nomes propios destas persoas, tirados tamén dos créditos: Francisco C., Angélica C. G, Avelina Fernández Cabricano, José López Ramos, Ángeles Malonda, Francisco Prego Campos e mais unha última persoa que infelizmente permanece anónima.

<sup>21</sup> Enciso, Eloy: *Longa noite*, A Coruña, Filmika Galaica, 2019, 1h 15’ 12” - 1h 15’ 15”.

“Perdón e perdón, a todos”, dirá noutro momento a voz, xusto antes dun plano de dous minutos no que a cámara traça un movemento descendente dende o alto das copas das árbores até a figura do retornado, sentado de costas sobre unha pedra. Calquera cineasta cortaría o plano nese momento, mais Enciso non, porque a acción que describe –ese descenso físico polas encostas do monte, e tamén simbólico pola pendente da involución social– aínda continúa: o retornado, despois do primeiro minuto de plano, xira de vagar a cabeza, despois o corpo, e finalmente retoma a súa andaina, sempre descendente, que a cámara acompaña cun novo movemento cara abaixo e cara a esquerda, até que a cabeza do home desaparece baixo as pedras e as pólas que tapan o seu camiño. A figura do retornado –un termo que evoca aos *zombies* e *revenants* doutras tradicións culturais, e entronca sobre todo cos personaxes que encarnan Ventura e Vitalina no cinema de Pedro Costa,<sup>22</sup> do que Enciso é un admirador confeso– semella afundirse literalmente na foresta –no territorio do reprimido– neste plano en concreto.<sup>23</sup>

Onde é que vai ese home? Onde é que ía a sociedade galega nos anos corenta? Á metáfora literaria –a cita incompleta que propón o título do filme ao poema “Longa noite de pedra” de Celso Emilio Ferreiro<sup>24</sup>– súmaselle agora a metáfora cinematográfica, creada a partir das imaxes nocturnas da foresta, captadas cunha nova xeración de cámaras dixitais máis sensíbeis á luz do luar que o propio ollo humano, que aquí representan un novo espazo liminar e ambivalente: o exilio interior, un refuxio temporal no que agochase durante os peores anos da posguerra e tamén, a longo prazo, unha prisión na que moita xente ficaría confinada a medida que o cerco da ditadura se fose estreitando sobre a mentalidade, os usos e os costumes de xeracións enteiras. O último plano de *Longa noite* insiste precisamente nesa persecución incesante á que os axentes do franquismo someteron a calquera persoa desafecta ao réxime: o filme péchase cun cadro composto por catro figuras que avanza polo monte con cadanseus candís acesos mentres unha manda de cans ladra ao lonxe. Como pasar desapercibido no ambiente hostil da posguerra? Onde meterse? A cidadanía non tivo outra que mergullarse no máis escuro da noite e no máis fondo do monte á espera do novo día – que aínda tardaría catro décadas en abrir– polo que cómpre engadir un último significado á foresta de *Longa noite*: unha alegoría inclusiva que abrangue tanto os lugares de memoria da represión franquista –as cunetas, as prisións, os campos de

---

<sup>22</sup> En longametraxes como *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006), *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) ou *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019).

<sup>23</sup> Enciso, Eloy: *Longa noite*, *op. cit.* 1h 21’22” – 1h 23’ 26”.

<sup>24</sup> Ferreiro, Celso Emilio: *Longa noite de pedra*, Vigo, Editorial Galaxia, 1962.

concentración– como os escasos espazos de resistencia, cada vez máis estreitos e exiguos, onde algunhas persoas procuraron acubillo – os acochos dos maquis, os tobos das toupas ou a propia conciencia das mentes inconformistas.

Unha das catro figuras que aparecen nese último plano de *Longa noite* pertence – sorpresa!– ao cineasta Lois Patiño. Resulta tentador escribir que o home pasaba por alí, como se a cousa non fose con el, mais si, si que ía, porque a cámara coa que Eloy Enciso e Mauro Herce<sup>25</sup> filmaron tódalas secuencias da foresta era súa. Esta presenza física –a través do corpo– e tamén material –a través da cámara– de Lois Patiño nas imaxes de *Longa noite* dá conta das numerosas sinerxías que existen entre os creadores do Novo Cinema Galego, malia que os seus filmes e o seu ollar sexan moi diferentes. A parroquia, até agora, foi medrando ano a ano con cada nova colleita, coa que sempre chegan novos nomes e novos títulos; e algúns deses nomes mesmo recuncan dun ano para outro con segundas e terceiras obras, nas que parte da equipa técnica tamén repite, como o propio Mauro Herce, capaz de filmar con poucos meses de diferenza as forestas do inconsciente para Óliver Laxe e as do exilio interior para Eloy Enciso.

Ora ben, e aquí abre o abismo, se segue a haber Novo Cinema Galego despois desta corona-crise, haberá que ver se algún destes cineastas consegue filmar tamén unha casa ou un edificio, mesmo un barrio enteiro, coa mesma paixón e polisemia que tanta árbore e tanta foresta, non vaia ser que agora non haxa quen baixe do monte a toda esta xente da cidade.<sup>26</sup> Todo indica, por desgraza, que o ominoso corona-bicho veu para ficar, e aínda vai arramplar con todo, incluído este texto, polo que tanto pode ser que nuns anos devezamos por ver o exterior –*ergo*, máis árbores e máis forestas, aínda que a saber quen as poderá filmar a partir de agora– ou que daquela precisemos xirar a cámara cara o interior, cara un mundo de cidades ameazadas e vivendas ateigadas, co obxectivo de retratar o espírito desta nova época: a experiencia da distancia social e da pandemia global, que o cinema galego, andado o tempo, tamén terá que abordar.

---

<sup>25</sup> Outro nome importante do Novo Cinema Galego, por ser o director de fotografía de *Arraianos*, *Mimosas*, *O que arde* e *Longa noite*, entroutros títulos.

<sup>26</sup> Cómpre dicir que hai varios cineastas do Novo Cinema Galego que xa demostraron saber filmar o espazo urbano e a súa contorna rururbana, como Pablo Cayuela e Xan Gómez Viñas, co-diretores de *Fóra* (2012), un documental sobre o barrio e o sanatorio psiquiátrico de Conxo; tamén Ángel Santos, autor, entroutras pezas, do documental *Adolescentes* (2011) e da ficción *Las altas presiones* (2014), dous traballos rodados nas rúas e prazas de Pontevedra e en varias localizacións da súa contorna; e por último Alberto Gracia, un cineasta que pasou de facer unha primeira longametraxe abstracta e filosófica ambientada no rural, *O Quinto Evanxeo de Gaspar Hauser* (2013), a facer unha segunda longametraxe aínda máis abstracta e non menos filosófica –desta vez pola vía do arroubo nihilista– que transcorre entre distintos non-lugares de Vigo e do Morrazo: *La estrella errante* (2018).



# IV EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

## DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



### MARÍA LUZ MORALES GODOY

*A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980*

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal *La Vanguardia* durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA