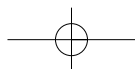
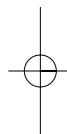
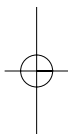


LIBRO BRANCO  
DE CINEMATOGRAFÍA  
E ARTES VISUAIS  
EN GALICIA



CONSELLO DA CULTURA GALEGA. COMISIÓN TÉCNICA DE  
CINEMATOGRAFÍA E ARTES VISUAIS

Libro branco de cinematografía e artes visuais / Comisión  
Técnica de Cinematografía e Artes Visuais. – Santiago de  
Compostela : Consello da Cultura Galega, Sección de Artes  
Plásticas, 2004. – 347 p. ; 22 cm. – (Colección Base)

D.L. C-2729-04. – ISBN 84-95415-96-8

1. Artes plásticas-Galicia-Informes. 2. Cine-Galicia-Informes. I.

Consello da Cultura Galega. Sección de Artes Plásticas. II.

Título

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA

Pazo de Raxoi, 2º andar  
Praza do Obradoiro, s/n  
15705 Santiago de Compostela  
Tel. 981 957202 Fax 981 957205  
correo@consellodacultura.org

Proxecto gráfico,  
deseño de cubertas e ilustración  
MANUEL JANEIRO

ISBN 84-95415-96-8  
Depósito legal C-2729-2004

Imprime  
Gráficas Lasa

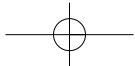
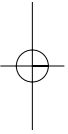
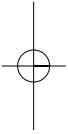
LIBRO BRANCO  
DE CINEMATOGRAFÍA  
E ARTES VISUAIS  
EN GALICIA

COMISIÓN TÉCNICA DE CINEMATROGRAFÍA  
E ARTES VISUAIS



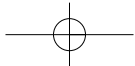
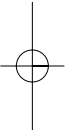
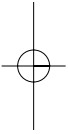
CONSELLO  
DA CULTURA  
GALEGA

SECCIÓN DE ARTES PLÁSTICAS



## ÍNDICE

<i>Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais</i>	
INTRODUCCIÓN .....	9
I. OS CREADORES.....	13
<i>Jaime Pena</i>	
A produción .....	15
<i>Isabel Sempere</i>	
Os profesionais .....	31
<i>Xosé Nogueira</i>	
As temáticas .....	71
<i>Xosé Nogueira</i>	
Relacións con outras áreas culturais .....	165
II. OS MEDIADORES .....	249
<i>Isabel Sempere</i>	
O apoio da Administración á creación audiovisual .....	251
<i>Miguel Anxo Fernández</i>	
Distribución e exhibición .....	289
<i>Pepe Coira</i>	
A televisión.....	301
<i>Raúl Veiga</i>	
A lingua do noso audiovisual .....	311
<i>J. M<sup>a</sup>. Folgar de la Calle</i>	
Historiografía, investigación, conservación .....	331



## INTRODUCCIÓN

O Audiovisual galego sufriu unha importante transformación ao longo destes últimos anos. De ser unha actividade de poucos e entregados amantes da cinematografía que historicamente iniciou a súa andaina en 1897, pasou a converterse nunha actividade nomeada sector estratéxico, que comeza a coñecerse fóra das nosas fronteiras e que ten por diante a posibilidade de converterse nunha importante industria da nosa Autonomía.

Pero máis aló dos feitos económicos, a verdadeira importancia da creación audiovisual é a súa implicación no mantemento e evolución da cultura do noso país. A importancia do fenómeno audiovisual é hoxe incuestionábel. Os países desenvolvidos atópanse flotando nunha sociedade de consumo da imaxe en que o produto audiovisual ou multimedia cobra unha importancia de primeira orde na transmisión de coñecementos.

É indubidábel que o audiovisual representa no novo milenio a cultura dun pobo e, certamente, o pobo galego necesita do seu audiovisual para a construción da súa propia identidade. A globalización da información e a importancia da defensa das culturas minoritarias son feitos ante os que temos que facer unha pausa e reflexionar. Como afirma Pierre Sorlin: “Nós, os europeos, creamos e imaxinamos o mundo a través das lentes dos obxectivos de Hollywood”. A nosa cultura, aínda que minoritaria, ten que incorporarse ao tren de creación de contidos audiovisuais se queremos preservar e difundir o noso patrimonio cultural.

No Consello da Cultura Galega pretendemos achegarnos ao fenómeno da creación audiovisual dende a vertente da análise do sector cultural e económico en que se crea o patrimonio audiovisual galego; e, por outra banda, queremos coñecer e valorar as necesidades culturais do pobo galego no ámbito das artes audiovisuais.

Cómpre subliñar que o *Libro Branco de Cinematografía e Artes Visuais* parte sempre dunha reflexión persoal dos autores sobre os fenómenos audiovisuais en e desde Galicia. Resulta importante salientar este feito, xa que durante o longo tempo que pasou dende que se propuxo a súa redacción (2001) foron aparecendo moitos e bos estudos e análises sobre o audiovisual galego, entre os que destacamos os que xurdiron do propio Consello, a través da súa Sección de Comunicación. O que agora presenta a Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Audiovisuais, da Sección de Artes Plásticas, é unha reflexión desde a historia do cinema en Galicia e dos seus profesionais que procura centrarse na importancia do sector audiovisual para a creación da nosa identidade e o mantemento do noso patrimonio cultural.

Sinalamos tamén que se fixeron algúns cambios respecto das liñas xerais contidas no esquema inicialmente concibido pola Comisión Técnica, aínda que se mantiveron os tres bloques principais: os creadores, os mediadores e os receptores, que subliñan os tres piares básicos en que se asenta toda produción industrial ou cultural. Cómpre así mesmo sinalar que a entrega definitiva dos textos fíxose en marzo de 2004.

O primeiro bloque, dedicado aos creadores, divídese en dous aspectos diferenciados: o que corresponde ao ámbito propiamente dos creadores de contidos audiovisuais –as empresas de produción e os profesionais do sector– facendo referencia aos produtos que caracterizan o audiovisual galego e, nun segundo apartado, o que son os contidos do noso audiovisual, as súas temáticas e o que estes reflecten respecto da súa relación con outras áreas culturais.

O primeiro capítulo deste primeiro bloque, redactado por Jaime Pena, trata, por unha banda, das empresas produtoras e, por



outra, dos seus produtos. O autor fai fincapé no importante crecemento da industria audiovisual en Galicia, sen deixar de destacar, moi lucidamente, as súas debilidades estruturais. Respecto aos produtos audiovisuais, asistimos a un rápido pero rigoroso percorrido pola produción galega, sen esquecermos aspectos como a vídeo-creación, a multimedia ou as *tv-movies*, reflectindo as principais tendencias do sector.

Seguidamente, Isabel Sempere procede a mostrar a situación dos profesionais do sector: a súa formación, o asociacionismo en Galicia, o mundo do emprego e as principais inquiredanzas dos protagonistas do noso audiovisual, nun capítulo que achega algúns datos esclarecedores respecto ao traballo dos profesionais.

A modo de peche do primeiro bloque do libro, Xosé Nogueira aborda a escrita de dous capítulos relacionados entre si: as temáticas do noso audiovisual e as relacións con outras áreas culturais. O autor fai un detallado percorrido pola historia do cinema feito en Galicia, indagando sobre a existencia de temáticas comúns ou propias na nosa creación audiovisual. No seguinte capítulo realiza un interesante estudo sobre as conexións entre a creación audiovisual e outras áreas disciplinares, intimamente relacionadas, como a creación literaria, musical, a das artes plásticas, etc.

Os principais mediadores entre a creación e o público ao que vai dirixido son estudados no segundo bloque da publicación: os mediadores. Isabel Sempere aborda no primeiro capítulo o papel da Comunidade Autónoma no fomento e apoio á creación audiovisual.

Pola súa banda, Miguel Anxo Fernández achega os seus coñecementos nun esclarecedor traballo sobre a historia e a situación actual da distribución e a exhibición cinematográficas en Galicia.

O terceiro capítulo, dedicado á televisión, ofrece ao lector, da man de Pepe Coira, un percorrido polas televisións que hoxe están asentadas na nosa comunidade, reflexionando sobre o seu papel na creación audiovisual en galego.

Raúl Veiga traça un incisivo traballo en que aborda, a través de tres liñas de reflexión, a situación da lingua galega nos produtos

audiovisuais que chegan hoxe aos galegos e os aspectos de verosimilitude lingüística, normalización, e o importante papel para a creación da nosa identidade que ten que ter o audiovisual.

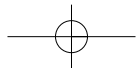
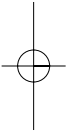
Finalmente, José María Folgar presenta un rigoroso percorrido pola historiografía e a investigación sobre o audiovisual galego, mostrando a súa importancia dentro do marco español. O autor estuda tamén unha das principais actividades do Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), a conservación do noso patrimonio audiovisual, e manifesta, para rematar, as súas principais inxerencias sobre a investigación no campo desta disciplina en Galicia.

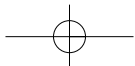
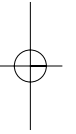
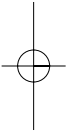
O terceiro bloque, os receptores, resultará un dos máis innovadores e interesantes do libro. Este bloque publicarase posteriormente como un anexo do *Libro Branco* e referirase á recepción dos produtos audiovisuais. Os receptores estará composto por un traballo de campo, a través de enquisas e grupos de discusión, e por unha posterior análise que tratará de esclarecer cales son os gustos do público galego e cal é o seu grao de identificación cos nosos produtos audiovisuais.

A Sección de Artes Plásticas quere agradecer o traballo de todas as persoas que se esforzaron para que este libro saíse adiante. Primeiramente a todos os organismos, empresas, asociacións e profesionais que facilitaron amablemente os datos que se lles requiriron; a todos os membros da Sección de Artes Plásticas e os da Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais. Seguidamente ao equipo de autores do libro: Pepe Coira, Miguel Anxo Fernández e Raúl Veiga como membros da Comisión Técnica; como redactores externos a Jaime Pena, José M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle, Xosé Nogueira e Isabel Sempere; a estes dous últimos tamén pola súa implicación como documentalistas do *Libro Branco* nunha primeira fase do proxecto. Finalmente, agradecemos o impagábel traballo dos bolseiros da Sección de Artes Plásticas que durante todos estes anos participaron en labores de organización e administración.

*Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais*  
*Consello da Cultura Galega*

## I. OS CREADORES





## A PRODUCCIÓN

*Jaime Pena*

## AS EMPRESAS

Segundo o informe *Audiovisual Galego 2003*<sup>1</sup> a nómina de produtoras audiovisuais en Galicia no ano 2001 ascendía a 150 empresas. Un número sen dúbida moi alto que habería que matizar dada a escasa continuidade na actividade de moitas das empresas relacionadas, sobre todo a das máis pequenas. A actividade deste tipo de empresas estaría supeditada a producións concretas, o que obrigaría, se queremos ser rigorosos, a establecer profundas diferenzas entre a nómina de produtoras “con actividade comprobada” dun ano a outro, o que non quere dicir que esas empresas deixen de existir. Simplemente que en determinadas anualidades a súa actividade se atopa en *stand-by*.

Considerando de todos os xeitos esa cifra de 150 empresas como unha cifra de referencia (máis ca nada por estar tomada do Rexistro Mercantil e ser un reflexo fiel do seu status fiscal), podemos constatar o gran crecemento sufrido polo sector audiovisual galego nas dúas últimas décadas. Por exemplo, entre 1984, ano das primeiras subvencións á produción audiovisual por parte da Xunta de Galicia, e 1989, ano da estrea das tres primeiras longametraxes industriais galegas, a nómina de produtoras apenas

1. Ignacio Varela Ramos, José Luis Cabo Villaverde e Jaime Pena Pérez (dir.), Sergio Vázquez Torrón (coord.): *Audiovisual Galego 2003*, Xunta de Galicia-CGAI, 2003.

alcanzaría a cifra das trinta, e son en moitos casos simples empresas xurdidas ao amparo da produción dalgunha curtametraxe ou dalgún vídeo documental ou de creación. Nesa segunda metade da década dos oitenta atopariámonos con empresas como Vídeo Trama ou Espello Vídeo Cine, especializadas na produción de vídeo industrial, pero que acadarían gran repercusión no campo da videoarte. As dúas empresas xurdiran no seu día das cinzas do grupo de cine afeccionado coruñés Imaxe. A súa propia evolución cara á profesionalización ilustra claramente estes primeiros pasos do audiovisual galego: dun colectivo que desexaba facer cine pasamos a dúas empresas que, sen renunciar á faceta artística no campo do vídeo de creación, atopa un nicho de mercado nos industriais e na publicidade, o que, por suposto, lles vai permitir sobrevivir, se non tanto ás propias empresas, si polo menos ás persoas que traballaban nelas. Outras produtoras significativas deste período serían CALP, A Serpe do Caravel ou Milagros Bará P. C., todas elas centradas no mundo das curtametraxes; Volalla, Ophiusa ou Luz Directa, no terreo do vídeo industrial e documental; a viguesa Atlántico Films, que produciría en Madrid a primeira longametraxe de Juan Pinzás; pero tamén empresas moito máis fortes, polo número de empregados e pola facturación, tales como Vídeo Voz ou CTV, orientadas cara aos traballos para a TVG, xa fosen estes series documentais ou servizos de produción e dobraxe. Dúas empresas estas que, como se verá, aínda hoxe son as máis importantes do panorama audiovisual galego.

Coa produción das primeiras longametraxes dáse unha mutación nas empresas. De Vídeo Trama xorde Villaverde e Asociados e logo Continental; Chano Piñeiro forma Bubela. De Espello e CALP, Vici. Cabe citar tamén os casos de Abrago ou Corazón Negro, que prolongan a actividade dos curtametraxistas dos anos setenta. Tamén dunha produtora de vídeo de creación como Videoesquimal xurdirá Ringo Rango e logo Portozás/Filmanova.

Ao longo dos anos noventa iremos asistindo a un progresivo proceso de profesionalización que se acelera nos últimos anos da década. Esta profesionalización trae consigo a consolidación dal-

gunhas produtoras, grazas en boa medida á súa orientación cara aos mercados televisivo e publicitario, ao tempo que xorden outras novas. E estamos falando de empresas cunha maior vocación industrial ca as que xurdían anos atrás. A súa orixe non é agora a posta en marcha dun proxecto conxuntural, senón un plan de negocio máis ou menos definido, cunha maior capitalización e unha especialización moi determinada (Zenit, Dygra, Bren, etc.). Como consecuencia, algunhas das produtoras pioneiras do audiovisual galego (sobre todo aquelas vinculadas dun modo máis específico á produción cinematográfica) van quedando nun segundo plano, xa non só porque se mostran incapaces de competir nun mercado cada vez máis voraz, senón tamén polo fracaso dos proxectos que asumen ao longo destes anos e que estancan a súa actividade.

Volvendo a *Audiovisual Galego 2003*, o número de produtoras representa unha porcentaxe moi alta do total de empresas da industria audiovisual galega, contabilizadas en 226. Podemos considerar polo tanto as seguintes reflexións arredor da evolución da industria entre 1994 e 2001:

– Desde 1994 (...) o audiovisual galego leva experimentado un notábel crecemento tanto en número de empresas como en volume de negocio e emprego.

– Os datos do ano de constitución das empresas delatan a xuventude desta industria dentro da estrutura económica galega (...). A idade media das empresas aproxímase aos 8 anos; prodúcese o maior número de incorporacións na segunda metade da década dos noventa, cun ritmo, nese quinquenio, de 11,4 novas empresas por ano. Obsérvase unha certa ralentización no número de incorporacións a partir de 2000 (3 por ano), denotando que o sector da produción –o de máis peso en canto a unidades produtivas– está entrando nunha fase de estabilización. As barreiras á entrada emerxen (...), mentres que as barreiras á saída se manteñen estábeis, polo que é previsíbel que esta ralentización no crecemento neto de número de empresas continúe nos próximos anos.

Dentro deste crecemento, resulta sorprendente, aínda que responda a unha dinámica xeral do cine español que terá o seu reflexo, como veremos máis adiante, no modelo de longametraxes que se van producir, a progresiva desaparición, ou case desaparición (as únicas excepcións serían Raúl Veiga e Xavier Bermúdez), do director-productor como impulsor dos proxectos cinematográficos, síntoma perceptíbel tamén no terreo da curtametraxe e que parece responder a esta maior vontade empresarial que, dalgún xeito, contagiou os novos que se incorporan ao sector, produtores vocacionais incluso, cando uns anos atrás só se vían atraídos pola dirección. Tan acusada resulta esta tendencia que nos últimos anos case é máis habitual o proceso inverso, o do produtor metido a labores de dirección (Manolo Gómez, Antón Reixa). Pero, quizais, a proba máis ilustrativa desta profesionalización radique no feito de que as sedes dalgunha que outra produtora se sitúen en plenos polígonos industriais.

Dado ese elevado número de 150 produtoras entenderase que o sector “se caracteriza por ter unha estrutura fragmentada e atomizada” (*Audiovisual Galego 2003*), onde o 79% das empresas tiveron uns ingresos de explotación menores a 600.000 euros (empresas pequenas), o 17,7% facturaron entre 600.000 e 3.000.000 de euros (empresas medianas) e só o 2,7% superaron os 3.000.000 de euros de facturación (empresas grandes). En realidade, a denominación de “empresas grandes”, que só se podería aplicar a tres empresas (Voz Audiovisual, CTV e Zenit Multimedia, aínda que a facturación de Continental se achega aos 3.000.000 de euros, a gran distancia da quinta produtora, Editorial Compostela), serve unicamente para establecer unhas mínimas diferenzas descritivas do sector galego, pois no ámbito estatal sería moi difícil cualificalas como tales na medida en que “ningunha das empresas galegas está entre as dez empresas de produción con máis volume de negocio de España, tanto para o mercado televisivo coma para o cinematográfico” (*Audiovisual Galego 2003*).

O papel que desempeña a Televisión de Galicia neste escenario é fundamental. Case o 50% da facturación das produtoras televisivas e cinematográficas ten como cliente a televisión pública galega,



porcentaxe que, a teor dos datos de 2001, se incrementa notabelmente no caso das dúas maiores (arredor do 75% ou por riba desa cifra) e nalgunha que outra das medianas (practicamente o 100% nalgún caso concreto). Nestas cifras é necesario sumar as partidas que a TVG destina tanto á compra de produción propia externa coma á subcontratación de servizos para as súas delegacións locais. É por iso que a TVG non é só o motor da industria galega, senón tamén un factor distorsionador de enorme calado. Se na segunda metade dos noventa a aposta da TVG pola ficción propia en detrimento das compras de longametraxes e teleseries alleas trouxo consigo un vertixinoso crecemento da facturación das produtoras (entre 1994 e 1999 este crecemento cifrouse nun 243%, segundo datos de *Audiovisual Galego 2003*), un xiro nesta política implicaría sen dúbida nefastas consecuencias. Tal é a fragilidade das produtoras galegas que un simple contrato pode modificar á alza ou á baixa as cifras conxuntas do sector. Así foi en 2001, exercicio que nos serve de referencia. O leve descenso dese ano pode deberse a dous factores: un, a caída nos ingresos publicitarios da TVG, que terían o seu correlato nunha menor contratación; e dous, a finalización da produción por parte de Voz Audiovisual (naquel momento NTR) da serie *Nada es para siempre* para Antena 3. Pero só neste último caso os ingresos de explotación da produtora pasaron duns 12 millóns de euros en 2000 a pouco máis de 6 en 2001, o que incidiu de modo negativo no crecemento do sector, á inversa da súa repercusión positiva en 1999 e 2000, os dous exercicios que se viron favorecidos pola produción da serie.

Os mesmos altibaixos parece estar demostrando o ultimamente puxante subsector da animación. As súas causas son, non obstante, moi distintas posto que a incidencia da TVG é moito menor. Á alta especialización das súas empresas únese o feito da enorme ambición dos seus produtos máis representativos, dirixidos a un mercado internacional. As producións cinematográficas de Dygra ou de Filmax Animation, filial da catalá Filmax, asentada hai moi pouco en Galicia para expandir as actividades da súa irmá, a produtora de servizos Bren Entertainment, xogan cuns presupostos superiores aos 6 millóns de euros e cuns longos procesos

de produción. Este modelo provoca que a facturación destas empresas experimente altas e baixas en función da fase de produción na que se atopen os seus produtos e que os seus resultados de explotación poidan ser incluso negativos (como así sucedeu en 2001), sen que isto sexa síntoma dunha crise temporal. Os bos resultados de producións como *O bosque animado*, de Dygra, ou *El Cid*, en que participa Bren, e a confluencia de distintas e xenerosas axudas públicas están estimulando a outras empresas a meterse no terreo da animación, ao tempo que algunhas das máis veteranas do sector abandonan o seu modesto nicho de mercado (a publicidade, as curtametraxes televisivas) para producir ambiciosas longametraxes animadas. Os resultados veranse co tempo e, se por sorte esta tendencia é algo máis ca unha moda conxuntural, quizais Galicia encontre aquí un mercado en que o seu papel no ámbito estatal e europeo non sexa meramente secundario.

A industria audiovisual galega non vive só da facturación de produtos propios. Unha parte substancial dos seus ingresos proceden da produción publicitaria (a partir de encargos das axencias de publicidade) e das súas variantes, o vídeo industrial e corporativo. Segundo *Audiovisual Galego 2003* no bienio estudado operaron no ámbito publicitario un total de 37 empresas, cuns ingresos conxuntos de máis de 6 millóns de euros. A maior parte desta facturación realizouse no mercado galego (até un 69%). Con todo, non se trata de empresas especializadas e, se nos atemos ao nome das máis relevantes (Continental, Adivina, IJV, Lúa Films, CTV, Faro), observamos unha das características conxénitas das produtoras galegas: a absoluta diversificación das súas liñas de actividade. A idéntica conclusión chegamos se observamos a nómina das principais empresas que prestan servizos de produción en Galicia. Exceptuando quizais as máis especializadas dedicadas á dobraxe e sonorización, xurdidas en paralelo á posta en marcha da TVG, os servizos de posprodución están igualmente en mans das produtoras máis activas de Galicia, necesitadas de rendibilizar os seus equipos e investimentos<sup>2</sup>.

2. Un cadro coa oferta de servizos de produción en Galicia pode verse en *Audiovisual Galego 2003*, pp. 136-137.

A consolidación do sector da produción en Galicia viuse subliñada pola incorporación das caixas de aforros e dos fondos de capital risco ao accionariado dalgunhas empresas (Filmanova, Continental). Para Sergio Vázquez Torrón “este es un cambio cualitativo, en el sentido de que se captan recursos del sector financiero con un espíritu de continuidad productiva, en contra del tradicional esquema de financiación producto a producto, donde las cuentas de tesorería de cada proyecto aislado representan la máxima preocupación financiera de las empresas”<sup>3</sup>. Por exemplo, Filmanova (en que participa maioritariamente Caixanova) acaba de formar Filmanova Invest, empresa cuxa finalidade é a participación exclusivamente financeira en longametraxes, o que xa de por si é todo un evento no audiovisual galego. Ao mesmo tempo, as principais cabeceiras de periódicos galegos veñen diversificando as súas liñas de negocio cara ao audiovisual (Voz Audiovisual, Editorial Compostela, etc.), sobre todo desde o momento en que a TVG comezou a delegar a elaboración de programas no sector da produción. Xunto a eles é preciso nomear tamén o desembarco de importantes grupos empresariais estatais no panorama galego, coma no caso de Zenit Multimedia, en que participan os grupos Sogedasa e Gestmusic Endemol, ou Bren Entertainment e máis recentemente Filmax Animation, divisións do grupo catalán Filmax.

#### OS PRODUTOS

Das case cincuenta películas con participación dalgunha empresa galega producidas desde 1986 (*La gran comedia*), preto da metade poderíanse considerar de iniciativa creativa galega (entendendo como tal a presenza dun director e/ou guionista galegos). Até que punto é posíbel establecer unha liña separadora entre ambas as dúas modalidades de produción? Digamos que as diferenzas tenden a esvaecerse co paso dos anos. Nun primeiro

3. Sergio Vázquez Torrón: *El entorno competitivo del sector de la producción audiovisual. Una aproximación a Galicia*, 2002, p. 98. Texto inédito.

momento as producións “foráneas” terían un maior presuposto (algo lóxico, ao tratarse de coproducións entre varias empresas que contribúan financeiramente achegando capitais desde moi distintas fontes: subvencións, dereitos de antena, etc.) e encadraríanse en terreos do cine de xénero (*Martes de carnaval*, *O baile das ánimas*, *A lei da fronteira*, *Tirano Banderas...*). As producións “galegas” partirían dun menor investimento económico (aínda que non sempre, coma no caso da emblemática *Sempre Xonxa*)<sup>4</sup>, cunha inclinación máis acusada cara ao cine de autor, entendido este desde unha perspectiva laxa que non rexeita a revisión xenérica e que, en moitos casos, afunde as súas raíces, por razóns que veremos despois, no cine de autor dos anos setenta. Exemplos desta tendencia poderían ser desde a propia *Sempre Xonxa* e *Urxa a Belas Dormentes*, pasando polas dúas longametraxes de Raúl Veiga ou *Nena*. Por suposto, caben excepcións como as representadas por Héctor Carré ou Xavier Villaverde, cuxo cine entroncaría sequera tanxencialmente coa xeración de novos directores españois xurdidos nos anos noventa (xa se sabe, cine de xénero que non renuncia á autoría ou, como se dicía hai trinta anos, da que se chamaba “terceira vía”: cine de autor máis cine comercial partido entre dous) ou as de personaxes tan inefábeis como Juan Pinzás, capaz de facer cine de xénero con modelos de autor nas súas “paródicas?” aproximacións ao Dogma. Pouco a pouco unhas e outras, as películas de inspiración foránea e as de aquí, vanse parecendo cada vez máis. Así, *Blanca Madison* e *Lena* responderán a similares esquemas narrativos e de produción, mentres que *Trece badaladas* englobaríase dentro da liña doutras producións contemporáneas de Continental, a do cine de xénero con pretensións (*Sei quen es* e *O alquimista impaciente*, as dúas dirixidas pola madrileña Patricia Ferreira). O paradigma desta confluencia dos dous modelos podería vir representado polas dúas adaptacións de Manuel Rivas levadas á pantalla por

4. Hoxe xa non sería así: “Os presupostos da produción galega encóntranse entre os valores medios da cinematografía española”, cunha participación galega que alcanza case o 50% (*Audiovisual Galego 2003*).

José Luis Cuerda (*A lingua das bolboretas*, en 1999) e Antón Reixa (*O lapis do carpinteiro*, en 2002). Adivíñase algún tipo de diferenza entre ambas as dúas producións? Máis alá dos seus resultados comerciais (moi favorábeis á primeira) e artísticos (opinábeis, en todo caso), o certo é que a película de Cuerda constituía o prototipo de produción española ambientada en Galicia cunhas pinceladas (actores) de cor local, mentres que a de Reixa era unha película con guión, dirección e iniciativa empresarial galega (aínda que non de produción maioritaria) e, non obstante, o modelo de produción é similar (unha *qualité* máis televisiva ca cinematográfica), o mesmo ca o seu referente máis obvio (as adaptacións literarias ambientadas na guerra civil dos oitenta). Pode nestes casos máis a presenza de Sogecine ca calquera outro factor ou será que certos modelos de produción do cine español se uniformaron até tal punto que as diverxencias locais sempre son mínimas?

A resposta a esta pregunta avanzabámola noutro lugar<sup>5</sup> falando do cine español dos últimos anos. Un cine de produtor e xa non de autor que non busca gustarlle ao público, como sería normal, senón aos que van financiar a película, isto é, fundamentalmente as televisións que pagan a parte do león dos seus inflacionados orzamentos. Un cine de produtor cuxo negocio radica por iso mesmo en producir e non en vender e obter plusvalías. Estas están xa contempladas nos presupostos e así, mentres se atenta contra a lóxica mercantil de calquera industria (a cinematográfica debe de ser a única en que as principais fontes de financiamento e comercialización son as mesmas: as televisións), podemos explicarnos, excepcións na marxe, como é posíbel que sobreviva un cine en que menos dun terzo das producións supera os cen mil espectadores, número que só alcanza para lograr uns 500.000 euros de recadación, cando o orzamento medio dunha produción galega ou española supera amplamente os dous millóns (datos de *Audiovisual Galego 2003*, con cifras do conxunto do estado).

5. Jaime Pena: "Cine español de los noventa. Hoja de reclamaciones", en *Secuencias. Revista de Cine*, núm. 16, 2.º semestre de 2002, pp. 38-54.

Parecerá contradictorio, pero o cine producido en Galicia poida que alcanzase unha certa madurez industrial que non se ve correspondida por unhas características diferenciais nin pola calidade das súas películas. Acusando boa parte dos vicios que a produción española foi acumulando ao longo dos últimos tempos, o cine galego, máis alá dalgúns concretos e moi meritorios produtos, vese lastrado pola ausencia dun modelo filmico específico ou, tan sequera, dalgún director que, grazas á súa repercusión crítica e/ou comercial, servise de referente xeracional. Cando non é posíbel edificar da nada todo un imaxinario filmico “nacional”, queda a solución conxuntural de aferrarse a algún autor. E o cine galego nos seus case vinte anos de historia contemporánea pouco máis achegou ca personaxes (películas) na busca dun autor que non acaba de chegar.

Entre as producións de 2001-2002 un dos aspectos máis sobresaíntes é que a idade media dos directores das dez longametraxes producidas nese período é de 42 anos, cando seis deses realizadores eran debutantes. Moitas *operas primas*, polo tanto, pero os novos directores si eran noveis mais non os podería cualificar exactamente como mozos (ningún tiña menos de 30 anos). Como se pode supoñer nunha cinematografía tan recente coma a galega, desde 1986 debutaron unha quincena de realizadores galegos (aos que habería que lles engadir a Xavier Bermúdez, cuxa primeira película, *Luz negra*, non contaba con produción galega, ou Norberto López Amado) e, non obstante, a sensación é que non se produciu unha renovación xeracional paralela á do conxunto do cine español. En sentido estrito non deberíamos apelar a unha renovación cando todos eses cineastas acababan de incorporarse á industria. Pero até certo punto a sensación é que chegaron tarde e o seu cine foi incapaz de conectar co público maioritariamente novo que acode ás salas. Quizais a pretensión da industria era a de cumprir cunha especie de xustiza poética que premiase o labor dos pioneiros ou dos cineastas que, desde o mundo do vídeo ou da curtametraxe dos setenta e oitenta, colaboraran para poñer en pé os cimentos dunha industria. Mágoa que fose a forza dunha xera-

ción moito máis nova que irrompera con forza desde mediados dos noventa e que poderíamos definir como a “xeración da Escola de Imaxe e Son”.

En 1995 o mundo da produción de curtametraxes atópase nunha encrucillada. Nese ano preséntase *Contar*, de Manuel Abad, máis coñecido polas súas videocreacións de dez anos atrás e polo seu reputado labor como realizador televisivo. O dito título é, con toda probabilidade, a curtametraxe máis cara da cinematografía galega. Tamén o canto do cisne dun modo de narrar (e producir) que dominara a curtametraxe desde os anos setenta: gran peso do guiión clásico, academicismo formal, historias centradas na recreación do pasado e/ou do mundo rural, etc. Até certo punto unha renuncia á modernidade que compartían algúns dos nomes históricos da curtametraxe e do cine galego como Piñeiro, Castelo, Gato, Simón, etc., e que será contestada por unha nova xeración que irrompe con forza nese mesmo ano 1995 e que xorde no contorno da Escola de Imaxe e Son da Coruña. Estes novos directores (Rañal, Liste, Coira, De la Cruz, Ponte, entre outros) representarán unha clara renovación formal máis acorde coas prácticas habituais na curtametraxe española dos anos noventa. Os argumentos están agora máis centrados no mundo urbano e contemporáneo, pero a característica máis perceptíbel é a sensación de urxencia que deles emana: rodar para contar historias, aprender para dar o salto a empeños superiores. A renovación dáse tamén na produción. Os presupostos redúcense drasticamente e proba diso é que só en 1996 se chegarán a producir 15 curtametraxes (fronte a unha media de seis ao ano ao longo desa década). O paradoxo estriba en que todas estas formulacións narrativas e de produción non poderán ser levadas á práctica da longametraxe, pois, como avanzabamos máis arriba, salvo moi contadas e tardías excepcións (Angel de la Cruz, codirector d’*O bosque animado*, en 2001, e Jorge Coira, director d’*O ano da carracha*, en 2004), a industria non chegará a confiar nestes novos directores. A vía de acceso podería vir por un formato intermedio coma o que representan os telefilmes ou *tv-movies*, isto é, as longametraxes producidas directamente para a súa emisión televisiva.

va. Impulsados desde tempos moi recentes pola TVG, dentro do marco de amplos acordos subscritos entre a FAPAE e a FORTA, os telefilmes viñeron a reproducir moitos dos vicios da produción cinematográfica, en especial o da coprodución minoritaria por parte galega, o que se traduce nunha presenza moi escasa de técnicos e actores galegos que ao máximo serven como coartada xustificativa da adquisición de dereitos por parte da televisión autonómica. Se a isto lle unimos un modelo de telefilme que aposta por modelos narrativos máis televisivos ca fílmicos, nos que a temática de índole social ou de actualidade acapara todo o protagonismo, podemos entender que o servizo que cumpriron como vehículos para a incorporación de novos realizadores galegos foi mínimo. Con todo, e pese a tratarse de meros produtos de encargo, poida que os exemplos máis destacados viñeran da man de novos realizadores, tal é o caso de Jorge Coira con *Entre bateas* (2002) ou do venezolano asentado en Galicia, Gustavo Balza, con *Secuestrados en Georgia* (2003). Posibelmente, a solución a esta necesaria incorporación de novos realizadores (e tamén á viabilidade de certo tipo de producións) viría da adopción dun novo modelo de produción, máis próximo á produción cinematográfica independente ca á televisiva, o que, dado o caso, permitiría incluso unha explotación mixta, en televisión e salas de cine, que seguise o exemplo de moitas producións británicas ou franco-alemás (en particular, estamos pensando no modelo Arte).

Volvendo á curtametraxe, esta, como consecuencia de todos os aspectos mencionados (a redución orzamentaria, a súa virtual inutilidade de cara ao salto á longametraxe), foi perdendo importancia, pese ás facilidades que achegan as rodaxes en vídeo. Ou quizais por iso. O vídeo dixital puxo tan fáciles as cousas, tan baratas, queremos dicir (cámaras, material virxe, equipo técnico), que a copia final en 35 mm supón pouco menos ca un atranco, sobre todo se temos en conta as dificultades de difusión e a súa escasa repercusión. Se do que se trata é de aprender practicando, o vídeo dixital cumpre perfectamente o seu obxectivo, posibilitando incluso que a duración non sexa un hándicap (*The lost patrol*).



Por desgraza, máis posibilidades non implican sempre máis oportunidades. O vídeo xerou tamén un maior amadorismo (ou devolveunos a el), o que na práctica se traduciu nun perigoso distanciamento da industria. Salvo escasas e moi honrosas excepcións, as produtoras establecidas renunciaron á realización de curtametraxes, ocupadas como están en empeños “maiores”, e deixaron de lado o que en termos futbolísticos poderíamos denominar como a canteira.

Salvando todas as distancias, un fenómeno similar aconteceu coa videoarte ou videocreación. Da eclosión de creatividade dos anos oitenta pasamos á máis absoluta “nada?” a través do progresivo proceso de desertización dun dos panoramas máis creativos da Historia do audiovisual en Galicia. Villaverde, Reixa, Abad e as súas exemplarizantes traxectorias constitúen a síntese do proceso de industrialización do audiovisual galego. Como acontecera coas curtametraxes, a experimentación co vídeo deixou de ter (obter) relevancia, quen sabe se porque para os seus máis significados practicantes non deixaba de ser un simple atallo para acceder á industria, unha carta de presentación para que o mundo do cine ou da televisión os acollese sen reparos. Non saberíamos dicir se a videoarte foi fume de pallas para o audiovisual galego, o que si podemos afirmar é que, outra vez, salvo algunha que outra honrosa excepción, esta disciplina pouco ten xa que ver co audiovisual ou, polo menos, co que entendemos por industria audiovisual (as excepcións solaparían ambos os conceptos de “arte” e “industria” realizando *videoclips* musicais). Fagocitado polas artes plásticas, a videoarte é hoxe carne de museo ou de galería. Como tal actividade artística (no mellor sentido da palabra) resultaría inadecuado encadrar os videoartistas nun capítulo baixo os epígrafes de “as empresas” e “os produtos”. Por suposto, a videoarte galega si que existe pero, digamos, hai polo menos unha década que lle perdemos a pista. Con ela tamén se foi o único reduto de experimentación do cada vez máis televisivo panorama audiovisual galego.

Hai que reconecer non obstante que foi a televisión o único discurso audiovisual que soubo conectar plenamente co especta-

dor galego. E foron en concreto as series de ficción as responsábeis da fazaña. Os precedentes non eran moi prometedores (o rotundo fracaso d'*Os outros feirantes* en 1989 pesaba coma unha lousa), pero a partir de mediados dos noventa o éxito da telecomedia *Pratos combinados* (en antena desde 1995) e o auxe das series de ficción en todas as cadeas estatais provocaron algo así coma unha empatía espectadores-ficción nacional que se constituíu en terreo fertilizado para que a TVG apostase fortemente pola produción deste tipo de produtos. Auténtico motor da industria galega nas últimas tempadas, ao externalizar a TVG a súa produción, o formato consolidouse cunha sorprendente resposta do público que posibilitou marcas de audiencia até ese momento insospeitadas (a primeira tempada de *Mareas vivas*, a 1998/99, logrou picos de audiencia de 40 puntos). Só na tempada 2001/02 estiveron en antena até oito series de ficción, aínda que unha delas (*Un mundo de historias*) estaba formada por unicamente sete capítulos de temática independente. Loxicamente, os resultados de audiencia foron moi dispares, pero as de maior éxito (as citadas *Pratos combinados* e *Mareas vivas*, ás que habería que lles engadir *Rías baixas* e *Terra de Miranda*) situáronse con medias superiores ás xerais da TVG. Pero se a resposta do público foi incuestionábel, os seus resultados artísticos merecen algunha que outra puntualización. Constrinxidas por uns orzamentos moi reducidos (o 35% da media dunha serie nacional, uns custos tan baixos que, pola contra, atraeron a produción da serie de ámbito estatal, *Nada es para siempre*), consecuencia directa de tratarse de produtos de encargo da TVG á medida da súa limitada audiencia, estas series responden sempre a modelos foráneos moi recoñecíbeis<sup>6</sup>, e constitúense en produtos moi conservadores feitos á medida do mesmo público que leva máis de dez anos sentando diante do televisor para ver *Supermartes* ou *Luar*: un extremado localismo que non se corresponde con outros modos de producir no audiovisual galego. Así, aínda que os

6. Véxase o revelador Henrique Romero Bustelo, "Currás en América", en *Citania. Artes, letras, espectáculos*, núm. 4, primavera-verán 2003, pp. 41-47.

resultados lles sorrisen a este tipo de producións, resulta un tanto frustrante a súa insistencia en cultivar sempre un mesmo tipo de espectador. Non debe de estrañar que, con estes antecedentes, as innovacións (ou os meros desexos de manufacturar un produto máis coidado e de maior calidade) acaben por caer en saco roto (*As leis de Celavella*).

O éxito das teleseries tivo unha inesperada réplica nos documentais, en especial a *docusoap Chunda Chunda* (2000), ou nesa especie de *spin-off* documental de *Mareas vivas* titulada *Vida nas mareas*. Como tantas outras cousas, foron fume de pallas. A inxente produción de documentais en Galicia segue sen ter un reflexo sequera proporcional nas distintas ventás de difusión. Segundo os datos de *Audiovisual Galego 2003*, só no bienio 2001/02 producíronse 60 documentais, 13 series documentais e 6 *docusoaps*. Neste último caso, a explicación a esta alta produción atopámola na moda pasaxeira xerada ao rebufo de *Chunda Chunda*. Nos demais, a situación é un tanto inexplicábel pois a maioría destas producións non son emitidas pola TVG e, cando si o son, prográmanse en horarios de madrugada. O problema agrávase se temos en conta que se trata na gran maioría dos casos de documentais de factura televisiva, de reportaxes sen ningunha relación co que se deu en chamar “documental de creación”, e que en consecuencia carecen doutras vías de explotación. Se nos primeiros anos noventa coñecemos unha efémera explosión do documental de natureza, nos últimos tempos as temáticas dominantes son as históricas, as etnográficas, cando non son as meramente turísticas, pero sempre cun acento moi local. O documental cinematográfico non existe: nin documentais ensaísticos, nin *fakes*, ni documentais de montaxe, etc. A subxectividade inherente a este tipo de documental parece afastalo dos dominantes preceptos industriais, pese a que estes non estean nunca moi claros e se estea renunciando de antemán ás posibilidades da difusión en salas ou do prestixio que pode carrexar a participación nun festival. Como dicíamos da produción de longametraxes, a única razón para producir un documental parece radicar na facilidade de atopar financiamento (a tra-

vés de subvencións e da TVG) sen importar cales son os seus destinatarios, no caso de que estes existisen. Posibelmente o único documental de creación producido en Galicia nos últimos anos sexa *O milagre da carne* (Javier Codesal, 1994), unha curtametraxe que na súa explotación da ambigüidade ficción/documental sitúase no epicentro das preocupacións do mellor cine contemporáneo.

No momento de redactar estas liñas, unha serie de documentais parecen nacer con maior ambición tanto orzamentaria coma no referente ás súas vías de explotación en salas e festivais (*Camiño de Santiago. A orixe, Un bosque de música, Santa Liberdade*). Dadas as posibilidades que achegará a xeneralización das proxeccións dixitais, quizais a eles lles corresponda abrir o camiño.

## OS PROFESIONAIS

*Isabel Sempere*

## FORMACIÓN

Ninguén dubida hoxe de que a formación e especialización dos nosos profesionais é o primeiro paso para o crecemento e consolidación do sector. Antes da aparición da Escola de Imaxe e Son da Coruña, os profesionais que traballaron nos comezos do audiovisual galego tiñan que prepararse ben fóra de Galicia ou ben de xeito máis ou menos autodidacta.

Hoxe as escolas de formación audiovisual en Galicia preparan a técnicos, especialmente en imaxe, son, realización e produción audiovisuais. As que imparten titulacións homologadas oficialmente son as seguintes:

- Escola de Imaxe e Son de Bemposta. Ourense
- Escola de Imaxe e Son de Vigo
- I.E.S. Imaxe e Son da Coruña
- O Raio Verde. Escola de produción de audiovisuais, radio e espectáculos

A Escola de Formación Profesional de Imaxe e Son da Coruña<sup>1</sup> foi a primeira escola pública galega que formou profesio-

1. Creada polo Decreto 303/1989, do 28 de decembro (DOG, 28/01/90). Regulada pola Orde do 5 de decembro de 1990 (DOG, 10/12/90). Foi inaugurada na Coruña o 22 de febreiro de 1991 polo presidente da Xunta de Galicia. O seu primeiro director foi Manuel González Álvarez e o actual director da escola é Xosé Barba Escriba.

nais en imaxe e son. Ademais da formación de técnicos, xa prevía nos seus obxectivos a reciclaxe dos profesionais do sector por medio de cursos específicos; e cursos de formación do profesorado dos diferentes niveis educativos, naquelas técnicas audiovisuais que fosen ferramenta de traballo na actividade docente.

Os ciclos formativos de grao que imparte a Escola son actualmente catro: Técnico Superior en Imaxe, Técnico Superior en Realización de audiovisuais e espectáculos, Técnico Superior en Son, Técnico Superior en Producción de audiovisuais, radio e espectáculos<sup>2</sup>.

A Escola viña a proporcionar dende a súa creación profesionais cualificados para traballaren no mundo audiovisual, polo que a formación corresponde ás necesidades de técnicos que ten a nosa industria audiovisual. Un dos inconvenientes que se apuntan é o funcionamento deste tipo de Escolas dentro da LOXE, o que fai que se sintan dalgún xeito constringidas pola necesidade dunha maior flexibilidade na contratación dun profesorado que teña moita experiencia de traballo no sector e que incluso traballe nel. Tamén se fai necesaria a creación dun curso superior de acceso restrinxido aos alumnos máis avantaxados.

Xa no punto núm. 8 da orde do 5 de decembro que regula o funcionamento da Escola da Coruña disporíase que o director da Escola de Formación Profesional de Imaxe e Son, co obxecto de propiciar a realización de prácticas reais para os seus alumnos, ademais de solicitar a realización de prácticas en alternancia coas posibles entidades colaboradoras, podería promover contactos con empresas ou particulares que requirisen a prestación de servizos relacionados coa imaxe e co son<sup>3</sup>. Estes contactos baseáronse

2. Na Escola de Imaxe e Son de Vigo (EISV) impártense as especializacións de Realización, Imaxe, Son, Producción e Laboratorio. Pola súa banda, O raio Verde, en Santiago, imparte cursos de iniciación de Son, Imaxe, cursos para profesionais e o Ciclo Superior en Producción de audiovisuais, radio e espectáculos.

3. Orde da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria pola que se regula o funcionamento da Escola de Formación Profesional de Imaxe e Son da Coruña (DOG 10/12/90).

principalmente en convenios-marco coa CRTVG, AGAPI, empresas de dobraxe, emisoras de radio, etc.

Este é un aspecto importante, non só porque é unha profesión para a que a experiencia na formación é esencial, senón porque tamén é necesario unha reciclaxe continua, xa que os avances tecnolóxicos que utiliza evolucionan cunha velocidade maior ca doutros sectores, e quizais os medios da escola non permiten esa reciclaxe en aparatos e maquinaria. Existe un convenio polo que as empresas poden empregar a infraestrutura do centro a cambio de que os alumnos participen activamente na produción. Os alumnos tamén traballan como meritorios en producións esporádicas. O problema vén do paradoxo de que cando un acabado de licenciar sae a atopar traballo ao mercado audiovisual non se considera habitualmente cualificado pola súa falta de experiencia para entrar a traballar nunha produción. A peculiar forma de traballo do sector, sobre todo nas longametraxes, fai que o risco empresarial sexa altísimo na incorporación de novos técnicos, xa que se supón que o seu traballo pode retardar o proceso de produción, e un atraso mínimo pode xerar unha desfeita económica da produción ao que non están dispostos os produtores.

En relación con isto, o Instituto Galego das Cualificacións (Consellería de Familia), por iniciativa da Consellería de Educación, está a facer o “Mapa de Competencias” das Cualificacións profesionais do sector audiovisual coa participación das principais asociacións nacionais do sector nas mesas de traballo e pretendendo que as conclusións dese estudo permitan avaliar as cualificacións ata FP, e que se extrapolen a nivel nacional como mínimo. Isto vai poder permitir no futuro, por unha banda, coñecer as necesidades formativas reais do sector e, por outra, que calquera técnico galego teña unha cualificación definida do mesmo xeito a nivel nacional e europeo e poida traballar en calquera parte de Europa.

Respecto á formación superior, existe unha Escola Superior de Cinematografía en Vigo, de carácter privado, pero é indubidábel que é necesaria unha implicación seria no mundo audiovisual

por parte do mundo universitario. Os problemas ben poden ser os mesmos que falamos no caso da EIS e que veñen dados pola rixidez do seu sistema educativo. Unha especialización superior para traballar no sector dependería doutra Facultade: Xornalismo, Socioloxía, Filoloxía...<sup>4</sup> cando o mundo audiovisual excede todos estes ámbitos. O contacto directo co sector ten que pasar pola contratación, como profesores asociados, de profesionais para impartir os cursos con base na súa experiencia, cousa que en principio non semella fácil. Por outra banda, a consecución desta experiencia por parte dos alumnos, a súa participación en producións galegas e mesmo a reciclaxe dos medios e infraestruturas da escola xerados pola innovación continua do sector serían outros problemas que cumpriría resolver para conseguir unha boa formación encamiñada a traballar neste. De todos os xeitos, a titulación en Comunicación Audiovisual xa foi creada e comezou a impartirse nas tres universidades da nosa Comunidade Autónoma. En Santiago a titulación ofrece no cuarto curso a especialización en Dirección e guiión cinematográfico e audiovisual. Polo de agora, este ano comezaron os alumnos de primeiro e de terceiro curso. Na Facultade de Ciencias Sociais da Universidade de Vigo tamén comeza a licenciatura en Comunicación Audiovisual e ofertarase a especialización en Producción e realización audiovisual. Pola súa banda, a Universidade da Coruña puxo en marcha un segundo ciclo de Comunicación Audiovisual cunha especialización en animación 3D e Multimedia.

Esta Universidade conta hoxe con varios cursos de posgrao relacionados co audiovisual, como o Mestrado en Creación e Comunicación Dixital, o Mestrado en Estudos Teatrais e Cinematográficos e o Mestrado en Producción e Xestión Audiovisual. É subliñábel tamén que os Cartoon Master Future dos anos 2003 e 2004 tivesen lugar na Coruña.

4. De feito a nova licenciatura en Comunicación Audiovisual depende en Galicia das Facultades de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela e da Coruña e da Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación da Universidade de Vigo.



A Universidade de Santiago organiza pola súa banda o Curso de Especialización en Arte Dramática.

Como xa vimos, a EIS tamén organiza cursos de especialización, e xunto co CGAI e AGAPI organiza todos os anos “Cero en Conducta”, onde se tocan moitos aspectos dentro do audiovisual, como a interpretación, a produción, o guión, a historia do cine...

Pola súa parte, o Consorcio do Audiovisual creou unhas bolsas formativas dando a posibilidade da especialización dos nosos profesionais noutras escolas nacionais ou do estranxeiro.

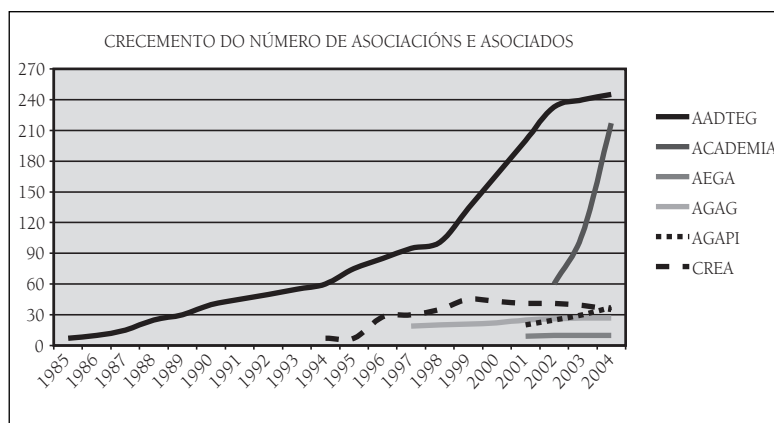
As asociacións de profesionais dende a súa fundación tamén fixeron un esforzo por formar os seus asociados e organizaron todas elas cursos de especialización dun bo nivel. Aínda así moitos dos profesionais do audiovisual pensan que é necesaria a implantación en Galicia dunha Escola Superior de Arte Dramática e dunha Escola Superior de Cinematografía.

Cando remata a súa formación, a meirande parte dos técnicos que saen destas escolas e que chegan a traballar son contratados polas televisións de ámbito local ou autonómico e polas produtoras audiovisuais e de publicidade. O que parece faltar é unha maior especialización dos profesionais e unha maior adecuación entre a súa formación e as necesidades reais do sector; e sobre todo producións onde traballar, adquirir a experiencia e dar a coñecer o seu traballo de xeito que os profesionais galegos poidan acadar postos de maior responsabilidade en produtos de maior custo.

#### A CONTRIBUCIÓN DAS ASOCIACIÓNS PROFESIONAIS

A existencia de asociacións profesionais reflicte a importancia do desenvolvemento da súa actividade nunha rexión ou país. O número de asociacións galegas de profesionais do audiovisual experimentou un crecemento importante na década dos noventa e nestes primeiros anos do século. Anteriormente só existía a Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena, fundada en 1985. A partir de mediados da década, e sobre todo dende a aparición de AGAPI e a aprobación da Lei do audiovisual, aparecen o resto das asociacións e aumenta o número de asociados das

fundadas, manifestando a crecente importancia do audiovisual en Galicia.



No gráfico<sup>5</sup> reflectimos a aparición e o crecemento das asociacións: estes son vertixinosos no caso da Academia Galega do Audiovisual. O continuo crecemento de AADTEG, sobre todo dende finais da década, é tamén significativo, así como o aumento no número da asociados de AGAPI, pese á súa posterior redución causada principalmente pola creación de AEGA no ano 2001. Os guionistas manteñen un número máis ou menos permanente de asociados, mentres que observamos un continuo crecemento na asociación de directores e realizadores.

#### OS GUIONISTAS E A ASOCIACIÓN GALEGA DE GUIONISTAS

Comezamos polos guionistas porque sen eles non habería historias das que falar dentro do mundo audiovisual. Eles son os creadores dos contidos dos filmes e das series televisivas que todos coñecemos. Os guionistas teñen unha idea e pónena por escrito, intentando convencer ao produtor, os organismos públicos e

5. Realización propia cos datos proporcionados polas asociacións.

financeiros, ás distribuidoras... de que poñan en marcha a película. A base do éxito dos filmes e sobre todo das series de televisión radica fundamentalmente na calidade do guión e polo bo seguimento que acadan as ficcións emitidas na televisión autonómica non podemos xa ignorar a profesionalidade dos nosos guionistas.

Fundada o 1 de marzo de 1997 por 19 profesionais, a Asociación Galega de Guionistas conta hoxe con 27 asociados. A súa sede radica en Oleiros (A Coruña) e o seu actual presidente é Enrique Rivadulla Corcón. O obxectivo da asociación é defender os intereses dos guionistas, asesoralos e facer circular información útil a este respecto.

Poden formar parte da Asociación os autores de polo menos un guión emitido publicamente que sexan naturais, residan ou traballen en Galicia. O nacemento da AGG xerou que moitos profesionais de moi diversos campos que ocasionalmente escribían algún guión audiovisual se integrasen nela, pero a propia dinámica da Asociación propiciou que aqueles para os que a escrita de guións era unha actividade secundaria fosen abandonándoa, polo que, na actualidade, a escritura de guións é a actividade principal da práctica totalidade dos membros. Para o seu presidente, Enrique Rivadulla, o que máis falta na Asociación son guionistas de programas de televisión, quizais porque non teñen aínda conciencia de que son guionistas. Son os redactores de concursos, magazines, *reality-shows*, que realizan un traballo que supón tamén unha boa saída para os guionistas galegos: a creación de novos formatos televisivos que ademais poidan ser vendidos no exterior.

A Asociación Galega de Guionistas pertence á Federación de Asociacións de Guionistas do Audiovisual (FAGA), que está composta por asociacións, ademais de Galicia, do País Vasco, Cataluña e Valencia. AGG tamén pertence á Federación europea de guionistas, o que supón un recoñecemento ao seu traballo.

Outra actividade importante da asociación é a formación. Aínda que o traballo de guionista se identifica coa creatividade e a inspiración, tamén require duns coñecementos da técnica e dunha certa disciplina, así como de moita experiencia. Falando da forma-

ción, a Asociación bota en falta a existencia dunha boa escola de guionistas ou unha especialización en guión nas escolas do audiovisual que xa existen en Galicia. En xeral, non existe nestas escolas unha materia clara de guión<sup>6</sup>. A Asociación de Guionistas organiza anualmente un curso como mínimo dedicado a distintos aspectos do guión: o guión do documental, o guión cinematográfico, o guión de programas de televisión, buscando a formación e a reciclaxe destes profesionais.

O guionista galego traballa principalmente na televisión e no vídeo industrial, xa que se fan poucas producións cinematográficas e non sempre se chama a profesionais galegos. A televisión de Galicia é unha das televisións europeas que máis series de ficción produce, polo que na nosa comunidade atópase un traballo importante para estes profesionais: *Pratos combinados*, *Mareas vivas*, *Terras de Miranda*, *Rías Baixas*, *As leis de Celavella...* son series de éxito creadas polos guionistas galegos e a través das cales o seu traballo está sendo recoñecido no exterior. A forma de traballo dos guionistas nestas series parte da dirección do Editor de guións, que dirixe un equipo de guionistas (xeralmente oito para unha serie de trece capítulos) e que en moitos casos é o creador da mesma serie, como en *Pratos combinados*. Os argumentos da serie discútense entre o guionista e o editor e decídese unha liña que cómpre seguir. O guionista escribe o guión que posteriormente se volve discutir e corrixir co editor ata chegar ao capítulo cerrado. Escríbense habitualmente 13 capítulos que abrangerían un trimestre de emisión, correspondendo a un período de programación televisiva. Cando a serie xa está asentada pódense escribir 26 capítulos para seis meses.

Respecto á remuneración, as tarifas pactadas van en sintonía cos presupostos que manexa a industria televisiva en Galicia. Mentres que un capítulo da serie emitida por Antena 3 *Policías*

6. Sabemos que O Raio Verde imparte un curso de Dialoguista-Guionista de producións audiovisuais. No momento en que realizamos a entrevista a Enrique Ribadulla, aínda non aparecera a titulación en Comunicación Audiovisual que ten unha especialización en Dirección e guión cinematográfico e audiovisual.

chega a 360.000 ptas., un de *Mareas vivas* custa 72.000 ptas. “O guionista de *Mareas vivas* probablemente non cobre cinco veces menos que o de *Policías* –que ao mellor é o que lle correspondería– pero aquí encontrámonos ante unha produción de televisión tan raquílica en presupostos que é polo menos complicado pelexar por cobrar máis do que cobra o director”<sup>7</sup>. A AGG loita polos dereitos dos guionistas, que solicitan un 5% do presuposto da produción argumentando que o guionista é o creador da historia.

Por outra banda, o vídeo industrial é un traballo quizais pouco creativo pero que ten a súa importancia a nivel económico e de formación dos profesionais que nel traballan. Existen produtoras que se dedican exclusivamente ao vídeo industrial, promocional ou institucional, e é un produto que require dun guión a pesar da súa brevidade. Como refire Enrique Rivadulla: “É unha actividade importante porque é un tipo de traballo que dá moito oficio de guionista, pois obriga a traballar nunhas coordenadas moi concretas, xa que hai que adaptarse ao que o cliente pide, sexa un produto que hai que vender ou vídeos internos para empregados, para ensinar procesos... Entón hai que facer o guión pensando no que quere o cliente, e iso fai oficio de guionista”<sup>8</sup>. A media dos custos dos vídeos industriais é de 6.000 a 18.000 euros, e neste traballo si se está pagando o 5% do presuposto ao guionista, polo cal se cobra entre 300 e 900 euros.

Respecto ao sector cinematográfico aínda hai pouca produción para poder dicir que existe traballo para os guionistas galegos. Pensamos en Ángel de la Cruz e *O Bosque Animado* ou *O lapis do carpinteiro* de Xosé Moráis, pero parece que existe nalgúns casos desconfianza respecto ao guionista galego, aínda que se estamos a falar de historias galegas e de facer un cine propio parece obvia a participación dos nosos profesionais. Por outra banda, a remune-

7. Declaracións de Andrés Mahía no debate sobre os guionistas galegos publicado en *Imagen & Comunicación*, núm. 35, decembro 2002, p. 40.

8. Agradecemos ao presidente da Asociación Galega de Guionistas, Enrique Rivadulla, que nos concedese unha entrevista da que extractamos abundante información a respecto do funcionamento da asociación e do traballo dos guionistas en Galicia.

ración no sector cinematográfico tampouco chega ao cobrado en Barcelona e Madrid, polas causas anteriormente aludidas. A tarifa mínima dun guión cinematográfico alí é de 24.000 euros, mentres que en Galicia é de 15.000 euros.

Polo que estamos vendo non se pode falar dunha profesionalización do guionista galego, no sentido de que poida vivir só de facer guiños para o cine ou para a televisión, como tampouco existe no caso dos guionistas nacionais, aínda que o maior número de producións que se realizan en Madrid poidan facer que alí sexa máis fácil, polo que volvemos á necesidade para esta profesionalización dun maior desenvolvemento das empresas galegas. Agardando por isto, o guionista galego ten que conxugar esta actividade con outros traballos; por outra banda, moitos dos nosos guionistas son tamén directores ou produtores das súas propias historias, no desexo lóxico de levar adiante os seus proxectos.

DIRECTORES E REALIZADORES. A ASOCIACIÓN GALEGA  
DE DIRECTORES E REALIZADORES (CREA)

A recentemente creada Asociación Galega de Directores e Realizadores foi constituída o 22 de decembro de 2001 e estaba formada por vinte realizadores; naceu co obxectivo de reivindicar o status profesional e creativo do realizador e achegarse a outras asociacións e colectivos do audiovisual galego. A súa primeira directiva estaba formada por Carlos Amil, Héctor Carré, Ramón Costrafreda, Chema Gagino, Sandra Sánchez, Antonio Simón e Manu Mayo. Poden pertencer a ela todos aqueles que dirixisen unha obra audiovisual que fose emitida na televisión ou proxectada nos cines. Na Asociación, en que figuran actualmente case corenta asociados, son admitidos directores cinematográficos, de animación, documentais, multimedia, publicidade e realizadores televisivos, aínda que estes últimos, como vimos que ocorría no caso dos guionistas, non teñen aínda moi asimilada a súa posíbel pertenza á asociación, e hai poucos realizadores televisivos nela, quizais pola súa consideración máis preto do *técnico* que do director cinematográfico. CREA forma parte da Plataforma do Cine

Español e participa activamente en todas as iniciativas que defendan a liberdade de expresión e a pluralidade cultural.

O director considérase habitualmente o autor da película. Esta é sempre un traballo de equipo, non só do director, pero sen el sería imposible facela. É, como nos dicía Ángel de la Cruz, “como o director da orquestra ou o arquitecto que deseña o edificio, o verdadeiro responsable do filme e o primeiro culpable se a obra non funciona”<sup>9</sup>.

O director ocúpase polo tanto da coordinación entre as distintas intervencións técnicas e artísticas, velando por harmonizalas; existen diferenzas entre uns directores e outros, dependendo do tipo de produción que se vaia realizar e das súas preferencias (só director de actores, ou participación na fotografía, os decorados, a música). De todos os xeitos, a formación do director ten que ser ampla e debe coñecer todas as técnicas utilizadas na película.

Os directores galegos ata hai poucos anos non contaban en Galicia cunha escola oficial polo que tiñan que estudar fóra ou formárense de xeito autodidacta. Este é o caso da maioría dos nosos directores máis veteranos, aínda que xa as últimas xeracións tiveron unha primeira formación nas escolas de Imaxe e Son de Galicia.

Unha vez titulados, os directores non o teñen doado para traballar, sobre todo no caso da cinematografía. Este é un sector que funciona moito polo coñecemento que teñan os produtores do traballo dos directores noutras producións e é difícil que un director sexa contratado para facer a súa primeira longametraxe sen experiencias anteriores. A idade media dos directores galegos (42 anos) e o dato de que 6 das 10 producións de 2002 foron *ópera prima* mostran que estes directores iniciáronse no mundo da longametraxe relativamente tarde<sup>10</sup>.

9. Agradecemos a Ángel de la Cruz que nos concedese unha longa entrevista, da que extractamos parte da información que utilizamos neste apartado.

10. *Audiovisual galego 2003*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 2003, p. 42.

Este paradoxo que xa comentamos na introdución é o que intentan evitar as subvencións da Xunta e do ICAA para a realización de proxectos de produción audiovisual que incorporen novos realizadores<sup>11</sup>.

Aínda que a vocación dos directores galegos sexa a da dirección cinematográfica, a maioría non teñen máis remedio que dedicarse a outras cousas, mentres chega a súa oportunidade. O mesmo ca os guionistas, os directores galegos traballan relativamente pouco no sector cinematográfico, Xavier Villaverde só dirixiu 3 longametraxes e Raúl Veiga ou Héctor Carré, que xa levan moitos anos na profesión, só dúas. Juan Pinzás, con 5 longametraxes, pode considerarse unha rareza do cine galego. O resto dos directores, mentres que preparan as súas longametraxes, dedícanse a outro tipo de cousas: publicidade, televisión, vídeos institucionais, guión... ou a traballos moi distintos, como a ensinanza ou o xornalismo<sup>12</sup>. Como refería Ángel de la Cruz, “non se pode dicir que exista unha actividade secundaria predominante dos directores galegos. A publicidade é unha boa saída; tamén hai realizadores que fan a montaxe, teñen a súa propia produtora, son escritores, xornalistas... dependendo da súa formación”. Con respecto a isto, é significativo “que en catro producións –precisamente onde a participación galega é máis forte– a figura do director e do produtor coincidan”<sup>13</sup>.

Por outra banda, respecto á súa remuneración ocorre o mesmo ca no caso dos guionistas: é proporcional ao desenvolvemento da industria audiovisual en Galicia, factor tamén decisivo na profesionalización dos nosos directores, xa que non permite que se dediquen de cheo á dirección audiovisual<sup>14</sup>.

11. No caso da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, axudas convocadas por vez primeira pola Orde do 10 de abril de 2000 (DOG 19/04/00).

12. A obra dos directores galegos pódese consultar nos capítulos asinados por Jaime Pena e Xosé Nogueira.

13. *Audiovisual galego 2003*, *op. cit.*, p. 43.

14. Aínda que se falamos a nivel do Estado español, só os máis consagrados poden ter esta dedicación exclusiva.



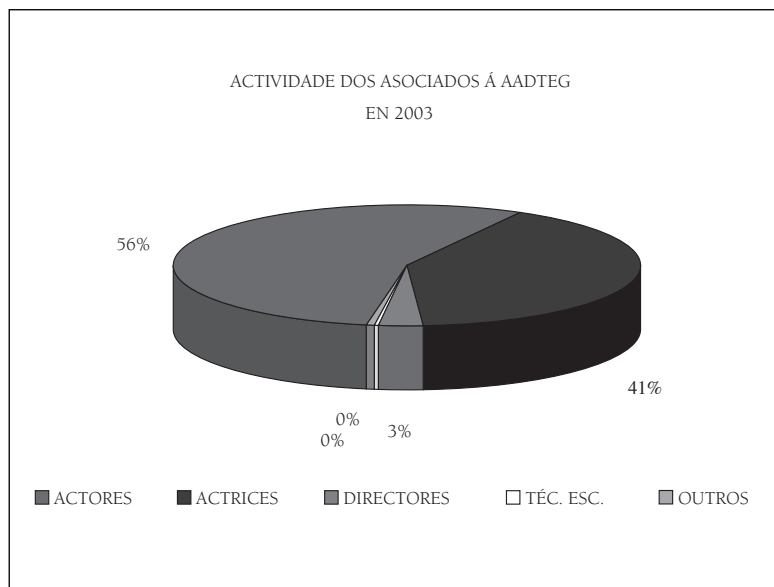
OS ACTORES. A ASOCIACIÓN DE ACTORES, DIRECTORES  
E TÉCNICOS DE ESCENA DE GALICIA

A AADTEG comeza a súa andaina a finais de 1984 e créase de xeito oficial o 28 de xuño de 1985. Os socios fundadores foron Ernesto Chao Pino, Gonzalo Martín Uriarte, Carolina Valcárcel Vázquez, Francisco Xavier Rodríguez Lourido, Juan José Ramonde Rodríguez, Francisco J. Lorenzo Torres e M.<sup>a</sup> Luísa Soto Meijomenze. A súa sede atópase en Santiago e a actual xunta directiva está formada por Xosé Manuel Olveira “Pico” como presidente, Artur Trillo como secretario, e catro secretarías dedicadas aos diferentes ámbitos que preocupan a estes profesionais: como son o teatro, da que son secretarios Rosa Álvarez e Xavier Estevez; o audiovisual, da que son secretarios Mabel Rivera e Manuel Millán; e o ensino, secretaría encargada a Ánxeles Cuña e Fernando Dacosta. Santi Prego encárgase da secretaría de Comunicación.

O seu crecemento foi continuado dende a data da súa fundación, pero máis importante dende hai cinco anos, como observamos tamén no caso doutras asociacións. Así, houbo un incremento do 130% do número de asociados dende 1998, que pasou de 101 nese ano aos 233 en novembro de 2002. Neste ano tiñan unha media de 3 a 4 solicitudes de alta por mes. As causas, xa comentadas na introdución, xiran ao redor da Lei do audiovisual e do fortalecemento da industria audiovisual galega. A AADTEG conta no momento do estudo con 237 asociados, cunha gran maioría de actores e actrices sobre os restantes campos (directores, escenógrafos, técnicos, etc.).

Por porcentaxes e, como dicimos, falando só da súa actividade principal declarada na asociación temos que o 97% dos asociados son actores e é mínima a representación dos directores (3%) e doutros técnicos.

Entre outras actividades ás que se dedican os asociados, ademais da principal, atopamos unha maior porcentaxe de directores e docentes; as outras actividades (mimo ou persoa que traballa con monicreques, contacontos, escenógrafo e técnico de escena, cantante...) teñen unha aparición moi equilibrada.



Respecto á formación dos asociados, moitos proceden do eido teatral e a maioría estase formando de xeito continuado en cursos de especialización. En xeral, pódese dicir dos actores e actrices galegos que é un dos grupos de profesionais do sector mellor formado e con poucas carencias na súa preparación<sup>15</sup>. Aínda así, eles botan en falta a existencia en Galicia dunha Escola Superior de Arte Dramática.

En canto aos labores da asociación, ademais de poñer en contacto entre si os seus asociados e as empresas produtoras, informa sobre convocatorias de probas de selección e dispón dunha páxina web actualizada na que se pode consultar o catálogo de socios e outras noticias de interese. Unha das súas principais funcións é a de defender os intereses laborais dos profesionais, como a axuda na solución de dúbidas referidas á lexislación laboral e fis-

15. Con base nos datos do *Estudio de necesidades formativas no sector audiovisual de Galicia*, Santiago, Consellería de Familia e Promoción do Emprego, Muller e Xuventude, 2002, p. 265 e ss.

cal, o cumprimento do convenio, cotizacións, etc. Por outra banda, a asociación ten grande empeño na formación, coa organización de cursos en colaboración co IGAEM. Desenvólvense 6 ou 7 cursos por ano impartidos por profesores de categoría internacional. A asociación tamén creou e organiza anualmente a entrega de premios de teatro María Casares.

Non existen en Galicia escolas de teatro ou interpretación pero a profesión teatral é considerada a mellor formación para calquera actor. É esta bagaxe e a formación continua e a reciclaxe mediante cursos de interpretación, dramaturxia, etc. o que caracteriza un colectivo que foi considerado polo director Fernando León de Aranoa, entre outros, como do mellor do Estado.

Respecto á súa contratación, a meirande parte das veces é por proba de selección, sobre todo nas producións cinematográficas que veñen rodar de fóra de Galicia. Na contratación dos actores aplícase o convenio colectivo estatal do audiovisual de 1995, que entrou en vigor en Galicia o 1 de xaneiro de 1998<sup>16</sup>. O convenio é respectado pola meirande parte das produtoras, aínda que os problemas aparecen en temas como a duración da xornada laboral, o cumprimento dos prazos previstos, o pago das axudas de custo e, sobre todo, no momento de aplicar unha ou outra categoría artística (actor protagonista, secundario ou de elenco) a un determinado actor ou personaxe<sup>17</sup>.

Os actores galegos dedicábanse case exclusivamente ao teatro ata hai moi pouco tempo, máis ou menos ata que a TVG comezou coa produción de series de ficción, o que posibilitou un novo escenario para os actores, que tamén traballaban, de cando en vez, nas longametraxes galegas ou rodadas en Galicia.

As series de televisión achéganlles aos actores un traballo de certa estabilidade e popularidade ademais duns cartos máis ou menos fixos. Aínda así, non se poden comparar os presupostos das series galegas e os das series estatais; os das primeiras son case

16. Está pendente a sinatura do novo Convenio do Audiovisual para o 2004.

17. Uriarte, Gonzalo M., "Os actores e o audiovisual en Galicia" en *Revista Galega de Teatro*, núm. 21 (outono-inverno), 1999, pp. 23-27.

sempre “raqúuticos” na comparación, o que redonda nos soldos dos actores. Outro problema que xera a televisión nos actores é o estancamento nun tipo e a facilidade de rematar “queimado” no caso das series que levan moitos anos en antena.

En canto ao cine, son xa moitos os actores galegos que aparecen nas pantallas españolas e increméntase o número dos que participan como protagonistas nas producións e coproducións galegas.

#### OS PRODUTORES. AGAPI E AEGA

No seu libro *Historia del cine en Galicia (1996-1984)*, Emilio C. García Fernández afirmaba que en 1984 non existían empresas produtoras en Galicia. Precisamente nese mesmo ano, en abril, publícase no DOG a orde do 21 de marzo de 1984 pola que se crea o rexistro de empresas cinematográficas de Galicia, o rexistro das empresas de fotografía e medios audiovisuais e o rexistro de empresas de material audiovisual en soporte vídeo de Galicia. Dez anos despois, no DOG do 8 de febreiro de 1995, publícase o depósito da acta de constitución dos estatutos da Asociación Galega de Produtoras Independentes.

A meirande parte das produtoras galegas creáronse na década dos noventa, concretamente o 72% delas, mentres que só o 12% apareceran antes de 1985. O que temos pois é un número testemuñal de produtoras anterior á creación da televisión de Galicia, empresas creadas pola vocación de facer cine, xa que daquela pódese dicir que o negocio audiovisual en Galicia non existía.

Este maior desenvolvemento na década dos noventa é importante, xa que leva consigo unha marcada tendencia ascendente que se confirma coa creación de produtoras nos cinco anos posteriores. Poderíase falar dun primeiro arrinque da industria audiovisual que vai coincidir primeiro coa estrea en 1989 das consideradas as primeiras longametraxes do cine galego: *Urxa*, *Sempre Xonxa* e *Continental*, e despois co desenvolvemento da Televisión de Galicia, o seu principal motor. O posterior momento de crecemento coincide coa aprobación da Lei do audiovisual e a consi-

deración do sector audiovisual galego como estratéxico por esta mesma Lei<sup>18</sup>.

A maior parte das produtoras audiovisuais galegas pertencen a dúas asociacións, AGAPI e AEGA. Pódese dicir que o produtor galego medio reúne as características das empresas englobadas en AGAPI, mentres que as produtoras pertencentes a grupos empresariais englobáanse en AEGA.

O produtor é simbolicamente o pai do filme, o que o acompaña desde o momento da concepción ata a súa emancipación. Alain Poiré definíao deste xeito: “Cada produción ponse en marcha cando o produtor atopou un bo guión; cando decidiu o elenco xunto co director que contratou; cando deu o seu visto e prace ás previsións do plan de traballo, aos lugares elixidos, aos presupostos; cando seguiu paso a paso a rodaxe, a montaxe, a sonorización; pero a produción continúa para o produtor acompañando o filme na súa distribución, na súa estrea, mentres permanece en cartel, se vende ao estranxeiro e á televisión. Remata algunha vez? Nunca”<sup>19</sup>.

O produtor galego medio ten unha pequena empresa de produción, situada na provincia da Coruña e que é en moitos casos unipersonal, fundada moitas veces pola súa vocación de ser produtor ou para producir os seus traballos (moitos produtores son directores ou guionistas). Estas empresas, en xeral, teñen unha escasa continuidade de produción, o que as converte en pouco competitivas sobre todo se pretenden un desenvolvemento a nivel nacional e internacional. O número medio de socios das produtoras galegas é de 3, cunha participación media do accionista maioritario do 59,19%. Deste xeito, son moitas as produtoras en que, a pesar de seren varios os socios da empresa, un deles ten unha participación de tal importancia que converte á empresa practicamente nunha sociedade unipersonal. De feito, en 11 das produtoras o accionista maioritario posúe máis do 90% das participacións no capital social da empresa<sup>20</sup>.

18. Para un estudo máis detallado das produtoras e da industria do audiovisual en xeral, remitimos á obra xa citada *Audiovisual Galego 2003*.

19. Citado por Chion, Michel, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 35.

20. *Estudio das necesidades formativas no sector audiovisual de Galicia, op. cit.*, p. 44.

Para o financiamento das súas producións ten que facer xogos malabares, pois pódese dicir que a montaxe financeira da película é toda unha arte que teñen que desprezar os produtores e que nalgún caso pode evitarlles poñer os cartos do seu propio peto. Pre-vendas dos dereitos de antena, anticipos das distribuidoras, axudas da Xunta, o ICAA e a Unión Europea, acordos de coprodución, convenios de financiamento co ICO e o IGAPE...<sup>21</sup>. De todos os xeitos o seu principal problema é sempre atopar o diñeiro necesario para levar adiante a produción, xa que a pesar de ter pechado o financiamento coas entidades sinaladas as axudas necesitan do crédito dos bancos, que tradicionalmente consideran o mundo da produción arriscado e volátil e prefiren o sector da distribución, sempre máis rendíbel. Neste senso, parece que ultimamente algunhas entidades financeiras (Caixa Galicia, Caixanova) comezan a considerar o mundo audiovisual o lugar ideal para o financiamento en capital-risco e tamén comezan a comprender a existencia do valor-película<sup>22</sup>. De todas as maneiras os produtores moitas veces atopan dificultades no momento de faceren os pagos e teñen que poñer como aval as súas propiedades para levar adiante un proxecto.

Outro dos problemas da produción é a necesidade de que se axilice a aprobación dos seus proxectos por parte das entidades públicas que os financian, a tardanza dos contratos coa TVG, das decisións do IGAPE, das axudas da Consellería de Cultura... nun produto en que o tempo é vital. Por outra banda as dificultades que o produtor galego atopa para xustificar os pagos das súas producións na Consellería de Cultura, tendo que presentar ata 4000 documentos xustificativos, cando un formato unificado, por exemplo auditorías, como é o caso das subvencións da Generalitat, ou o mesmo sis-

21. Respecto a estes convenios, os produtores recoñecen que non son moi operativos debido "ás esixencias, rixideces e longos prazos de tramitación que esixen" en: *Clúster do Audiovisual Galego. Síntese para o Comité Asesor*, Santiago, febreiro 2003, p. 42.

22. É destacábel a incorporación das caixas de aforros ao accionariado dalgunhas empresas como Filmanova e Continental.

tema do ICAA, a chamada “terceira vía” a través de criterios obxectivos e automáticos, serían preferidos polos produtores, xa que poderían evitar problemas e gañar tempo. Outros problemas aos que se refiren estes profesionais son a inadaptación do Plan Xeral Contábel e do Réxime Xeral de Artistas ás peculiaridades do sector.

Respecto aos seus produtos, observamos o predominio do vídeo e a televisión seguido da produción multimedia. Isto é lóxico, xa que son actividades con máis posibilidades no mercado e cunha continuidade na produción máis segura. Temos que ter en conta que o produtor, ademais de querer levar adiante proxectos interesantes, tamén busca beneficios.

Isto ten relación coas críticas respecto á contratación de profesionais galegos e a súa remuneración. Os produtores poden alegar que a situación da industria audiovisual en Galicia non lles permite pagar aos profesionais (guionistas, directores, músicos) o mesmo que recibirían polo seu traballo en Madrid ou Barcelona. No entanto, os produtores falan da carencia de suficientes profesionais cun alto grao de formación e, falando en concreto do cinema, moitos produtores prefiren contratar profesionais especializados non galegos que lles dean garantías. De todos os xeitos cada vez é maior o número de profesionais galegos no cinema, e pensamos que irá medrando co crecemento da industria audiovisual.

Pódese dicir que, salvo aquelas empresas non asociadas, os produtores das características mencionadas máis arriba pertencen a AGAPI.

#### A ASOCIACIÓN GALEGA DE PRODUTORAS INDEPENDENTES (AGAPI)

Constituída o 19 de decembro de 1994, polo que este ano celebra o seu décimo aniversario, os asinantes dos primeiros estatutos foron Pancho Casal, Eloy Lozano, Susana Maceiras, FÉ Cortón, Andrés Barbé e Valentín Carrera. Hoxe agrupa 35 empresas da produción audiovisual e multimedia de Galicia. Integrada na FAPAE (Federación de Asociaciones de Producción de España), é das asociacións máis potentes da federación, das máis represen-

tativas e das que máis logros acadou. Nos últimos anos desenvolveu actividades encamiñadas á participación en diversos foros e mercados internacionais do sector, establecendo colaboracións con empresas e entidades tanto no Estado español coma no mercado internacional. No ano seguinte á súa fundación, AGAPI xa asinou o primeiro acordo marco coa TVG co propósito de crear as principais liñas de actuación encamiñadas a regular a colaboración entre as empresas do audiovisual galego e a TVG. Esta asociación tamén realizou, coa colaboración da Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual, a gala dos premios AGAPI desde 1996, ata que en 2003 se converteran nos Premios Mestre Mateo, concedidos pola Academia Galega do Audiovisual.

A súa actual Xunta Directiva está formada por M.<sup>a</sup> Ignacia Ceballos, de Zenit Televisión S.A., como presidenta; Luis Núñez Rojo, de Studio XXI, como tesoureiro e Domingo Díaz como secretario. Dentro das distintas áreas executivas, Pancho Casal, de Continental, encárgase da Económica; Javier Valiño, de IJV, é o responsable da área de Cultura e Formación; a Área Executiva de TV e Multimedia é dirixida por Valentín Carrera, de Ibis TV; Emma Lustres, de Vaca Films, leva as Relacións Institucionais e Dolores Ben Pena, de Sodinor, a área executiva de Son e Industria. O actual xerente de AGAPI é Luis Daura Sáez.

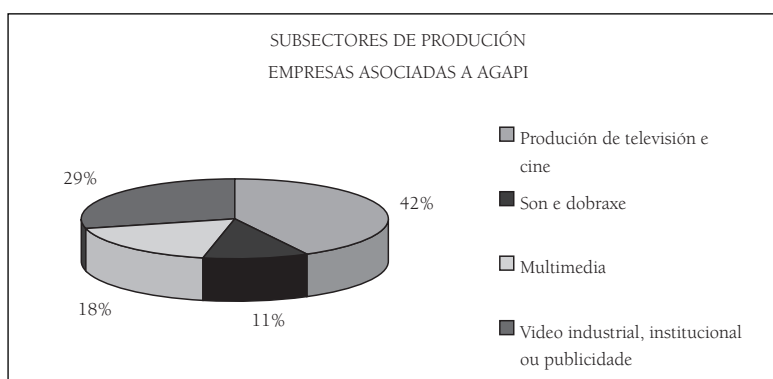
Os seus principais obxectivos son, entre outros:

- A defensa dos intereses peculiares determinados pola actividade económica ou especialidade profesional daquelas empresas que a formen, evitando moi especialmente a competencia ilícita entre os seus membros.
- O apoio e fomento a cantas iniciativas particulares poidan presentarse e que tendan a unha mellora das finalidades da asociación.
- A organización de actividades de carácter asistencial, formativo, relacións públicas e corporativo en beneficio dos asociados.



- O impulso, en xeral, a todas as actividades relacionadas coa imaxe nas que participen todos os seus asociados sen restrición de ámbito xeográfico.

Se atendemos aos subsectores de produción, as empresas asociadas a AGAPI dedícanse maioritariamente á produción de televisión e cine (dezanove produtoras). Na área de son e dobraxe hai 5 empresas que ofrecen os seus servizos. Un subsector emergente é o de multimedia, que conta xa con 8 produtoras. Respecto ao vídeo industrial, institucional ou a publicidade hai 13 empresas que abarcan este sector.



De todos os xeitos, non se pode dicir que as produtoras galegas estean especializadas nun só subsector como o cine ou a televisión. O habitual é diversificar a produción (neste sentido, as actividades e política de produción dunha empresa como *Continental Producciones* constituirían o exemplo máis claro: desde a produción publicitaria ata a de longametraxes).

A formación no campo dos profesionais da produción é boa en xeral e AGAPI organiza diversos cursos e xornadas para a continua reciclaxe e formación dos seus socios. O que máis falta fai, segundo o *Estudio de necesidades formativas no sector audiovisual de Galicia*, é unha maior especialización dos produtores audiovisuais

no seu propio cometido, en coñecementos transversais pero necesarios nos produtores como financiamento, vendas en mercados internacionais, ou idiomas. Esta situación ten lóxica relación coa pouca proxección internacional que ata agora tivo o noso audiovisual. A apertura de mercados ten que vir acompañada dunha formación neste sentido para poder competir no ámbito internacional.

Tamén é necesario distinguir entre os subproductos da produción, xa que a especialización na formación dos produtores depende do subsector específico para o cal traballan. O ámbito do multimedia, por exemplo, ten grandes necesidades de formación de produtores especializados. En xeral, o alto grado de coñecemento dos produtores noutras áreas alleas á produción confirma que en moitos casos son, como dicíamos, directores ou guionistas que traballan como produtores, o que os relaciona coas problemáticas anteriormente aludidas, mostrando de novo que o grao de profesionalización ten relación directa co desenvolvemento do sector.

Por outra banda, dentro do equipo da produción, no estudo da Consellería de Familia móstrase a necesidade de formar directores de produción e xefes de produción para todos os subsectores. Para Julio Fernández, presidente do Grupo Filmax, un dos puntos débiles dos produtores galegos é “a individualidade, típica e tópica do galego, dado que falamos dun sector moi globalizado que require industrias con dimensión para poder participar con garantías nos mercados internacionais”<sup>23</sup>. A máis importante iniciativa de AGAPI quere solucionar en parte este problema; é a creación do Clúster do Audiovisual.

A formación do Clúster entra dentro de todo un paquete de iniciativas da asociación plasmadas no seu *Plan estratéxico do sector audiovisual galego 2002-2005*, que constitúe o eixe de actuación de AGAPI.

En febreiro de 2003, constituíuse esta iniciativa das empresas de AGAPI co asesoramento técnico da consultora Soluziona, o que é o primeiro clúster do audiovisual creado en Europa. “Clúster”

23. Entrevista a Julio Fernández. *Audiovisual galego* 2003, p. 138.

é un termo da lingua inglesa que significa “grupo”, “ocio”, “agrupación”. En termos empresariais refírese a un sistema organizado de relacións establecido ao redor dunha actividade ou dun produto que identifica o seu núcleo central. Estaría formado por empresas e institucións dunha mesma zona xeográfica que poden pertencer a diversos sectores pero todos eles relacionados para o desenvolvemento do proceso produtivo e a obtención de determinados produtos. O obxectivo de todo isto é compartir proxectos de innovación, investigación e desenvolvemento, aumentar a capacidade competitiva, potenciar as áreas de formación e calidade e detectar conxuntamente oportunidades de negocio. O fin último da idea, apoiada polo Instituto Galego de Promoción Económica (IGAPE), a Consellería de Economía, a Dirección Xeral das Pemes e os fondos europeos FEDER, sería solucionar os principais problemas deste sector, xerados basicamente pola atomización das empresas audiovisuais.

En Galicia xa temos varios clúster en sectores estratéxicos, como o clúster do naval ou o de automoción, que están a dar bos resultados. Observando os principais problemas do sector audiovisual en Galicia, o Clúster resulta unha iniciativa que intentaría palialos, sempre falando dentro dos parámetros das pequenas industrias audiovisuais europeas, e pensando nunha posibilidade real que, dentro deste ámbito, pode ter neste momento o sector galego.

Son máis de 50 empresas do sector audiovisual as que forman o Clúster. O seu Consello Asesor está formado por CEG, ADMIRA, AEGA, AGAPI, Caixanova, Caixa Galicia, CRTVG, TVE en Galicia, Grupo R, Telefónica, Localia, IGAPE, a Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo e a Consellería de Innovación, Industria e Comercio.

O Plan Estratéxico de Desenvolvemento de Galicia (PEDEGA) recolle entre as súas accións prioritarias a potenciación de clústers nos sectores das telecomunicacións e audiovisual, que son actividades prioritarias para o desenvolvemento da socioeconomía de Galicia. O Clúster aborda principalmente o problema da

fragmentación empresarial. O exemplo do que nos falaba Julio Casal é ilustrativo para falar das súas funcións: “Os nosos asociados entenden que é mellor unirse para investir en infraestruturas, e é que por outra banda é de lóxica, xa que as tecnoloxías do sector requiren un ritmo de investimento tecnolóxico moi rápido, no cal o sensato é cooperar empresarialmente para ese tipo de investimentos. A fase de amortización se queres estar á última é moi curta. Aínda non hai empresas, e dubido que as haxa no futuro, que fagan que este tipo de investimentos rendan de maneira óptima. Polo tanto, é máis sensato que entre o traballo xerado por 5 empresas se amortice unha máquina traballando 48 horas, que tela infrautilizada nun 10%”<sup>24</sup>.

Así as produtoras galegas poderán abordar produtos de maiores presupostos coa posibilidade de competir no exterior. Isto permitiralles planificar unha produción a longo prazo, o que xerará un fortalecemento da industria, maior cantidade e calidade da produción e unha maior taxa de emprego no sector.

A presentación física do clúster será a proxectada “Cidade da Imaxe”, un polígono industrial especializado en empresas dedicadas ao sector audiovisual e ás novas tecnoloxías. O 22 de xaneiro de 2003, o Concello de Santiago e o Instituto Galego da Vivenda e Solo asinaron un convenio que proxecta o inicio da construción en setembro de 2005 en San Marcos, preto da RTVE-G e da CRTVG.

#### ASOCIACIÓN DE EMPRESAS GALEGAS DO AUDIOVISUAL (AEGA)

- Foi constituída o 30 de xuño de 2001<sup>25</sup> en Santiago de Compostela por nove importantes empresas do sector:  
Adivina Producciones, S.L.
- CTV, S.A.
- Editorial Compostela, S.A.

24. Agradecemos a Julio Casal a súa amabilidade ao concedernos unha entrevista, en calidade de xerente de AGAPI en outubro de 2002.

25. Resolución do 24 de setembro de 2001, da Dirección Xeral de Relacións Laborais, pola que se fai público o depósito da acta de constitución e estatutos da Asociación de Empresas Galegas do Audiovisual (AEGA). (DOG 30/10/01).

- La Región S.A.
- Voz Audiovisual, S.A. (no momento da constitución NTR-Telefábrica)
- Filmanova, S.L. (no momento da constitución Portozás Visión, S.L.)
- Lugopress, S.L.
- TV Siete Productora de Vídeo, S.L.
- Compostelavisión S.L.U. (no momento da constitución UTEGA)
- Producións A Modino, S.L. (incorporouse posteriormente)

AEGA xurdiu como consecuencia da extraordinaria evolución e crecemento do sector audiovisual galego. As características das empresas asociadas explican a súa escisión de AGAPI. Son empresas fortes cun gran volume de produción, vinculadas a maioría aos grandes grupos de comunicación galegos e con intereses máis ou menos comúns. A heteroxeneidade de AGAPI, con grandes empresas pero tamén produtoras moi pequenas, provocou quizais a aparición dunha asociación que primase os intereses dos grandes e as súas expectativas de expansión.

A dedicación predominante de AEGA é sobre todo televisiva, coincidindo co cadro xeral de actividades. A produción en televisión e vídeo, xunto co multimedia, é o que en definitiva é máis rendíbel nunha industria das características da galega. As empresas de AEGA están especializadas en series de televisión, documentais, *tv-movies*, informativos, magazines e anuncios publicitarios. Á longametraxe dedícanse CTV, Voz Audiovisual, Filmanova e Editorial Compostela.

As actividades da asociación, da que é presidente Ramón Domínguez Rego, céntranse na defensa dos seus intereses no sector audiovisual galego, a organización de seminarios, a potenciación da colaboración entre empresas de produción audiovisual para a realización de coproducións e todo tipo de proxectos en común e a planificación para a expansión da industria galega no exterior. AEGA quere tamén impulsar a posta en marcha dun

Centro de creatividade de contidos (I+D), que reforce e apoie os propios Departamentos Creativos e de Proxectos das empresas.

#### ACADEMIA GALEGA DO AUDIOVISUAL

A nova Academia Galega do Audiovisual quedou formalmente constituída o 30 de maio de 2002 no Consulado da Coruña, onde comparte sede con Belas Artes. O seu primeiro presidente foi o actor Ernesto Chao. A nova academia, cun crecemento vertixinoso, ten polo de agora 110 membros. Nace para aglutinar os profesionais do cine e da televisión de Galicia e de ser un punto de encontro para todos os sectores do audiovisual galego. Ten como obxectivo “desenvolver e perfeccionar todas as disciplinas e especialidades que integran o audiovisual; a promoción e defensa da imaxe pública do conxunto dos profesionais do sector; a formación e troco de experiencias entre todos os seus membros así como a análise dos problemas comúns”. Segundo se extrae da acta fundacional, a Academia “terá a misión de desenvolver, identificar e promover as necesidades de todos os profesionais que converxemos no panorama audiovisual galego en todas as súas vertentes: académica, creativa, industrial, técnica, artística e cultural”.

O actual presidente da academia é o director e produtor Manolo Gómez. As súas principais actividades son a defensa dos intereses dos seus asociados, a organización e entrega dos premios anuais Mestre Mateo do Audiovisual Galego, a edición do boletín da Academia e a organización dos foros de debate “Academia Aberta” sobre os temas máis problemáticos do audiovisual. Neste ano abordaron a “identidade cultural”, a existencia ou non dunha segunda canle da TVG e a organización dun congreso do audiovisual.

#### OS SERVIZOS DE PRODUCCIÓN

Seguindo a denominación utilizada en *Audiovisual galego. Empresas e recursos*<sup>26</sup>, falamos de “servizos de produción” referíndo-

26. *Audiovisual galego. Empresas e recursos 2001*, Santiago, Xunta de Galicia, 2001.

nos ás distintas empresas e profesionais cos que ten que contar a empresa audiovisual no traballo de produción e posprodución dun produto audiovisual. Abordámolo baseándonos nos datos achegados por estas guías editadas pola Xunta de Galicia e polos datos que nos fornece *Audiovisual galego 2003*.

Seguindo a guía editada pola Xunta dividiríámolos en:

#### SERVIZOS DE PRODUCCIÓN

1. Distribución de equipos audiovisuais e material de rodaxe
2. Alugamento de equipos de gravación
3. Posprodución de vídeo
4. Infografía
5. Sonorización
6. Dobraxe
7. Subtitulado
8. Duplicado e conversión de normas
9. Inchado e copiado cinematográfico
10. Platós
11. Escenografía, decorados e atrezo
12. Vestiario
13. Maquillaxe e peiteado
14. Actores, figuración, público
15. Efectos especiais

#### OUTROS SERVIZOS DE PRODUCCIÓN

1. Filmacións especiais
2. Animais
3. *Catering*
4. Grupos electróxicos

Para falar dos servizos de produción, teriamos que coñecer un pouco das empresas de produción audiovisual e das emisoras (as televisións), que son as que contratan os seus servizos<sup>27</sup>.

Non nos imos referir a todos os servizos de produción, senón que destacaremos algúns<sup>28</sup>. As empresas especializadas en servizos de produción presentan un volume de negocio medio superior

27. Vid. capítulos asinados por Jaime Pena e Pepe Coira.

28. Vid. *Audiovisual galego 2003*, op. cit., pp. 134-135.

á media do sector. Os seus maiores niveis de activo fixo (equipos necesarios para a prestación de servizos) requiren tamén de maiores volumes de ingresos para facer efectiva a súa amortización<sup>29</sup>.

Moitos destes traballos fanos as mesmas produtoras, e teriamos que dicir que moitos servizos de produción, como o alugueiro de equipos de gravación, están sendo realizados por empresas que tamén son produtoras<sup>30</sup>.

Como falabamos no caso das asociacións profesionais, a evolución das empresas de servizos de produción vai en sintonía co desenvolvemento das produtoras audiovisuais e en xeral co grao de madurez do sector. De feito, a pesar do crecemento da industria, aínda estamos a falar da atomización de empresas e da escasa continuidade de produción (sobre todo no caso das longametraxes), que fan que en moitos casos estas empresas traballen habitualmente para outro tipo de clientes.

É o caso das distribuidoras de equipos e sobre todo dos aspectos de atrezzo, vestiario e peiteado. Atopamos catro empresas dedicadas ao vestiario, de época, disfraces, traxes rexionais...; dúas en Ourense, unha en Vigo e unha na Coruña. A non coincidencia da súa distribución con respecto á distribución que vimos das empresas de produción e servizos lévanos á conclusión de que non son empresas dedicadas expresamente ao mundo audiovisual e que, polo tanto, non existe unha especialización nesta profesión. As series de televisión e a publicidade non esixen na súa maior parte traxes de época, que si son máis solicitados polas producións de longametraxe. O mesmo ocorre coa maquillaxe e co peiteado, onde destacan principalmente os profesionais da Coruña e Santiago, que serían o 80% do total.

Por outra banda, moitas das casas produtoras son subministradoras dos servizos de produción, ou noutros casos só aparece

29. *Ídem*, p. 19.

30. É o caso de Neotek Visual Factory, que figura como produtora pero realiza os servizos de posprodución e efectos especiais. Respecto ao alugueiro, só Spica está especializada neste servizo; as demais son tamén produtoras.



unha empresa para un servizo concreto, polo que atoparemos nalgúns casos algo próximo ao monopolio. Tamén observamos unha distribución espacial similar á das empresas produtoras, co que se crean centros de produción como A Coruña e Santiago. A capital de Galicia, co proxecto de creación da Cidade da Imaxe, poderase converter no principal centro do audiovisual en Galicia e sede principal dos servizos de produción.

Destacamos que moitas das empresas que aparecen na Guía da Xunta dedícanse preferentemente ao mundo do son ou da gravación musical, ou trátase de tendas de informática ou de electrónica ás cales esporadicamente o sector audiovisual lles contrata os seus servizos.

Seguindo a publicación *Audiovisual galego 2003*, en Galicia existen tres tipoloxías de empresas fornecedoras de servizos de produción audiovisual:

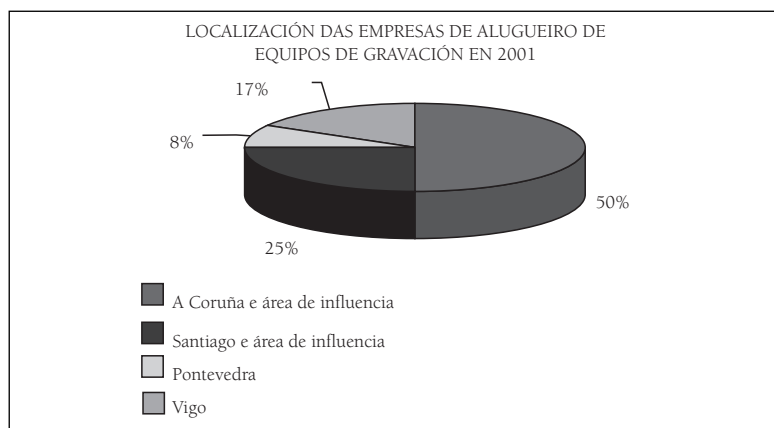
- Produtoras con actividade en publicidade
- Produtoras de programas de televisión
- Empresas de dobraxe e sonorización

Respecto ás dúas primeiras, o seu investimento en equipos, platós, etc. fai que adoitén arrendalos para facer rendíbeis os seus custos.

As empresas que atopamos neste grupo son produtoras fortes, que pertencen a grupos empresariais como Producciones Vigo ou Zenit Multimedia, que pertencen a ACEIMAR e Gesmusic Endemol respectivamente; e moitas das pertencentes a AEGA como Adivina Producciones, TV Siete Productora de Vídeo, S.L.; CTV, S.A. do Grupo Araganey ou Voz Audiovisual S.A. do Grupo Voz. O alugueiro dos seus equipos representa para eles un negocio paralelo ao da produción propia.

En 1995 existían sete empresas que alugaban os seus equipos, repartidas pola Coruña, Santiago, Ourense e Vigo. No ano 2001 existían dezanove, o cal manifesta claramente o crecemento da industria audiovisual. Como observamos no cadro anterior, produciuse unha centralización na capital da provincia da Coruña, co 50% das empresas, seguida por Santiago, co cal resultan o 75%

das empresas na provincia da Coruña. Como dicíamos, todas son tamén produtoras excepto Spica.



Os mesmos que dispoñen dun equipo para alugar ou duns estudos de gravación, como CTV, realizan a produción de vídeo. Encontramos pois que as mesmas produtoras que alugan os equipos tamén fan traballos de posprodución, con algunha excepción como Esferobite, Lúa Films, VDP ou Studio XXI.

Respecto aos platós, atopamos sete estudos de gravación: tres en Santiago de Compostela, dous en Vigo e dous na Coruña. É un dos servizos mellor distribuído polas cidades galegas. Algúns están máis especializados na gravación de son e outros na de vídeo. CTV posúe varios estudos de gravación, o plató 1000, o 200 e o 800, utilizados habitualmente na gravación de programas e series de televisión como *Pratos combinados* ou *Galicia express*. Tamén existen platós nas escolas, como o da EIS e o da Facultade de Ciencias da Información de Santiago.

#### EMPRESAS DE DOBRAXE E SONORIZACIÓN

Existen 9 empresas en Galicia nas que se pode facer a sonorización e a dobraxe, 7 na provincia da Coruña. Delas só existían 5 en 1995. A partir dese ano creáronse Dime que si, Area 5.1 e CTV.

Outras empresas que fan a sonorización pero non a dobraxe son Sons Galicia Comunicación, Estudios Bonham, DDA-Dub Digital Audio, Sonyarte e Neotek Visual Factory. Sons Galicia e Sonyarte xa existían en 1995. CTV, Estudio Uno, Studio XXI e Neotek son ademais produtoras.

#### ANIMACIÓN 3D E MULTIMEDIA

Representan un campo cun gran desenvolvemento e futuro para Galicia, xa que os ingresos de explotación deste tipo de empresas duplicáronse no transcurso do período 1999-2001<sup>31</sup>. Estas empresas figuran tamén no apartado de servizos, pois ademais de produción propia, como o caso de Dygra o Bren Entertainment, traballan para outras empresas na realización de efectos especiais dixitais, deseño de redes, xestión de programas... Os efectos dixitais hai pouco tempo tiñan que facerse en Madrid ou fóra de España, mentres que agora xa temos empresas galegas especializadas que os poden realizar. Entre as máis importantes empresas de infografía e multimedia encabeza a lista a mencionada Dygra cos seus coñecidos produtos de infografía e multimedia, entre os que destaca a longametraxe *O Bosque Animado* (Ángel de la Cruz, 2001), e Bren Entertainment-Filmax Animation participou na creación d'*O Cid, A lenda* (José Pozo, 2003). A empresa pioneira do multimedia galega é Interacción. Creada en 1997, está especializada na creación e desenvolvemento de proxectos multimedia, como as súas premiadas páxinas web, cd-roms ou presentacións multimedia. Pixel Graphics (integrada en Arnal) e Tríade son tamén importantes empresas especializadas en internet e multimedia.

En suma, os principais problemas das empresas de servizos de produción en Galicia son os de facer rendíbeis os seus altos investimentos en tecnoloxía punta e quizais a inexistencia de servizos moi especializados, como a posprodución dixital, ou outros necesarios para as empresas máis destacadas, como o multimedia e a animación.

31. *Audiovisual galego 2003, op. cit.*, p. 19.

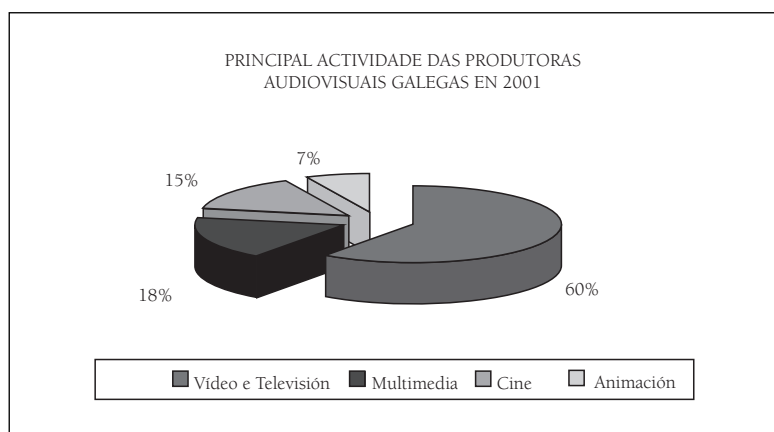
## O ACCESO Á PROFESIONALIZACIÓN

O número de profesionais do audiovisual contratados pasou de 349 en 1995 a 1215 en 2000, o que supón un crecemento do emprego xerado do 127%. Dos traballadores totais de 2000, 385 eran traballadores fixos e 830 eventuais<sup>32</sup>.

Falamos pois da precariedade deste emprego, xa que os contratos son maiormente por produción e o cadro de persoal fixo mínimo. E aínda que o cadro de persoal medio das produtoras creceu lixeiramente dende 1995, é difícil modificar a situación contando coa importante atomización das empresas (o 76% das empresas galegas do sector conta con menos de 10 traballadores).

Polo que se refire á pirámide de idade do sector, a maioría dos profesionais ten entre 25 e 40 anos, o 74% do total. A súa formación vai da man da súa idade, xa que a maior parte ten estudos de grao medio (o 60%) e superior (o 35%).

Podemos concretar estes datos facendo unha subdivisión por principal actividade das empresas do audiovisual galego.



32. Segundo os últimos datos de 2002, os empregados na industria audiovisual galega chegaban a 1600, a maior parte no sector da emisión.

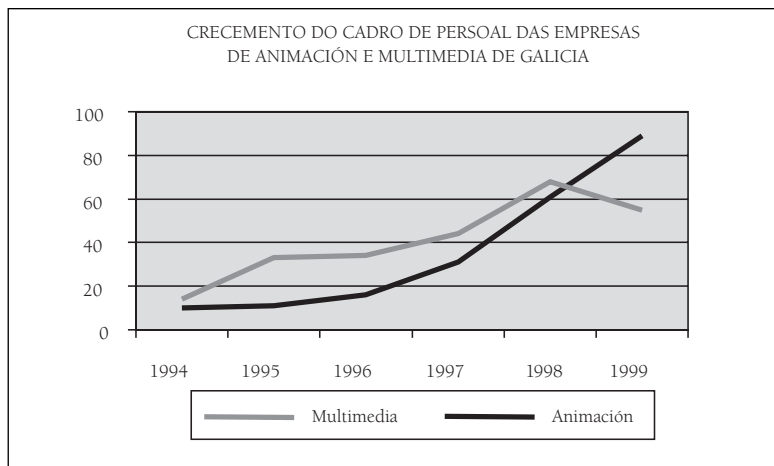
Observamos o claro predominio das produtoras dedicadas á produción para televisión e ao vídeo, que constitúen o 60% do total. Estas empresas teñen unha maior porcentaxe de profesionais empregados, e é tamén máis elevado o número de profesionais fixos. Mentres que o número total de empregados nas empresas de produción cinematográfica galega en 1999 era de 146 persoas, os contratados nas produtoras de vídeo e televisión eran máis de 500, cun incremento dende 1994 do 210%. Tamén desde ese ano, mantense máis ou menos o número de profesionais fixos e aumentan os temporais. Así, en 1999 a porcentaxe do persoal fixo era do 37% e o do emprego temporal do 63%. Segundo o informe do Clúster do Audiovisual Galego<sup>33</sup>, as empresas dedicadas á produción de series de ficción precisan de figuras como os axudantes de dirección, os realizadores, os guionistas ou os produtores executivos, que existen nun número insuficiente.

O caso das produtoras cinematográficas é distinto. Aínda que o número de empregados é menor, os traballadores temporais sumaban o 81% do total de empregados en 1999. Isto é consecuencia do tipo de produción e das súas características. Na produción cinematográfica non existe un traballo máis ou menos continuo, como no caso das series de televisión, ou o traballo nas televisións, senón que os profesionais son contratados só para facer un filme, o que xera un alto grao de emprego temporal e un mínimo de empregados fixos. Segundo os últimos estudos, aínda que sexa de xeito puntual, faltan na produción cinematográfica profesionais especializados en dirección, guionistas, directores de fotografía, operadores de cámara ou iluminadores.

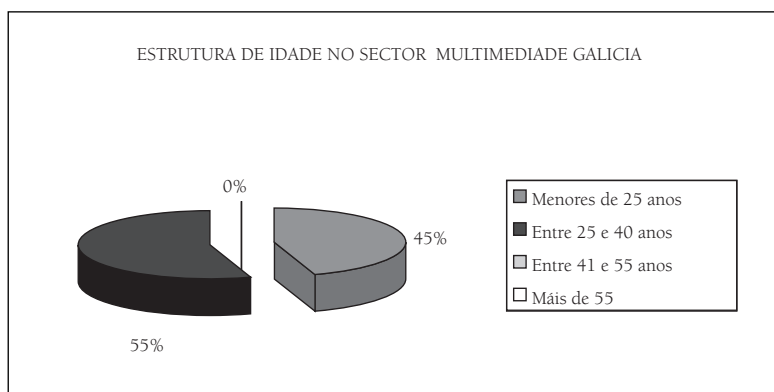
O mundo do multimedia e da animación, en auxe dende o éxito d'*O Bosque animado*, presenta unhas características moi distintas en canto aos profesionais empregados, feito que vén dado polas peculiaridades na produción das obras. Estas produtoras contratan un número moi reducido de persoas, pero a maioría delas cun con-

33. Clúster do Audiovisual Galego. *Síntese para o Comité Asesor*, Santiago, febreiro 2003, p. 34.

trato fixo. No caso da animación a porcentaxe é do 80% dos traballadores fixos e na produción multimedia do 71%. De feito, sendo só 10 empresas de animación, contan con máis de 70 traballadores.



Como observamos no cadro, o crecemento é constante no número de empregados no caso da animación, cun certo estancamento e unha repunta dende 1997. No multimedia, existe un crecemento progresivo desde 1995, un auxe ata 1998 e unha baixada brusca en 1999. Necesitaríamos datos actualizados para confirmar esta tendencia, aínda que pensamos que debeu recuperar a liña ascendente.



Un dato interesante, que tamén diferencia estas empresas das tradicionais de cine e televisión, é a xuventude dos seus empregados. No sector da animación o 93% dos empregados ten entre 25 e 40 anos e é moito menor a idade media dos traballadores das empresas multimedia. Como observamos no gráfico, o 45% do cadro de persoal é menor de 25 anos, algo comprensíbel nun sector moi novo e que precisa dunha capacidade de reciclaxe moi superior á esixida noutros campos, polo que necesita sempre de xente moi especializada en aspectos informáticos e creativos, formada ata agora en academias privadas.

En resumo, en Galicia as produtoras manteñen 587 postos de traballo e as actividades que máis emprego absorben son as de produción televisiva e prestación de servizos de produción e pos-produción, que supoñen máis das tres cuartas partes do emprego total no sector ocupando o terceiro e segundo posto respectivamente en canto a número de empregados<sup>34</sup>.

Para concluír, pensamos que a formación e categoría dos profesionais galegos é boa, aínda que sería necesario mellorar algúns aspectos como a formación de técnicos especializados, sempre pensando nas necesidades do sector. Por outra banda, sería interesante a sinatura de convenios para a realización de prácticas das persoas que aínda se están a formar no medio profesional.

Respecto á ocupación, a localización das distintas empresas vinculadas ao audiovisual galego na proxectada Cidade da Imaxe de Santiago “xeraría un emprego global na zona de polo menos 1700 persoas, repartidas en empresas de produción, distribución, emisoras e exhibición”<sup>35</sup>.

Relacionado coa Cidade da Imaxe citariamos igualmente o desenvolvemento da industria auxiliar do sector audiovisual, que tamén xeraría postos de traballo e profesionais especializados, e o Clúster do Audiovisual, que se implicaría na formación de técnicos. En suma, o crecemento da industria audiovisual en Galicia, por

34. *Clúster do Audiovisual Galego. Síntese para o Comité Asesor*, p. 28.

35. *La Voz de Galicia*, 18/04/04.

medio de plans integrais, é o que verdadeiramente pode beneficiar a todos os profesionais do sector.

O crecente número de asociacións profesionais é a demostración da emerxencia do sector en Galicia e unha boa mostra da madurez do sector. As asociacións realizan un gran traballo na defensa do audiovisual galego e español, mostrando repetidas veces a súa loita pola liberdade de expresión e o seu compromiso coa sociedade. A Plataforma pola defensa do cine español loita hoxe polo problema da quizais futura liberalización da produción de contidos en toda Europa e, polo tanto, a desaparición do apoio das administracións á creación audiovisual.



*Os profesionais*

67

## ANEXO

### OCUPACIÓNS VINCULADAS Á PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Produtor  
Produtor executivo  
Director de produción  
Guionista  
Dialoguista  
Documentalista  
Director  
Axudante de dirección  
*Script*  
Director artístico  
Decorador  
Ambientador de decorados  
Atrezista  
Figurista  
Caracterizador  
Maquillador  
Perruqueiro  
Director de fotografía  
Luminotécnico  
Operador de Cámara  
Maquinista  
Técnico de son  
Técnico de efectos especiais  
Director de dobraxe  
Etalonador  
Operador de telecine  
Montador  
Montador de son  
Técnico de mesturas  
Técnico de efectos de sala  
Deseñador gráfico  
Foto fixa

### OCUPACIÓNS VINCULADAS Á PRODUCCIÓN VIDEOGRÁFICA E DE TELEVISIÓN

Produtor  
Xefe de produción  
Axudante de produción  
Realizador

Director de programa  
Guionista  
Rexedor  
Editor  
Iluminador  
Luminotécnico  
Técnico de son  
Técnico de efectos sala  
Técnico de efectos especiais  
Técnico de equipos audiovisuais  
Documentalista  
*Script*  
Redactor  
Director artístico  
Operador de cámara  
Reporteiro gráfico  
Decorador  
Especialista de montaxe  
Controlador de imaxe  
Deseñador gráfico  
Atrezista  
Perruqueiro

OCUPACIÓNS VINCULADAS Á PRODUCCIÓN MULTIMEDIA

Produtor executivo  
Programador  
Responsábel comercial  
Director de arte  
Xestor de proxectos  
Deseñador  
Xefe de produción  
Maquetista  
Director Técnico  
Web máster

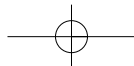
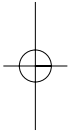
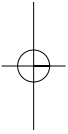
OCUPACIÓNS VINCULADAS ÁS PRODUCCIÓN DE ANIMACIÓN

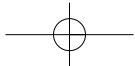
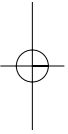
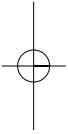
Produtor executivo  
Xefe de produción  
Realizador  
Debuxante de guión gráfico  
Técnico en dobraxe

*Os profesionais*

69

Director técnico  
Enxeñeiro de son  
Programador  
Responsábel de *render*  
Responsábel de *character set up*  
Director artístico  
Animador  
Intercalador  
Modelador  
Texturizador  
Deseñador de decorados  
Iluminador de 3D  
Responsábel de *lay out 3D*





## AS TEMÁTICAS

*Xosé Nogueira*

Á hora de enfrontármonos ao exercicio de recapitulación, análise e reflexión do cal deberían saír, cando menos, algunhas conclusións operativas coas que poder responder ao encabezado deste capítulo, cómpre deixar claro de partida cara ao receptor deste texto a formulación da que se parte. E esa formulación –especificuémoslo xa– pretende seguir un concepto de base que poderíamos concretar en dúas preguntas: de que fala o audiovisual galego? e ata que punto ese audiovisual propio nos retrata (ou nos retratou)? A pescudar o resultado destas cuestións<sup>1</sup> obedece a estratexia que imos desenvolver nas páxinas seguintes, na procura de sermos quen de atopar as constantes que marcaron o (moi irregular) pulso da nosa produción de imaxes animadas e, a partir de aquí, constatar se estas nos representan, polo menos nalgunha medida. Porque do resultado desa indagación vai depender o asunto fundamental: a necesidade –ou non– de falarmos dun audiovisual propio merecente de tal nome. Doutra maneira: existe, evidentemente, unha produción audiovisual feita en Galicia,

1. Da segunda das cales o produtor, escritor e director Raúl Veiga, nunha das sucesivas xuntanzas da Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais do Consello da Cultura Galega e dos seus asistentes externos nas que se foi conformando a estrutura deste proxecto, anticipaba unha resposta empezando polo final, é dicir, concluíndo que o audiovisual galego si nos retrata, aínda que só sexa polo que non nos retrata. Coido que é unha idea complementaria ás conclusións que poderemos extraer aquí e que se debería ter en conta.

pero terémonos que preguntar tamén se existe un audiovisual propiamente galego. Unha disxuntiva que, nas actuais condicións de produción e comercialización dos filmes e dos produtos audiovisuais en xeral, semella máis pertinente que nunca formular.

Pero antes de abordar esta última cuestión no tramo final deste escrito, deberemos realizar unha panorámica –por moi xeral que sexa– desde as orixes, a través da cal poderemos situarnos axeitadamente no terreo que marca o centro do noso interese: en realidade, o das dúas últimas décadas. E unha boa parte desa panorámica deberá atender, por motivos obvios, á natureza das imaxes cinematográficas xurdidas do noso territorio. Non imos emprender aquí (nin é o lugar nin teríamos espazo) unha recapitulación histórica verbo do cine galego<sup>2</sup>. Limitarémonos soamente a sinalar algúns elos referenciais e necesarios de cara a cubrir da maneira máis completa posíbel a tarefa que nos propuxemos.

## I

Como é sabido, as primeiras filmacións galegas foron realizadas por operadores e empresarios locais como José Sellier –o pioneiro, a partir de 1897– ou Eduardo Villardefrancos –no período 1911-1915–, os cales recolleron coas súas cámaras temas e acontecementos importantes a nivel público na vida coruñesa daqueles anos (enterro de persoeiros, imaxes sobre industrias e

2. Un labor que, a estas alturas, teñen acometido diversas obras publicadas no noso país ao longo dos últimos anos. Citamos, por orde cronolóxica, as de carácter máis global: E. C. García Fernández, *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*, A Coruña, La Voz de Galicia, 1985; José M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle, *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1987; José Luis Castro de Paz (coord.), *Historia do Cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea, 1996; Eduardo Galán, *O bosque inanimado. Cen anos de cine en Galicia*, Betanzos, Xunta de Galicia-Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997; Xosé Nogueira, *O cine en Galicia*, Vigo, A Nosa Terra, 1997. A elas engadíuselles un volume complementario e imprescindible polo seu valor instrumental, coordinado por J. L. Cabo Villaverde / J. A. Coira Nieto / J. Pena Pérez, *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, Xunta de Galicia-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001.

comercio, elementos sobranceiros da configuración urbana, festas e eventos deportivos, botaduras de buques, etc.). A eles únese en Vigo a partir de 1910 José Gil, no comezo dunha traxectoria que se delongaría ata mediados dos anos 30 e na que filmou preto de 150 títulos<sup>3</sup> (na actualidade, case todos perdidos), o que o converteu na figura máis importante da (anémica) cinematografía galega do período e na primeira que loitou por levantar unha mínima infraestrutura de cara a unha produción galega estábel, ao desenvolver sucesivas iniciativas filmicas e empresariais (primeiro, na compañía do exhibidor vigués Isidro Pinacho; despois, coas súas firmas Galicia Films e Galicia Cinegráfica) nas que abordou a realización de cintas documentais, noticiarios e mesmo películas publicitarias. Salvando as distancias con Sellier –inserido verdadeiramente no momento do *pioneirismo* cinematográfico–, tanto Villardefrancos como Gil (a niveis ben diferentes, certo é) situáronse, desde o punto de vista da produción, no nivel máis elemental se atendemos á clasificación de Janet Staiger: o de “operador de cámara”<sup>4</sup>. Por outra banda, constitúen en si mesmos os exemplos sobranceiros verbo do carácter documental da meirande parte da nosa –exigua– produción cinematográfica non só anterior á Guerra Civil (período en que, se o anémico cine galego foi incapaz de crear unha estrutura estábel de produción, polo menos ía xerar un cinema de ficción, agás algunhas tentativas puntuais ás que máis adiante faremos referencia) senón concibida en termos históricos.

Así e todo, nesas imaxes cinematográficas documentais poderemos localizar algúns aspectos de especial relevancia ou que gardan

3. Referímonos, obviamente, a curtametraxes.

4. Aquel que representa unha situación artesanal particularmente unificada. O operador de cámara escollía o tema e púñao en escena na medida das súas posibilidades tecnolóxicas e fotográficas (tipo de cámara, película virxe e lentes, encadramento, movemento de cámara, etc.). Logo de filmar, revelaba as imaxes e encargábase da súa montaxe. En moitas ocasións, como nos casos que nos ocupan, eles mesmos exhibían as películas. Vid. Janet Staiger, “El sistema de director: la dirección en los primeiros años”, en David Bordwell / Janet Staiger / Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 128.

unha relación moi directa co tema que nos ocupa aquí. Tomando como referencia a José Gil, atopamos na súa inxente produción a fixación dunha serie de elementos (amais dos xa amentados respecto dos operadores coruñeses) que, vistos desde a distancia, configuran un conxunto de materiais en que en boa medida podemos recoñecernos. En primeiro lugar, os que atinxen á evolución urbana e industrial que coñece Galicia nas primeiras décadas do século XX. Un feito este que cómpre salientar xa que contra o que se puidese pensar, a meirande parte das imaxes cinematográficas galegas da época son de carácter urbano (no que semella unha relación coherente: o máis novo medio para a captura de imaxes céntrase nos aspectos que máis claramente reflicten a emerxencia da –ou dunha certa– modernidade). Neste conxunto inseriríanse as reportaxes sobre os portos, os centros escolares, as fábricas e industrias ou, en xeral, a cidade de Vigo e a súa bisbarra<sup>5</sup>. Unha mostra sobranceira neste sentido constitúea unha das súas cintas recentemente recuperadas e restauradas, *Talleres Alonarti – Sociedad La Artística Ltda.* (c. 1928), título que se encadra na longa serie de filmes de “propaganda industrial” filmados polo operador (froitado dos encargos de numerosas empresas viguesas e galegas á súa produtora Galicia Cinegráfica) e a través do cal recuperamos non só unha mostra moi conseguida (o Gil deses últimos anos 20 xa se amosa como un operador bastante avezado) do esquema narrativo tradicional daquela para este tipo de produtos, o da “descrición de procesos”, senón tamén unhas imaxes innovadoras e sorprendentes dos traballadores e traballadoras da Galicia industrial deses anos nos seus recintos de traballo<sup>6</sup>.

Pero o labor de José Gil danos pé asemade para introducir a dous niveis un tema ineludíbel –infortunadamente– na nosa historia

5. A atención de Gil polos nosos sinais de modernidade estendeuse ás veces ao eido agrícola, recollendo as técnicas e cultivos innovadores. Sería o caso, por exemplo, da súa cinta *Granxa de Monteporreiro* (1930).

6. A contextualización e análise desta cinta foi desenvolvida por Manuel González en *Cine restaurado. Talleres Alonarti-Sociedad La Artística Ltda.*, A Coruña, Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual, Centro Galego de Artes da Imaxe), 2001.



e cultura ao que aínda non fixemos referencia: o da emigración. Un primeiro nivel sería, loxicamente, o temático. E aquí hai que dicir que o fenómeno migratorio, isto é, a partida de emigrantes galegos desde os nosos principais portos (Vigo, A Coruña) cara a América, estivera presente nas nosas imaxes cinematográficas desde o primeiro; xa no mes de xaneiro de 1911 Gil filmara unha cinta como *La emigración en los puertos gallegos* (que non conservamos), á que seguirán moitas outras durante anos. O segundo nivel que cómpre considerar sería o da súa vertente “comercial”, tanto desde o punto de vista da recepción do tema no mercado autóctono como daquel que vai ter moi en conta a existencia dunha moi importante poboación de emigrantes como mercado potencial. Nesta liña inseriuse unha boa parte das actividades do Gil produtor-director. Daquela, estableceuse –aproveitando as rotas que facían os transatlánticos– unha corrente cinematográfica de dobre circulación a nivel cinematográfico entre Galicia e América e viceversa (películas que se enviaban desde aquí; películas que se recibían desde alí; encargos mutuos desde cada unha das beiras do Atlántico), ese ‘cinema de correspondencia’ que, como se ten sinalado en diversas ocasións, constitúe un fenómeno insólito no panorama cinematográfico mundial dos anos 20, 30 e 40<sup>7</sup>. En palabras de Manuel González, o meirande especialista neste eido, “unha das poucas contribucións singulares de Galicia á cultura cinematográfica mundial. Países con tradición migratoria como Irlanda ou Italia, non dispoñen, que se saiba polo de agora, de materiais audiovisuais semellantes”<sup>8</sup>.

7. Mesmo, xa na década dos 50, atopamos algunha empresa, como a viguesa Breogán Films, que segue a traballar nesta liña, como demostra a presentación no cine Fraga o 29 de xaneiro de 1955 da longametraxe documental *Valle Miñor*, filmada por Ángel Gutiérrez a partir do encargo do Club de Bolos de Montevideo, cara a onde ía partir axiña. V. *El Pueblo Gallego*, 30-1-1955, p. 3 e *Hoja de los Lunes*, 31-1-1955, p. 2.

8. Manuel González, “Cine e emigración”, en J. L. Castro de Paz (coord.), *op. cit.*, 1996, p. 216. Cómpre matizar que nos referimos ao cine de correspondencia dentro do cine da emigración como feito sistemático, xa que existen mostras puntuais neste sentido noutros lugares (operadores cataláns ou asturianos que filmaron ás súas colectividades do exterior, por exemplo).

Mais nestas cintas realizadas por Gil para as colonias de emigrantes no continente americano ou encargadas por estas podemos atopar outros elementos de interese, porque nestas (como noutras imaxes documentais de moitos países) quedaron fixados moitos elementos das nosas tradicións e da nosa cultura popular e, aínda máis, unha postura, unha valoración –aínda que fosen indirectas– cara a estas e á súa relevancia, amais dunha nítida transmisión da súa significación no tecido social. Pensamos, sobre todo, nalgúns títulos de finais dos anos 20 que acaban de ser restaurados, como *Nuestras fiestas de allá* (1928, para a Unión de Hijos de Morgadanes de Montevideo) ou *Galicia y Buenos Aires* (1931, para a Sociedad Progresista Hijos de Fornelos y Anexos de Bos Aires), nos que podemos constatar –a maiores dos seus valores etnográficos (faenas e trebellos agrícolas, por exemplo), arquitectónicos (arquitecturas rurais), urbanísticos ou históricos (agrarismo)– manifestacións da nosa idiosincrasia, como a tradicional convivencia nas nosas celebracións do lúdico e mais do relixioso, coa romaría como centro neurálxico<sup>9</sup>. Todo o cal recolle Gil dun xeito que alterna recursos cinematográficos aínda debedores do *pioneirismo* cinematográfico (na composición do encadramento e no desenvolvemento dos ‘personaxes’ dentro deste nos planos fixos ou na evocación das “saídas” das cintas Lumière –da igrexa, do cemiterio...–) con solucións máis evolucionadas como a

9. Reproducimos as atinadas descrición e valoración dos contidos da segunda desas cintas realizada por Manuel González: “A película segue unha orde lóxica. As faenas do campo da agricultura e gandería lévannos á dinámica feira de Pontearreas. De alí pasamos a ver os rostros ilusionados no acto da inauguración do local sindical ao que asisten os nenos das escolas, con foguetes, bandeiras tricolores, namentres a orquesta de Pontearreas interpreta o himno de Riego e a Marsellesa. Agustín Rivas, avogado vigués e presidente de Juventud Republicana, Herberto Blanco, secretario do Ateneo de Vigo, e o gran líder agrarista Amando Garra, arengan ós labregos a prol da nacente República. Logo, en contraposición, a misa e a visita ao cemiterio. Pola tarde, unha gran romería popular. Todos estes elementos conforman unha iconografía única e irrepetible, case de vello relato, metáfora fiel dun tempo ido”. En *Cine Restaurado. Nuestras fiestas de allá. Galicia y Buenos Aires*, A Coruña, Consello da Cultura Galega / Xunta de Galicia, 2000, p. 23.

(re)construción de escenas cando é necesario<sup>10</sup>. É nesos momentos cando amosa a súa vertente máis documentalista e menos reporteira, compoñendo a posta en escena máis do que parece, sobre todo –como xa sinalamos– co paso dos anos. Cómpre dicir, en todo caso, que este de correspondencia si foi un cinema que atopou ao seu público (por motivos obvios e variados) e seguirá a facelo durante anos: houbo cintas que coñeceron gran repercusión tanto nas cidades galegas como en grandes salas de Bos Aires ou Montevideo<sup>11</sup>.

Dentro deste contexto documental como contedor de referentes culturais e populares galegos ao que estamos a facer referencia prodúcese, coincidindo cos anos da Segunda República, un salto cualitativo moi significativo coa irrupción de tres cineastas ourensáns: Carlos Velo (quizais o primeiro cunha clara conciencia de concibir un cine nacional galego), Antonio Román e José Suárez. Tratábase de tres membros dunha nova xeración: todos eles cursaron estudos universitarios (Velo e Román en Madrid, Suárez en Salamanca), circunstancia que lles permitiu coñecer –a través da actividade cineclubista da época– as principais vangardas cinematográficas, das que tentarán trasladar algúns principios ás súas realizacións, na procura de realizar un cinema documental ata entón inédito en España. De feito, a imaxe que pretenderon captar de Galicia apuntaba nunha dirección moito máis profunda da seguida ata ese momento, así como o xeito de facelo, moito máis reflexivo e dialéctico.

10. Como proba, por exemplo, a entrevista que Manuel Monteagudo, veciño de Fornelos e axudante de Gil na filmación de *Galicia y Buenos Aires*, concedeu a M. González en agosto de 1987, na que, entre outras cousas, declaraba: “Recordo que filmou un muíño e fíxollo facer tres veces a tres mulleriñas ata que saíu como el quería”. *Ibidem*, p. 22.

11. Tamén as realizadas co paso dos anos por cineastas de orixe galega que, como Manuel Arís Torres, non só recolleron as actividades dos emigrantes galegos no exterior (*Caminos de España en el Uruguay, 1954-57*) senón que se achegaron a terras galegas para recolleren tanto as paisaxes tradicionais como as relativas transformacións que estaba a coñecer a Galicia do *desarrollismo*, como fixo na súa longametraxe documental *Tierra de nuestros mayores* (1960), que coñeceu un gran éxito entre a colonia galega de Bos Aires.

Neste sentido, Carlos Velo procurou na súa curtametraxe *Galicia / Finis Terrae* (1936) un cinema ‘socialmente auténtico’ (en palabras posteriores de Luís Seoane), en contraposición á visión ‘pintoresquista’ que impregnara –e habería impregnar– a meirande parte das producións documentais e ficcionais (como veremos) facturadas polo cinema español polo menos ata a década dos 70. Velo dividiu o filme en dúas partes diferenciadas: a que recollía as tarefas e vida dos labregos do interior (filmada en Cartelle e Lobeira) e a que facía o propio coa cultura mariñeira (filmada en Fisterra). Incorporou como operador a Cecilio Paniagua e contou coa colaboración de Castelao para ilustrar os fondos dos títulos de crédito. Recolleu arquitecturas rurais tradicionais, a malla do centeo, mulleres traballando a la, cancións populares, etc. E fíxoo inspirándose –segundo o propio cineasta confesou– nos mestres soviéticos para a parte dedicada aos labregos (Eisenstein e a súa *La línea general / Lo viejo y lo nuevo* [*Generalnaia Linnia/Staroie i Novoe*, 1929] nos aspectos formais e narrativos; Dovjenko e a súa *La tierra* [*Zemlia*, 1930] nos temáticos) e en Robert Flaherty e o seu filme *Hombres de Arán* (*Men of Aran*, 1932-34) para a metraxe centrada nos mariñeiros<sup>12</sup>. De *Galicia* consérvanse apenas oito minutos –menos da metade da metraxe orixinal–, que corresponden á parte centrada nos labregos (a dos mariñeiros perdeuse), na que se pode constatar a amentada influencia da cinematografía soviética a dous niveis: no formal, na súa vertente plástica e etnográfica, co seu traballo sobre o espazo, as angulacións e a planificación; e no ideolóxico, facendo seus uns postulados que avogaban polo traballo colectivo como única vía de supervivencia para os campesiños fronte a unha clase minoritaria e privilexiada de caciques que vivía do traballo alleo.

Pola súa banda, Antonio Román procedeu a unha radical revisión do tema da emigración na súa cinta *Canto de emigración. Romance en imáxenes sobre motivos gallegos* (1935). Formulada desde unha concepción rítmico-musical, o seu director definiuna como “un

12. Sobre a realización, contidos e inspiración da cinta, véxase Miguel Anxo Fernández, *As imaxes de Carlos Velo*, Concello de Pontevedra, 2002, pp. 60-67.

romance que (...) va desgranando imáxenes en lugar de palabras para contarnos sobre un apropiado fondo musical [composto por Teódulo Páramos] la historia del gallego que nace, el gallego niño que cuida de vacas, del gallego mozo que trabaja y emigra y, por último, del gallego hombre que regresa enfermo porque por lo menos quiere morir donde nació”<sup>13</sup>. No libro que escribiu sobre o cineasta, Pepe Coira recolle tamén unhas declaracións realizadas por Antonio Román moitos anos máis tarde (concretamente, nunha entrevista dos servizos informativos da TVG en 1987), na que manifestaba que fora esa imaxe final a que dera orixe á película: “la inspiró, justamente, un dibujo de Castelao que me impresionó mucho en *Nós*. Era un hombre consumido por la tuberculosis, tirado en una cama y con su madre atendéndolo. ‘Eu non quería morrer alá, miña nai’, decía. Esto me hizo una impresión enorme y sobre ello pensé en hacer mi primera película”<sup>14</sup>. Con esta planificación, Román abría un enfoque da problemática que, a nivel xeral, só se podería retomar corenta anos máis tarde. Deseguida nos referiremos a isto, pero denantes sinalemos que non hai constancia de que se conserve algunha copia de *Canto de emigración*, de maneira que só nos podemos remitir ás apreciacións publicadas sobre o filme. Presentouse en febreiro de 1935 en Madrid, nunha sesión do cineclub do CEGI (Círculo de Escritores Cinematográficos Independientes), e acadou unha moi boa acollida: comentaristas como Antonio del Amo ou Carlos Serrano de Osma situárona na esteira de cineastas como Eisenstein e Dovjenko (o primeiro) e mais de Flaherty (o segundo), e como exemplo de “cinema verdadeiro”<sup>15</sup>. Grazas a esa recepción inicial, o filme puido chegar aos circuitos comerciais ao conseguir un contrato coa distribuidora

13. Recollido en Pepe Coira, *Antonio Román. Director de cine*, Betanzos, Xunta de Galicia, 1999, p. 27.

14. *Ibidem*.

15. O filme contou cun único intérprete cunha certa experiencia, o ourensán Celso Mariñán, procedente do teatro afeccionado e que interpretaba ao emigrante. Segundo nos conta Coira, Román elixírao para o papel polo seu físico e pola expresión –de natural triste, polo visto– do seu rostro; o resto de intérpretes foron os habitantes dunha aldea galega.

Atlantic Films, e aí a cousa cambiou (como cambiaba o público). No cine Bellas Artes de Madrid foi apupada; en maio, preséntase no Teatro Losada de Ourense e volve producirse unha división de opinións entre crítica e (parte do) público. Ben mirado, unhas reaccións bastante lóxicas dado o carácter vangardista e pouco comercial da cinta. De todos os xeitos, existiu unha salientábel curiosidade cara ao filme.

Chegados a este punto, cómpre sinalar que, respecto do tema da emigración, habería que introducir –tanto para o cinema documental como para o ficcional– toda unha serie de consideracións verbo da dimensión artístico-ideolóxica da imaxe do emigrante e do mesmo feito de emigrar no cine galego e español, ou sexa, a resultante do deseño que se lle queira dar a tema e figuras e mais da súa plasmación. Obviamente, ambas as cousas –deseño e posta en imaxes– van estar moi condicionadas polos diversos contextos, políticos e económicos, que foron tendo lugar en España ao longo do século XX. Obviamente tamén, esta é unha problemática que rebordea con moito as posibilidades de espazo dispoñíbeis aquí, e por si soa demandaría un traballo monográfico. Sinalemos soamente, por exemplo, que a emigración galega aparece como asunto nalgunha ocasión no cine comercial dos anos 20 (caso de *Carmiña, flor de Galicia*, Rino Lupo, 1926) pero que, en xeral, vai ser unha problemática escamoteada na súa verdadeira dimensión do cinema español durante as longas décadas de ditadura franquista (non sendo nalgunha excepción como *Camarote de lujo*<sup>16</sup>, Rafael Gil, 1957) por

16. Adaptación do relato de Wenceslao Fernández Flórez *Luz de luna*, o filme organízase sobre unha visión da emigración que amosa a faceta menos benevolente desta; a emigración é aquí unha vivencia cruel nunha Coruña dos anos 50 da que se desaloxa toda visión costumista ou turística, nese tempo miserento do franquismo, do que o protagonista Aurelio (interpretado polo compostelán Antonio Casal) sufrirá as consecuencias no seu desolador itinerario persoal, malia que as circunstancias de produción impostas polo réxime impuxesen un forzado final feliz. As falsas visións compracentes da realidade galega da posguerra tamén estiveran ausentes nos outros dous filmes que sobre historias de Fernández Flórez tiveron en Galicia cando menos un referente nos seus argumentos; referímonos a *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942) e *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943).

motivos doadamente deducíbeis. Si agromará regularmente unha visión falsa, edulcorada, do fenómeno, en que o humilde, honrado e traballador galego que lle cadre parte cara ás Américas na procura de fortuna, fortuna que, loxicamente, acadará (co que se crearán arquetipos como o do “indiano” triunfador que retorna á terra e semellantes)<sup>17</sup>. En todo caso, retomaremos no seu momento este asunto porque a da emigración vai ser unha das temáticas con máis presenza no rexurdir da imaxe animada galega a partir da década dos 70, e coñecerá unha profunda relectura tanto canto experiencia como nas súas figuras (a do retornado, sen ir máis lonxe).

Volvendo a Román, sinalamos que das súas verdadeiras posibilidades como cineasta neste período conservamos, afortunadamente, unha mostra senlleira no seu documental *El hombre y el carro* (1940)<sup>18</sup>. Na orixe e desenvolvemento deste proxecto, recoñecido como un verdadeiro fito da cinematografía galega, tivo un papel esencial a figura de Xaquín Lorenzo “Xocas”, amigo de xuventude de Román (e con certa experiencia nas lides cinematográficas logo de ter colaborado ocasionalmente con Velo), con quen acordara comezar a realización de documentais de carácter etnográfico afastados da estética folclórica e da retórica oficialista que se estaban a impor naquel momento. O tema elixido para abordar a primeira película foi o carro, un instrumento de traballo

17. De perpetrar boa parte deses produtos encargouse o vigués Cesáreo González a través da súa produtora Suevia Films, as máis das veces coa complicidade do coruñés Ramón Torrado como encargado da posta en imaxes. Vid. José Luis Castro de Paz / Jaime Pena Pérez, *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia, 1993; tamén José Luis Castro de Paz, “De Galicia al cielo: costumbrismo y religión en el melodrama cinematográfico franquista (1939-1952)”, en *Minius*, t. V (1996), Ourense, Departamento de Historia, Arte e Xeografía da Facultade de Humanidades da Universidade de Vigo, pp. 177-186.

18. Reeditada en 1980 por Eloy Lozano coa súa produtora Praia Lenta Films e coa colaboración do Museo do Pobo Galego baixo o título *O carro e o home*. Un traballo en que, a partir da montaxe orixinal, engadiuse unha banda sonora composta de música clásica –substituíndo á folclórica galega orixinal– e un novo texto escrito e lido polo mesmo autor do orixinal, Xaquín Lorenzo (agora máis fermoso: son outros tempos e outras posibilidades de expresión).

que *Xocas* coñecía moi ben e que fora o obxecto do estudo co que ingresara no Seminario de Estudos Galegos, de aí o rigor etnográfico do texto que escribiu para a banda sonora do filme, así como o seu conseguido ton divulgativo. A idea-base partiu dunha concepción vital do carro paralela á do home ao que serve (nacemento, vida e morte) e xunto ao que transcorre a súa existencia. Daquela, recollerase desde o seu proceso de fabricación (un proceso colectivo –dos moitos que de dan no campo galego– no que, unha vez escollido o carballo, toda a aldea colabora no seu transporte, ata que se deixa en mans do ferreiro) ata o seu retiro definitivo cando, ao rachar o seu eixe –a súa “alma”–, se converte, colgado dunha parede, nun elemento máis do ámbito doméstico ata completar o seu período de descomposición. Román puxo en imaxes estes contidos rodando durante o verán na comarca de Lobeira, e tanto el como Serrano de Osma (que participou na definitiva configuración do guión) demostraron ter ben asimilados os principios plásticos e narrativos dos mestres do documental, fundamentalmente do seu admirado Flaherty. Unha aprendizaxe que se deixa notar na concepción da montaxe, nas opcións de encadramento e no recurso ás xentes do lugar como os mellores intérpretes posibles á hora de realizar os seus labores diante da cámara.

Vallan os exemplos de *Velo* e *Román*<sup>19</sup>, entón, para salientar a presenza na nosa escualida cinematografía duns cineastas logo reivindicados por outros profesionais no grupo de verdadeiros impulsores do cine documental español, os cales se achegaron á cultura e vida galegas dun xeito inédito ata entón e que viron cernadas as súas traxectorias no noso contexto –non sendo no caso de *Román*– co inicio da Guerra Civil.

19. No terceiro elemento desa tríade de realizadores ourensáns, José Suárez, non imos entrar, xa que o seu filme *Mariñeiros* –que viu interrompida a súa rodaxe por mor do alzamento militar do ano 36– está hoxe perdido e case non temos del referencias; as que existen sitúano na proximidade de filmes como o xa amentado *Homes de Arán* de Flaherty ou *Drifters* (1927) de John Grierson, polo que cabe supor que os seus intereses obedecerían a premisas filmicas moi semellantes ás dos seus compañeiros de xeración, cousa que semella corroborar o amplo inventario fotográfico que del se conserva sobre a vida dos pescadores galegos.



Un derradeiro exemplo dentro do cine documental galego da preguerra e, asemade, caso singular constitúeno os irmáns Enrique e Ramón Barreiro, os que, desde mediados dos nos 20 e no contexto das sucesivas experimentacións levadas a cabo por Enrique co seu sistema de cine en cor<sup>20</sup>, comezan a realizar unha serie de filmacións que teñen a súa primeira produción comercial na mediametraxe documental *Pontevedra, cuna de Colón* (1927), centrada na demostración dunha tese moi de moda en determinados círculos académicos e periodísticos locais da época, que aseguraba poder documentar a orixe galega de Cristóbal Colón<sup>21</sup>. O filme, malia que de carácter esencialmente didáctico e demostrativo, amosa unha vontade por parte de Enrique Barreiro de coidar na medida das súas posibilidades a súa elaboración e realización (afastándose en múltiples momentos dos modos imperantes en moitos documentais sobre a terra galega), botando man ademais dalgúns enxeñosos recursos –mapas, algúns virados puntuais, efectos de lupa– que, xunto aos resultados da última versión do seu procedemento de coloreado, o Bicrom, ben puideron chamar a atención (aínda que na súa meirande parte xa viñan de antigo). De feito, técnicas e tema acadaron unha boa recepción (mesmo máis alá do seu inicial ámbito de difusión<sup>22</sup>), ata o punto de

20. Véxanse, ao respecto, Xosé Enrique Acuña, *Da historia do cine en Pontevedra 1897-1936*, Vigo, A Nosa Terra, 1996, pp. 133-146 e 157-164; Xosé Nogueira, *op. cit.*, 1997, pp. 171-175 e 208-212; Carlos Aurelio López Piñeiro, *Enrique Barreiro. Cineasta e inventor*, Vigo, A Nosa Terra, 2001.

21. De feito, a proposta cinematográfica dos Barreiro partía dos argumentos defendidos polo historiador Celso García de la Riega e mais os seus continuadores Enrique Zas, Prudencio Otero Sánchez (autor do libro *España, patria de Colón* e asesor literario do filme) e Rafael Calzada (publicista e xuriconsulto), e que puido ter un precedente nunha temperá cinta de José Gil, *La patria de Colón*, datada por E. C. García Fernández en 1910 (*cf. Diccionario Filmográfico de Galicia*, Santiago de Compostela, Coordenadas, 1993, p. 238). Sobre a polémica que desatou a tal teoría, pódense consultar a voz “Cristóbal Colón” da *Gran Enciclopedia Gallega* e mais o texto de Patricia Álvarez “Colón ¿gallego?”, en *Historias de las Rías*, t. II, Vigo, Faro de Vigo / Fundación Caixagalicia, 2000, pp. 937-952.

22. Reborda o ámbito local e galego, e coñece recensións en xornais como *ABC*, *La Vanguardia* ou o chileno *El Mundo Español*, así como en publicacións vencelladas ao mundo da emigración (caso da bonaerense *Céltiga*). Unha selección deses comentarios pódese atopar en X. E. Acuña, *op. cit.*, 1996, pp. 142-144 e mais en C. A. López Piñeiro, *op. cit.*, 2001, pp. 52-55.

que os Barreiro intensifican a súa dedicación ao cinema desde distintas perspectivas (investigación, produción, realización) nos anos seguintes.

Desas actividades xurdirá, en 1932, a produtora Folk, na que Enrique exercerá as funcións de director técnico e Ramón de correalizador. A presentación comercial da empresa tivo lugar o 1 de outubro de 1932 coa estrea da primeira entrega dun *Noticario* que coñecerá varias versións, periodicidades e formatos –incluído o sonoro– ata 1935. Pero o máis salientábel da produtora foi a súa relación coa cultura e coa política galegas, o que constitúe un caso moi especial no noso país e que distingue nitidamente o traballo filmico dos irmáns Barreiro. Unha relación que tivo o seu primeiro froito en 1933 co filme *Por unha Galicia nova/Hacia una Galicia mejor*<sup>23</sup>, impulsado polo novo alcalde republicano de Pontevedra, Bibiano Osorio Fernández-Tafall (membro do Partido Republicano Galego e moi ligado, persoal e politicamente, aos Barreiro), en apoio do Estatuto de Autonomía para Galicia e que, desde logo, representa un fito na historia da produción cinematográfica galega desde o punto de vista temático<sup>24</sup>. A película inaugurou unha liña de reportaxes sobre as institucións culturais radicadas en Galicia que había ter o seu traballo máis representativo no documental *El*

23. En realidade, a prensa da época deu varias versións do título. As consignadas corresponden á ofrecida pola revista *Nós* –a primeira– e á tradicionalmente tomada pola bibliografía –a segunda–.

24. Presentouse no cine Coliseum de Pontevedra o 4 de marzo de 1933, nunha sesión privada á que asistiron personalidades galeguistas e republicanas amais de informadores. Da repercusión obtida pola cinta nos medios escritos traemos aquí dous exemplos. O primeiro corresponde a un longo artigo escrito por Johán Carballeira –pseudónimo co que asinaba José Gómez de la Cueva, amigo persoal de Ramón Barreiro– titulado “Una película de Galicia. Artística y social” e publicado uns días despois da devandita presentación no xornal *El Pueblo Gallego*, no que o xornalista apostaba polos Barreiro (especialmente por Ramón) á hora de considerar a posíbel articulación dun cine galego. O segundo corresponde á revista *Nós*, que insire no seu número 115 (27-7-1933) o seguinte comentario sobre o filme: “E’unha fita de propaganda patriótica mais que políteca, na qu’a vida rural, a vida urbán e os diferentes aspectos da renacencia galega, enfiáanse no guieiro d’un sinxelo razoamento, d’un alegato a prol da nosa liberdade colectiva”.

*Seminario de Estudios Gallegos en Deza* (1934), no que se recolleron as actividades de campo que o Seminario realizara no mes de xullo por terras de Lalín e Silleda.

Malia os seus esforzos, a Folk comezará a acusar as dificultades de competir coas grandes compañías para colocar os seus noticiarios nos programas das salas galegas, ata que en 1935 as primeiras desavinzas entre os irmáns súmanse aos problemas financeiros e rematan co traslado a Madrid de Ramón. Deste xeito, as traxectorias vitais dos irmáns Barreiro comezaban o seu arredamento e, con el, desaparecía unha das tentativas máis interesantes da marxinal produción cinematográfica galega.

Fronte a toda esta produción documental –con moito, a máis numerosa e regular, como avisamos no comezo deste texto– teremos moi poucas mostras ficcionais. De feito, e á parte dalgún precedente illado (o máis salientábel, a curtametraxe *Miss Ledyá*, rodada en 1916 por José Gil, escrita e dirixida por Rafael López de Haro), o punto de partida –relativo– na nosa cinematografía para o cine de ficción foi o filme *Maruxa*, dirixido en 1923 por Henry Vorins. Un arranque moi serodio, como vemos, mais nos motivos desa tardanza (polo demais bastante deducíbeis) non imos entrar aquí, xa que nos conducirían a vieiros que non podemos agora transitar. Unha das produtoras da película foi a viguesa Celta Films (fundada por Antonio Rey Soto, Higinio Troncoso, Antonio Méndez Laserna e Carlos Reguenga), empresa que nacera en agosto de 1922 coa intención de editar as “grandes películas gallegas”, e para principiar a construción de tal obxectivo concentrou os esforzos na produción dunha versión cinematográfica da zarzuela *Maruxa* de Luis Pascual e Amadeo Vives, que fora estreada –con éxito– en 1913 e que mantivera a súa popularidade ao longo dunha década. O proxecto configurouse en coprodución co produtor e empresario madrileño Ernesto González, que foi quen ao parecer propuxo a obra e se fixo cargo así mesmo da súa adaptación ao cine<sup>25</sup>. Na elección dese material ben puido influír, ademais da obvia oportunidade temática,

25. E. C. García Fernández, *op. cit.*, 1985, p. 96.

o éxito que naquel momento coñecía Vives con outra das súas zarzuelas, *Doña Francisquita*<sup>26</sup>, o cal facía evidente tamén a súa oportunidade comercial. Detalle este en absoluto banal tendo en conta os parámetros en que daquela comezaba a moverse o cine español, unha industria á procura da supervivencia nun mercado en que distribuidores, exhibidores e público tendían a ignorar os seus produtos. Desá imperiosa necesidade de gañar un público propio derivou unha busca de xéneros autóctonos e populares que tivo na zarzuela –da que a efectividade dos seus argumentos e tipos estaba abondo contrastada encol das táboas teatrais– un dos seus principais filóns, ata o punto de que no ano de produción de *Maruxa*, o filme, máis da metade das películas españolas foron zarzuelas filmadas.

A primeira vista –e abrimos unha breve paréntese– pode estrañar este recurso masivo a un xénero musical por parte dun medio que nestes momentos carecía de voz e música, de son; lembremos, neste sentido<sup>27</sup>, o feito de que o cinema silente só era tal sobre a pantalla, xa que o espectáculo cinematográfico adoitaba ter un acompañamento musical –desde un solista ata unha orquestra, dependendo do local–, de maneira que as adaptacións de zarzuelas exhibíanse co aditamento da súa música orixinal axeitadamente arranxada ás características da sala e intérpretes; débese ter en conta tamén, e isto é moi importante, que os libretos das zarzuelas máis populares eran moi coñecidos por parte do público, que mesmo cantaba en ocasións moitas pasaxes<sup>28</sup>.

26. Como pertinentemente apuntou Folgar de la Calle no seu traballo “O cine silencioso en Galicia ata a aparición do sonoro”, en J. L. Castro de Paz (coord.), *op. cit.*, 1996, p. 83.

27. Xa o fixeron historiadores como J. T. Cánovas Belchí no seu traballo “La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte”, en J. M. Minguet / J. Pérez Perucha (eds.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, t. II, Madrid, AEHC, 1994, pp. 15-26 e Julio Pérez Perucha no seu texto “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 19-121.

28. Engadamos, para rematar, o feito de que entre cinematógrafo e zarzuela (pero tamén teatro de variedades ou revista) estíbese a dar unha circulación en dobre sentido de temas, técnicas e tipos.

Por outra banda –retomando o filme–, e como sucede coas demais películas de tema galego facturadas polo cine español da época (ás que faremos referencia máis abaixo), *Maruxa* inscribiuse –de feito é un dos seus primeiros exemplos– nesa outra constatable tendencia da industria cinematográfica española do momento encamiñada a explotar as xeografías e o enxebrismo locais de lugares ata entón non visitados polos seus facedores. Agromaron así diversas e puntuais experiencias cinematográficas en Euskadi, Asturias ou Canarias que, xunto coa galega, virán a completar un panorama centrado en Madrid pero no que se manteñen as producións valenciana e catalá. O obxectivo de fondo seguía a ser o mesmo, atraer a presenza dun público que, cando menos nas zonas onde se localizaban as historias e tiveran lugar as rodaxes, semellaba asegurada (estraxexia que segue a desenvolverse na actualidade).

A dirección do proxecto encargóuselle, como xa dixemos, ao francés Henry Vorins, un dos compoñentes desa onda foránea que estaba a aterrar no cinema español por diversos motivos. No caso dos actores, pola súa intervención en coproducións españolas con outros países; no que atinxe ás empresas, pola creación de filiais en territorio español; e, canto aos directores de diverso fuste que comezan traballar en España, a meirande parte deles tenta desenvolver aquí unha carreira estábel logo dos problemas de diversa índole (fracasos comerciais, as consecuencias da guerra europea, etc.) atopados nos seus países de orixe. Tamén influía nese traslado o interese que a paisaxe e cultura españolas semellaban espertar nalgúns países –en Francia, especialmente– unha vez rematada a primeira Guerra Mundial. En xeral, esas achegas estranxeiras foron recibidas de boa gana polos produtores españois, na crenza –compartida sen ambaxes polos implicados– de que a súa presenza elevaría o nivel dun cinema aínda lastrado industrial e (por iso mesmo) formalmente por unha lamentábel estrutura financeira que deixaba as súas pegadas na arcaica textura fílmica de moitos títulos.

Así o deberon pensar Ernesto González e os responsábeis da Celta Films cando recorreron a Vorins, un realizador francés de

curiosa biografía e salientábel currículo, metido tamén en labores de produción desde que en 1921 chegara a Barcelona –cidade que daquela aínda rexistraba unha salientábel actividade cinematográfica– procedente de Marsella e creara a marca Principal Films, na crenza –segundo nos informou Pérez Perucha<sup>29</sup>– de que a intersección de temas ‘tipicamente españois’ cunha produción máis barata que a francesa podía dar lugar a filmes rendíbeis logo da súa venda en Europa, onde –como dicíamos– se asistía ao desenvolvemento dun interese polo folclore español. Mais o certo era que a súa experiencia catalá non estaba a resultar moi afortunada, e acababa de encadear tres “españoladas” (*Pobres niños*, *Militona* e *Pedrucho*) que non lle trouxeran precisamente os favores da crítica, tanto española como estranxeira. Quizais por iso Vorins aceptou dirixir a rodaxe dunha produción galaico-madrileña, da que non lle debía interesar moito máis que o salario que ía cobrar, non sen antes impor á súa dona, a actriz Paulette Landais, no papel protagonista da cinta.

O esforzo emprendido polos produtores para levar a bo porto o filme resulta patente se atendemos ao coidado que tentaron poñer na elección dos restantes elementos técnicos e artísticos. Da fotografía, por exemplo, encargouse o palentino Luis R. Alonso<sup>30</sup>, mentres que a Landais (como Maruxa) e Florián Rey (no papel de Pablo) encabezaban un elenco que completaban Asunción Delgado, Elvira López e José Aguilera, entre outros. Por outra parte, e temendo que os laboratorios españois prexudicasen o traballo realizado no filme, a empresa confiou á casa Éclair de París a tiraxe de copias. Asemade, chegárase a un acordo para a súa exhibición con Antonio Méndez Laserna, o máis importante empresario do sector –xunto

29. *Art. cit.*, 1995, p. 78.

30. Quen, por certo, semellou estar abonado a toda produción con pretensións que se realizase no noso chan: acababa de fotografar a cinta documental, tamén producida pola Celta Films, *Un viaje por Asturias y Galicia / Viaje a través de Galicia y Asturias* (destinada a acompañar unha serie de conferencias que Rey Soto ía impartir en América Latina e hoxe desaparecida) e encargárase tamén da fotografía de *Un viaje por Galicia*, longametraxe documental (esta si conservada) subvencionada polas Deputacións galegas con miras á súa presentación na Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

con Isaac Fraga Penedo— naqueles anos en Galicia e propietario, así mesmo, de varias salas fóra do territorio galego.

Lamentablemente, ningunha das copias de *Maruxa* se conservou, polo que as únicas referencias que podemos manexar verbo da súa calidade e recepción entre o público galego son as da prensa da época. Neste sentido, podemos constatar que a súa valoración crítica foi bastante morna e que a súa carreira comercial resultou bastante difusa. De maneira que o resultado final non debeu pasar de mediocre. Parece ser que a propia rodaxe estivera chea de contratempos xa que á falla de entendemento entre produtores e director uníronse unhas condicións climáticas desfavorábeis durante aquel verán de 1923. O seu argumento seguiría, obviamente, o do material que adaptaba, configurándose como un melodrama rural de amores entre mozos: a unha aldea galega chega unha “señorita” da capital que comeza a coquetear cun dos mozos do lugar, o pastor Pablo, provocando os celos, inquedanzas, rancores e demais da súa namorada, a Maruxa do título (daquela, temos amoríos entre mozos de distinto nivel social, “celestineados” por un matrimonio de anciáns); finalmente, o mozo decatárase do verdadeiro valor de Maruxa e volve con ela e remata así coas pretensións da forasteira. Nada moi orixinal, pois, cuns valores morais e ideolóxicos —oposición da honrada, sa e sincera xente do campo coa frívola e manipuladora da cidade— bastante evidentes.

Desde logo, o fracaso do filme non se lle puido apoñer, polo menos en Galicia, á falla de expectación. Xa durante os meses da rodaxe en Vigo e San Pedro de Sárdoma —xullo e agosto—, a prensa galega (especialmente o *Faro de Vigo*) fora dando todo tipo de informacións sobre a marcha desta. Tamén foi grande o eco acadado cando en xaneiro de 1924 —logo da súa presentación no mes de novembro anterior no cine Goya de Madrid— ten lugar a súa estrea nas salas galegas (en sesións que foron acompañadas pola interpretación dunha orquestra), a cal motivou a publicación de recensións e comentarios críticos nos principais xornais. Case todas as reaccións, máis alá de puntuais disparidades de criterio

referidas sobre todo á elección e labor do elenco<sup>31</sup>, viñeron a coincidir en tres cousas:

- o excelente traballo fotográfico realizado por Luis R. Alonso;
- a constatación de que, malia que a opereta gañara enteiros coa súa translación á pantalla (aínda que só fose, como recordaba García Fernández<sup>32</sup>, por darlle ‘aire’ ás acartonadas e normalmente non moi fieis escenografías zarzueleiras, grazas á utilización de escenarios naturais), as deficiencias e insulsez dun argumento preñado de tópicos non puideron ser superadas por un guión afectado e carente de ritmo;
- e o feito salientábel de que os rótulos estivesen escritos en galego (labor realizado polo literato e político LUGRÍS FREIRE), novidade acollida con satisfacción en diversos medios. Nalgún deles –como no xornal *El Orzán*– remarcábanse ademais as posibilidades de exportación aos centros galegos de América (estratexia, como vemos, non só limitada ao cine documental). Semella que, de feito, o interese da produtora polo mercado latinoamericano foi máis alá da exportación do amentado documental *Viaje a través de Galicia y Asturias* [v. n. 30]; quizais por iso a inci-

31. Acerca de Paulette Landais, unha maioría de comentaristas opinou que non resultaba nin moito menos idónea para encarnar a Maruxa, xa que non daba o papel, malia que o cronista d’*A Nosa Terra*, aínda admitindo que a interpretación xeral do filme era “bastante floxiña”, salvaba a da protagonista, “que o fai moi en caraiter e axeiándose bastante ben ao tipo que representa, que ao fin resulta, como no libro de Frutos, non ser moi galego que digamos” [núm. 197, 1-2-1924]. No tocante a Florián Rey, as opinións foron máis heteroxéneas e, aínda que en xeral non pasaron dunha cualificación discreta, abrangueron un abano que foi desde a loanza coetánea ata o cuestionamento posterior. Daquela, mentres o xornalista de *La Voz de Galicia* opinaba que “Florián Rey, en el papel de Pablo da la sensación apetecida” [20-1-1924], Méndez Leite Von Haffe definiría nos anos sesenta o rexistro do actor –e, pouco despois, director– como “desdichado en la galanura de Pablo, unas veces por exageración y otras por frialdad”. Evidentemente, tratábase de épocas e criterios diferentes.

32 *Op. cit.*, 1985, pp. 133-134.



dencia no tratamento da paisaxe da “tierra celta” (lembramos: Celta Films) e no tipismo rexional foi máis acusada.

Todo o cal vén a demostrar que, naquel momento, a Celta Films apostou en verdade por un cine galego con temáticas “galegas” (no sentido máis tópico do termo). Mais a discreta acollida crítica e comercial dispensada a *Maruxa* truncaron en boa medida as expectativas da produtora. Daquela, temos un primeiro exemplo de como unha produción de ficción realizada en Galicia e con capital mormente galego, que tentaba vehicular unha temática e idiosincrasias máis ou menos coñecidas ou aceptadas topicamente a través dunha popular zarzuela, incorporando a lingua autóctona, explotando os escenarios naturais e contando cunha máis que aceptábel expectación, non conectou co público galego, que de seguro non se viu reflectido nin nos tópicos nin en ‘detalles’ como querer pasar na pantalla un ‘chalé’ de estética centroeuropea por un pazo galego.

No citado artigo do número 197 d’*A Nosa Terra* [v. n. 30] o cronista completaba o seu comentario sobre *Maruxa* agardando que o filme servise de ensaio cara á apertura dun camiño polo que deberían vir posteriores logros, nun tránsito para o que propugnaba a adaptación das obras que mellor reflectisen o “carácter e sabor máis da Terra”, como podían ser *Los hidalgos de Monforte*, a “emocionante novela histórica de Benito Vicetto”, e *O Mariscal*, a “grandiosa traxedia de Cabanillas e Vilar Ponte” (sinalemos desde agora que esta reivindicación da necesidade de adaptar obras da literatura galega de cara á conformación dunha cinematografía propia, merecente de tal nome, foi unha constante que chegou intacta, como constataremos, ata os nosos días). O certo é que no catálogo de recomendacións tamén entraba o poema de Manuel Curros Enríquez *A Virxe do Cristal* e anunciábase que o proxecto xa estaba en marcha. De feito así era, xa que dous anos despois –concretamente, no mes de marzo de 1926– ten lugar a estrea no Teatro Cervantes de Madrid de *La Virgen del Cristal*, producida pola casa madrileña Ediciones Sol Films (na que, en realidade, foi a súa única produción documentada) e dirixida polos lugueses Saturno

e Manuel Lois Piñeiro (ambos os dous pintores, debuxantes e colaboradores en distintas publicacións cinematográficas no Madrid dos anos 20), malia que, se profundamos nalgunhas fontes –outro remedio non nos queda, porque estamos novamente no caso dun filme que non se conserva–, semella que a dirección correu en realidade a cargo de Saturno, mentres que Manuel limitárase a cuestións técnicas<sup>33</sup>. Nas fichas manexadas sobre o filme os irmáns Lois Piñeiro tamén aparecen como adaptadores e guionistas. Con esta cinta pretendían, ademais, iniciar unha serie de películas galegas “en el origen, en la raíz y en la expresividad y también en el tipismo, aunque sin exagerarlo en servidumbre al tópico”<sup>34</sup>. Aínda que, sen dúbida, ben intencionada, esta declaración de intencións xa nos indica por onde ían ir os tiros: non é arriscado deducir que foi na carga folclórico-relixiosa da composición, moi axeitada para organizar un deses melodramas rurais tan típicos –como estamos a ver– da época, onde os Lois Piñeiro fixaron a súa atención. Os fotogramas da cinta que chegaron a nós, cuns personaxes ataviados cunha estética “regional”, de –para entendernos– “coros y danzas”, semellan confirmar esa impresión.

O filme, fotografado –unha vez máis– por Luis R. Alonso nos lugares ourensáns mencionados por Curros (Vilanova dos Infantes e Allariz), contou cun elenco cheo de nomes que coñecerán unha prolongada traxectoria no cine español como Rufino Inglés, Amelia e Blanca Muñoz, Carmen Viance, Maruja Retana ou Francisco Molinero. Pero, a pesar destes medios, tratouse doutro caso de rodaxe complicada e ategada de problemas, que provoca-

33. Concretamente, a facer “unos dibujos e iluminados”, segundo deixou escrito nun artigo asinado por el e mais Landelino Wensell publicado na revista *La Pantalla*, núm. 37 (1928), e recollido na entrada correspondente ao filme do *Catálogo del cine español*. Vol. 2. *Películas de ficción 1921-1930* (Madrid, Filmoteca Española / Ministerio de Cultura, 1993), coordinado por Palmira González López e Joaquín T. Cánovas Belchí.

34. *Arte y Cinematografía*, núm. 295 (outubro 1925), recollido por José Luis Cabo na voz correspondente aos “Lois Piñeiro” en J. L. Cabo Villaverde / J. A. Coira Nieto / J. Pena Pérez (coords.), *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, Xunta de Galicia-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001, p. 228.

ron a decisión da produtora de suspender a filmación co conseguinte abandono dos Lois Piñeiro (quizais vítimas da súa falla de experiencia) antes do seu remate, da que se fixo cargo José Busch, director de gran sona no momento.

Á parte destes datos, as informacións xeradas pola película foron moi escasas (o cal xa é en si mesmo indicativo). Logo da mencionada proxección no madrileño Teatro Cervantes, en Galicia rexístrase unha presentación no Salón Teatro de Santiago, sen dúbida na procura dun público ben predisposto fronte ao tema (cómpre lembrar, ademais, a vinculación do local coa xerarquía eclesiástica). Mais desta volta tampouco se estableceu unha mínima sintonía entre a cinta e público ou crítica.

En calquera caso, con *La Virgen del Cristal* entramos xa nun eido tanxencial ao que propiamente nos ocupa aquí, o da presenza –temática, paisaxística, folclórica, etc.– de Galicia no cine español anterior á Guerra Civil (aínda que neses filmes interveñan galegos), eido que ten a súa prolongación en filmes como *La casa de la Troya* (1924, M. Noriega e A. Pérez Lugín) –este si, infortunadamente, con grande éxito na súa explotación do tópico estudantil compostelán– e *Carmiña, flor de Galicia* (1926, Rino Lupo) –filme de certo máis interesante que os que temos referido ata o de agora–, polo que non imos abondar máis neste tema.

Un caso especial é o de *La tragedia de Xirobio*, cinta realizada (cando menos en teoría) ao longo de 1930 por José Signo –xornalista, dramaturgo e comediante de biografía ben peculiar–. E é un caso singular porque constitúe nin máis nin menos que a primeira tentativa de realizar unha longametraxe de ficción propiamente –ou, se queremos, exclusivamente– galega. A iniciativa correspondeu a unha produtora de recente creación –presentárase no verán de 1929–, a Vicus Films. Nunha nota xornalística que recollía os proxectos da nova firma<sup>35</sup>, os seus responsábeis (que non aparecen identificados) declaraban que, alén da produción dun noticiario cinematográfico propio (concebido, obviamente,

35. Publicada no *Faro de Vigo*, o 10 de xullo de 1929.

como alternativa aos que se estaban a facturar desde a mesma cidade de Vigo por Galicia Cinegráfica, a empresa de José Gil), o grande obxectivo que ía desenvolver era a produción de películas “con argumento y actores vigueses” nas que aspiraban a seguir as pautas da cinematografía rusa, con elencos extraídos dos ambientes en que se situase a acción. Uns principios programáticos inusitadamente modernos (ademais de sorprendentes no contexto galego da época: como, por exemplo, accederan a ese coñecemento da vangarda soviética?, proviña dun visionado directo das imaxes –e, se así fose, onde?– ou descansaba en fontes indirectas?) que, en certa medida, tentarán de poñer en práctica en *La tragedia de Xirobio*. Unha tentativa que sería a única nesta dirección xa que logo o restante material producido pola Vicus na súa breve andaina –non pasou máis alá dun par de anos– inseriuse no ámbito máis habitual da reportaxe.

O filme baséase nunha das corenta e catro pequenas pezas artístico-literarias que conforman o libro *Cousas* de Alfonso Daniel Castelao, concretamente na que comeza “Xa van alá moitos anos”, adaptada libremente –moi libremente, poderíamos dicir– polo propio José Signo, que tamén se encargou de realizar os rótulos (en castelán, aínda que salferidos de numerosos galeguismos); o Xirobio do título foi interpretado polo actor Julio Rúa, mentres que a ilustración musical correu a cargo de Ángel Teijeiro. Estes dous últimos –actor e músico–, vencellados á Agrupación Dramática Galega, posta en marcha catro anos antes por Emilio Nogueira en Vigo, co obxectivo de recuperar as actividades dramáticas en galego neses derradeiros anos da ditadura primorriverista.

O que máis nos interesa agora aquí é que este filme amósase radicalmente distinto na súa incorporación de elementos da nosa tradición popular respecto dos filmes rodados en Galicia desde algúns anos antes, como *Maruxa*, que, como vimos, seguía os carreiros da asunción de xéneros populares –naquel caso, a zarzuela– a un contexto galego. Na cinta que agora nos ocupa temos unha visión moito máis concreta. De entrada porque adaptaba materiais literarios propios, e facíao –e aquí radica a segunda das

novidades– desenvolvendo unha historia estritamente urbana, ambientada no Entroido vigués do ano 1930, concretamente no domingo de piñata. Ese Entroido personifícase, na súa vertente máis tradicional, (por así dicir) en dous trouleiros que cobren os seus rostros con máscaras choqueiras, dos que contemplamos a súa xornada de xolda desde que se disfrazan, pasando polo seu percorrido ao longo do día polas rúas da cidade trouleando sen descanso ata que topan co boticario Xirobio, irrompen na súa casa montando rebumbio, mofándose del e rindo a cachón, amais de arramplar coas súas viandas e licores. Doutra banda, teríamos o Entroido máis ‘moderno’, máis urbano, o Entroido dos bailes de máscaras nos salóns e casinos (a “bacanal carnavalesca”, como se define nos rótulos), que convive co de portas para fóra, isto é, co dos pasarrúas e as actuacións de grupos folclóricos nas prazas. Non faltan tampouco distintas notas máis concretas de transgresión carnavalesca: as alusións aos caciques ou o transformismo da criada de Xirobio en criado, por exemplo.

Non podemos entrar agora –témolo feito noutros lugares<sup>36</sup>– na estraña estrutura do filme nin na súa desconcertante natureza ‘mestiza’ (no sentido de que combina por igual formas e recursos do cinema primitivo con outras e outros do modelo narrativo norteamericano e mesmo con algunhas propostas achegadas polas vangardas cinematográficas dos anos 20), por non falar da deriva final de Xirobio cara ao delirio..., todo o cal fai pensar en máis dun operador de coñecementos e calidades moi distintos. Si constatamos que tentaba de incorporar dun xeito distinto elementos da cultura popular moito máis vencellados ao noso país; unha vocación popular presente asemade naquelas partes do filme que desenvolven uns presupostos de rancia comedia costumista, nos que se envorcan grandes doses de misoxinia<sup>37</sup> e tamén un dubido-

36. V. Xosé Nogueira, voz “La tragedia de Xirobio” en *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, cit., 2001, pp. 363-367.

37. Podemos sinalar, como exemplo entre outros moitos, a significativa contraposición icónica que se establece entre as fotografías das mozas urbanas de “vida alegre” –fumadoras, bebedoras, amantes dos máis atrevidos bailes de salón da época– e a

so sentido do humor, aínda que posibelmente funcionase ben entre o público medio da época, aquel ao que tanta graza lle facían as rimas dos cadros teatrais costumistas do momento. E dicimos “posibelmente” porque, en calquera caso, nada podemos saber de cal sería a súa recepción xa que –e por causas aínda pendentes de clarexar– o filme non chegou ás salas cinematográficas<sup>38</sup>. Daquela, e por riba doutras consideracións, semella que en principio estamos –como en tantas outras ocasións neste período– fronte a un proxecto desenvolvido desde unha produtora moi modesta, provisoria e escasamente capitalizada, que non conseguiu canalizar o seu filme cara aos circuítos comerciais.

## II

Realizada esta rápida panorámica pola produción cinematográfica documental e ficcional xurdida do noso país ata o período republicano, hai que dicir que no sucesivo, e ata a década dos 70, non poderemos falar dun cine galego propiamente dito (outra cousa sería seguir a traxectoria dos cineastas, produtores e empresarios galegos do sector no contexto da cinematografía española). De feito, e desde o punto de vista do cinema comercial –que é o que prioritariamente nos interesa aquí–, temos que saltar ata o ano 1989 para asistir á proxección das tres primeiras longametraxes galegas de ficción realizadas en formato profesional por vez primeira en sesenta anos. Polo camiño, ben é certo, quedaron diversas actividades cinematográficas que teñen moito que ver co noso tema, como as desenvolvidas no eido do cinema afeccionado dos anos 60 e 70. Cabería lembrar entón moitos dos filmes documentais de Rafael Luca de Tena que recollen imaxes de diversos lugares da xeografía

reprodución da *Leiteira de Burdeos* pintada por Goya que Xirobio ten colocada enriba do seu calendario de parede, imaxe arquetípica da beleza “pura” e rural (aínda que Xirobio e o seu amigo Moreno, interpretado polo propio José Signo, adoiten compartir andanzas nocturnas coas primeiras).

38. Malia que a Vicus Films anunciaba a súa inminente estrea a comezos de 1931, non atopamos ata o de agora noticias ou referencias desta.

galega, construíndo desde unha mirada sempre persoal a súa visión sobre as festas, os mosteiros, o devalar das estacións e os labores do campo (ademais das súas filmacións na cidade de Vigo), cunha reflexión sobre o silencio sempre latente na súa obra<sup>39</sup>. Ou os de José Ernesto Díaz-Noriega (o grande impulsor do cine afeccionado en Galicia), que inciden en moita maior medida, tanto desde a óptica documental como desde a argumental, nunha investigación sobre cuestións formais –a banda sonora, a montaxe– e lingüísticas –coa rachadura de moitas das convencións narrativas–, a partir de tomas de posición progresivamente máis sociais e críticas que lle trouxeron algún que outro agre contacto coas autoridades competentes<sup>40</sup>. Tamén os moi notábeis traballos do que Ángel Luis Hueso ten denominado “grupo de Vilagarcía”<sup>41</sup>, con cineastas como Rafael Sabugueiro, Jesús Méndez e Benjamín Rey, que recuperaron tradicións, oficios, costumes e crenzas populares a partir de diversas perspectivas –desde a antropolóxica e cultural (en filmes como *A rapa das bestas*, 1976, de Benjamín Rey ou *Campaneiros de Arcos*, 1981, de Jesús Méndez) ata a moi crítica (*A Virxe do Corpiño*, 1981, tamén de Méndez). Tampouco deberíamos esquecer a filmografía

39. Algúns dos seus títulos máis coñecidos e premiados en certames de cine afeccionado foron *Improntum* (1965), *Miña aldea* (1965) –partindo dun conto escrito en galego polo seu fillo Gustavo–, *Caballos salvajes* (1967), *Tres etapas* (1968) ou *O corpiño* (1976).

40. Lembremos títulos como *El jurado* (1965), no que equiparou o labor dos membros dun xurado cinematográfico ao dos censores; *El Festival* (1967), afiada sátira de todos os aspectos sociais que rodean a celebración dun certame de cine; *Al Nasr Altair* (1969), longametraxe en súper 8 na que realizou unha das súas primeiras sonorizacións paródicas, neste caso sobre os actos de homenaxe a un xeneral de aviación natural de Carballo, e que lle valeu un proceso xudicial; *Campeonatos de pesca* (1970), unha cáustica crítica ao traballo de montaxe que adoita caracterizar este tipo de películas; e, por suposto, *Os suevos* (1974), o seu filme máis coñecido, cinta totalmente falada en galego na que profundaba na problemática da familia do título e que foi confiscada polo gobernador civil no decurso das *III Xornadas de Cine de Ourense*.

41. No seu relatorio “La visión del ‘otro cine’ (Una aproximación al cine aficionado en Galicia)”, recollida en AA. VV., *Encuentro de historiadores: En torno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2002, pp. 149-159, Hueso expón os motivos para esa denominación.

de Carlos Fernández Santander, quen desde 1965 (iniciárase precisamente con Díaz-Noriega) e ao longo dos anos foi realizando unha numerosa e substancial obra en 8 e 16 mm –de carácter documental na súa meirande parte, con moitos títulos sonorizados en galego– que lle valería a obtención de numerosos premios e recoñecementos dentro do mundo do cinema afeccionado español<sup>42</sup>.

Nesta órbita do cinema afeccionado cómpre ter moi presente, asemade, o cambio que ten lugar a partir do tardofranquismo, cando os afeccionados galegos comezan a organizárense en colectivos que, por vez primeira desde algúns dos illados intentos dos anos 30, entenden a imaxe cinematográfica como un medio de espallamento da cultura galega e como instrumento de afirmación nacionalista, o cal terá unha inmediata consecuencia nas temáticas tratadas e no enfoque escollido para facelo. O colectivo pioneiro do cine galego dos anos 70 foi o Grupo Lupa (1970-74), encabezado desde a súa creación por unha serie de nomes vencellados desde tempo atrás ao teatro galego, como foron Euloxio Ruibal, Félix Casado, Ana Antón e Roberto Vidal Bolaño, cos que habían colaborar Clemente Crespo, Xosé Ramón Pousa e Jesús Velasco. Lupa tentou incorporar o cinema á cultura galega tanto no eido do documental coma no da ficción, apostando por unha nova forma de rexistrar e contar<sup>43</sup>. De maneira que nas nove curtametraxes en 8 mm e súper 8 que chegaron a realizar ao longo dos seus catro anos de actividades, e a pesar dos problemas infraestruturais que se viron na obriga de superar

42. Entre os seus traballos, destacan cintas como *Y dicen que el pescado es caro* (1966), *La edad del buque* (1968), *Cementerio de buques* (1970) ou *A costa da morte* (1976).

43. Como lembraba Euloxio Ruibal nunha entrevista aínda non afastada: “Tiñamos unha visión crítica e estética que queríamos introducir no seo da cultura galega. Tentamos facer un equipo de cinema que se incorporase á nosa cultura, tanto no eido da ficción como do documental e a reportaxe de urxencia, porque había certos temas que se estaban perdendo. Fixemos a procesión das mortallas, o antroido do Ulla ou os peliqueiros de Laza. Promovíamos unha forma de contar diferente dentro do cinema, xa non era a película costumista ou realista. O noso proxecto era bastante completo e intentabamos recoller material etnográfico, facer documentais cos mosteiros ou os xacementos arqueolóxicos, e tamén sobre as biografías de Castelao, Rosalía ou Pondal; un plan que aínda non se realizou” [*A Nosa Terra*, núm. 973, 8-2-2001, p. 31].



—amais das limitacións impostas polo formato de traballo—, tentaron reflectir do xeito máis digno posíbel as principais preocupacións que movían o grupo, botando man do cine como medio para preservar e dar a coñecer o patrimonio cultural galego con base nun discurso audiovisual autóctono, propio. As referencias iconográficas para a estruturación deste discurso xurdiron do outro grande interese do colectivo, o da relación do cine coas artes plásticas. Neste sentido, os aspectos que máis lles interesaron da arte galega foron catro: a frontalidade, o hieratismo, a simetría compositiva e a verticalidade. Na súa translación á pantalla avogaron, en estrita coherencia, por un certo primitivismo formal, isto é, pola consecución —en palabras de Euloxio Ruibal— dunha “austeridade para un solemne realismo, evitando todo virtuosismo”<sup>44</sup>. Na busca dunha confluencia deses obxectivos —divulgación do patrimonio cultural e creación dun discurso visual diferenciado— podemos localizar a alternancia dos Lupa entre a rodaxe de curtametraxes de ficción e a realización de documentais de carácter etnográfico. A obra resultante foi, pois, heteroxénea pero amosou unhas constantes claramente apreciábeis nas curtas ficcionais: a reflexión sobre o mito, sobre a relixiosidade e a superstición, a inclusión de elementos simbólicos, a vontade —en definitiva— de propoñer un diálogo activo co noso pasado. Para o cal non dubidaron en recorrer a algúns recursos de estirpe teatral, como as maquillaxes a modo de máscara que, xunto a uns vestiarios coitadosamente elixidos, actuaban como elementos distanciadores (en títulos como *4x4* ou *Holocausto*). Uns presupostos que foron comprendidos por moi poucos e que non sempre conseguiron reflectir plenamente nos seus filmes, pero aí quedou a súa experiencia.

Houbo outros grupos nesta década dos 70 cunha produción destacábel. Na Coruña, outro dos homes formados na canteira de

44. Así o expresou na mesa redonda “O audiovisual en Galicia: perspectivas de futuro”, que tivo lugar no Simposio Internacional *Cien anos de cine* (A Coruña, xaneiro 1997). Debémolles a esa intervención algunhas das precisións que seguen sobre os filmes do grupo. Un resumo dos contidos tratados e das intervencións habidas nesa mesa redonda pódese atopar en José Luis Castro de Paz / Pilar Couto Cantero / José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor Libros / Universidade da Coruña, 1999, pp. 325-333.

Díaz-Noriega, Enrique Rodríguez Baixeras, impulsou a formación do grupo Enroba, inicialmente con Miguel Gato e Xavier Iglesias e máis adiante con Antonio Simón. Entre 1972 e 1975 porán a súa vontade ao servizo dun proxecto ao que quixeron dotar dunha identidade propia e diferenciada. Os dous primeiros traballos realizáronse en súper 8 e tituláronse *Foie Gras* (1972) e *A morte do mariscal* (1973) —unha recreación da figura de Pardo de Cela—, pero coa realización d'*O documento* (1974) convértense nun dos primeiros grupos en abordar o paso a formatos máis ambiciosos (neste caso ao de 16 mm). A actividade de Enroba remata coa rodaxe de *A tola*, película en 16 mm dirixida por Miguel Gato a partir do guión que escribira en colaboración con Iglesias e Simón baseado nun conto de Francisco Taxes, á cal só puideron acceder no seu momento un pequeno grupo de persoas antes do seu secuestro por parte do Tribunal de Orden Público nas xa mencionadas Xornadas de Cine ourensás. A partir de entón, *A tola* converteuse nun dos filmes malditos —e por conseguinte míticos— da incipiente cinematografía galega. Da sinopse do filme, de evidente carácter simbólico, poden deducirse facilmente os motivos da acción oficial: unha muller (interpretada por Sury Sánchez) vive nunha terra que un día se ve invadida por estraños individuos vestidos con uniformes paramilitares, que proceden a fusilar a todos os homes do seu lugar. Comeza entón o seu calvario. Logo de bateren nela, intérnana nun manicomio, onde é mutilada pouco a pouco por non querer renunciar ás súas ideas. Ao remate só queda a súa mirada e tamén lle arrincan os ollos. Mais “a tola” estaba embarazada e os berros do seu neno retumban nas paredes do manicomio. Na actualidade, a película suponse que está perdida.

En Lalín, Daniel González Alén crea Deza Cine Galego (1976-1982), colectivo que operou a partir dunha vocación estritamente *amateur*, desde a cal os seus artífices desenvolveron unha variada serie de matices, que abrangueron desde o documentalismo máis marcadamente etnográfico<sup>45</sup> ata o cinema de reivindica-

45. En títulos como *Santuario de Faro* (1977), *Antroido en Brandariz* (1978) ou *Fiadeiras de Zobra* (1981).

ción socio-política (con temáticas como a do caciquismo e a emigración)<sup>46</sup>.

Pero o grupo máis activo e de traxectoria máis sólida –tamén o que mobilizou a un maior número de xente– foi o coruñés Imaxe (1973-1980), cofundado por Carlos Aurelio López Piñeiro, Luis Gayol e Félix Casado (que proviña do Grupo Lupa, onde asumira funcións de cámara). De contado abordan o seu primeiro traballo, unha curtametraxe en súper 8 que se titulou *Un pequeno incidente* (1973). Andando o ano 1974, e logo da rodaxe de *Serán* (unha adaptación libre, hoxe perdida, de *Retorno a Tagen Ata*, o relato de X. L. Méndez Ferrín), vanse incorporar ao grupo unha serie de cineastas mozos, cada un dos cales asumiu unha determinada faceta técnica ou artística, de maneira que o colectivo foi acadando unha completa estruturación. Neste momento clave Víctor Ruppén entra a comandar o grupo, o que supón a irrupción dunha figura fundamental na que se localizaron a meirande parte das posibilidades que o cine galego tivo para acceder aos formatos profesionais ou, o que é o mesmo, para existir. Del partiu unha vontade programática baseada en facilitar aos novos realizadores uns medios profesionais que lles permitisen acceder aos circuitos comerciais (aquí desempeñaron un papel determinante os seus contactos cos sectores da distribución e da exhibición) e de facelo cunha certa continuidade (catro títulos en menos de tres anos). Con Ruppén en funcións de produtor dáse o paso, primeiro, aos 16 mm con *Illa* (1975, Carlos L. Piñeiro)<sup>47</sup> e, a partir de 1976, aos 35 mm con tres títulos máis que, co anterior, conforman o bloque máis coñecido (e quizais o máis significativo) do cine de ficción galego dos anos setenta<sup>48</sup>: *O herdeiro* (1976, Miguel Gato), *O cada-*

46. Do que constitúen boa mostra cintas como *O consello do compadre* (1977), *Loita* (1978) e *Cantigas da emigración* (1980).

47. Unha curta de anticipador contido ecolóxico centrada no choque entre tradición e progreso que ten lugar nunha illa mariñeira que vai ser transformada nun centro turístico.

48. Sinalemos que, entre *Illa* e estes novos filmes, Ruppén produce –fóra do círculo de Imaxe– *Fendetestas*, cinta dirixida e coescrita (con Miguel Gato) por Antonio F. Simón, que traballaba a partir da novela *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez,

leito (1976, Enrique R. Baixeras; inicialmente en 16 mm) e *O pai de Migueliño* (1977, Miguel Castelo). Aínda que Ruppén non impuxo uns criterios de produción rixidos –máis ben ao contrario<sup>49</sup>–, podemos localizar nesas catro curtas unha serie de constantes, tanto temáticas –co protagonismo do mundo mariñeiro e rural e mais das súas xentes– como formais –cunha posta en escena coitada dentro do posíbel, aínda que académica en exceso, ao servizo dunha narratividade ás veces deficiente na que se botan a faltar unha mellor dirección de actores e un traballo de montaxe máis afinado. Foi *O pai de Migueliño* a proposta que acadou un maior eco nos circuitos en que se difundiu; nela, Miguel Castelo foi quen de erguer, a partir dun conto de Castelao, un relato fílmico de carácter evocador no que volve aparecer o tema da emigración, aínda que agora desde unha perspectiva inversa á que se amosara durante o franquismo: o porto –neste caso o da Coruña– xa non é o punto de partida cara a unha vida mellor, senón o de retorno para

sen dúbida o literato galego máis adaptado ás pantallas cinematográficas [*infra*, “Relacións con outras áreas culturais”]. Tratouse novamente dunha produción realizada no semiprofesional formato de 16 mm, aínda que logo se procedeu ao seu “inchado” a 35 mm.

49. Ruppén entendía a conxuntura do momento do seguinte xeito: “A situación actual é de despertar. Algo hai feito e na medida en que o xa realizado o asuma a comunidade galega (rexeitándoo ou apoiándoo, mais facéndolle caso) e se desvencelle de creacións personais para grupos de amigos, está a solución. Dempois isa mesma comunidade xa pedirá (e terá de subvencionar coa súa petición) si 35, 16 ou super-8 mm; si temas creativos, didácticos ou de testemuña política. Coido que de algo que está a nacer é difícil dicir que se lle ven camiños. Todos. Imaxinación”, en C. Piñeiro, “Informe sobre o cine galego (III)”, *La Voz de Galicia* [14-7-1977]. No mesmo xornal e ao mesmo cronista (ademais da súa actividade como cineasta, Carlos L. Piñeiro foi o crítico de cine de *La Voz de Galicia* entre 1976 e 1980, asinando co pseudónimo “Caurel”), había insistir un par de días máis tarde: “Tanto na miña actuación de produtor como na de espectador neguéime nistes momentos do escomenzar a criticá-lo feito. Dóulle máis valor ao feito creativo e a existencia dos poucos produtos cinematográficos que xa hai, que ao xeito de estar feitos. Si até agora hai exceso de ruralismo, intelectualismo ou esteticismo ou outros ismos que se queiran, impórtame un pito. Eu respeto, neste intre todas as propostas, proietos e realizacións por riba dos meus desexos e gustos personais”. Ambas as entrevistas aparecen recollidas en Manuel González, *Documentos para a Historia do Cine en Galicia. 1970 / 1990*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 1992, pp. 221-222.

o emigrante derrotado e frustrado. Esta radical reconsideración da experiencia migratoria dos galegos (presente tamén, como se sinalou, na órbita do cine afeccionado) ha ser unha constante neste rexurdir da actividade cinematográfica galega<sup>50</sup>, que atopará outro título de referencia unha década despois, como é sabido, noutra curta dirixida por Chano Piñeiro, *Mamasunción* (1984), sen dúbida a que maior repercusión acadou tanto en festivais internacionais coma nas súas proxeccións públicas en Galicia, na que Piñeiro puña en escena moitas das súas constantes, das que no seu momento daremos conta.

Vista en perspectiva, a (re)incorporación galega –por moi modesta que fose– á produción de imaxes cinematográficas propias oferta, a teor do exposto, características de certo importantes desde o punto de vista dos contidos. Mediada a década, ademais, constátase en moitos deses cineastas acabados de chegar –sobre todo nos compoñentes do Grupo Imaxe<sup>51</sup>– unha clara intención de superar os estreitos límites do ámbito *amateur* (tamén no que atinxe aos seus métodos de difusión, como ben sinalou Jaime Pena Pérez<sup>52</sup>) e

50. Circunstancia que coñeceu nos últimos anos numerosos achegamentos historiográficos, teóricos e analíticos. Moitos dos traballos xa citados aquí en relación co cine galego conteñen reflexións ao respecto. Engadamos un máis que se ocupou especificamente dunha parte do tema a partir dunha serie de exemplos concretos, o asinado por José M.ª Folgar de la Calle e Rita Martín Sánchez, “Miradas cinematográficas sobre a emigración galega”, en *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 11 (1999), Santiago de Compostela, Universidade, pp. 421-438.

51. Aínda que non só neles: temos o caso do ourensán Eloy Lozano, quen comezara a traballar de maneira independente en 1973 para, no ano 1974, marcar un fito na nosa cinematografía ao presentar coa súa produtora Praia Lenta Films a curtametraxe *Retorno a Tagen Ata*, primeira película galega rodada no formato profesional de 35 mm. Non deixa de resultar significativo, polo demais, que un relato tan complexo como o de Méndez Ferrín, verdadeira fábula en clave simbólica sobre a loita dun país –o noso– por atopar a súa identidade nacional, *a priori* moi difícil de trasladar a imaxes cinematográficas, coñecese dúas adaptacións (esta e a xa citada *Serán*) no mesmo ano. Dato indicativo de onde radicaban moitas das fontes e de cara a onde ían os propósitos dunha boa parte da nosa produción do momento.

52 “(...) en lugar dos encontros de cine afeccionado, difundirán os seus traballos en colexios, asociacións, festivais non necesariamente afeccionados e circuitos culturais en xeral”, en “Cine afeccionado”, *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, cit., 2001, p. 92.

comezar a estruturación dun cinema 'profesional' na medida do posíbel. De aí a súa aposta nunha porcentaxe salientábel xa pola ficción e o recurso en bastantes ocasións ás adaptacións literarias (tanto de autores –galegos– “clásicos” como contemporáneos), que van convivir coa abordaxe de problemáticas en moitos casos candentes naqueles anos<sup>53</sup>. Un cinema, en definitiva, moi centrado no país desde tomas de posición culturais e políticas moi concretas, do cal cómpre salientar que en certas ocasións puido atopar o seu público (a través dos filmes xa citados de Castelo ou Piñeiro, por exemplo). Nas razóns desa concordancia (en boa medida produto do momento político, sociolóxico e cultural que se estaba a vivir en determinados sectores) non podemos entrar aquí, pero cómpre deixar constancia delas.

### III

A década dos anos 80 nace marcada, no cinematográfico, polo gran fracaso que significou *Malapata* (1980, Carlos L. Piñeiro), filme de encargo<sup>54</sup> presentado como a primeira longametraxe de ficción en galego que deveu nunha obra frustrada e frustrante a todos os niveis, froito dunha cadea de decisións erradas: de entrada o seu formato (o subestándar de 16 mm, o cal cernou radical-

53. Caso á parte nesta tendencia foi o do lugués Carlos Varela Veiga (1942-1980), quen, desde unha postura militante que entendía o cine como soporte para unha actividade política combativa (asemade, tamén foi un dos grandes animadores do *cinclubismo* galego e un dos máis inqedos participantes nas Xornadas de Cine de Ourense), rexistrou ao longo da segunda metade da década coa súa cámara de súper 8 moitos dos conflitos que coñeceu a sociedade galega daquela, sobre todo no interior agrario do país (nas Encrobas, en Xove, na Terra Chá...), amais das celebracións do 25 de Xullo en Santiago de Compostela nese período; nalgunhas das súas cintas –*Baldaio*– mesmo foi quen de impregnar as súas imaxes dunha forza moi especial que aínda se mantén hoxe. Súa foi a autoría dunha crónica filmica do (re)xurdimento dun movemento nacional-popular de esquerdas naqueles anos da chamada 'transición política'.

54. O produtor deste, Xosé Luis Santos Lago (Cine-Vos), subministrou o argumento, posteriormente transformado en guión por Manuel Villanueva Prieto e Carlos L. Piñeiro.

mente as súas posibilidades de comercialización), mais tamén o seu desenvolvemento, alongando de xeito insostíbel ata uns atípicos 71 minutos unha historia que incorporaba temas como o da experiencia dos fillos dos emigrantes que quedan na terra mentres seus pais parten na procura dunhas mellores condicións de vida ou o choque entre os modos de vida rural e (sub)urbano, que non daba para máis alá dunha –como moito– mediametraxe: a protagonizada polo neno Leocadio Remexeiro, que ten que abandonar a súa aldea natal no interior galego cando seus pais se suman á emigración cara aos países europeos (neste caso, Suíza) e trasladarse a unha vila costeira onde a súa tía; no seu primeiro día na nova escola, un grupo de rapaces burlábase do seu físico e maneira de ser, acumándoo ‘Malapata’ e someténdoo a diversas novatadas; pero Leocadio será quen de saír ben librado nesa xornada inaugural, o que lle vale a aceptación dos seus novos compañeiros. Unha cinta mal dirixida e peor estruturada á que, por se fose pouco, viñeron a rematar unha deficiente posta en escena desde o punto de vista técnico (quizais debida á carencia duns equipos cunha mínima calidade) e un pésimo traballo de posproducción.

A malpocada tentativa deixara, como apuntabamos, as súas consecuencias. Para empezar, a disolución do Grupo Imaxe, encargado de realizar o proxecto (no sucesivo, moitos dos seus membros orientarán a súa actividade no mundo da imaxe animada cara a outros campos e desde novas perspectivas, como agora veremos). Pero tamén abriu un período de reflexión e de transición nun cine galego acabado de nacer ensumido nunha crise de identidade que ve paralizada practicamente a súa produción case ata a metade da década. Soamente unhas poucas curtametraxes, todas elas rodadas en 16 mm, rachan coa atonía xeral –*Pensión completa* (1981, Juan Cuesta), *Tacón* (1982, Xavier Villaverde), *Refrexos* (1982, Carlos Amil)–, pero pasan desapercibidas para o público; xunto a estes poucos títulos, a moi marxinal –independentemente do seu interese– produción en súper 8, basicamente documental, que se seguía a realizar e á cal xa nos temos referido; e, iso si, están os casos de

José Luis Defez Schimdt –no eido documental– e Juan Pinzás –no ficcional–.

O primeiro, un madrileño establecido na Coruña, funda en 1980 a produtora Bowerlay<sup>55</sup> e realiza, entre 1981 e 1984, catorce documentais en 35 mm centrados na vida de insectos, arácnidos e plantas, que en moitas ocasións foron seleccionados por festivais especializados do Estado español e do estranxeiro.

Canto ao vigués Juan Pinzás, hai que dicir que logrou realizar a sorprendente cantidade de vinte curtametraxes de ficción logo de fundar coa súa dona a produtora Pilar Sueiro Films. Pinzás comezara no cine na década dos 70 como curtametraxista en formatos non profesionais. Chegados os anos 80, e aproveitando as favorecedoras normas ministeriais que entón rexían<sup>56</sup>, consegue pasar aos 35 mm e iniciar unha época *estajanovista* en que se trataba de aproveitar o alugueiro dos equipos por tempadas, o cal saía moito máis barato que facelo para producións concretas. A totalidade dos guións foron de Pinzás e unha boa parte dos filmes foron protagonizados pola propia Pilar Sueiro (polo demais, unha pésima actriz). Como cabía agardar, os resultados non foron nin moito menos resplandecentes, pero a difusión comercial das súas curtas e algún que outro premio en festivais menores habían animar ao matrimonio a se embarcar en empresas de máis profundidade. De feito, a mediados destes anos 80 fundan Atlántico Films, produtora domiciliada en Vigo aínda que coas súas actividades centradas en Madrid. Ata ese momento, a obra filmica de Pinzás, malia que moi deficiente, amosara unha serie de constantes temáticas (que, como veremos, van reaparecer nalgunhas das súas longametraxes posteriores) en certos aspectos –hai que recoñecelo– innovadoras na concepción do seu tratamento para o que aquí se acostumaba: a represión/opresión/liberación sexual –*Juego decisivo*

55. Naquel momento, a única produtora cinematográfica localizada en Galicia segundo os datos do Ministerio de Cultura (v. González, *op. cit.*, 1992, p. 446).

56. Estamos nunha gran época da curtametraxe cinematográfica en España: nos catro primeiros anos da década prodúcense máis de 300 títulos anuais. Vid. Jaime J. Pena Pérez, *La Coruña y el Cine II. 100 años de historia 1936-1995*, A Coruña, Vía Láctea Editorial, 1995, p. 97.



(1982), *Carmin* (1983), *Muñeca de azul* (1983)—, o papel e influencia da muller nun mundo de homes —*Cien puntos para Julián Pintos* (1981), *La tercera mujer* (1983)—, a esfera das lembranzas, a ancorexe nun pasado non superado e os efectos do tempo —*Añoranzas* (1982) ou, de novo, *Muñeca de azul*—, o mundo dos espíritos, das lendas, do feitizo, dos sonhos —*Augurio* (1981), *Hechizo* (1982), *El rito* (1982)—, ou o tema do dominio, do poder —*Homo Hominis Opus I* (1981)—, sempre nun contexto simbolista próximo ao subconsciente, moi do gusto do cineasta.

Sexa como for, este período de indefinición que vive o cine galego no primeiro tramo da década vai ir atopando unha saída, resultante da nova situación socio-política. Logo da aprobación do Estatuto, o primeiro goberno autonómico de Galicia bota a andar en xaneiro de 1982. A finais do ano seguinte, o nomeamento do xornalista Luís Álvarez Pousa (un dos grandes activistas ata aquela do cine galego) como director xeral de Cultura vai significar á fin o deseño dunha política enfocada a potenciar a produción de imaxes animadas, con medidas legislativas ao respecto e a convocatoria a primeiros de 1984 das primeiras axudas á realización. O primeiro beneficiado por estas axudas foi Carlos A. López Piñeiro, que se asentara en Pontevedra e fundara a empresa CALP. Nese mesmo ano chega a producir catro curtametraxes en 35 mm: *Morrer no mar* (Carlos García Pinal), *O segredo* (Uxía Blanco e Daniel Domínguez), *Sons e voces na noite* (Juan Cuesta) e *O embarque*, dirixida polo propio Piñeiro, título co que finalmente accedía ao formato profesional. O certo é que estes catro filmes posuíron un equipo técnico practicamente idéntico, o que fai pensar na filosofía de traballo que Piñeiro impulsara no Grupo Imaxe, pero agora os conceptos son distintos: “han cambiado los temas —no se recurre con tanta asiduidad a los tópicos gallegos: la emigración, la dialéctica tradición/progreso...— y la narración, mucho más sencilla y mucho menos metafórica, pues el deseo de contar una historia prevalece sobre la exposición de conflictos personales y/o políticos”<sup>57</sup>.

57. *Ibidem*, p. 99.

Algo que non estaba tan claro noutra produción dese ano á que xa temos feito referencia, *Mamasunción*, paradoxalmente o grande éxito ata aquel momento do cine galego tanto dentro como fóra das súas fronteiras, pero que si podemos constatar noutros títulos que irán chegando, como *Só para nenos* (1985, Milagros Bará), *Decímolo ou non decímolo* (1985, Manuel Yáñez), *Río de sombras* (1986, Daniel Domínguez) e unha nova produción de CALP, *Noa e Xoana* (1986, Luisa Peláez), todos eles moi distintos entre si (algúns –os de Yáñez e Domínguez– adaptaban libremente relatos de escritores galegos –Fole e Ferrín, respectivamente–; outros –o traballo de Peláez– asumían influencias de medios de masas como o cómic), o cal reflicte a heteroxeneidade que estaba a cobrar a cativa produción do noso país.

Pero Álvarez Pousa sae (dimite) da Administración a comezos de 1985 (deixando demostrado, polo demais, que as axudas públicas á imaxe eran indispensábeis) e ábrese un novo período de seca que durou dos anos (auténtico bienio negro para a produción galega) no que só agromaría algunha obra filmica como *Esperanza*, dirixida por Chano Piñeiro e resultado dunha subvención concedida en 1986 polo Concello de Vigo, na que o seu director abandona por unha vez os seus queridos territorios do ruralismo, do máxico e da fábula, para se internar nunha realidade moito máis sórdida, a do alcoholismo (enfocada a través dos ollos dun neno) ou, doutra maneira, a dos desprazados nunha teoricamente emergente sociedade urbana.

A mediados de 1987 ábrese unha nova etapa, cando a Consellería de Cultura da Xunta de Galicia volve convocar axudas á produción e contemplar proxectos de longametraxe. É o momento en que se conceden 24 millóns das antigas pesetas a *Sempre Xonxa* (que coñeceu dous incrementos posteriores) e 17 a *Continental*, que ía dirixir Xavier Villaverde. Houbo, así e todo, problemas, porque tamén se contemplaron 10 millóns para *Gallego* (filme dirixido por Manuel Octavio Gómez do que Sancho Gracia era produtor e protagonista) e 6 para *Divinas palabras* (adaptación de Valle que había dirixir José Luis García Sánchez). Estas dúas

últimas decisións alporizaron aos produtores galegos e supuxeron un enfrontamento dos profesionais autóctonos coa Xunta. Se recordamos isto aquí é porque esta problemática non só vai seguir presente senón que vai influír de forma apreciábel nos contidos da cinematografía galega, a cal, desde o primeiro, presentaba –é ben certo– unhas peculiaridades derivadas do seu desenvolvemento que complicaban o tema desde un punto de vista industrial e comercial, suscitando, como apuntou Pepe Coira<sup>58</sup>, un dilema aínda vixente: o de apoiar financeiramente só aquelas producións realizadas desde aquí ou a de intervir noutras ambientadas en Galicia producidas por empresas foráneas, o cal garante, amais dunha solvencia profesional contrastada e unha maior base económica, unha comercialización moito máis ampla. Isto último multiplicaría non só unha teórica difusión da cultura e dos escenarios galegos, tamén as posibilidades para os nosos técnicos de traballar e adquirir experiencia nunha industria moi profesionalizada e para os nosos actores de darse a coñecer nas pantallas do resto de Estado e mesmo do exterior (aínda que fose partindo de papeis secundarios). O certo é que a evolución da industria e do mercado nos últimos anos (moi controlados, ademais, polas decisións, contactos e influencia dos ‘grandes’ produtores, sempre dentro da –cada vez máis– mediana escala do cine español) semella impor cada vez máis, se atendemos a criterios estritamente comerciais, un futuro para o presunto cine galego –e para o máis real cine feito en Galicia– determinado polo réxime de coprodución<sup>59</sup>. Mais, retomando esas novas axudas dos últimos anos 80, o importante foi que nelas estivo o xerme que daría lugar en novembro de 1989 á posta de longo da cinematografía galega en Vigo.

Entrementres, dúas novidades moi significativas entraran en escena nese decenio dos 80. A irrupción da primeira implicou

58. No seu escrito “Un asunto delicado (1980-1996)”, en J. L. Castro de Paz (coord.), *op. cit.*, 1996, pp. 202-203.

59. Téñase presente, neste sentido, a experiencia e filosofía de traballo que seguiu nos últimos anos a empresa Continental Producciones.

efectos inmediatos e da máxima relevancia para o noso asunto, mentres que a chegada da segunda suporá a incorporación dun novo e fundamental marco de actuación en anos vindeiros. Referímonos, claro é, á incorporación de dous novos medios ata o de agora ausentes no noso achegamento á imaxe galega: o vídeo e a televisión.

En efecto, fronte ao pobre panorama cinematográfico e á desidia administrativa imperante nos primeiros anos da década que acabamos de presentar, aparece unha nova variábel, un novo instrumento para a creación de imaxes animadas: o vídeo. Esta novidade tecnolóxica non puido chegar, pois, en mellor momento, e apareceu como a gran posibilidade de pechar a paréntese en que se atopaba a produción. A accesibilidade dos novos equipamentos videográficos e a elasticidade do soporte abriron novas dimensións cara á viabilidade dunha produción galega en continuidade e, aínda máis, alternativa. Mais tamén trouxo outra consecuencia de radical importancia: o feito de que, a partir dese momento –e ao igual que no resto de lugares–, as fronteiras entre o cine e ese ámbito máis complexo (canto á variedade das súas manifestacións) conformado polo que se deu en chamar “o audiovisual” tenderán a diluírse de forma imparábel, polo que as anteriores diferenciacións que se puidesen establecer entre un e outro deixan de ser operativas.

De contado establecéronse na Coruña dúas empresas, Espello Vídeo-Cine e Vídeo Trama, montadas por antigos membros do fenecido Grupo Imaxe<sup>60</sup>, que optarán por alternar unha produción de tipo industrial e publicitaria –a de maior rendibilidade– coa de vídeos de creación. Nesta última faceta axiña han chegar os primeiros éxitos, con traballos notábeis como *Denantes*, unha realización de Manuel Abad (Espello) sobre o tema do suici-

60. Co paso do tempo, podemos constatar a importancia histórica deste grupo no devir da imaxe galega: desde o cinema afeccionado ata os soportes profesionais, para logo formar parte da cerna das primeiras empresas videográficas galegas, ao que habería que engadir a salientábel carreira profesional que algúns dos seus membros desenvolverán na televisión.

dio no territorio galego, ou *Veneno puro*, a primeira e chocante obra en vídeo de Xavier Villaverde (enrolado en Trama), unha hermética reflexión sobre o estatuto da imaxe na sociedade contemporánea que acadou unha repercusión estatal e mesmo internacional e supuxo, por vez primeira, unha chamada de atención xeneralizada sobre as posibilidades do audiovisual galego. Estamos en 1984 e comezaba así “o ‘boom’ da vídeo-arte galega, se cadra a faciana máis alegre de cantas leva amosado o audiovisual no noso país. O vídeo acadou fóra prestixio, premios e unha insólita atención, e dentro logrou algo tan raro como a autoestima”<sup>61</sup>.

E non só o vídeo. Os anos centrais da década dos 80 supoñen un momento decisivo na nosa cultura contemporánea, unha transformación impensábel tempo atrás que modificou en boa medida a eterna e derrotista autoconciencia xeral que asumía o noso país como lugar periférico, marxinal, subdesenvolvido sen remedio, deficitario e dependente das iniciativas –económicas, creativas– foráneas. Para as novas e permeábeis xeracións de creadores Galicia vai ser, desde agora, “sitio distinto”, como distintas e diferenciadas comezaron a ser a súa música, as súas artes plásticas, as súas propostas poéticas e literarias ou as formas dos seus deseños. Deste magma creativo<sup>62</sup> xurdiron figuras tan interesantes e persoais como as de Ignacio Pardo ou Antón Reixa, os que, desde presupostos ben distintos, demostraron a viabilidade dunha nova forma de facer a partir dunha óptica interdisciplinar que podía albergar novos conceptos, novas texturas e novas mensaxes. Toda esta dinámica viuse potenciada, ademais, pola Administración mercé ás xa mencionadas iniciativas emprendidas por Álvarez Pousa desde a Dirección Xeral de Cultura, que contemplaron o deseño dunha política non só cinematográfica senón audiovisual, na que –por exemplo– as subvencións á produción atinxían tamén o eido videográfico.

61. Pepe Coira, *art. cit.*, 1996, pp. 196-197.

62. Que, obviamente, supuxo transferencias recíprocas entre o audiovisual e esoutras artes e actividades creativas. *Cfr.*, neste volume, “Relacións con outras áreas culturais”.

A segunda das novas variábeis que enunciabamos, e que completa a conformación dese novo territorio do audiovisual, entra en acción o 25 de xullo de 1985, xornada en que comeza as súas emisións a Televisión de Galicia. Mais, contra o inicialmente agardado (a chegada dunha televisión pública que había impulsar definitivamente –como sucedera noutros lugares– a produción audiovisual do país), os seus primeiros anos de funcionamento non trouxeron os efectos desexados. Entre outras cousas porque houbo nesa etapa inicial unha serie de condicionantes que determinaron a súa orientación. O máis importante foi o das súas limitacións orzamentarias, que supuxeron un atranco para abordar a organización e promoción de contidos que serían desexábeis. Daquela, optouse por dar prioridade a certos aspectos en prexuízo doutros. Como cabía agardar, a maior potenciación concedeuse á faceta ‘informativa’, mentres que a política de programación resultou, a grandes trazos, bastante penosa. En conxunto, e ata os anos 90, pódese dicir que a única actividade do emerxente audiovisual galego que resultou claramente beneficiada nese período pola posta en marcha da TVG foi a da dobraxe.

Chegamos, entón, a novembro de 1989, ao evento que se denominou Cinegalicia, coa presentación das tres primeiras longametraxes galegas en 35 mm: *Urxas* (Carlos A. López Piñeiro e Alfredo García Pinal), *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro) e *Continental* (Xavier Villaverde). As dúas primeiras responden á perfección na súa concepción a ese coñecido impulso da tradición (iso si, sometida a unha relectura) e do popular como factor económico na industria do cinema (cando menos *a priori*), malia que de maneiras distintas, como agora veremos; mentres que *Continental* se desmarcaba en teoría dese deseño, respondendo a uns intereses estéticos moi diferentes (conectados directamente aos traballos que Villaverde acababa de propor noutros campos) que tentaban desenvolver, a partir dun guión coescrito polo seu director e Raúl Veiga –no que tamén colaborou Teresa Ordás–, unha estrutura trágica e mítica nun ambiente urbano (indeterminado, pero indiscutiblemente galaico) e nocturno, totalmente afastado dos que tradi-

cionalmente informaran a unha boa parte do cine galego. Aínda que Villaverde procurou non perder de vista a comercialidade (o filme concibírase exportábel, competitivo, innovador) e tentou construír unha estrutura artellada entre dúas estadas xenéricas moi do seu gusto –volverá a eles noutras ocasións–, o *thriller* e o melodrama (de probada efectividade cara ao público cando se consegue unha boa amálgama, aínda que, nesta ocasión, non chegaron a casar de xeito satisfactorio), apostando ademais por un elenco de importantes intérpretes do cine español –secundados por un bo número de actores e actrices galegos–, o certo foi que a película se resentiu dun profundo desequilibrio entre o visual e o narrativo. En todo caso, *Continental* supuxo unha aposta arriscada cara á realización dun cinema diferente que pretendía establecer unha ponte cos innovadores traballos audiovisuais que se estaban a realizar en Galicia, e no que Villaverde fixo notar algunhas das marcas que caracterizaran as súas obras no eido da imaxe electrónica, como o seu traballo coa cor, a investigación sobre as súas posibilidades. O filme fracasa nas billeteiras, pero deixará unha pegada á que atenderán algúns dos novos directores galegos que debutarán nos anos seguintes.

Neste sentido, *Sempre Xonxa* e *Urxa* obedecían a parámetros en principio máis conservadores e acababan a ser a posta de longo dunha serie de teimas (o rural, a emigración, o máxico, a saudade...) sobre as que moitos dos cineastas acababan de reflexionar desde o remate da ditadura franquista. Había agora que comprobar se, a un nivel comercial, había un público interesado nestes temas máis amplo que o dos festivais especializados ou o dos cineclubs. Evidentemente, aquí habería que facer unha matización entre a recepción que se deu entre o público galego (dada a especial dimensión do evento) e a do resto do Estado, condicionada sempre, ademais, polas especiais e difíciles circunstancias de distribución e exhibición. O resultado, en todo caso, foi dispar.

Fronte a *Sempre Xonxa* existía, de entrada, unha expectativa que non se daba nas outras dúas. As causas son ben coñecidas e están relacionados cos enormes problemas que Chano

Piñeiro tivo que superar para levar a cabo o seu particular desafío de poñer en escena a considerada primeira longametraxe do cine galego, plasmados na longa, trabada e tortuosa historia da produción e realización do filme: un periplo de máis de tres anos que coñeceu varias interrupcións no seu devir que estiveron a piques de abortar o proxecto e que provocaron sucesivos escritos e aparicións públicas do seu director e guionista, empeñado por riba de todo en salvar o seu proxecto. Todo isto (amais da anterior repercusión que acadara a súa curtametraxe *Mamasunción*) fixo que o filme de Chano Piñeiro espertase grandes expectativas, e fose recibido como a película-acontecemento do cine galego, o filme máis coñecido antes da súa estrea e mesmo o máis comentado, analizado e referenciado durante anos despois desta. Debemos ter en conta, ademais, outra cuestión: a da salientábel distribución comercial que coñeceu *Sempre Xonxa* por centros de ensino, asociacións culturais, cineclubs e demais –ao que habería que sumar os seus sucesivos paseos pola TVG–, o que estendeu o coñecemento desta por parte da poboación galega moito máis alá das canles convencionais. De feito, e desbotando os paseos televisivos, oficialmente a cinta foi vista nas salas por 62.603 persoas (datos do Ministerio de Cultura) mentres que, segundo recolleu Eduardo Galán<sup>63</sup>, en realidade chegaron ás 200.000 só en Galicia mercé a esa distribución alternativa da que falabamos.

O argumento que ofertaba *Sempre Xonxa* é ben coñecido a estas alturas, e del valeuse Chano Piñeiro para desenvolver moito máis polo miúdo cuestións que xa apuntara, por exemplo, en *Mamasunción* (a descrición do rural como representación da Galicia enteira, o impacto da emigración sobre esa vida e cultura, etc.), potenciándoas coa importancia que cobran no discurso diversos elementos simbólicos<sup>64</sup>. Elementos que poderíamos distribuír en dous niveis: un de carácter máis global, unido a cuestións como o

63. *Op. cit.*, 1997, p. 132.

64. Malia que o cineasta xa comezara a dar as primeiras puntadas de todo ese tecido temático e simbólico nas súas primeiras obras en súper 8, en títulos como *Os paxaros morren no aire* (1978) ou a longametraxe *Eu, o tolo* (1978-1982).



valor da cultura oral (os contos, as lendas), o poder terapéutico da fantasía (os tesouros, o desexo de voar), a presenza da morte na nosa cultura ou a simboloxía das estacións; e un segundo nivel constituído por elementos máis concretos, entre os que poderíamos sinalar a árbore –fabricada en fibra de vidro para a rodaxe– (testemuña do acontecer e, asemade, abeiro nas vidas dos protagonistas), o papaventos (o voo como acto de liberdade), ou o cemiterio (a posta en escena da morte, ligada á partida cara á emigración: a morte espiritual), entre outros.

Polo demais, o director propón un relato á maneira clásica (tanto na súa presentación como no seu devir narrativo: lineal, co seu conflito, co seu segredo, coa súa experiencia iniciática, coa súa sutura final) que se combina con outras influencias de procedencia cinematográfica europea tamén patentes na súa obra. Resulta tamén evidente que Piñeiro intentou poñer en funcionamento un conxunto de resortes que lle permitisen conectar masivamente co seu público potencial a partir dunha historia coa que, así mesmo, pretendía reflexionar sobre a amizade e as relacións humanas, de maneira que non dubidou en recorrer ao tópico (galego) cando fose necesario e mais a certos estereotipos cinematográficos e culturais, ou a planear e desenvolver o conflito principal a partir dunha serie de esquematismos ideolóxicos e morais. Quizais estas cuestións expliquen o bo funcionamento do filme en territorio galego, posibelmente axudada –como dixemos– polo seu carácter de suceso cultural no momento. Un cantar ben diferente foi o da súa carreira comercial no resto do Estado: certo é que aquí habería que profundar nas dificultades de distribución e exhibición que atopou, aínda que iso non modifica a morna recepción crítica que coñeceu.

Canto a *Urxia*, cabe dicir, de entrada, que lle tocou o papel de irmán pobre no Cinegalicia. En principio porque o seu orzamento (pouco máis de 60 millóns de pesetas) fora sensibelmente inferior ao dos outros dous títulos; quizais tamén porque a súa orixe e concepción non respondían a criterios tan definidos ou agardados coma os dos outros títulos; ao último, porque non ía

dispor –nin sequera en territorio galego– dunha distribución en condicións. A orixe do filme provén, como tamén é sabido, da fusión de tres curtametraxes nas que López Piñeiro e García Pinal estaban a traballar co produtor Xosé Xoán Cabanas Cao. Para levar a cabo esa operación recorreron a un personaxe, a Urxa do título, unha meiga testemuña, protagonista e narradora ao mesmo tempo dos distintos relatos que conforman a película. Doutra maneira: o fio condutor e elemento de engarzamento entre os tres episodios, que acontecen ao longo do s. XX en Galicia: “O medallón de Urxa” (a comezos de século), “O arcón de Pedro Xesto” (nos anos 40) e “O ídolo de Mider” (na década dos 80). Non imos entrar aquí nunha análise crítica do filme; sinalemos soamente que, para a reconversión deses tres pequenos proxectos distintos nunha longametraxe, os seus autores intentaron artellar unha serie de denominadores comúns –temáticos, ambientais, simbólicos, atmosféricos– entre eles, así como unha dirección, planificación e montaxe que en todos os segmentos seguisen as mesmas premisas, na procura de compensar os posíbeis desequilibrios. Todo isto operaría a partir dun concepto global de partida –e, por extensión, un dos poucos trazos definidores que se pode albiscar con certa reiteración, como estamos a ver, nunha boa parte do cinema galego realizado desde anos atrás–: o desenvolvemento dunha(s) historia(s) a metade de camiño entre certo costumismo e unha marcada inclinación cara ao fantástico; neste caso, a raizame desa segunda vertente é claramente de carácter literario, e bota man dos peculiares universos creativos de escritores autóctonos como Reigosa ou foráneos como Cortázar<sup>65</sup>. De maneira que en *Urxa* os seus autores procederon ao longo da metraxa a unha unión sistemática e non

65. En realidade, unha fórmula de achegamento á peculiaridade galega –mestura de costumismo e elementos fantásticos de raizame literaria– que xa demostrara a súa operatividade artística e comercial cando os seus elementos están axeitadamente combinados e postos en escena, como amosaran en 1987 José Luis Cuerda (na dirección) e Rafael Azcona (no guión que adaptaba a obra de Wenceslao Fernández Flórez) en *El bosque animado*, este si un verdadeiro éxito de público –case 700.000 espectadores nas salas– e crítica.

sempre coherente na esfera do místico e do máxico de elementos como os petróglifos, as pedrafitas e mámoas, as lendas célticas, as estrelas, os catro elementos primordiais da natureza, o sangue, a permanencia tras a morte, as fragas, a néboa, as noites de luar, o son das curuxas, e as tormentas, entre outros (nunha mestura que, amais de tópica en moitos momentos, resulta bastante indixesta desde o punto de vista da coherencia argumental, debedora de certos folclorismos: que teñen que ver, por exemplo, os petróglifos coas mámoas?, e as meigas e menciñeiras con esas manifestacións?). Xunto a eles, outros de carácter máis etnográfico –como a acentuación do valor e carácter da casa na cultura galega no devir do tempo, o carácter sagrado da terra ou a incorporación de tarefas como a da malla– ou social –a emigración transoceánica–.

En todo caso, e a falta de unha análise máis pormenorizada deste filme de certo irregular, podemos concluír dicindo que *Urxia* representou unha tentativa honrada e quizais máis posibilista canto a medios utilizados de cara a regularizar daquela unha produción cinematográfica especificamente galega.

Malia o que poida semellar, este concepto que acabamos de apuntar non callou moito con posterioridade entre os nosos produtores e cineastas. De todos os xeitos, ao longo dos anos 90, a realización de filmes galegos acada unha certa regularidade, ata o punto de que é soamente a partir de entón cando podemos empezar a falar dunha continuidade propiamente dita na produción. Neste proceso de inflexión –do que podemos situar o seu comezo nos primeiros anos da década– interviñeron múltiples factores, pero quizais podemos localizar o principal deles nun aparentemente sutil mais na práctica dunha importancia fundamental: o cambio de mentalidade que ten lugar entre os facedores e produtores de filmes. Dáse en moitos casos, en efecto, unha transformación na concepción da práctica filmica que comeza a ter en conta criterios moito máis pragmáticos e industriais, ladeando abertamente moitas das dúbidas e dilemas pasados respecto de cal debería ser a “verdadeira” natureza do cine galego. De maneira que agora os cineastas non aspiran tanto a poñer en pé esa película persoal que os distingua

como autores cinematográficos cun mundo propio e intransferíbel canto a poder dirixir películas cunha certa continuidade, sen máis. E esa nova visión faise moito máis acusada e evidente no eido da produción. Fronte ao antigo e case heroico produtor –ás veces, como temos visto, o propio cineasta– xorde un novo profesional moito máis centrado nas teóricas necesidades do mercado, coñecedor dos mecanismos que adoitan rexer este e atento ás posibles fórmulas de desenvolvemento existentes dentro do novo e ecléctico marco audiovisual contemporáneo<sup>66</sup>. Entre as consecuencias inmediatas, unha manifesta diversificación de contidos e soportes (con atención preferente aos campos televisivo e publicitario) ou, cinguíndonos ao cinematográfico, o recurso sistemático a unha fórmula de plena vixencia ata a actualidade: a coprodución con outras empresas estatais e mesmo estranxeiras como fórmula para promover produtos máis ambiciosos con posibilidades de entrar no mercado e obter un mínimo de rendibilidade. Por outras palabras, consolídase a consciencia da necesidade de crear un tecido industrial que espalle os produtos. Desta maneira, poderase acadar o obxectivo principal de

66. Todo un cambio de mentalidade que Ángel Luis Hueso definiu con precisión como o paso das formulacións ideolóxicas ás industriais (*cfr.* “Le cinéma en Galice. Un long chemin vers la consolidation”, en *Voix Off* núm. 4: *Le cinéma espagnol des années 90*, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l’Interculturalité (CRINI)-Rencontres du cinéma espagnol de Nantes, 2003, p. 33 e ss.); o cal tivo a súa primeira declaración programática por parte das asociacións profesionais e representantes da produción, a distribución e a exhibición nas “Propostas para unha política audiovisual galega” xurdidas do desenvolvemento do *I Congreso do Audiovisual Galego* en Santiago de Compostela no mes de xuño de 1993, e a súa primeira gran iniciativa práctica a finais de 1994, cando un grupo de produtores galegos reunidos na cidade galesa de Cardiff con motivo das actividades dun curso da EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs; un dos recursos – neste caso, e xunto á MBS-Media Business School, deseñado para a formación dos profesionais– postos en marcha polo Programa Media 1991-1995 para fortalecer o desenvolvemento da industria audiovisual nos países asociados á, daquela, Comunidade Europea) acorda crear a Asociación Galega de Produtoras Independentes (AGAPI). En realidade, estíbese a repetir, cunha década de diferenza, o mesmo proceso que se dera en Euskadi, outra Comunidade histórica na que desde tempo atrás se loitaba por desenvolver unha produción cinematográfica diferenciada (*cfr.* Santos Zunzunegui, “Do cine basco ao cine no País Basco”, en *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura* núm. 9 (novembro 1990), pp. 25-32).

toda industria: a continuidade. Outra cuestión é entrar a considerar se esta nova etapa deu lugar a resultados artísticos máis ou menos apreciábeis en conxunto e desde a perspectiva que aquí estamos a considerar. Trátase, de certo, dun tema complexo aínda aberto a debate. Volveremos sobre el.

O certo foi que con esta nova paisaxe produciuse, loxicamente, unha diversificación temática na que a presenza da cultura tradicional e dos mitos populares perde relativamente peso. Así e todo, atopamos a dous cineastas –de calidades e intencións ben diferentes–, Pedro Carvajal e Juan Pinzás, que na primeira metade da década van botar man do acervo literario e popular para poñer en pé unha serie de filmes que xa escoran cara ao cinema de xénero, máis concretamente cara ao cine fantástico (por utilizar o termo máis amplo). Hai que lembrar que o cine fantástico coñecera desde comezos dos anos 80 en España unha rehabilitación e reivindicación cultural, a cal –como ben sinalou Carlos Aguilar<sup>67</sup>– estivo a miúdo relacionada “coas diversas particularidades culturais [os seus mitos, tradicións, etc.] do Estado das Autonomías”; ata entón, a produción española centrada no cine fantástico descartara significativamente a inspiración en motivos propios, agás excepcións moi concretas, e “en xeral adoitaba manifestarse dentro das modestas canles desa fórmula estético-industrial nomeada Serie B”<sup>68</sup>. Dentro desa corrente de, por así dicir, dignificación industrial do xénero, houbera propostas moi variadas: desde adaptacións de escritores clásicos do terror (Edgar Allan Poe, Mathew G. Lewis ou Howard Philips Lovecraft), pasando por grandes producións de *qualité* –con resultados do máis diverso– como *El caballero del dragón* (Fernando Colomo, 1985), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) ou mesmo, por poñer un exemplo vinculado connosco, *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987), ata unha serie de filmes que se mergullaban nas distintas e ricas tradicións das comunidades do Estado: un caso prototípico e quizais un dos máis coñecidos foi o do filme *Akelarre*, película es-

67. Na voz “Martes de Carnaval”, en *Diccionario do cine en Galicia, cit.*, 2001, p. 240.

68. *Ibidem*.

treada en 1984 e dirixida polo vasco Pedro Olea, o mesmo director, por certo, de *El bosque del lobo*, filme de 1970 que sen dúbida constituíra o mellor traballo cinematográfico que ata o momento se realizara sobre un tema galego no período do franquismo; o guión –a cargo do coruñés Juan Antonio Porto– adaptaba unha novela do tamén coruñés Carlos Martínez Barbeito titulada *El bosque de los Ancines*<sup>69</sup> e, malia os problemas que houbo coa censura<sup>70</sup>, Olea foi quen de facturar un filme que daquela se opuña radicalmente á visión oportunista, folclórica e mesmo triunfalista de Galicia que moitos filmes de escasa profundidade e menores ambicións transmitiran con anterioridade, neste caso a través dunha proposta visual vocacionalmente naturalista que planeaba unha trama desmitifica-

69. Baseada, como é coñecido, nun caso real, do que foi protagonista a mediados do século XIX o quincalleiro ourensán Manuel Blanco Romasanta, alias “O Tendeiro”, que no ano 1854 foi xulgado na Audiencia Provincial da Coruña e condenado a garrote polo asasinato de once persoas, crime que cometera nos seus arrebatos de lobishome. O seu avogado defensor, Manuel Rúa-Figueroa y Fraga, publicara o desenvolvemento do proceso xudicial co título *Reseña de la causa de Manuel Blanco Romasanta*, material no que se inspirou Martínez Barbeito. Publicada pola editorial Ayma en 1947, *El bosque de los Ancines* foi reeditado pola barcelonesa Destino en 1966. A obra, que fora finalista do premio Nadal en 1944, ben puido estar influída, como apuntaba José Enrique Monterde, polo éxito da celiána *La familia de Pascual Duarte*, á que segue no seu aproveitamento dun caso criminal e no cultivo dun tremendismo característico da literatura española menos conformista dos anos da posguerra, recurso que, polo demais, arredaba estes relatos do ton da reportaxe retrospectiva. Cfr. J. E. Monterde, “Del melodrama histórico a la crónica de sucesos”, en J. Ángulo, C. F. Heredero e J. L. Rebordinos (eds.), *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Donostia, Filmoteca Vasca / Fundación Kutxa, 1993, p. 47. En calquera caso, a historia de Romasanta xa interesara moito a outros creadores galegos como Vicente Risco, quen no seu día tomara posesión da súa butaca na Academia Galega co relato das andanzas do quincalleiro allaricense.

70. “El guión nos lo dejaron rodar pero con montones de condiciones. En el primitivo guión cada vez que el hombre-lobo mata a alguien, se imaginaba a la víctima desnuda corriendo y luego se comía los intestinos. Era una parábola absolutamente negra y feroz. Dijeron que si se rodaban las muertes tal como estaban en el guión, nos prohibían la película entera (...) la película la vio Carrero, y nada más empezar se indignó por la escena del caballo montando a la yegua, y luego al acabar la película dijo que se mezclaba la religión y la superstición de una manera lamentable y que era una visión de la España negra”. Antonio Castro, “Entrevista con Pedro Olea”, en *Dirigido* por núm. 42 (marzo 1997), p. 18.

dora en que o infeliz esquizofrénico debido licántropo –interpretado por José Luis López Vázquez<sup>71</sup>– convértese en realidade na vítima dunha sociedade escurantista e ignorante. É neste punto onde radicou o groso do traballo de adaptación levado a cabo por Porto e Olea, afastado o relato do rexistro tremendista (unha opción que en certa medida veu imposta, como xa sabemos) e baleirándoo da posterior trama xudicial (a cal ocupaba unha boa parte da novela), para centralo nos aspectos ambientais, físicos e psicolóxicos: indágase na orixe, na conformación do mito, mais tamén nas causas sociais (crenzas populares, supersticións) e nas estruturas de poder que anulan e marxinan ao individuo ata conducilo a un remate tráxico<sup>72</sup>. Case un documento antropolóxico –arredado de toda convención xenérica sobre o tema do cine de terror– da Galicia rural do século XIX que, malia todos os problemas previos<sup>73</sup>, acadou o recoñecemento da profesión, da crítica e de diversos festivais (ademais de polo Sindicato Nacional do espectáculo, foi premiado en Valladolid e Chicago), así como unha boa acollida entre o público (convocou a case medio millón de espectadores)<sup>74</sup>.

71. No elenco aparece o terceiro coruñés implicado no proxecto, o actor Antonio Casas, interpretando ao cura do lugar.

72. Operación que Olea volvería abordar noutros filmes posteriores como, precisamente, *Akelarre*.

73. Que tamén afectaron á procurada coherencia coa que se ideara o proxecto, segundo recordaba o director vasco: "(...) existían outros problemas que impediron que la película alcanzase un pleno nivel. El diálogo, por ejemplo, debía haber sido en gallego pero no pudo ser por obvias razones comerciales, sin embargo al menos tratábamos de conseguir ese diálogo entre gallego y castellano a lo Valle-Inclán". En A. Castro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, p. 282.

74. Engadamos que o caso do que foi protagonista Blanco Romasanta segue a manter o seu atractivo nos nosos días. Arredados xa no tempo os achegamentos de Risco e Martínez Barbeito, un dos nosos escritores máis coñecidos na actualidade, Alfredo Conde, acaba de darlle outra volta ao asunto. Logo de ser quen de acceder ás actas do xuízo –que se tiveron por desaparecidas durante anos–, Conde enfiou por escrito a súa propia visión dos feitos, un relato destinado en orixe a se converter en novela pero que finalmente derivou en argumento para unha nova e inminente versión cinematográfica da historia, titulada provisionalmente *Romasanta* e que ten como director a Paco Plaza; o proxecto, rodado en inglés, é unha produción de Fantastic Factory, división do Grupo

Volvendo aos anos 80, outros filmes de planeamento semellante ao de *Akelarre* foron, por exemplo, *El filandón* (1983, José M.<sup>a</sup> Martín Sarmiento, unha cinta de episodios sobre tradicións leonesas) ou *La verdad oculta* (1987, de Carles Benpar, a achega catalá ao asunto), entre outras. Tamén nos anteditos filmes galegos do 89 agromaban elementos fantásticos derivados da tradición local: en moitos elementos de *Sempre Xonxa* pero, sobre todo, en *Urxa* (especialmente no 1º e 3º episodios).

Pois ben, dentro desta corrente emerxente, o cineasta Pedro Carvajal veu rodar a Galicia –xa estivera aquí como curtametraxista– dúas producións (en que participaron a produtora compostelá Jaime Fernández-Cid, na primeira, e a coruñesa Los Films del Búho, de Javier Ozores, na segunda: en ambos os casos coproducindo con Margen S.A., a empresa do propio Carvajal e do seu colaborador Fernando Bauluz) de corte fantástico que supuxeron en boa medida a culminación desa tendencia. Tratouse dos filmes *Martes de Carnaval* (1991, codirixido con Bauluz) e *O baile das ánimas* (1993), que formarían parte dunha pretendida –e non culminada– triloxía sobre Galicia e o culto aos mortos, e constitúen, sen dúbida, dúas das longametraxes máis interesantes de cantas foron rodadas en Galicia ou con participación galega. En *Martes de Carnaval*, Carvajal, tamén guionista, baséase en relatos de Xoán de Espadañedo e Federico Llano para poñer en marcha un filme subxugante, de grande eficacia e coherencia, no que as barreiras entre a realidade e o sonho, a vida e a morte, quedan rotas, e no que a temática mitolóxica galega (con meigas e ánimas de figuras centrais) vertebra o relato. En atinada descrición de Carlos Aguilar, “a película combina, con tanto rigor como sensibilidade plástica, propiedades da linguaxe cinematográfica e da literaria, mediante a pertinente tradución técnica dunha riqueza de inspiración que reúne a propia idiosincrasia do acervo máxico e mítico galego cun

Filmox dirixido polo lugués Julio Fernández, o cal, en paralelo á rodaxe do filme, prepara a filmación dun documental sobre a historia real que combinará entrevistas a especialistas, antropólogos e psiquiatras coas testemuñas dos descendentes de persoas implicadas nos feitos e mais con imaxes extraídas do devandito filme ficcional.



certo eco do xenial escritor flamenco Jean Ray, para o segmento da adolescencia, e unhas referencias, no correspondente conto que escribe o protagonista, que compaxinan o clásico do cine europeo *Una noche, un tren* (1968), de André Delvaux (tamén flamenco, e non por casualidade), co teatro de Luigi Pirandello<sup>75</sup>.

No seu seguinte filme, *O baile das ánimas* (realizado dous anos despois), Carvajal –xa en solitario como director e partindo dun guión orixinal– reincide en moitos dos elementos citados, coa novidade, sinalada pertinentemente por Jaime Pena, de que “malia que a película podería pertencer sen maiores problemas ao xénero fantástico –e como tal participou en distintos certames cinematográficos especializados–, Carvajal reinterpreta estas tradicións cun ton festivo e desmitificador que bordea en ocasións o humor do absurdo –ese matrimonio xa ancián e sen fillos que paga o funeral en vida–; un tipo de humor tan querido por outro galego, Wenceslao Fernández Flórez, que xa mostrara o vagar das ánimas e da Santa Compañía en *El bosque animado*”<sup>76</sup>. Tamén Pena recupera unhas declaracións de Carvajal moi significativas [publicadas en *El País*, o 14 de xaneiro de 1994]: “En Galicia tenemos nuestros Cárpatos, no hace falta que los estadounidenses nos traigan a Drácula, cuando la cultura gallega tiene una gran tradición de relación con los muertos, es un lugar donde se convive con el más allá”. Nunha determinada Galicia, poderíamos engadir.

Lamentablemente, a excelente recepción crítica que coñeceron estes dous filmes non se correspondeu coa resposta de público. Unha vez máis, os problemas de distribución tiveron bastante que ver nisto. De feito, *O baile das ánimas* non se distribuirá por todo o territorio estatal ata comezos de 1995 e desaparece rapidamente das carteleiras. As mínimas recadacións trouxeron

75. *Art. cit.*, 2002, p. 242.

76. Na voz correspondente ao filme incluída no *Diccionario do cine en Galicia, cit.*, 2001, pp. 38-41. Criterios que o propio J. Pena xa desenvolvera na voz correspondente ao mesmo filme en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, pp. 940-943.

como consecuencia a non realización do título que pecharía esta triloxía galega do director, *Noites de San Xoán*.

O outro cineasta que frecuenta o xénero nestes anos é o sempre oportunista Juan Pinzás (capaz de iniciar a súa traxectoria na longametraxe cunha comedia conxuntural como, valla a redundancia, *La gran comedia* (1986), proseguila con estes filmes que imos comentar aproveitando a corrente que os pon de moda e rematala polo de agora como o director Dogma do cine español). En 1991 Pinzás abordou –desde a produtora que comparte coa súa muller Pilar Sueiro, Atlántico Films– a adaptación á pantalla da novela *El hijo adoptivo*, do escritor santanderino Álvaro Pombo, da que resultaría un filme titulado *O xogo das mensaxes invisibles*. Pinzás (xa o temos escrito noutros lugares<sup>77</sup>) debeu de atopar na antedita novela unha serie de elementos que a fixeron especialmente atractiva aos seus ollos, dado que conectaban con algunhas das constantes temáticas presentes na súa obra curtametraxística anterior e que xa temos enumerado (as diferentes vivencias da sexualidade, a potencia do feminino, o lastre do pasado, os efectos do paso do tempo, o mundo dos espíritos, das lendas, do feitizo, dos sonhos, o tema do poder...). Todos eses contidos trasládanse a Galicia (a localización central estivo no pazo redondelán de Torrecedeira) e, aínda que o filme amosa algúns aspectos rescatábeis –sobre todo se o comparamos coa obra anterior do seu director– como o seu tratamento fotográfico (baseado, iso si, nos habituais tópicos sobre a atmosfera e o clima galegos, compensado polo fermoso tratamento *vermeeriano* dos interiores) ou o traballo dalgúns dos seus intérpretes, o certo é que manifesta unha serie de carencias (plasmadas sobre todo nun excesivo peso do referente literario que provoca severas arritmias narrativas e na falida sutura entre as realidades contrapostas –a dos vivos e a dos espectros– do relato). De maneira que a recepción crítica do filme foi moi desigual, cunha patente tendencia, cando menos, cara ao escepticismo

77. Cfr. voz “O xogo das mensaxes invisibles”, en *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, pp. 387-390.

(escepticismo que, a teor das recadacións, se mantivo entre o público).

En *La leyenda de la doncella* (1994), Pinzás volveu a terras galegas –concretamente do noroeste ourensán– para rodar esta súa terceira longametraxe, coa cal pretendía desenvolver moitos dos recursos temáticos apuntados no seu filme anterior, agora a partir dun guión propio (ambientado na Galicia rural de principios dos anos 30 do século pasado) titulado en orixe “O abellón”. Mais o certo é que o resultado da rodaxe desta lenda atávica, meigalla, neofeudal, neboenta e escura constituíu un paso atrás na xa de por si pouco brillante carreira cinematográfica do seu director, ao remexer no filme unha marfallada de temas (as lendas, meigas e feitizos; a maxia negra e branca; o caciquismo e os seus cómplices/beneficiarios: Igrexa e autoridades; o estraperlo; o erotismo; variados elementos fantásticos e mesmo algunhas pingas do cine de aventuras) que dá lugar a unha cinta errática e desartellada, invertebrada entre as dúas dimensións –a social e a fantástica– do relato. Tamén é certo que o seu percorrido comercial foi moi dificultoso. A película, inicialmente titulada *El abejón*, caeu en mans de Lider Films (unha empresa de recente creación daquela que contaba cunha importante participación de Antena 3), que non quixo ou non foi capaz de movela polo mercado; soamente puido circular por diversos festivais menores nos que obtivo algúns premios. De maneira que o filme semellaba destinado a engrosar a nutrida lista de películas sen estrea do cinema español, ata que os seus responsábeis conseguiron colocalo na multinacional Columbia Tri-Star, que se fixo cargo en 1997 (tres anos despois da súa finalización) da súa distribución e impuxo o cambio do título orixinal polo de *La leyenda de la doncella*, por consideralo máis comercial.

No sucesivo, e xa para resumir, a presenza de todos eses elementos (populares, tradicionais, culturais e mesmo socio-políticos) aos que acabamos de facer referencia –nunha lista que aínda poderíamos ampliar– dentro da liña temática máis tradicional agromarán de xeito máis ou menos puntual en diversas películas.

Así, a emigración –nas súas diversas variantes– en filmes como *Fronteira Sur* (1998, Gerardo Herrero; onde tamén hai pantasmas) ou, con anterioridade, a citada *Gallego*; a romaría, presente en títulos –por poñer dous exemplos recentes– como *A lingua das bolboretas* (1999, José Luis Cuerda) ou *Terra de Fogo* (2000, Miguel Littin; neste caso, nunha inclusión de certo folclórica e caduca); o entroido, en –novamente– *A lingua das bolboretas*; o caciquismo, n' *A lei da fronteira* (1995, Adolfo Aristarain); mais algún outro, como o dos maquis galegos, que coñeceu algún achegamento puntual (*Huidos*, 1992, F. Sancho Gracia<sup>78</sup>).

Un caso moi concreto, e que enlazaría coa liña xenérica trazada por Carvajal e Pinzás (con moi distintos resultados, como temos sinalado) en anos anteriores, sería o do filme *A noiva de medianoite* (1997), aínda que nel o seu director, Antonio Simón, non foi quen de transcender –como si fixera Carvajal en *O baile das ánimas*– o seu inicial esquema de drama gótico con doses psicanalíticas (uns personaxes encerrados nun espazo opresivo, uns exteriores cos elementos desencadeados, un misterio que afunde as súas raíces no pasado familiar e demais) mesturado cunha compoñente fantástica<sup>79</sup>.

Tamén acaba de constatare unha nova tendencia: a da incorporación en bastantes casos de herdanzas xenéricas dos filmes de aventuras e do *western* (ás veces crepuscular): *Huidos*, *A lei da fronteira* ou *Fronteira Sur* (este último filme pretendía ser, segundo

78. Filme que se engadiu ao pequeno grupo de títulos que, no cine español, trataron, desde o punto de vista dos derrotados, o tema da loita guerrilleira antifranquista (vid. Xosé Nogueira, voz “Huidos”, en *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, p. 206). A última achega filmica, polo de agora, a esta temática é *Silencio roto* (2001, Montxo Armendáriz).

79. Máis recentemente, consignamos a participación de capitais e intérpretes galegos nalgúns dos proxectos da Fantastic Factory, a división especializada en cine fantástico creada polo lugués Julio Fernández dentro do Grupo Filmax a través da súa firma Castelao Productions coa intención de competir nese mercado cos produtos norteamericanos; foi o caso de *Dagon. A secta do mar* (2001, Stuart Gordon), onde a vila pontevedresa de Combarro funciona magnificamente como escenario lovecraftiano.

Pancho Casal –o presidente de Continental Producciones, a empresa galega que tomou parte neste proxecto–, “o inicio dun novo xénero, como fixeron os americanos co western; un xénero do emigrante como aventureiro”, segundo declaraba ao xornal *Faro de Vigo* en maio de 1998). Unha tendencia que, lonxe de esmorecer, semella querer potenciarse desde o eido da produción (cando menos naqueles proxectos de maior orzamento), como comentaremos no apartado de conclusións.

Da man de Xavier Bermúdez, cineasta ourensán radicado en Madrid, veu un dos proxectos *a priori* máis atractivos da cinematografía galega dos 90, planeado un pouco desde as marxes da industria (cousa que, como adoita acontecer nestes casos, repercutiría negativamente na súa carreira comercial) a través da súa empresa Xamalú Filmes. Titulouse *Nena* (1997) e constituíu unha singular adaptación, trasladada á Galicia actual, da novela *Y así pasó el amor* do escritor ruso Ivan Turgueniev (na que foi a primeira adaptación dun autor estranxeiro no eido da longametraxe galega<sup>80</sup>; feito que, en diante, deixará de ser inusual), desenvolvendo unha trama que parte do amor imposible que xorde entre un profesor metido a (ben remunerado) guionista televisivo e unha adolescente que esperta nel unha irremediábel fascinación. Un tema, pois, de sólida tradición literaria e con diversas aproximacións cinematográficas pero, desde logo, inédito na escasa produción galega. É máis, fronte ao que cabería agardar en principio, o tratamento outorgado por Bermúdez á historia arrédase en boa medida do referente da *lolita* plasmado polo cinema estadounidense para –pensamos– tomar outro moito máis próximo e, no entanto, sorprendentemente semiesquecido: o enfoque empregado por Fernando Trueba case unha década antes en *El sueño del mono loco* (1989), filme valioso e merecente de reivindicación. Daquela, e aínda que parten de fontes ben distintas (o mentado Turgueniev no

80. O único precedente neste sentido que temos localizado sería o da curtametraxe en súper 8 *Primer amor* (1974, Antonio Simón), para a que Juan Hernández Les escribiu un guión inspirado nun relato de Samuel Beckett.

caso de Bermúdez e o escritor británico Christopher Frank no de Trueba), os filmes respectivos amosan toda unha serie de paralelismos que xa temos exposto noutros textos<sup>81</sup>, aínda que tamén existen apreciables diferenzas que repercuten nun balance final non precisamente favorábel para o cineasta galego, quen remata por baixo das expectativas por mor dun traballo de adaptación desconcertante e distanciada, trabucadamente desdramatizado e desapasionado, ao que se tentou dotar dun ton pretendidamente intimista salferido cunhas doses de humor retranqueiro, pero que dá lugar finalmente a un filme epidérmico e enunciativo, lastrado, ademais, polas carencias dun guión mal desenvolvido (ateigado de forzamentos e incoherencias, e mais debedor en exceso da súa orixe literaria co seu recurso sistemático á voz en *off* como doada solución ás dificultades narrativas). Así e todo, tivo mérito Xavier Bermúdez con esta tentativa, significativamente ariscada para o que se adoitaba –e adoita– en Galicia; e mais co seu compromiso cunha traxectoria polo ámbito dun cinema alternativo aos modos imperantes (como demostran os seus anteriores traballos como director –*Luz negra* [1992]– e coguionista –*Retrato de mujer con hombre al fondo* [1996, Manane Rodríguez]–), con todas as eivas (nos niveis de distribución e exhibición) que tal opción comporta.

En paralelo cos traxectos apuntados, o cinema galego coñeceu a apertura de novos itinerarios que se encamiñaban decididamente cara a ámbitos urbanos e contemporáneos na procura de abrir o abano de temáticas, fuxindo do drama rural, arredándose da crónica migratoria, desbotando revisións históricas ou desentendéndose dese acervo cultural vencellado ao máxico e sobrenatural. Un proceso, o da orientación preeminente cara ao urbano, que non por casualidade tamén acababa de coñecer o máis dinámico cine español en xeral, e que aquí comezaba a ter (e así segue a ser) un seguimento decidido por parte dun bo número de ses novos realizadores que, forxados no terreo da curtametraxe,

81. Cfr. X. Nogueira, “Nena” en *Grial* núm. 144 (outubro-décembro 1999), pp. 779-782 e, posteriormente, na voz “Nena” do *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, pp. 267-270.

estaban a conformar –de contado faremos referencia a isto– a can-teira do audiovisual galego. Dentro desta corrente, moitas veces enmarcada en rexistros xenéricos como –loxicamente– os do *thriller* (e que na produción de longametraxes inaugurara, como vimos, *Continental*), aparece en 1994 a primeira película de Héctor Carré, *Dáme lume*, unha proposta apreciábel e refrescante que, lonxe de ser unha obra redonda, depositou unhas expectativas cara ao novo director coruñés que se viron defraudadas co seu seguinte filme, *Dáme algo* (1996).

Pola súa banda, Xavier Villaverde continuaba o tránsito polo vieiro que el mesmo abrira en 1989 coa presentación do seu agardado segundo filme, *Fisterra. Onde termina o mundo* (1998), un novo “*thriller* emocional” (nas súas palabras) co que tentaba construír (segundo el mesmo declarou ao longo da campaña de promoción que acompañou a estrea da película) unha reflexión sobre o actual baleiro ideolóxico da xente nova –percepción que, cando menos, poderíase discutir–, unha mirada á clásica figura do pai (ou, máis concretamente, á súa ausencia) e mais unha exposición do sentimento galego da vida, pero no que reincidía en anteriores virtudes e defectos: un apreciábel acabado industrial con salientábeis achados visuais na procura dunha atmosfera singular e envolvente –entre as primeiras–, xunto cunha armazón feble, sobre todo na estrutura do guión –entre os segundos–.

Nos últimos tempos, a industria galega tamén participou (a través de Continental Producciones e mais da TVG) nos primeiros e apreciábeis filmes da directora Patricia Ferreira, *Sei quén es* (2000) e *O alquimista impaciente* (2001), dous *thrillers* diferentes (o primeiro, abertamente político; o segundo, adaptación da novela de Lorenzo Silva, máis orientado cara á trama criminal) pero que teñen en común seren produtos de xénero competentes na súa realización e ricos nos seus contidos, malia que tematicamente afastados dos intereses galegos.

Unha das últimas achegas á liña de traballo que estamos a salientar sería *Blanca Madison* (2000), filme dirixido por Carlos Amil e producido por Xosé Xoán Cabanas Cao (Vici Produccións)

que ofrece un cruzamento de xéneros (suspense, melodrama, musical) que configura –prioritariamente– unha historia de vinganza atravesada pola mesta capa simbólica dun conto infantil. Polo demais, o filme amosa algúns puntos en común con outras longametraxes propostas ao longo da década. Coas dirixidas por Raúl Veiga e Eloy Lozano –ás que de contado nos referiremos–, a circunstancia de nacer dentro de empresas de produción independentes e integramente galegas; tamén con Lozano e mais con Bermúdez e a súa xa mencionada *Nena*, o feito de se basear ou inspirar en autores foráneos subministradores de temáticas que saen do habitual (Yasunari Kawabata e Ivan Turgueniev, respectivamente, naqueles; Boris Vian neste caso); por último, e como nos outros casos, tamén a cinta dirixida por Amil coñeceu un proceso de execución e –sobre todo– difusión manifestamente tortuoso, de xeito que a piques estivo de ingresar nesa lista cada vez maior (sen necesidade de saír do Estado español) de títulos “malditos” que non chegaron a coñecer estrea comercial. E se non o fixo foi porque no mes de marzo do 2003, tres anos despois da súa presentación nun encontro cultural que tivo lugar en Santiago de Compostela<sup>82</sup>, puxéronse en circulación –a través da distribuidora Baños Films– 18 copias en Galicia (10 dobradas ao galego) e 2 en Asturias. Da resposta atopada nesas salas do noroeste peninsular dependía a distribución no resto do Estado; infortunadamente, esa resposta foi decepcionante.

Tamén dentro deste cinema centrado na esfera do urbano apareceron unha serie de filmes que trazan unha moi interesante variante –independentemente dos seus heteroxéneos, desde un punto de vista cualitativo, resultados– orientada cara ao social (as clases marxinaladas, os inmigrantes ‘ilegais’, os parados...), con obras como a moi interesante *Lena* (2001, Gonzalo Tapia), a decepcionante *Ilegal* (2002, Ignacio Vilar) e, en último termo, a salientábel polo seu éxito *Os luns ao sol* (2002, Fernando León de

82. No decurso dese trienio exhibírase en diversos Festivais e Xornadas como os celebrados en Porto, Ourense, Florianópolis, Toulouse e O Carballiño.



Aranoa)<sup>83</sup>. Na parte oposta do mapa, os balances, frustracións, “neuras” e outras problemáticas fin de milenio de certas clases en orixe concienciadas pero finalmente acomodadas (xornalistas, escritores, editores, cineastas, avogados, artistas...) que centran as recentes experiencias *dogmáticas* de Juan Pinzás, *Era outra vez* (2000) e *Días de voda* (2002).

No panorama da produción exclusivamente galega destes últimos anos habería que consignar asemade a presenza de dous cineastas singulares e moi persoais, dúas das miradas máis diferenciadas e, probablemente por iso mesmo, discutidas de entre as achegadas polos nosos cineastas. Referímonos a Raúl Veiga –*A metade da vida*, 1994; *Arde amor*, 1998– e Eloy Lozano –*Belas dormentes*, 2001–, dous francotiradores –para ben e para mal– dentro da actual estrutura de produción e os seus mecanismos de funcionamento. De maneira que os seus argumentos e criterios formais (polo demais, moi distintos entre si) dificilmente poderían abrir paso entre os moitos controis que debe atravesar todo proxecto cinematográfico na procura dun financiamento o máis completo posíbel. Quizais conscientes disto e para facilitar as cousas, tanto Veiga coma Lozano puxeron en marcha desde o primeiro as súas propias empresas de produción (Fenda Filmes e Off Films, respectivamente), o cal non lles aforrou –máis ben ao contrario– problemas nin dificultades para acceder aos circuítos comerciais. Neste caso si que podemos aplicar –entón– con exactitude os cualificativos de ‘voluntarioso’, ‘senlleiro’ ou mesmo, no sentido máis purista do termo, ‘autorial’ ao seu cinema, do cal son á vez produtores, guionistas e directores (cando non son forzosos distribuidores). Así mesmo, amosan unha característica común da que se deriva unha interesante consecuencia: presén-

83. Malia que, neste último caso, resulta indubidábel que o filme é, entre outras cousas, un xenuíno produto –canto a intereses temáticos e materiais argumentais, canto a deseño de produción– da factoría Querejeta (con outras palabras, a presenza n’*Os luns ao sol* de Continental Producciones como produtor asociado significa unha participación como empresa de servizos), no que o produtor vasco prolongaba a colaboración que establecera cun dos novos directores do cine español que máis estaba a chamar a atención e que tivera os recoñecidos precedentes de *Familia* (1996) e *Barrio* (1998).

tanse como cineastas cunha perceptíbel bagaxe cultural que van procurar unha incorporación, un tratamento do seu país na pantalla (tanto na superficie –os seus lugares, os seus tipos– coma no fondo –os seus temas– das súas historias) moi diferente do habitual, achegando novas pautas referenciais; isto é, o que lle hai que recoñecer a Veiga e Lozano é a súa demostración de que existe outra posibilidade na práctica (aínda que, ata o de agora –e aí está o problema: en todo caso, un problema que non é só deles–, non precisamente rendíbel) de propor unha definición para iso tan politicamente incorrecto na actualidade (polo menos desde o unha toma de posición industrial) que sería o ‘cine galego’. Precisamente esa ‘inoportunidade’, así como os devanditos descoñecemento (os seus filmes apenas puideron ser vistos) e desacordo na recepción das súas obras (coidamos que habitual fronte aos autores singulares, xa que logo, aquelas, dadas as súas especiais características, impoñen quizais de partida unha “selección” do seu público destinatario se temos en conta a actual configuración dominante –idade, gustos, hábitos, etc.– do colectivo de espectadores cinematográficos), fan máis atractiva –ao noso entender– a súa existencia dentro da nosa produción audiovisual a través duns filmes merecentes dunha análise máis polo miúdo que aquí non pode ter cabida.

Tamén especial, aínda que por outros motivos, é o caso d’*O bosque animado* (2001, Ángel de la Cruz e Manolo Gómez), a última –polo de agora– versión cinematográfica da máis famosa narración de Fernández Flórez. Especial porque vén a ser a consecuencia última do traballo que desde os primeiros anos 90 se desenvolveu en Galicia no campo da animación, tanto no terreo da curtametraxe de ficción (con artífices como Virginia Curiá e Tomás Conde, Manuel Mayo ou Lhosca Arias) como no televisivo (o programa *Xabarín Club* –un formato de referencia na historia da programación infantil no noso país–, a serie *Os vixilantes do Camiño*<sup>84</sup>), pasando polo campo publicitario (a través da axencia BAP&Conde ou da produtora Lúa Films); e especial polo éxito acadado na súa exhibición cinematográfica

84. Sobre eles volvemos no capítulo “Relacións con outras áreas culturais”.

primeiro e na súa explotación en formatos domésticos (vídeo, DVD) posteriormente. Máis abaixo volveremos sobre este filme.

Quédannos por apuntar dous aspectos moi relevantes e que en boa medida marcaron na derradeira década do século que acaba de rematar un punto de inflexión de carácter cuantitativo e cualitativo no audiovisual galego respecto da súa historia anterior. O primeiro ten que facer referencia, obviamente, á inxente (comparada cos períodos anteriores) produción de curtametraxes, moi conectada –aínda que non só– coa entrada en funcionamento ao longo deses anos de diversas escolas de imaxe (públicas e privadas) en territorio galego<sup>85</sup>, un proceso que continúa en marcha e que supuxo a dispoñibilidade dunhas posibilidades cara á formación e experimentación no audiovisual inéditas para as xeracións anteriores. Complementariamente, a emerxencia dun sorprendente número de empresas (algunhas delas cunha certa solidez) no sector cimentou en certa medida a existencia dunha produción continuada e estábel<sup>86</sup>. Por suposto, a definitiva incorporación e normalización dos novos soportes (primeiro, magnéticos; nos últimos tempos, dixitais) como instrumento de traballo (rodaxe, edición, posprodución) desempeñou un papel esencial en todo ese proceso. A máis evidente consecuencia derivada de todo este movemento foi a da irrupción dunha enorme variedade estética, temática e xenérica coas novas realizacións: atopamos comedias e dramas (tamén “dramedias”) en todas as súas variantes, *thrillers*, *road-movies*, cine fantástico, animación, aventuras e múltiples fórmulas mestizas ou fronteirizas, o que confirma, asemade, unha clara

85. Proceso que comeza en 1991 coa entrada en funcionamento da Escola da Imaxe e Son (EIS) na Coruña.

86. Sempre tendo moi presente que cando falamos da ‘industria audiovisual galega’ temos que facelo, polo de agora, con certas prevencións, sobre todo en determinados aspectos como o que atinxe á produción cinematográfica: neste caso, debemos entender a expresión “industria” na súa acepción máis raquítica, dada a actual carencia de infraestruturas en territorio galego (laboratorios, especialistas en diversos campos, etc.) á que aínda se enfrontan as empresas de produción, como se demostra noutros capítulos do presente volume.

preferencia por parte dos novos realizadores cara á filmación de historias urbanas (aínda que se manterán asuntos rurais –agora enfocados en moitas ocasións desde unha óptica renovada que tende a contrastar ou opoñer os ámbitos e formas de vida dos espazos da cultura tradicional cos cidadáns e suburbiais– e mais o interese cara á nosa bagaxe literaria, artística ou etnográfica). Tamén é verdade que, tras moitas desas eleccións, influíron diversas oportunidades de produción (convocatorias por parte de certos concellos, por exemplo) que foron aparecendo e que delimitaban os marcos temático e xeográfico das historias que se ían desenvolver. Unha cuestión importante que introduce toda esta dinámica, e que alcanza á órbita da longametraxe, é a da apertura dun interesante –e aínda non resolto– debate sobre a verdadeira natureza da imaxe animada galega e a súa vehiculación, sobre a posición dos límites entre unha mirada propia pero capaz de competir nos mercados e unha produción inespecífica, mimética e carente de sentido. Así e todo, cómpre admitir que é nestes eidos da curtametraxe (independentemente do seu soporte) e da videocreación (tamén, a outro nivel, no publicitario<sup>87</sup>) onde atopamos moitas das tentativas máis sedutoras, innovadoras, carentes de prexuizos e creativas propostas desde o audiovisual galego nos últimos anos; cousa, por outra banda, lóxica, xa que as marxes de experimentación nesa esfera son moitísimo máis amplas que na da produción profesional.

Resultaría moi prolixo detallar agora todas as liñas temáticas e estilísticas que podemos localizar neste ámbito ao longo dos últimos dez ou doce anos e os títulos a través dos cales se teñen formulado. Limitarémonos a enumerar, a xeito de mostra, algúns exemplos ilustrativos dentro do conxunto dunha produción bastante –como era de agardar– irregular. Cintas tan diversas como, nos primeiros anos, *A repesca* (dirixida por Sandra Sánchez, convincente filme de suspense planeado ao xeito clásico no que un empregado do servizo de reco-

87. Sobre o pulo e actual situación deste sector en Galicia, *vid.* María Olga Fontán Maquieira, “As axencias de publicidade en Galicia. Informe sobre a situación do sector”, en *Grial* núm. 154, (abril-xuño 2002), pp. 245-250.

llida do lixo se vía mesturado nunha escura trama de paixón e vinganza), *A gran liquidación* (a cargo de Jorge Coira, unha homenaxe ao *slapstick* do cinema mudo con toques de *thriller* e comedia da que foron protagonistas dous matóns afeccionados e que, no seu momento –1995–, reflectiu á perfección o cambio de ton e intencións que se estaba a operar no audiovisual galego<sup>88</sup>), *Coruña imposible* (de Paco Rañal, un moi logrado relato en clave de comedia sinistra de resonancias escherianas e estupendamente filmado), *O milagre da carne* (primeiro traballo en celuloide de Javier Codesal, procedente do campo videográfico –o cal se deixa sentir na linguaxe que utiliza–, que constitúe unha interesante revisitación do mundo rural galego, co tema da morte como eixo central de reflexión), *A todo tren* (unha comedia filmada con son directo na que Lidia Mosquera, formada cinematograficamente en Cuba, demostra o seu dominio da narratividade e da montaxe) ou as catro primeiras entregas: *O párroco embaucado* (1993), *Tornabón* (1994), *Cabeza de boi* (1995) e *O ferreiro de Paspallás* (1996), da moi persoal obra do betanceiro José Carlos Soler –tan persoal que mesmo escapou á regra das subvencións<sup>89</sup>–, encamiñada cara á

88. Transformación que tivera o seu máis notorio precedente na longametraxe filmada en vídeo *La matanza canibal de los garrulos lisérgicos* (1993), co-realizada por Antonio Blanco e Ricardo Llovo e unha das cintas máis sorprendentes e desvergoñadas que ten dado o audiovisual galego. Perfecto exemplo das posibilidades que ofrecían os novos soportes (filmouse con dous pesos –medio millón das antigas pesetas obtido pola venda anticipada da casete– nunha fin de semana), Blanco e Llovo realizaron unha divertida homenaxe pasada de rosca ao cine *gore* na que puxeron de manifesto, ademais do seu humorístico enxeño, o seu coñecemento dun subxénero que asumen desde as súas orixes (Herschell Gordon Lewis) ata as súas reformulacións modernas (George A. Romero) e posmodernas (Tobe Hooper), e para a que contaron coa colaboración dunha boa parte dos compañeiros de Blanco na TVG e de membros da movida artística viguesa como Manuel Manquiña, Julián Hernández ou Silvia Superstar. A película foi acollida con alboroto (un alboroto ao que contribuíu a célebre cita que fixo desta o daquela ministro Rubalcaba nunha rolda de prensa) entre os moitos seguidores e practicantes da vertente máis *trash* do cinema fantástico, e naquel momento configurouse como un modelo que debía ser seguido polas ficcións construídas desde as marxes –non subvencionadas– da institución.

89 Soler principiou a súa actividade cinematográfica formando parte do grupo Tornabón, creado no ano 1986 por varios estudantes da rama de Imaxe da Facultade de Ciencias da Información de Madrid, desde o que desenvolveu estes títulos. El

adaptación de trece relatos baseados na literatura popular europea que haberían conformar a serie *Contos de Alentraia*. Daquela, e a partir dun orzamento por conto duns seis millóns e medio de pesetas, o plan era rodar producións rápidas e sinxelas que logo se editaban en vídeo (por ser máis rápido e barato). Con esas cintas de vídeo anéxanse os guións e un mapa de “O País de Timanguel”, en realidade unha representación alegórica de Galicia e do Camiño de Santiago<sup>90</sup>.

Independente foi, tamén, a traxectoria dun dos máis prolíficos curtametraxistas dos 90, Alber Ponte, quen –logo dos seus primeiros filmes, *Cual dos extraños* (1991) e *Cielito lindo* (1992)– foi capaz de conseguir desde a súa produtora Sierra Madre (cofundada con Aníbal Malvar en 1993) capitais privados cos que ir desenvolvendo unha traxectoria (*Atlántico Express*, 1993, unha das mellores; *Vete, Davis*, 1993, unha das peores; *Qué le pasó a mi Johnny*, 1994; *Mátame unos cuantos*, 1995; *El origen del problema*, 1997, outro título que cómpre salientar; *Una luz encendida*, 1999; *Derechos de autor*, 1999; e –polo de agora– *El momento oportuno*, 2000) moi influenciada polos modos do cinema *indie* norteamericano, que adoita poñer en escena grupos de personaxes implicados en historias que

mesmo describía o método de financiamento do grupo: “En España todo o cine –salvo que sexa X– está subvencionado. As longametraxes subvenciónanse no 35% de ingresos en taquilla, de non ter ningunha subvención o proxecto. Como os cortos non van a taquilla, se os fas dunha forma legal, é dicir, dando conta a Facenda, Seguridade Social, etc., e unha serie de requisitos ós que xa estamos afeitos, logo entran a subvención a corto realizado, isto é, non esperámo-la subvención, facémola, e recuperamos entre o 35% e o 75% do orzamento total; é como de momento imos saíndo adiante, os proxectos continúan. Recuperamos mesmo parte dos soldos”. Xosé Zapata, “Tornabón: entrevista a Xosé Carlos Soler”, en *Cielo Negro. Revista de Cine e dos Medios Audiovisuais* núm. 2 (1995), pp. 30-31. Outras realizacións anteriores do grupo Tornabón en 35 mm foran *Tiberiades* (1992), *Café da morte* (1993) e *Los colores del caudal* (1993).

90 O director explicábo así: “Trátase da creación dun mundo ficticio: Alentraia. Dalgunha maneira, non deixa de ser unha broma, como o é a ficción. Ademais, o mapa serve de guía dos contos e da propia rodaxe. Alentraia é Betanzos, e cada zona de Galicia ten un nome onde discorre a acción dos cortos. En canto ós guións, xurdiu a iniciativa de publicalos dende a escaseza de guións publicados en galego”. *Ibidem*, p. 31.

discorrerán por carreiros insospeitados, malia que o seu vertixinoso ritmo de traballo –sobre todo na primeira metade da década– semella terlle impedido maiores e desexábeis dotes de autoesixencia, especialmente na elaboración dos guións<sup>91</sup>. En 1994, Alber Ponte puido á fin dirixir a súa primeira longametraxe, *Ni en sueños*, un filme de baixo orzamento orientado cara á comedia e producido por Luis Rodríguez Carballido que, por unhas causas ou outras, foi engrosar a enorme lista negra de filmes sen estrear coa que conta o cine *made in Spain*.

Avanzando na década e coa progresiva implantación do vídeo como soporte habitual, van agromando títulos como *Afonía* (onde o seu director, Chema Gagino, parte dunha boa idea á que é quen de dar unha enxeñosa plasmación en imaxes, reflexionando ironicamente sobre o mundo e tópicos dos *culebróns* televisivos, a dobraxe e a alteración da personalidade), *O matachín* (no que Jorge Coira realiza un achegamento a escenarios rurais totalmente afastados de calquera forma tópica ou costumista, construíndo un potente relato tinxido de humor negro –dous camelos levan á súa compañeira, supostamente morta, a un matachín para que lle extraia das vísceras dúas bolsas de cocaína que cren que tragou–, excelentemente dialogado e interpretado) ou, contra o remate da década, *Amor serrano* (cinta en que Luís Liste expón, entre outras cousas, a problemática da aculturación a través do personaxe dun topógrafo galego que acaba de licenciar en Madrid e que fala como os madrileños aínda que xa estea de volta).

Chegados ao presente, constatamos unha cada vez maior variedade non só de temas e estilos senón tamén nos focos de actividade, coa mencionada apertura de novas escolas de imaxe e son,

91. Así e todo, os seus filmes manteñen unhas certas constantes que o propio Ponte definía desta maneira: “con ciertos años vista, sospecho que me preocupan las relaciones entre las personas. Siempre surge el tema de los problemas que tiene la gente para relacionarse, ya sea por el idioma, la diferencia de edad, la diferencia de clases... Ya sea por el mero hecho de que la vida te lleva por caminos insospechables (...) Hay una expresión de un título de Nicholas Ray: ‘más poderoso que la vida’. A mí me gusta vivir así, y también me gusta que mis películas transmitan esa sensación”. En *Cielo Negro* núm. 3 (1996), p. 37.

sobre todo no sur galego. Exemplos recentes deses dous tipos de variedade podémos atopar en dous títulos procedentes da bisbarra viguesa. En *Soldado sen fortuna* (2000), o novísimo Roque Cameselle aborda a súa segunda curtametraxe en vídeo facendo gala dunha sorprendente madurez e pericia, bebendo na nosa historia da posguerra e tomando dela unha serie de elementos para propor unha historia rica e suxestiva, mergullada nas formas máis nobres do cinema fantástico, poñéndoa en escena a través dunha boa planificación (caracterizada polo seu gusto nos encadramentos), unha magnífica fotografía, unha edición axeitada, un elenco ben escollido e dirixido e unha música moi coidada (a cargo da Orquestra Sinfónica de Galicia). A partir de premisas totalmente diferentes presentárase a mediametraxe –tamén realizada en vídeo– *The Last Patrol / La colina de la muerte* (2000), dirixida por Cora Peña pero en realidade froito do traballo conxunto que están a desenvolver nos últimos tempos un grupo de creadores, entre os que podemos citar a Óscar Suárez e José Ángel Regueiro, nos que podemos ver aos continuadores dentro do audiovisual galego da filosofía de traballo, nos niveis conceptual, estético e humorístico, iniciada por Antonio Blanco e o seu colaborador Ricardo Llovo anos atrás. Neste caso, proceden a unha simpática, fresca e descarada parodia-homenaxe dos xéneros bélico e musical (na súa formulación norteamericana) botando man desa especie de idiolecto vigués –xa presente nalgunha das súas manifestacións musicais: tamén o traballo coa banda sonora cobra gran relevancia aquí– chamado *wachulei*. Un recurso que, alén da súa ocorrencia, é utilizado con grande efectividade cómica no xogo entre diálogos (ateigados de frases ianquis ou inglesas familiares para todo espectador minimamente versado, pero absurdas no contexto das escenas) e subtítulos (que case nunca coinciden –nun dos máis afiados achados da cinta– co escoitado ou visionado, xa desde o mesmo título). Toda unha construción fílmica desmitificadora realizada desde a admiración e o amor por certo tipo de cine (desde o de Robert Aldrich ata a onda dos Monty Python, sobre todo nos momentos musicais) e artellada a través dunha sucesión de chiscos



que rematan nunha moi enxeñosa escena final –logo dos créditos–, a culminación do sentido autoconsciente e paródico da cinta<sup>92</sup>.

Xunto con todo isto, mantense –e mesmo se acentúa– esa liña preocupada polas tradicionais temáticas e eivas da sociedade galega ás que se engaden outras (comúns ao resto de sociedades occidentais). Sempre xogando con exemplos concretos, podemos partir de *Cuba libre* (asinada en 1996 por DNI 21.071.680, en realidade o bonaerense José Luis Ducid, presenta unha historia no límite na que un cubano mulato, alcohólico e sen papeis remata na rúa unha noite logo de rifar violentamente coa súa noiva, unha *pija* coruñesa; é entón cando comprende de verdade que significa ser inmigrante ilegal) para logo localizar novos (no fondo e na forma) achegamentos ao peso do pasado, da nenez na Galicia rural –*O río ten mans* (2000, Beatriz del Monte)–, ou á perenne necesidade de saír do país para aspirar a un futuro mellor –*¿A ti como se che di adeus?* (1999, outra vez Jorge Coira)–, aos que se suman, como dicíamos, problemáticas do presente como a dos sen teito –*Disonancias* (1999, Ignacio Vilar)– ou a do mundo mariñeiro, coa confrontación de ideas e formas de vida entre vellos e novos –*Xinetes na tormenta* (2001, Ricardo Llovo)<sup>93</sup>.

Toda esa heteroxeneidade<sup>94</sup> non se limitou, desde logo, ao terreo da ficción. De feito, na produción documental podemos atopar –ademais do práctico aproveitamento dos novos soportes e das texturas que estes ofrecen, compartido coa ficcional– toda unha serie de propostas que mesmo se fan eco de diversas tendencias que ocuparon ao documental contemporáneo: desde a preocupación

92. Os superviventes da patrulla atópanse cun hórreo (na rodaxe faise pasar sen disimulo os montes pontevedreses pola xungla asiática), fronte ao que ten lugar o seguinte diálogo: “–¿Qué es eso? –Debe ser un templo...”.

93. Da videocreación, outra das ramas do actual audiovisual, ocupáronos no seguinte capítulo deste volume, xa que o enfoque do que nel se parte seméllanos máis operativo.

94. Que, como se pode deducir dos títulos, tamén se dá na lingua empregada. A progresiva irrupción do idioma castelán en moitas destas pequenas producións (en boa parte xurdidas de escolas oficiais como a EIS), así como as causas, motivacións e xustificacións desta, levaríanos a unha análise que escapa dos nosos obxectivos aquí.

por evocar e consignar as derradeiras manifestacións de mundos e oficios a piques de esmorecer (*Do a medida*, 1994, de Chus Ucha; *Zapatero*, 1996, Manu Mayo<sup>95</sup>), ata obras de marcado carácter experimental (*Osos e pel*, 1991, A. Feijoo e J. Casanova; *Tempus fugit*, 1991, X. R. Otero, Xosé Maceiras e Andrés Teijeiro; ou as realizacións de Beatriz del Monte *Lo imaginado* e *El cielo de los signos*, por citar algúns títulos), pasando pola reflexión sobre aspectos da sociedade contemporánea (a enxeñosa *Marcando distancias / Keep distances*, de Luis Pablo Román sería un boa mostra) e as súas marxes (a estimábel *Ven a Bens*, da xa nomeada Sandra Sánchez), ou polo achegamento a personaxes e vidas fóra da norma (en cintas como *El jardín de piedra*, de J. Carlos Rivadulla e Juan Bértolo ou na brillante, orixinal e absorbente *Yuravliov*, realizada en 1993 por Cheché Carmona e, sen dúbida, unha das mellores desa década). Unha rama salientábel canto a cantidade e calidade foi a dos documentais de arte, da que nos ocupamos máis especificamente noutro lugar deste volume<sup>96</sup>. Entrando na segunda metade da década aparecen dous realizadores de marcada personalidade –cando menos no temático–, responsábeis de cintas que traspasaron amplamente os límites da produción local.

O primeiro é Xan Leira, asinante de títulos sempre comprometidos e centrados prioritariamente na recuperación da biografía de galegos que, por unhas causas ou outras, víronse na obriga de seren protagonistas no exterior; así, encadea unha serie de obras como *Pepe Velo, verbas coma lóstregos* (1995; recuperación da intensa biografía do galeguista Xosé Antonio Velo Mosquera –isto é, o irmán do cineasta Carlos Velo, quen en 1961 fora un dos líderes do comando antifascista galego-portugués que secuestrou o buque Santa María –rebautizado como Santa Liberdade–, acción encamiñada a denunciar as ditaduras de Salazar e Franco que acadou

95. Unha tendencia que de certo prolongaba na nosa contemporaneidade unha das liñas de traballo que interesaran a moitos dos nosos cineastas afeccionados tempo atrás e que tivera un representante sobranceiro en Rafael Sabugueiro, con obras como *Algo que morre* (1980), centrada no labor dos zoqueiros.

96. Vid. “Relacións con outras áreas culturais”.

repercusión mundial e mesmo obrigou ao goberno estadounidense a intervir como mediador<sup>97</sup>), *Causa aberta contra o xenocidio* (1998; a única que non se centra en xentes galegas senón na recollida de numerosos testemuños verbo dos crimes cometidos pola última ditadura militar arxentina entre 1976 e 1983, tomando como punto de partida as dilixencias xudiciais abertas polo xuíz Baltasar Garzón e as distintas reaccións suscitadas por esa iniciativa), ou os máis coñecidos *Patagonia, utopía libertaria* (1997; onde Leira acadou, ata o de agora, a súa realización máis conseguida, un documental de grande alcance e riqueza icónica sobre unha das loitas obreiras máis importantes e ignoradas do século XX, a folga que entre 1921 e 1922 levaron a cabo na Patagonia arxentina os peóns rurais contra os “estancieros” en protesta polas súas condicións laborais, un levantamento que, antes de ser brutalmente reprimido polo exército, tivo un dos seus líderes no anarquista galego Antonio Soto Canalejo<sup>98</sup>) e a longametraxe *Castelao e os irmáns da liberdade* (2001; indagación na vida e no ideario político da figura de referencia do nacionalismo galego facendo parada en todos aqueles lugares do exterior –Arxentina, Uruguai, México, Estados Unidos, Cuba– nos que tivo presenza e actividade públicas), todos eles impulsados desde a produtora que o propio Leira comparte con Diana Reiter,

97. A aventura fora bautizada como Operación Dulcinea, e o comando estaba composto por doce antisalazaristas portugueses e doce republicanos españois, a maioría nacionalistas galegos de esquerdas integrados no DRIL (Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación). O mando da operación correu a cargo do mariño republicano coruñés Jorge de Sotomayor, mentres que a dirección política (e de propaganda) correspondeu ao capitán portugués Henrique Galvão e a ideolóxica a Xosé Velo. Todo rematou con secuestradores, pasaxeiros (650) e tripulantes (350) acollidos en Brasil. O episodio coñecerá unha revisitación na longametraxe documental *Santa Liberdade*, debut na dirección cinematográfica da profesora e teórica da comunicación Margarita Ledo Andión, unha coprodución galego-venezolano-brasileira presentada o 21 de xaneiro do 2004 no Teatro Principal de Santiago de Compostela.

98. Na reconstrución da súa biografía articulará Leira unha cinta –gravada en Ferrol, Bos Aires e as terras patagónicas de Arxentina e Chile– que, malia os seus iniciais problemas de difusión, espertou o interese de Canal + e foi emitida no espazo *Abierto en canal* (na súa edición do 25 de xullo de 1998).

Reiter & Leira Comunicación S.L., actualmente transformada na empresa Acuarela Comunicación S.L.

Unha segunda figura sería a de Ignacio Vilar (tamén con produtora propia desde 1991, cando funda Vía Láctea Filmes), quen, logo de debutar no cinema coas curtametraxes *Edipo e Techné* (1995) e *O cambio* (1998) –ás que seguiría a xa mencionada *Disonancias* (1999)– e antes de debutar na longametraxe de ficción coa recente e tamén citada *Ilegal*, produce e realiza os documentais en vídeo *Polisóns* (1999), o primeiro documental galego que gozou dunhas amplas posibilidades de difusión<sup>99</sup>, no que Vilar abordou de fronte a problemática da inmigración ilegal nos portos galegos (aos que cada ano chegan subsaharianos por centos agochados nas bodegas dos barcos mercantes), desenvolvendo un traballo que amosa as características habituais do seu realizador, máis interesantes nos contidos que na súa execución formal, e *A aldea (o antigo e o novo)* (2000), unha produción moi ben recibida no noso país verbo dos opostos fenómenos de despoboamento e restauración que están a coñecer as aldeas galegas.

Debemos rexistrar, por último –e en continuidade coa liña trazada por Vilar–, a irrupción dunha corrente de títulos abertamente comprometidos coa realidade máis inmediata, que no noso caso para inevitabelmente polo naufraxio en novembro de 2002 do petroleiro *Prestige* e as súas consecuencias (sociais, económicas, políticas). Salientemos neste sentido as mediametraxes *Muxía, política na Costa da Morte* (2003, Ricardo Llovo) e *Aguiño, sobrevivir ao Prestige* (2003, Sandra Sánchez), esta última conseguiu acceder aos

99. Foi adquirido pola canle franco-alemá Arte. No Estado español emitíuse no programa *La noche temática* de TVE dentro do monográfico titulado *Emigrantes: viajeros sin billete* (30-7-1999). En datas máis recentes, unha nova produción galega, o documental *Labañou-Vilcabamba* (2001), foi seleccionado polo mesmo programa para a súa emisión (16-6-2001) no monográfico *Solidarios*; centrado na creación e posteriores actividades da ONG coruñesa Labañou Solidaria (que fixo chegar centos de quilos de medicinas ao distrito peruano de Vilcabamba), foi realizado por Paco Cuesta en formato vídeo e producido pola empresa galega IJV Producciones co financiamento da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia.

mercados exteriores (foi seleccionada polo Festival de Cine Español de Málaga e mercada pola televisión pública portuguesa RTP; tamén foi adquirida a nivel internacional por The History Channel).

O segundo gran factor que ten influído decisivamente no sector audiovisual galego no decurso do último decenio é o da produción de contidos televisivos. Logo do decepcionante primeiro período de funcionamento ao que fixemos referencia máis arriba, a TVG comeza a desenvolver de xeito moito máis decidido, entrados os anos noventa, o seu agardado papel dinamizador dentro do sector audiovisual do noso país. Deixando á parte agora o seu nivel de intervención na produción de longametraxes ou a súa situación referencial como receptor para outros produtos (programas, publicidade, creación gráfica, animación tradicional e animática, etc.), sen dúbida é no impulso –progresivamente crecente– á produción de series “propias” onde radica a principal das novidades. Neste sentido, o seu cambio de política –aínda que no contexto da nosa industria resultase moi importante– tampouco era moi anovador; xa que non facía senón seguir a nova tendencia de mercado que se estaba a impor nas canles estatais (e que mesmo poderíamos recoñecer a nivel europeo). Entrar nas causas desa nova demanda rebordaría con moito os límites deste traballo, así como determinar as características que, no noso ámbito, cobrou a estruturación industrial necesaria para fornecela<sup>100</sup>. Pero si podemos constatar unha evolución nos formatos, desde as iniciais sit-

100. Labor que corresponde acometer a outros redactores deste volume. Lembremos, de todos os xeitos, as análises xa realizadas por Marcelo A. Martínez Hermida ao respecto, nas que podemos localizar diagnósticos como o que segue: “Ao redor da Televisión de Galicia foise constituíndo un anel de produción herdeiro do intercambio político-económico que converteu a canle autonómica nunha extensión do poder do goberno e nunha roda de mercado para os vellos medios de prensa –con divisións audiovisuais ou oficinas de produción–, para as empresas de infraestruturas –a TVG naceu como monstro emisor-productor tipo TVE, pero sen infraestrutura suficiente– e para antigos empregados da propia TVG –velai executivos, programadores, realizadores...– [o autor estase a referir a divisións audiovisuais como as do Grupo Voz ou Editorial Compostela, a infraestruturas como as que posúe CTV ou a propia Voz e mais a produtoras como Pórtico ou Zenith]. Fóra deste anel a provisión de contidos, sexa de ficción ou non, volve pasar polas axendas do Goberno para ter unha existencia

coms tipo *A familia Pita* (vinteseis capítulos producidos entre 1996 e 1997, por Continental Producciones e dirixidos por Mateo Meléndez) ou *Pratos combinados*<sup>101</sup> a producións como *Mareas vivas* –o primeiro éxito rechamante de audiencia– ou, noutro rexistro, *Rías Baixas*<sup>102</sup>, que non foi tan patente nos contidos. Estes últimos están moi determinados por unha serie de condicionamentos: nas franxas horarias de emisión, que imponen –polo visto– unha “moral” e unhas temáticas determinadas, radicarían os máis evidentes; mais tamén se ten sinalado un feito evidente como é o de que “as series galegas emitidas pola TVG responden a unha axenda revisitada de problemas con solucións politicamente correctas: a sida, as drogas, a emigración, o tema do caciquismo revirado en paternalismo [a mesma manobra, poderíamos engadir, que se realiza co tema da ascendencia e poder eclesiástico nas pequenas comunidades], o ascenso da muller, a inexperiencia da mocidade... A TVG sabe delimitar moi ben os seus espazos informativos do que considera ficción. Sería inconcibible, por exemplo, que o tratamento da política galega, cos actuais protagonistas informativos que propón a TVG, fose trasladado ao contraste das discusións que sobre un tema ou outro tivesen os personaxes da serie”<sup>103</sup>. Daquela, sempre se nos ofertarán mensaxes positivas desde

efectiva na TVG ou para acceder á política de migallas do audiovisual quen, como sector estratéxico, medra sen posibilidade da axeitada visión industrial que lle é propia”. En “Contexto de ficción e series de televisión en Galicia”, *Grial* núm. 154 (abril-xuño 2002), p. 236. Véxase tamén, do mesmo autor, *Televisión y vídeo en Galicia. La intervención de la institución autonómica en el sector audiovisual*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1994.

101 A cal se mantén na grella de programación desde 1995 e constitúe o meirande exemplo dunha das estratexias máis coñecidas da canle (que logo empregará con outras series): a da repetición incesante de episodios correspondentes á tempada xa rematada (e a outras anteriores) na procura de fidelizar determinados segmentos da audiencia.

102. O cal non quere dicir que se abandonasen as primeiras, como demostraron posteriormente produtos como *Pequeno hotel* (unha serie en clave de humor costumista producida por CTV para a Televisión de Galicia) e *Fíos* (a cargo de La Región TV e gravada nas instalacións da produtora Faro, céntrase nunha empresa familiar do sector téxtil), ambos os dous desenvolvidos entre 2001 e 2002.

103. Marcelo A. Martínez Hermida, *art. cit.*, 2002, p. 241.

uns ámbitos colectivos en que a comunidade (revestida dos seus valores tradicionais e aderezada con elementos pintorescos e “entrañábeis” para o común do público) sempre será capaz, unida, de enfrontar os problemas e imprevistos que se lle presenten. Dentro deste bucólico panorama (por outra banda, nada innovador no eido televisivo) pouca cabida teñen, como ben apuntaba Martínez Hermida, reflexións ou tomas de posición sobre problemáticas e eventos trasladados da actualidade ás tramas propostas. Unha serie de referencia como *Mareas vivas*<sup>104</sup> condensa moi ben os amentados condicionamentos así como as virtudes do modelo cara á audiencia, entre as cales habería que salientar a creación de personaxes que ficaron no imaxinario popular (o Currás interpretado por Miguel de Lira, o Ladislao que encarnou Carlos Blanco, o Taracido composto por Víctor Mosqueira)<sup>105</sup> e, sobre todo, unha nova utilización no medio da lingua: o de *Mareas vivas* é un galego que, por vez primeira, se quere que sexa real, na que o ortopédico estándar adoptado pola TVG desde os seus inicios desbótase a prol da riqueza dialectal. Desde este punto de vista, existe un antes e un despois desta serie e quizais nese aspecto radique un dos motivos da súa recoñecida recepción entre os televidentes galegos, aceptación que, por certo, non se repetiu entre outras audiencias foráneas como a vasca e a madrileña (*Mareas vivas* foi a primeira serie que a TVG vendeu a outras canles). Poida que a súa mesma e acusada idiosincrasia fixese dela un produto dificilmente entendíbel fóra e, desde logo, no proceso de dobraxe tivo que perder moito dese xogo lingüístico –pero tamén cómico– que propón<sup>106</sup>. É esta outra das materias pendentes da nosa nacente

104. Na que nun principio semellaba percibirse unha intención de incorporar algunhas cuestións candentes na sociedade galega, pero que de contado se pregou ao esquema exposto, se non pasou a promover abertamente certas políticas e iniciativas do goberno autonómico (a do tratamento do lixo a través de Sogama, por exemplo).

105. Algo de agradecer nunha paisaxe dramática, como a das series galegas, caracterizada polo seu deseño coral, a simplificación e o arquetipo.

106. Neste sentido, e desde un punto de vista rigorosamente fonolóxico, os criterios seguidos nalgúns casos nesa celebrada incorporación da variedade dialectal están a ser postos en cuestión por parte dalgúns analistas (véxase, neste mesmo volume, Raúl Veiga, “A lingua do noso audiovisual”).

industria seriada: sermos quen de elaborar produtos en que a marca da nosa peculiaridade cultural e sociolóxica sexa antes un valor de exportación (como aconteceu cos provenientes doutras latitudes) que unha limitación. Neste sentido, atopámonos aínda nunha etapa –que comeza a delongarse en exceso– marcada polo conservadorismo no deseño de produción, e procúrase a combinación de fórmulas de probada eficacia nas ficcións televisivas con elementos locais que presuntamente coadxuvarán nunha máis efectiva conexión coa potencial –e limitada de partida– audiencia<sup>107</sup>.

A idea é, en definitiva, ‘chegar a toda a familia’, segundo adoitan recoñecer os propios responsábeis –guionistas, directores, realizadores– das series, repetindo fórmulas que xa resultaron<sup>108</sup> ou clonando outras de contrastada eficacia<sup>109</sup>. Nas dúas últimas tempadas engadiuse un interese crecente por atender de xeito máis específico ao público xuvenil e adolescente, como demostra a posta en marcha de series como *Galicia Expres* e *Avenida de América* (esta última, a primeira serie producida integramente pola canle autonómica), nas que se pretende “aclimatar” ao ambiente galego elementos de funcionamento comprobado noutras series estatais (basicamente, as producidas en Madrid) ademais de apostar pola emisión diaria (a cal demanda un nivel e ritmo de produción que, á vista dos resultados, aínda non está moi claro que se poida manter na nosa industria). Con todo, de entre as últimas propostas chegaron dúas que, aínda que ben diferentes entre si, diferéncianse apreciabelmente destas constantes. Estámonos a referir a *Un*

107. No recente traballo xa citado (p. 240), Martínez Hermida definía esta situación de xeito preciso: “O uso da diferenza é máis por asegurar un público propio, vítima da continuidade de emisión imposta e identificable coa restrinxida visión de audiencia da propia TVG, que por innovar nas temáticas galegas posibles e nas formas de dalas a coñecer a outros públicos. Digamos, asemade, que os tópicos que se asentaron nas series galegas son tan rancios que son asumibles, pero non sorprenden nin suxiren novos pensamentos. Inclusive a aqueles que son audiencia da TVG”.

108. Pénsese no deseño de *Terra de Miranda*, en que se realiza un traslado case literal do esquema de *Mareas vivas* (de feito, trátase dos mesmos creadores) ao interior agrario galego.

109. Caso de *Rias Baixas* respecto da *soap opera* estadounidense.



*mundo de historias* (2000; dirixida por Antón Dobao e na que, por certo, reencontramos ao antigo *enfant terrible* do noso audiovisual, Ricardo Llovo, en funcións de realizador), serie que se move baixo uns parámetros (temáticos, estruturais, formais) diferentes aos arriba apuntados, e á moi recente *As leis de Celavella* (2003; dirixida por Gerard Gormezano, cineasta de orixe valenciana –aínda que radicado en Cataluña– e de traxectoria singular e arriscada<sup>110</sup>, a súa emisión comeza o 19 de xaneiro de 2004); un produto sen dúbida “diferente” ao groso dos desenvolvidos no eido televisivo galego pero que procura a súa peculiaridade no trazado dun camiño intermedio (compartindo moitos dos devanditos trazos anovadores –emprego da lingua, creación de personaxes...– mais tam pouco desbotando os costumistas) desde o que se ofrece como unha nova alternativa. Ambientada nunha vila dos anos 20 do século pasado –a Celavella do título–, formúlase como un serial televisivo de aire británico (na escolla da época, nas súas doses de intriga e misterio...) pero adaptado á nosa idiosincrasia, incorporando unha moi rica serie de referentes (na que os de carácter cinéfilo ocupan lugar destacado) a partir duns guións superiores á media e a través dunha produción ambiciosa dentro das posibilidades en que ata o de agora se desenvolveron os nosos produtos televisivos. Daquela, unha aposta innovadora que semella querer combinar a chegada á audiencia tradicional da canle coa consecución dun outro público potencial.

Un segundo grupo de realizacións que está a cobrar unha importancia que ha ir en aumento nos tempos vindeiros é o das

110. Moi vinculada a José Luis Guerín desde o primeiro, do que xa foi montador na súa curtametraxe *Naturaleza muerta* (1981) e operador nos filmes *Memorias de un paisaje* (1979; outra curtametraxe), *Los motivos de Berta* (1983) e *Innisfree* (1990), labor que tamén desenvolveu noutro proxecto fóra de norma, *Cravan vs. Cravan* (2002, Isaki Lacuesta). Lembramos asemade o seu primeiro filme como director, *El vent de l'illa* (1998), achegamento en verdade suxestivo á figura do militar e científico inglés John Armstrong, home ilustrado do século XVIII e autor da primeira historia da illa de Menorca, lugar illado e agreste naquel tempo, no que se terá que enfrontar ao pechado e atrasado mundo da poboación insular.

*tele movies*, a partir da sinatura dun protocolo de colaboración entre as canles que conforman a FORTA e a Federación de Asociacións de Produtores Audiovisuais de España (FAPAE) para a realización desde tipo de produtos, desenvolvendo historias *ad hoc* como a do tetrapléxico Ramón Sampredo, a achega realizada desde a TVG (con realización das produtoras Costa Oeste, Continental TV e Euroficción e dirección de Roberto Bodegas) e que se titulou *Condenado a vivir*. Un campo, o do telefilme, que estaba aínda sen traballar ata hai pouco tempo e que resulta moi atraente para aquelas das nosas produtoras con capacidade de abordalo. Obviamente, e desde outros puntos de vista alternativos ao industrial, non debemos agardar grandes achegas ao noso audiovisual por parte deste tipo de produtos, malia que títulos como *Entre bateas* (primeiro traballo longo, independentemente do soporte, para o lugués Jorge Coira) permiten albergar algunha esperanza.

Unha terceira cuestión que cómpre subliñar, por último, atinxe ao pulo que, desde os últimos anos noventa, cobra a actividade documental producida con destino inicial á Televisión de Galicia. Neste eido destaca a produtora Costa Oeste<sup>111</sup>, empresa que apostou por un formato, o da serie documental (ou *docu-soap*), pouco explotado aínda no noso contexto pero de probado funcionamento no mundo anglosaxón, baseado en presentar diversos personaxes e tramas vitais a través das súas profesións. E de certo os primeiros resultados, as series *Chunda Chunda* (1999)<sup>112</sup> e *Moito mar* (1999-2000, dirixida por Sandra Sánchez en sete capítulos), acadaron un quizais inesperado acordo entre os niveis de audiencia e a recepción crítica<sup>113</sup> que levou á produtora ao desenvolvemento

111. En orixe, creada en 1998 como confluencia de tres das máis importantes empresas do aparentemente emerxente sector audiovisual galego –Continental, Imaxe e Productora Faro– co obxectivo de desenvolver novos produtos e formatos para as canles televisivas.

112. Primeira incursión do hiperactivo Jorge Coira neste terreo da serie documental que terá unha brillante continuación con *Vida nas mareas* (2000, codirixida con Cheché Carmona, unha produción de seis capítulos do Grupo Voz).

113. Outras producións dese ano foron *O sal da terra* (unha historia do sindicalismo galego en seis capítulos realizados por Valentín Carrera e producidos por Ibis TV),

de novos proxectos –aínda, que nós saibamos, sen emitir– como *092* (2001, sete capítulos en que, baixo a dirección de Jorge Coira, se reflicte a vida diaria dun grupo de axentes da Policía Local de Ourense, dentro e fóra do seu traballo), *Veterinarios* (2001, que repara, ao longo de sete capítulos dirixidos por Carlos Davila, na vida desta profesión tanto no ámbito rural coma no urbano), *112 Rescate* (2002, Sandra Sánchez, oito capítulos; centrada no traballo dos voluntarios de Protección Civil de Galicia) ou *Fútbol modesto. Tardes de domingo* (2001-2002, serie realizada por J. Judas Díaz arredor das vivencias de dous equipos futbolísticos da terceira división galega –o CD Grove e o Alondras C.F. de Cangas do Morrazo– ao longo da temporada).

Unha liña, xa que logo, que si semella exportábel, na que tamén incidiron outras propostas de interese como *Percebeiros* (1999, de IJV Producciones, dirixida por Paco Cuesta) ou *Carrilanos, os túneles dun tempo* (2003, produción de TVE-Galicia escrita e dirixida por Rafael Cid)<sup>114</sup> e que ten algunhas das súas últimas mostras nas dúas

*Crónica do mar* (Marcos Gallego, produción de SAGA [Servizos Audiovisuais Galegos], 13 capítulos), *Camiño do vento* (Jesús Sueiro, Proa, 5 capítulos), *A vida aberta* (Conchi Iglesias e Marta Piñeiro, 11 capítulos, Zénit Multimedia) ou *Historia do fútbol galego* (Emilio Sampredo, 13 capítulos, SAGA). Vallan estes exemplos para constatar o asentamento que deseguida acadará este formato da docuserie dentro do noso panorama audiovisual. Para unha completa consulta de datos verbo destes e doutros títulos, *vid. Margarita Ledo Andión* (coord.), *Observatorio do Audiovisual Galego. Informe e Catálogo 1999-2000*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Comunicación, 2002, pp. 131-163.

114. Malia que, para sermos exactos, nestes dous casos trátase de documentais para televisión realizados nunha única entrega. No primeiro (cunha duración de 28 minutos) abórdase a vida dunha localidade mariñeira na que a recollida e comercialización de percebes constitúe a principal actividade económica; no segundo, gravado en vídeo dixital (Cid contou coa colaboración do realizador Alberto Lema) e dunha hora de duración, recupérase a historia da construción da liña ferroviaria Puebla de Sanabria-Ourense (que formaba parte do trazado Zamora-A Coruña), unha verdadeira odisea técnica e humana (a obra, prevista para cinco anos, rematou por ocupar trinta –de 1927 a 1957– e foi un dos últimos tramos da rede ferroviaria tradicional en ser inaugurado: só a construción do túnel do Padornelo –o máis longo en activo do ferrocarril español– levou vinte anos) que transformou a vida das zonas por onde discorria; chagáronse a crear poboacións para acoller os milleiros de traballadores (“carrilanos”)

docuseries escritas, dirixidas e realizadas por Xaime Fandiño –froito da coprodución entre a TVG e a Universidade de Vigo– *Comediantes* (2002, concibida para unha explotación restrinxida ao mercado galego, que se achega á vida diaria dunha serie de intérpretes e técnicos das series televisivas galegas máis populares) e a moi atraente *Vivir en Manhattan* (2001-2002, construída en sete entregas que dan conta, logo da catástrofe das Torres Xemelgas acaecida o 11 de setembro de 2001, das vivencias diarias dunha serie de dezaioito profesionais galegos que viven e traballan na illa neoiorquina) dentro dun horizonte para o que se anuncian numerosos proxectos. Neste sentido, chama a atención o maltrato ao que foi sometida por parte dos programadores da canle autonómica unha serie documental tan atraente como *A memoria cotiá*, desenvolvida pola produtora Formato entre 2001 e 2002 en dúas quendas de 19 e 7 capítulos (de media hora escasa de duración), respectivamente, dirixidos por Manolo Gómez, nos que se procura amosar a evolución da sociedade galega ao longo do século XX a través dos seus protagonistas, enfiando centos de entrevistas con homes e mulleres de todas as clases sociais e ocupacións<sup>115</sup>.

#### CONCLUSIÓNS (SEMPRE PROVISORIAS)

A teor do ata aquí exposto, xorden entón –e para rematar– dúas ou tres preguntas:

implicados na construción (moitos deles, logo da guerra, pertencentes a destacamentos de republicanos condenados a traballos forzados) [vid. Xosé Hermida, “Carrilanos, la odisea ferroviaria bajo tierra”, en *El País*, 4-4-2003, p. 57].

115. O seu devir na grella televisiva foi, máis ou menos, o seguinte: a emisión da serie iníciase en agosto de 2001, matense en horario de *prime time* durante seis domingos; nese primeiro pase estival a TVG, malia posuír xa os catorce capítulos inicialmente contratados, botou man do seu coñecido e peculiar método –aplicado a *Pratos combinados*, por exemplo– de repetir sen criterio a oferta dos seus contidos, e emitiu tres capítulos repetidos dúas veces. A partir de aí, a serie desaparece ata a primeira semana de febreiro de 2002, cando, sen previo aviso, se emite en horario de tarde unha nova quenda de capítulos (amais de repetir os do anterior mes de agosto) que remata abruptamente o día 8. Quen isto asina descoñece o percorrido posterior, se é que existiu, deste material. Verbo das características e contidos d’*A memoria cotiá*, vid. Xan Carballa, “*Memoria cotiá*, documental e reportaxe de altos vós”, n’*A Nosa Terra* núm. 1020 (7-2-2002), p. 28.

*1. Ata que punto, desde o punto de vista da produción, o manexo de toda esta serie de referentes temáticos e culturais influíu no planeamento dos proxectos cinematográficos e, posteriormente, audiovisuais? Tiñan en conta ou presupoñían que agardaba o público?*

En principio, e partindo do cinematográfico, cabería admitir –como fomos vendo– que as empresas de produción si botaron man (polo menos en moitas ocasións) do manexo dunha serie de referentes moi concretos na crenza de que podían conectar co público. Evidentemente, as estratexias e os contidos variaron tanto como os diversos momentos (desde os anos 20 ata a actualidade) nos que se propuxeron, así como os seus públicos potenciais.

Ora ben, para tirar algunha conclusión operativa sobre esta cuestión –consciente este redactor, ao cabo, da súa simple condición de historiador– cumpría abrir consultas con alguén que tivese unha certa experiencia industrial no cinema galego cando menos nas últimas décadas. Escolleuse a Carlos A. López Piñeiro, daquela un dos implicados, como xa se expuxo, na resurrección do cinema galego na década dos 70 e no seu devir posterior en funcións de produtor, guionista e director (como así o foi nun dos filmes de longametraxe fundacionais, *Urxa*), o cal abranguíu unha multiplicidade de perspectivas verbo da industria galega moi axeitada<sup>116</sup> para abordar a resposta dos nosos interrogantes. Pois ben, preguntado acerca de se a incorporación ao amentado filme de todo ese substrato da cultura popular (mitoloxía, paganismo, etc.) que sinalamos obedecera a un sentido comercial ou ben era produto, mormente, dunha operación cultural ou semellantes, respondeu coa seguinte e clarificadora historia<sup>117</sup>: nun principio, tanto el como García Pinal (codirector en *Urxa*) manexaban varios proxectos que pretendían desenvolver. Ese conxunto de proxectos poderíase dividir en tres paquetes: a) Filmes de carácter urbano, na

116. Desde a súa mesma condición de produtor e cineasta independente segundo os cánons industriais, a máis acaída para nos referir ao director galego medio. De seguro que Raúl Veiga complementará neste volume desde a súa experiencia estas cuestións.

117. En conversa mantida o mes de decembro de 2002.

onda do *thriller*; un cine popular á procura dun público novo (un pouco na liña da súa curta *Embarque*, de 1984). b) Un segundo grupo centrado na adaptación á pantalla de contos populares da tradición oral galega; tamén, entón, un concepto de cine popular enraizado no rural (nada de grandes autores consagrados estilo Cunqueiro ou Blanco Amor). c) Por último, artellaran a posibilidade dunha liña máis culturalista, baseándose en autores recoñecidos. Pois ben, a Comisión encargada de conceder as subvencións aos proxectos aprobou esta última (lembramos: fondo literario en Reigosa e Cortázar, ademais doutras influencias que poderíamos engadir como as de Cunqueiro, Fole ou Yeats).

Daquela, cando pretendemos establecer de que fala ou falou o cinema galego ou cales foron as estratexias deseñadas cara á procura dun público propio, cómpre ter moi en conta a realidade das condicións de produción e proceder a relativizar as nosas conclusións respecto do tema, porque nun cine, como o das últimas décadas, absolutamente dependente das subvencións, quen decide en moitas ocasións, ao cabo, o tipo de películas que se realizan son as Comisións avaliadoras (algo, polo demais, extensíbel ao cine español e europeo en xeral). Obviamente, esa dependencia resulta moito máis tenue na actividade curtametraxista, en manifestacións como a videocreación, ou en certos xéneros como o documental, eidos en que a capacidade de manobra é moito maior e en que, precisamente por iso, atopamos moitas das máis suxestivas achegas realizadas desde o noso audiovisual<sup>118</sup>.

118. Noutros lugares xa reparamos, por exemplo, na evolución do noso documental, concluíndo que “a historia e tendencias da imaxe documental galega non resultaron tan distantes das presentes noutros lugares do mundo, salvando, loxicamente, as enormes distancias e as súas peculiares circunstancias. Mais o certo é que, cando en determinados períodos existiu unha mínima produción autóctona, as súas características –desde as primeiras tomas de vistas ata a incorporación de conceptos provenientes das vangardas cinematográficas; desde a vertente industrial e turística ata as prácticas máis artísticas ou militantes– gardaron evidentes paralelismos coas do exterior. Algo que se comproba cando, na derradeira década e media do século recén finalizado, as novas condicións de formación, produción e difusión (...) principiaron unha etapa de lenta e progresiva consolidación –ben que sempre insuficiente– que vén de dar os seus primeiros froitos xa maduros nos últimos anos, respondendo na medida das súas capaci-

Pola súa banda, a produción con destino televisivo –hoxe en día o 67% do total<sup>119</sup>– responde na súa meirande parte a outros moi concretos parámetros (que se van desenvolver dentro dun moi determinado contexto de produción) que xa foron adiantados máis arriba, baseados en atender a unha audiencia común –tal e como é entendida desde as súas instancias reitoras– e o máis ampla posíbel, sen profundar na atención aos distintos tipos de públicos presentes na sociedade, e derivando en procesos mesmo involuntarios de autocensura (nas fórmulas, nos contidos, nas ideas) por parte das produtoras.

2. *As propostas resultantes, conectaron (conectan) ou non con ese público? Doutra maneira, por que unhas triunfan e outras non?*

De entrada, tamén neste punto hai que diferenciar entre a recepción televisiva, a dos circuitos especializados –e moi minoritarios– para as curtametraxes (independentemente do seu soporte) e a resposta nas salas cinematográficas.

Nos dous primeiros casos esa conexión existiu en diversas ocasións. No eido televisivo a través de deseños conceptuais e mais de estratexias de programación que xa se expuxeron. No ámbito da curtametraxe porque este amosa a heteroxeneidade suficiente como para conectar cos intereses e gustos de moi diversos tipos de público.

Outro tema ben diferente é o de analizar o acontecido coas longametraxes comerciais. Se botamos man dos datos de recadación que subministran o Instituto de Ciencias e Artes Audiovisuais (ICAA) e mais o Ministerio de Educación, Cultura e Deporte [ver táboa 1], cabe deducir que, en xeral –e máis alá das posíbeis imprecisións–, a meirande parte dos títulos aquí nomeados foron un fracaso nos despachos de billetes, sobre todo fóra do territorio

dades ás novas condicións –e tamén posibilidades– do audiovisual contemporáneo”. En “Apuntamentos verbo das imaxes documentais no cinema galego”, *Grial* núm. 154 (abril-xuño 2002), p. 223.

119. Segundo os datos do *Informe sobre a produción audiovisual galega no bienio 2001-2002* elaborado polo Observatorio do Audiovisual Galego.

galego, pero coidamos que tamén quedou claro que en moitas ocasións eses filmes non tiveron ocasión de competir dignamente no mercado. Isto, por suposto, non é un problema nin moito menos exclusivo do cine feito en Galicia (e de afondar nesta cuestión ocupáranse outros especialistas)<sup>120</sup>. En todo caso, queda unha constatación: os únicos filmes con capacidade de competir, de acceder dun xeito máis ou menos normalizado ás salas (e aos sistemas de explotación posteriores: vídeo, DVD, etc.) adoitan ser aqueles que presentan unha serie de nomes que constitúen en si mesmos un valor de produción de cara á realización dun título de 'prestixio' [dous exemplos a modo de fórmula: Manuel Rivas + Rafael Azcona + J. L. Cuerda + Fernando Fernán-Gómez = *A lingua das bolboretas*<sup>121</sup>; ou: Elías Querejeta + Fernando León de Aranoa + Javier Bardem = *Os luns ao sol*].

120. *Cfr.* o capítulo "Distribución e exhibición", a cargo de Miguel Anxo Fernández. Apuntemos como dato que no bienio 2001-2002 só catro das oito longametraxes producidas na nosa Comunidade puideron chegar en condicións ás salas comerciais de cine.

121. Isto é, máis ou menos a mesma fórmula que comezara a seguir o cinema español bastante tempo antes, a comezos da década anterior, e que foi definida por Esteve Rimbau a partir doutro filme: "Bien acogido por la crítica española e internacional –el film se proyectó en el Festival de Berlín– y por el público (400.000 espectadores en su primer año de exhibición), *El rey pasmado* [1991, Imanol Uribe] podría ser un modelo perfectamente ajustado al diseño de producción global que el 'decreto Miró' se planteó en 1983 para un cine español que reivindicara su idiosincrasia cultural y al mismo tiempo reuniera las condiciones exigidas para su homologación europea. De hecho, buena parte de los films contemporáneos responden a la suma de algunos de esos parámetros (cine de autor + géneros + adaptación literaria + star system + look formal) en diversas proporciones, pero con idéntica voluntad de polivalencia". Rimbau, "La década socialista", en Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau e Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 421. En relación con Galicia, podemos detectar con anterioridade outro exemplo que respondía punto por punto a ese modelo –e que funcionou nas billeteiras con similar efectividade– e que, significativamente, fora escrito e realizado polos mesmos responsábeis (Rafael Azcona e J. L. Cuerda) d'*A lingua das bolboretas*. Referímonos, claro é, a *El bosque animado* (1987).



As temáticas

155

Táboa 1. Producións cinematográficas galegas ou participadas por empresas galegas

FILME	ESPECTADORES	RECADACIÓN €
<i>La gran comedia</i> (1986)	16.254	24.585
<i>Gallego</i> (1987)	66.236	124.856
<i>Divinas palabras</i> (1987)	573.603	1.062.476
<i>Continental</i> (1989)	103.994	163.628
<i>Sempre Xonxa</i> (1989)	62.603	138.638
<i>Urxa</i> (1989)	18.899	26.514
<i>O xogo das mensaxes invisibles</i> (1991)	15.164	35.389
<i>Martes de Carnaval</i> (1991)	12.876	28.463
<i>Huidos</i> (1992)	54.461	105.601
<i>Tirano Banderas</i> (1993)	150.412	403.106
<i>O baile das ánimas</i> (1993)	51.803	127.526
<i>Dáme lume</i> (1994)	3.908	9.497
<i>A metade da vida</i> (1994)	1.583	4.176
<i>La leyenda de la doncella</i> (1994)	10.958	32.290
<i>A lei da fronteira</i> (1995)	172.030	454.674
<i>Dáme algo</i> (1996)	61.602	183.963
<i>La Moños</i> (1996)	31.641	95.316
<i>Nena</i> (1997)	664	2.359
<i>A noiva de medianoite</i> (1997)	28.118	90.960
<i>Un buen novio</i> (1997)	31.932	120.070
<i>Fisterra. Onde termina o mundo</i> (1998)	73.321	265.181
<i>Cuando el mundo se acabe...</i> (1998)	30.104	109.094
<i>Fronteira Sur</i> (1998)	87.399	327.562
<i>Arde amor</i> (1999)	6.700	26.066
<i>A lingua das bolboretas</i> (1999)	1.181.470	4.632.252
<i>Era outra vez</i> (1999)	27.007	104.234
<i>Cando volvas ao meu lado</i> (1999)	397.466	1.106.149
<i>Se buscan fulmontis</i> (1999)	181.557	659.244
<i>Sei quén es</i> (2000)	105.685	438.696
<i>Terra de Fogo</i> (2000)	30.876	126.321
<i>Blanca Madison</i> (2000)	1.087	7.825
<i>Divertimento</i> (2000)	45.413	189.761
<i>Lena</i> (2001)	49.369	212.862
<i>Belas dormentes</i> (2001)	1.604	5.876
<i>O bosque animado</i> (2001)	508.523	1.949.917
<i>Canícula</i> (2001)	47.374	186.566
<i>O alquimista impaciente</i> (2002)	204.797	902.100
<i>Días de voda</i> (2002)	37.224	166.811
<i>Os luns ao sol</i> (2002)	1.602.946	7.577.326
<i>Trece badaladas</i> (2002)	125.173	569.691
<i>O lapis do carpinteiro</i> (2002)	150.140	728.673
<i>O agasallo de Silvia</i> (2003)	13.689	63.908
<i>Desconxélate</i> (2003)	217.862	1.032.775
<i>O misterio Galindez</i> (2003)	64.394	312.220

Fontes: ICAA e Base de Datos de Películas do Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.  
 Nota: Recadación de espectadores o 31-12-2003. Non se inclúen os datos d'O Cid. A lenda (2003), aínda provisorios no momento de redactar este texto.

Así e todo, e volvendo ao tema da conexión cos seus potenciais receptores dos variados referentes temáticos e xenéricos que temos localizado no cinema galego, podemos recordar algúns datos que, se cadra, válenos para tirar algunhas conclusións:

- Nunha recente enquisa promovida no ano 2001 polo Centro Galego de Artes da Imaxe –co gallo dos seus dez primeiros anos de existencia– entre críticos, especialistas e historiadores do cine que desenvolven a súa actividade en Galicia<sup>122</sup>, a considerada mellor longametraxe galega da década resultou ser *Sei quén es* (2000, Patricia Ferreira); en segunda posición, empatadas a votos, colocáronse *Fisterra* (1998, Xavier Villaverde) e *Arde amor* (1999, Raúl Veiga). Non vemos aquí, pois, películas que manexen prioritariamente elementos ou tradicións populares galegas, tampouco adaptacións literarias, máis ben ao contrario... Só nun terceiro chanzo aparecen os dous filmes de Carvajal xa mencionados neste texto, acompañados d'*A lingua das borboretas* (J. L. Cuerda). Non é posíbel estender estas valoracións ao público, dadas as peculiares condicións de distribución e exhibición do noso mercado, pero resulta moi significativo o feito de que unha das reivindicacións máis recorrentes por parte de intelectuais e analistas, a da imperiosa necesidade de adaptar textos propios por parte das nosas producións audiovisuais, semella non ter un correlato directo na experiencia.
- Polo demais, podemos consignar tamén que eses filmes gañadores funcionaron máis que ben a nivel comercial en territorio galego (cando dispuxeron dunha distribución máis ou menos normalizada, cousa que non sucedeu coa película de Veiga), o cal indicaría un certo acordo entre crítica –entendida no seu sentido máis amplo– e público. De todos os xeitos –e enlazando co que antes apuntábamos– nada comparábel ás recadacións (non só en

122. Coordinada por Jaime Pena e publicada co título *Imaxes dunha década (1991-2001)*, A Coruña, Xunta de Galicia-CGAI, 2001.

Galicia senón en todo o Estado) de filmes como *A lingua das bolboretas* ou *Os luns ao sol*; nestes exemplos, a temática –moi diferente en ambos os casos, aínda que moi vencellada á sociedade galega– revélase bastante secundaria á hora da resposta nas salas (a “chamada” destes dous filmes procede doutros factores), sempre e cando, claro está, implique ao espectador.

- Un caso que cómpre salientar, por último, constitúeo o da longametraxe de animación *O bosque animado* (2001, Ángel de la Cruz e Manolo Gómez), facturada pola produtora coruñesa Dygra Films. Porque estamos, sen dúbida, fronte ao maior éxito de mercado da historia dun filme exclusivamente galego [vid. táboa 1], ao que habería que engadir o seu éxito de venda e alugueiro en vídeo e DVD. Trátase, claramente, dun exemplo sobranceiro verbo da potencialidade que alberga o noso acervo cultural para constituírse en alternativa –ou, se queremos, para competir moi dignamente en igualdade de condición– cara a determinado sector de público fronte ás propostas Disney-Pixar, Dreamworks, etc. E reflicte, polo demais, o pulo e competencia cobrados ao longo dos últimos dez anos por un sector do noso audiovisual, o da animación, que está a confirmar as expectativas –industriais e, por que non, artísticas– nel depositadas<sup>123</sup> e que, ao noso modo de ver,

123. Está a ser promovido mesmo institucionalmente. Vallan dous exemplos ao respecto de características e obxectivos diferentes, pero complementarios: dos aproximadamente 7,6 millóns de euros anuais que a Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual, dependente da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, está a destinar ao fomento da cultura audiovisual en galego, unha parte específica oríentase cara ao campo da animación; por outra banda, o desenvolvemento en maio de 2003 do Cartoon Future (Foro de Novas Tecnoloxías da Animación en 3D e Imaxe de Síntese, organizado pola Asociación Europea de Films de Animación Cartoon) na Coruña, impulsara no mes de marzo a decisión por parte do Consello da Xunta de Galicia de asinar un convenio entre a Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo e Cartoon a través do cal os profesionais da animación poderán intercambiar experiencias e acceder ás últimas innovacións tecnolóxicas da industria. Vid. Eloísa

constitúe un eido moi axeitado para poder traballar coas nosas tradicións, lendas, mitos, etc. (dada a súa potencialidade para a fantasía), someténdoo ás relecturas pertinentes. De xeito que o salto de calidade e ambicións (e mais o éxito) que constituíu *O bosque animado* acaba de atopar continuidade en dous novos proxectos de longametraxe que sitúan a industria da animación galega entre as máis activas de Europa. Mentres que o equipo de produción da compañía Dygra Films está a traballar n' *O soño dunha noite de San Xoán*, novo filme en 3D inspirado na obra de Shakespeare *Soño dunha noite de verán* (que conta cun orzamento de sete millóns e medio de euros e a participación da compañía portuguesa Appia Filmes) que se prevé estrear a noite do 24 de xuño de 2005, outra empresa galega, a compostelá Bren Entertainment, formou parte ao longo de tres anos e medio da xestación d' *O Cid. A lenda* (2003, José Pozo), a primeira gran aposta do Grupo Filmax, presidido polo lugués Julio Fernández Rodríguez (A Fonsagrada, 1947), polo cine de animación que chegou ás pantallas<sup>124</sup>, e que combina as técnicas 2D e 3D. Precisamente a contribu-

Villar, "Animación: Dibujo del sector", en *Academia. Noticias del Cine Español* núm. 90 (maio 2003), pp. 10-11.

124. Contou cun orzamento de nove millóns de euros (ata o de agora, a media dunha película española de animación situábase nos tres millóns). Aposta que atopará continuidade nos filmes *Pinocchio 3000* e *Don Quijote*, nos que Bren tamén participa. Lembremos que a factoría compostelá forma parte do grupo de empresas que Filmax ten dedicadas á produción de cine de animación (en San Sebastián de los Reyes, Barcelona e Valencia), o cal acaba de reforzar coa creación de Filmax Animation. O de Julio Fernández constitúe, sen dúbida, un caso especial, porque representa a conexión empresarial (nos niveis da produción e da distribución) entre as industrias audiovisuais catalá e galega. A través dos seus distintos selos (Sogedasa, Animation, Castelao Producciones, Fantastic Factory...), o Grupo Filmax relacionouse con Galicia a distintos niveis (ademais do que agora nos ocupa): distribuindo, desde mediados dos noventa e con apoio institucional, títulos en versión galega nas salas comerciais; coproducindo filmes (*Fronteira sur*, por exemplo); ou localizando rodaxes como o de *Dagon* (2001, Stuart Gordon). Presidente de Barcelona Audiovisual (asociación que agrupa a once produtoras catalás), as boas relacións empresariais e políticas de Fernández coa

ción de Bren centrouse na realización deste último tipo de imaxes (faceta en que está especializada), ás que se recorreu para compoñer os planos de masas<sup>125</sup>.

### 3. *Cara a onde camiña a nosa produción cinematográfica e con base en que criterios?*

Pois non é doado aventuralo, loxicamente, aínda que si podemos corroborar algunhas constantes. A máis salientábel, desde o punto de vista industrial, apóiase na idea –que xa adiantabamos– de que é na adaptación cinematográfica de obras literarias galegas onde radicaría a clave para construír un audiovisual galego que realmente nos representase, a través dunha ollada, dunha estética propias, e contando cuns medios de produción considerábeis. A esa idea parecen responder dous recentes e agardados proxectos cinematográficos –aínda que non cumpriron totalmente coas expectativas– como son *Trece badaladas* (2002, Xavier Villaverde) e *O lapis do carpinteiro* (2002, Antón Reixa), nos que o esforzo de produción foi evidente (ambos declararon orzamentos por riba dos tres millóns de euros<sup>126</sup> e ambos contaron cunha satisfactoria distribución). Para os desenvolver, escolléronse obras recentes e

súa terra de orixe permitíronlle non só instalar divisións da súa compañía no noso país senón mesmo poñerse á fronte do Clúster Galego do Audiovisual, constituído en 2003 co principal obxectivo de procurar a cooperación e integración do conxunto de empresas da industria audiovisual galega con miras a acadar un maior nivel de competitividade, e que pretende incidir na mellora da cualificación, capacidade tecnolóxica e nivel produtivo dos seus asociados.

125. Polo demais, este filme presenta dúas peculiaridades que se deben sinalar. A elección do tema sería a primeira, xa que logo resulta un pouco sorprendente a escolla dunha figura tan complicada e potencialmente polémica como a de Rodrigo Díaz de Vivar (tendo en conta a utilización que dela fixera o nacionalcatolicismo franquista) para unha película destas características, concibida en principio como un produto para todos os públicos. En segundo lugar, resulta rechamante o grafismo desenvolvido, a medio camiño entre a tradicional estética Disney (unha influencia que tamén se fai patente no deseño dos protagonistas e na estrutura da historia) e o debuxo innovador, caracterizado pola notábel distorsión torácica dos personaxes humanos. Daquela, e neste caso, a continuidade da que falabamos ten máis que ver cos niveis industrial (pola contribución aducida) e comercial (foi un novo éxito nos despachos de billetes) ca co temático.

126. Superiores, de feito, ao presuposto medio das películas españolas durante o bienio 2001-2002, que foi de 2,7 millóns. Cfr. Ignacio Varela Ramos; José Luis Cabo

con éxito de dous autores recoñecidos dentro do panorama literario galego pero tamén fóra deste (grazas ás traducións e premios dos seus libros e mais a súa actividade xornalística), Manuel Rivas e Suso de Toro; depositouse o labor de adaptación cinematográfica en dous nomes coñecidos –malia que de traxectorias diferentes– do noso audiovisual, Xavier Villaverde e Antón Reixa; e promoveron os proxectos os dous buques bandeira, por así dicir, das dúas asociacións de produtoras existentes en Galicia: Continental Producciones (pertencente á AGAPI) e Filmanova (antes Portozás Visión, inscrita en AEGA, asociación constituída en 2001 como escisión da anterior).

E á devandita idea tamén responde a existencia de convenios como o asinado no ano 2000 entre a Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, a asociación Galega de Editores (AGE) e a AGAPI (Asociación Galega de Produtoras Independentes). O obxectivo: facilitar o transvasamento de dous libros galegos contemporáneos ao cine poñendo en comunicación directa, de paso, o sector editorial co audiovisual. De maneira que cada unha das oito editoriais que conforman a AGE propuxo dous títulos do seu selo (en total, 16) e un denominado 'Equipo de Análise de AGAPI' encargouse de estudar a viabilidade que presentaba cada un deses títulos para dar pé a adaptacións cinematográficas ou televisivas. Un estudo de certo significativo polo que ten de proposta de configuración do audiovisual galego nos anos vindeiros. Dada a súa evidente conexión co eido literario, no seguinte capítulo repararemos nos criterios e ideario que se desprenden do Informe resultante.

Sen dúbida, a chegada en setembro de 1999 da longamente agardada Lei do Audiovisual de Galicia, aprobada no Parlamento galego co apoio de todos os partidos políticos<sup>127</sup>, na que, entre outras cousas, o sector pasa a considerarse como estratéxico e prio-

Villaverde e Jaime Pena Pérez (dirs.), *Audiovisual galego 2003*, A Coruña, Xunta de Galicia-CGAI, 2003, p. 42, onde se fai constar que para deducir esa media descontáronse os efectos distorsionadores do filme dirixido por Alejandro Amenábar, *Los otros* (cun custo duns 20 millóns de euros).

127. *Lei 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia*. Publicada no Diario Oficial de Galicia núm. 174, mércores 8 de setembro de 1999, pp. 11.032-11.036.

ritario –con todo o que iso implica– para o desenvolvemento non só cultural senón tamén económico de Galicia, supuxo un pulo moi importante para a nosa produción desde daquela a distintos niveis (coa posta en marcha dunha serie de medidas, iniciativas, movementos e actividades, tanto institucionais como empresariais, e mesmo conxuntas, incluíndo aspectos como o da formación de profesionais<sup>128</sup>). Neste sentido, a día de hoxe, o sector audiovisual galego non só entrou no período máis importante da súa historia senón que mesmo foi capaz de se facer un oco entre os tradicionais centros de produción do Estado (maiormente, Madrid e Barcelona), circunstancia que –dito sexa de paso– non está a pasar desapercibida entre os máis solventes historiadores e analistas do cine español<sup>129</sup> e que se enmarca nunha nova reconsideración do papel que están a desenvolver dentro da actividade xeral eses que a historiografía cinematográfica española deu en denominar, entrando na última década dos 90, “cines autonómicos”. Asistimos, polo demais, á consolidación do ideario empresarial que informara en boa medida a transformación da produción cinematográfica galega no decenio anterior (a partir dos criterios que se puxeran a andar naquel I Congreso do Audiovisual Galego, logo postos en práctica pola AGAPI) e que atopara na coprodución a súa fórmula de traballo, no sentido de permitir unha actividade continuada, a redución de riscos financeiros e mais promover a penetración das produtoras e dos profesionais do sector en mercados máis amplos<sup>130</sup>. Daquela, o modelo ofrece moi diversos matices respecto da implicación galega nos proxectos en que estiveron implicadas, desde o máis ou

128. Das que se ocupou Isabel Sempere neste mesmo volume.

129. Como demostra a atención que se dedicou a este aspecto na derradeira das cinco xornadas que, coa organización da Universidade Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), conformaron o Seminario *La nueva mirada del cine español*, celebrado en Pontevedra entre o 15 e o 19 de setembro de 2003. No noso relatorio “Centro e periferia no cine español. Unha visión desde Galicia” tivemos oportunidade de enfiar unha serie de reflexións ao respecto, que imos trasladar en parte a estas páxinas finais.

130. Aínda que non o teñamos amentado anteriormente, indiquemos que ese ideario –e a fórmula de traballo del derivada– nin moito menos está a ser, nos últimos anos,

menos conxuntural (péñese en filmes como *Se buscan fulmontis* [1999, Alex Calvo Sotelo], *Divertimento* [2000, José García Hernández], *Canícula* [2001, Álvaro García Armero] ou *O misterio Galíndez* [2003, Gerardo Herrero], que moi pouco nos din), pasando por unha participación financeira e artística máis sólida (nos títulos dirixidos por Patricia Ferreira, por exemplo: *Sei quén es* e *O alquimista impaciente*), ata aqueles títulos que poderíamos encadrar como resultantes de iniciativas de produción plena ou prioritariamente galegas (dos que demos conta aquí).

De calquera xeito, esta semella unha consideración secundaria para moitos. O verdadeiramente importante é que, chegados ao 2002 –últimos datos dispoñíbeis ata o de agora–, en Galicia existían 150 empresas que traballaban no sector da produción audiovisual (cine, televisión, publicidade, multimedia, servizos de produción e posprodución) e que facturaran no ano anterior 51.417.624 euros<sup>131</sup>. Empregaban de forma estábel a case mil traballadores. As súas perspectivas de crecemento eran optimistas,

privativo do audiovisual galego dentro do noso Estado (non podería ser doutra maneira: para coproducir, fan falla asemade outros coprodutores). Así o demostra o desenvolvemento de encontros como o *I Foro de Coprodución Audiovisual* que tivo lugar en Santiago de Compostela nos primeiros días de xullo de 2003, impulsado pola AEGA (Asociación de Empresas Galegas do Audiovisual) e apoiado pola Consellería de Cultura da Xunta de Galicia; o Foro –de título ben ilustrativo– reuniu a representantes políticos e empresariais de Galicia, Cataluña, Euskadi e Andalucía co propósito de crear alianzas entre as empresas audiovisuais das diferentes comunidades para o desenvolvemento conxunto de contidos. De entre as ideas expostas ao longo das dúas xornadas, entresacamos unha –expresada por Joan Antoni González, director do Institut del Cinema Catalá– que nos pareceu moi significativa (e que enlaza coa situación da que estamos a constatar): a de que coproducir é unha forma de afrontar a centralidade –do sector– latente na capital. Unha situación que, se tradicionalmente atinxía ao cinematográfico, na actualidade estendeuse ao novo escenario audiovisual: “En Madrid cuentan con las cadenas privadas de televisión; nosotros debemos encarnarnos con otras dificultades (...) sólo contamos con las televisiones autonómicas”. Vid. *El Correo Gallego*, 4-7-2003, p. 76.

131. A distribución dos ingresos resultaba moi esclarecedora: 19.411.166 de euros proviñan da televisión; 15.877.562 dos servizos de produción e posprodución; 6.093.529 da publicidade; 5.118.576 do cine; e 4.916.791 do multimedia. Datos publicados en *Audiovisual galego 2003, cit.*, 2003, p. 16.



a lexislación favorábel e, de contado, moitas delas –as principais– agruparíanse para enfrontar os problemas detectados no sector. A produción (ou participación) en longametraxes aumentaba cada ano, o mesmo que a de telefilmes; a publicidade comezaba a valorarse no exterior, o mesmo que os intérpretes; as series de ficción coñecían unha constatable aceptación... Visto desde o exterior, o sector parecía envolto nunha atmosfera de euforia, tanto a nivel institucional como empresarial, e vendía unhas cifras que situaban a Galicia como a terceira Comunidade Autónoma –xa o adiantamos– polo peso da súa industria audiovisual. Datos como o de que ningunha das empresas galegas de produción estea entre as 10 con máis volume de negocio do Estado –tanto para o mercado televisivo como para o cinematográfico–; ou o de que non haxa na actualidade en Galicia unha empresa de distribución autóctona alén dos dous ‘comisionistas’ radicados en Vigo (Baños Films e Suso Zinea S.L.), a diferenza do que ocorre en Euskadi (con Golem Films) e Cataluña (con Lauren Films), onde encontramos empresas de distribución que abranguen o ámbito territorial español; ou, aínda máis importante, o feito de que unha das cuestións pendentes radique en que se preguntamos a calquera cidadán da nosa Comunidade por algunha película ou cineasta galego, o máis probable é que non saiba responder (os máis novos) ou que se remita a *Sempre Xonxa* (os máis avisados), non parecen perturbar ese ambiente de rampante optimismo.

De maneira que a tan traída e levada crise do cine español –se é que tal cousa, verdadeiramente, existe– semella non ir conosco. O ano 2003 remataba e unha das últimas entregas de “Novas” da páxina web da AGAPI [[www.agapi.org](http://www.agapi.org)] levaba como encabezamento: “O cine galego vive un dos seus mellores momentos”. Con anterioridade, en novembro de 2002, a revista dixital máis coñecida da Comunidade, *Vieiros*, incluía un dossier titulado “O audiovisual galego agora. Pintan ouros” [[www.vieiros.com/dossier/audiovisual.html](http://www.vieiros.com/dossier/audiovisual.html)], ateigado de cifras impensábeis para a cativa industria autóctona hai poucos anos e no que se pretendía enterrar definitivamente o vello e “estéril” debate entre ‘cine galego’ ou ‘cine

en Galicia', do cal aparentemente a meirande parte dos actuais profesionais galegos consultados (desde produtores a técnicos, pasando por directores e realizadores) non quere saber nada: o importante é que se dea o segundo. Pero, malia todo, si que existe –vímolo aquí– un feixe de cineastas que, ademais de facer cine en Galicia, pretende facer cine galego. É este un feito que non podemos nin debemos obviar, e que nos remite cara a un terreo conceptual, o delimitado pola noción de “cine nacional” (ou, se quere para o noso caso, “cine de nacionalidade”), altamente conflictiva e esvaradía, que non podemos abordar aquí pero que está a ser posta en cuestión desde hai tempo por diversos historiadores (así o fixeron, por exemplo –e sen saírmos do noso ámbito estatal–, Santos Zunzunegui<sup>132</sup> ou Luis Alonso García<sup>133</sup>, entre outros). Si podemos, en todo caso, recoller a (re)definición do que é un ‘cine nacional’ proposta por Julio Pérez Perucha en diversos escritos<sup>134</sup> como aquel no que os concretos condicionamentos (políticos, económicos, culturais, industriais, etc.) existentes nun territorio e momento dados definirían unha específica resposta textual para un determinado público natural. De ser así, podemos concluir, logo do camiño percorrido, que ata o de agora –e agás moi concretas excepcións– a especificidade do audiovisual galego só existe realmente e de xeito estábel no eido da ficción televisiva, a través dunha produción que, independentemente de consideracións cualitativas, si soubo atopar o(s) seu(s) público(s), traballando sobre unha especial idiosincrasia. Outra cousa é manter, a día de hoxe, algo semellante para o conxunto da produción cinematográfica.

132. Cfr. “En torno al concepto de cine vasco”, en AA. VV., *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, cit., 1998, pp. 277-302.

133. Cfr. “Los bajos fondos del cinema”, en Luis Alonso García (coord.), *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Ocho y Medio / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2003, pp. 193-209.

134. Vid., p. e., “Hacia una reconsideración del cine español”, en Pérez Perucha (comp.), *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama / Asociación Cien Años de Cine, 1995, p. 19 e ss.

## RELACIONES CON OTRAS ÁREAS CULTURAIS

*Xosé Nogueira*

Desde o primeiro, e como non podía ser doutra maneira, o cinema mantivo unhas estreitas conexións coas restantes formas de expresión creativa. Nado cando o século XIX estaba a piques de rematar, a súa complexa configuración como arte e medio de masas ao longo da centuria seguinte vai estar moi determinada –e asemade vai determinar– tanto polo herdo e evolución das creacións literarias, escénicas e artísticas tradicionais coma pola progresiva irrupción de novos medios, tecnoloxías e soportes (iso por non falar da moi importante transferencia, durante as primeiras décadas, do campo fotográfico ao cinematográfico: fotografías foron a meirande parte dos nosos pioneiros no cinematógrafo). En ambos os casos, as súas mutuas relacións han ser paradoxais, desenvolvidas nunha dinámica de competencia-intercambio (artística, narrativa, tecnolóxica e económica) que non fará senón tornarse máis mesta a medida que avance o tempo, ata o punto de provocar, desde moi pronto, un proceso que, dentro do conflito, deveu nunha continua corrente de retroalimentación. Como se sabe, na súa dominante conformación narrativa e ficcional o cine inspirouse, *parasitou* ou *saqueou*, segundo os casos, en ou de diversos eidos. O literario aparece como o máis obvio no que atinxe á vertente narrativa, pero non se pode esquecer a dimensión (audio)visual: aí as artes plásticas, escénicas, a música e mais a arquitectura desempeñaron un papel fundamental como fornecedoras de técnicas lumínicas, de encadramentos, de iconografías,

de ritmos, de composición e creación do espazo e doutras moitas cousas que o novo medio soubo asimilar e transformar no seu proveito<sup>1</sup>. Mais, paralelamente, o cinema foi capaz de desenvolver unha especificidade de seu, unha linguaxe propia (derivada do seu carácter de imaxe animada, da súa potencia icónica e do seu traballo con dous elementos esenciais, o espazo e o tempo) que decontado amosou e desenvolveu inéditas posibilidades cara a aqueles medios, os cales evolucionaron da súa inicial posición de inspiradores a unha nova condición de inspirados, adoptando e asumindo novos mecanismos e técnicas narrativas, escénicas e (audio)visuais, propondo novos vieiros creativos e expresivos que pola súa vez podían ser novamente reutilizados. O que falabamos da retroalimentación. A progresiva e constante chegada dos novos medios audiovisuais en soporte magnético –primeiro– e dixital –despois– (radio, televisión, vídeo, Rede...) multiplicou, como é lóxico, a intensidade dese fluxo, que mesmo ten chegado á transferencia de soportes.

Na súa moi pequena escala, o cine e máis tarde o audiovisual galegos participaron, evidentemente, desas estreitas relacións que, como ás veces acontece coas humanas, seguen a transitar entre o amor e o odio, entre a vontade de arredamento e a necesidade dunha procura mutua. A primeira vista, semella –como adoita acontecer na historiografía cinematográfica tradicional– que a vinculación do cine feito en Galicia coa literatura autóctona (tanto desde a perspectiva da relación dos literatos e/ou das súas obras con aquel coma desde a do estudo da articulación dos seus relatos por medios fílmicos) debería constituír o groso deste apartado. En certa medida terá que ser así, xa que a mutua atención que se concederon desde o primeiro traducíuse nunha densa e interesante historia compartida á que deberemos atender; pero é que, ademais, as rela-

1. O caso da arquitectura ofrece outra concreta faceta nas súas relacións co cinema na que non imos entrar (tivemos ocasión de facelo nas páxinas do noso libro *O cine en Galicia*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1997) pero que cómpre lembrar: a do deseño e construción de salas cinematográficas como actividade destacada dunha serie de arquitectos, algúns deles senlleiros.

cións cine-literatura están a coñecer no noso ámbito unha etapa de intensificación á que xa faciamos referencia no capítulo anterior e que agora cómpre desenvolver porque nela se está a conxugar unha boa parte do que cine e audiovisual galegos quererán (terán que) ser nos anos vindeiros. Daquela, optamos por trasladar a exposición da historia e do actual estado desas relacións á parte final deste capítulo, o cal nos dará pé para pechalo expoñendo unha serie de cuestións que consideramos pertinente incorporar aquí.

Mais, como imos ver, as relacións do cine galego con outras áreas culturais rebordan, con moito, o concreto eido do literario e, nalgúns aspectos e períodos, revélanse como moi importantes ademais de interesantes. Por outra banda, as interrelacións que –xunto coa literaria– todas esas áreas amosan entre si e co audiovisual conforman unha rica malla de aspectos, resultados e datos na que nos poderíamos enlevar doadamente. Procuramos evitar ese perigo proponendo un percorrido dividido en áreas, na confianza de que con esta estrutura sexamos quen –dentro das nosas posibilidades– de ofrecer un texto que presente unha mínima claridade expositiva.

#### ARTES PLÁSTICAS

As órbitas das artes plásticas e do cinema galego cruzaron as súas traxectorias desde os seus primeiros tempos de coexistencia, desenvolvendo conexións heteroxéneas tanto desde o interior do novo medio (cunha serie de creadores que puxeron os seus servizos á disposición de produtoras e cineastas) coma a través de diversos achegamentos teóricos (ensaio, críticas, reflexións, etc.) e prácticos (cunha intervención directa no medio) por parte dos mesmos artistas. Complementariamente, poderemos detectar a manifesta influencia que a plástica galega ten exercido en determinados momentos sobre a estética dos filmes. Por último, atenderemos á existencia, derivada destas relacións, dun xénero moi concreto, o documental de arte.

Un primeiro exemplo sobranceiro de colaboración foi o de Camilo Díaz Baliño para a Empresa Fraga de Espectáculos ao longo da segunda década do século pasado. Daquela, o empresario Isaac

Fraga Penedo comezara a desenvolver unha estratexia expansionista baseada na compra e acondicionamento de salas<sup>2</sup>, labor este último do que se encargaba Díaz Baliño, deseñador e escenógrafo de todas as reformas emprendidas por Fraga nos seus locais. Director artístico da empresa desde os primeiros tempos (súas foron as remodelacións do Salón Apolo en 1911 e do Principal en 1915) ata os anos vinte, Díaz Baliño dirixirá o Taller de Arte e Propaganda da Empresa Fraga, un modelo sen precedentes que desempeñará un importante papel dinamizador na vida artística compostelá. Del han saír, ademais das decoracións para as representacións teatrais, os carteis e os anuncios que logo se distribuían por todos os teatros e cines da casa<sup>3</sup>. Engadamos que a súa vida e figura foron atendidas moitos anos despois desde o eido documental no capítulo *Conto de guerra. No centenario de Camilo Díaz Baliño* (1989), un docudrama realizado por Pedro Narciso pertencente ao espazo da TVG *Historias con data*, produción de Vídeo Voz TV en sete capítulos (entre 1989 e 1993) escrita, dirixida e conducida por José Antonio Durán.

Xa nos referimos no capítulo anterior á implicación dos pintores e debuxantes lugueses Saturno e Manuel Lois Piñeiro na realización da produción madrileña *La Virgen del Cristal* (1925), baseado no poema de Curros, de maneira que o terceiro elo que lle

2. Nun período en que o cinema atopa a súa estabilización como espectáculo diferenciado: consolidanse as empresas (produtoras, distribuidoras, exhibidoras), ofértanse novos programas e constrúense novas salas (ou ben se reforman outras anteriores destinadas en orixe a outros espectáculos). En 1910, Fraga arrenda e comeza a reformar o Salón Apolo de Santiago, para en 1914 facerse coa explotación do Teatro Principal nesa mesma cidade, feito que marca o seu punto de despegamento cara a novos mercados dentro e fóra de Galicia. Nos anos seguintes farase coa xestión do Petty Park (1914), Odeón (1918) e Tamberlick (1921) en Vigo, o Salón Apolo (que reformará en 1917) en Ourense, o Rosalía de Castro na Coruña (1919) e o Teatro Jofre (que compra en 1919) en Ferrol; tamén coa dos tres teatros Principal de Pontevedra, Lugo –antigo Teatro-Circo– e Monforte. En 1923, recentemente instalado en Madrid, a súa rede de distribución e exhibición censaba locais, ademais de na propia capital, nas cidades de Xixón, Castro-Urdiales, Santander, Barakaldo, Bilbao, Salamanca, Burgos e Valladolid.

3. Un breve apuntamento biográfico para lembrar que Camilo Díaz Baliño nacera en Ferrol en 1889 e morrerá executado/asasinado en Coence (A Coruña) o 14 de agosto de 1936. Foi o máis importante escenógrafo galego, ademais de pintor, muralista,

podemos engadir á cadea de relacións entre cinema e artistas plásticos galegos durante estas primeiras décadas é o constituído pola colaboración que o pintor e debuxante pontevedrés Ramón Peña Gil mantivo nos últimos anos vinte e primeiros trinta cos irmáns Barreiro nas súas iniciativas cinematográficas, empresariais e publicitarias<sup>4</sup>, nas que se ocupaba dos aspectos artísticos<sup>5</sup>.

Un contacto que hai que salientar forzosamente foi o de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, quen presenta unha relación co cinema a diversos niveis (en consonancia coa súa polifacética actividade como político, ensaísta, debuxante, pintor e escritor). Aínda que centraremos prioritariamente a nosa atención sobre a súa figura no apartado dedicado ás relacións entre cine e literatura, sinalemos agora a súa colaboración –debida á mediación de Xaquín Lorenzo “Xocas”– como ilustrador dos fondos dos títulos de crédito no filme *Galicia* (1936) de Carlos Velo<sup>6</sup>. Lembremos, así mesmo, que un debuxo seu publicado na revista *Nós* inspirara a Antonio Román á hora de realizar *Canto de emigración* (1935).

Pero o caso de Castelao non era representativo, como dixemos, da postura da meirande parte da intelectualidade galeguista –manifestamente durante as tres primeiras décadas do século pasado– cara a un medio que consideraban inferior fronte ás artes tradicionais e que desprezaban como arma cultural e política nun tempo, sobre todo na década dos 20, na que a actividade cultural

ilustrador, escritor, cartelista e poeta. A súa relación cos membros do galeguismo e o nacionalismo foi intensa a todos os niveis (artísticos, políticos e literarios). Ademais da súa polifacética actividade artística, xusto é lembrar o seu notábel labor como difusor das vangardas artísticas europeas desde a súa casa-estudo de Santiago, convertida nunha especie de museo-biblioteca á que acudían os máis inquedados intelectuais e artistas. Para un achegamento ao seu itinerario vital e artístico, *vid.* L. Seoane, voz “Díaz Baliño”, na *Gran Enciclopedia Gallega*.

4. *Vid.* “As temáticas”.

5. Sobre a traxectoria biográfica e artística de Peña Gil, *vid.* Xosé Enrique Acuña, “Ramón Peña, entre a ilustración e a publicidade”, en *Diario de Pontevedra*, 28-3-1993.

6. Na película, fotografada polo prestixioso operador Cecilio Paniagua, tamén interviñeron Rafael Dieste para arredondar o guión xunto a Bal y Gay e Eduardo M. Torner (todos eles, menos este último, sen acreditar) como encargados do folclore e da música.

desenvolvida polo galeguismo cobrou un pulo sen precedentes<sup>7</sup>. Lembremos a eclosión que coñecen a narrativa e mais a poesía, coa creación ademais dunha infraestrutura editorial que fixo posíbel a publicación de revistas de alto nivel como *Ronsel*, *Alfar*, *Arquivos* ou a célebre *Nós*, e mesmo a continuidade do voceiro nacionalista *A Nosa Terra*<sup>8</sup>; pero tamén a promoción desde o Seminario de Estudos Galegos (fundado en 1923) de todo tipo de traballos historiográficos, xeográficos, etnográficos, filolóxicos e de Ciencias Naturais ou aplicadas, entre outras cousas. No medio desta efervescencia cultural, o cinema ficou relegado á condición de entretemento secundario, moi por baixo da reputación concedida ao teatro, que, este si, posuía unha boa nómina de cultores. Noutros lugares<sup>9</sup> xa temos reflexionado verbo desta circunstancia, no sentido de que semellaba existir entre boa parte da *intelligentsia* galeguista unha actitude de desprezo cara a un espectáculo que posibelmente aínda asociaban co carácter popular da antiga barraca ou pavillón feirais, unha

ca popular (dadas as súas anteriores investigacións nestes eidos), que logo arranxará musicalmente Rodolfo Halffter. Semella, a teor dalgúns destes nomes, que Velo pretendeu implicar na medida do posíbel a diversos persoeiros da cultura galega na elaboración do seu documental, quizais coa intención de rachar de vez –apoiándose asemade nas inusuais calidades temáticas e estéticas do filme– coa, adiantémolo xa, tradicional marxinación do cine respecto doutras artes por parte da elite cultural galeguista en xeral.

7. Propiciado, en boa medida, pola rachadura das iniciais relacións mantidas coa ditadura primorriverista: “a Ditadura impón unha forzada inactividade política que concentra todo o que facer nun vizoso labor intelectual e creativo”. En Justo G. Beramendi/Xosé Manoel Núñez Seixas, *O nacionalismo galego*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1995, p. 134.

8. “Coas súas páxinas submetidas á censura militar desde maio de 1924, ‘A Nosa Terra’ ten que baixar a súa periodicidade a mensual e renunciar ao seu carácter político até 1930, ategándose de textos de conferencias, traballos de investigación cultural ou disquisicións filosóficas”. *Ibidem*, p. 138. Quizais por isto foi a única publicación galega na que o cinema atopou ás veces un espazo de atención –nisto o galeguismo compartiu cara ao cinema a mesma consideración secundaria que outros sectores culturais en principio máis influentes, como demostra o serodio acceso das seccións especializadas ás nosas publicacións periódicas– baixo o epígrafe de “O arte mudo”.

9. Cfr. X. Nogueira, *O cine en Galicia*, cit., 1997, p. 180 e ss.



atracción sen maiores pretensións intelectuais que, en todo caso, evolucionara cara á *procacidade* do cine por episodios –primeiro– e o *simplismo* do cine de xénero norteamericano –despois–. Se algunha utilidade posuía o cine, alén da súa condición de fútil divertimento, esta non era outra ca a derivada do seu posibel carácter propagandístico da fermosura da terra e das virtudes galegas. Nesta concepción didáctica e divulgativa viñeron a coincidir cos veteranos rexionalistas e coas clases cultas do país en xeral, que viñan falando da posibilidade dun cine galego xa desde os primeiros anos 10, coincidindo co inicio das actividades de José Gil, do que agardaban que soubese captar os encantos paisaxísticos, etnográficos e monumentais de Galicia. É dicir, o interese polo cinema limitouse a unha visión estreita do medio condicionada por unha dubidosa concepción localista –só interesaban as tentativas documentais ou de asunto relacionadas co noso país–, cando non era abertamente populista –coma no caso de *Pontevedra, cuna de Colón*, que xa comentamos no capítulo precedente.

Houbo que agardar, pois, ao derradeiro tramo do decenio e, sobre todo, á entrada dos anos 30 e, con ela, á chegada dunha nova fornada de artistas e intelectuais, procedentes en boa parte do eido universitario, para atopar as primeiras reivindicacións do cinema como unha expresión artística tan digna coma calquera outra e mesmo como arma política, cun claro atraso respecto do acontecido nas vangardas española e europea. No concreto eido que agora nos ocupa, xorden unha serie de novos artistas plásticos que comezan a amosar un patente interese cara ás posibilidades da que consideraban unha arte nova. Temos un bo exemplo en Maruja Mallo e a súa estreita colaboración con Rafael Alberti no proxecto dun libro ilustrado que ía levar como rótulo *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (frase tomada da comedia de Calderón de la Barca *La hija del aire*, concretamente da última parte da Primeira Xornada), para o que a artista galega realiza unha serie de ilustracións de cómicos do cine mudo; aínda que o libro non se chegou a rematar, a revista *La Gaceta Literaria* publicou un adianto del en 1929. Máis adiante, a galería Jeanne Bucher de París presentaría unha edición de

150 exemplares dunha carpeta titulada *Le Cinéma Comique par Maruja Mallo*, composta por quince litografías da devandita serie que Mallo comezara naquel proxecto inacabado<sup>10</sup>.

Especial e moi estreito foi, sen dúbida, o interese do grande artista Luís Seoane polo mundo cinematográfico (e, así mesmo, pola fotografía), que plasmou de diversas maneiras. Frecuentador das salas de cine desde moi novo, mantivo a súa fascinación polo medio no exilio arxentino e mesmo logo do seu retorno, unha vez instalado na Coruña. Neste sentido, a súa figura aparece como o perfecto contrapunto a ese tradicionalismo cultural a que nos referíamos e, asemade, como senlleiro representante da nova mentalidade:

(...) cómpre sinalar que o seu interese polo cine, ou por outros medios masivos como a publicidade, o deseño, a radio... sitúase nuns parámetros dunha contemporaneidade moito máis lúcida –pola súa vinculación aos novos medios de masas, e a súa visión sobre a importancia da industria cultural como factor democratizador da cultura– que a dos galeguistas de Galaxia, apegados ao mundo da galaxia Gutemberg<sup>11</sup>.

Seoane achegouse ao cinema a través de escritos e guións radiofónicos (para a audición radial *Galicia Emigrante*), nos que fixou comentarios, reflexións e críticas (sobre filmes, directores e outros aspectos da cinematografía) que tamén podemos atopar na súa correspondencia persoal. Tamén foi o responsábel da edición bonaerense do guión de *El perro andaluz*<sup>12</sup>, realizou en 1970 unha fantástica serie de óleos en que fixo a súa persoal interpretación (nunha estética achegada ao *pop art*) dos rostros de Pola Negri, Marlene Dietrich, Mae Murray e Bárbara La Marr, e publicou en *La Voz de Galicia* entre 1971 e 1977 as súas *Figuracións*, conxunto de

10. Cfr. Consuelo de la Gándara, *Maruja Mallo (1902-1995)*, Santiago de Compostela, CGAC-Xunta de Galicia, 1993, pp. 356 e 359.

11. Lino Braxe e Xabier Seoane (eds.), *O cine e a fotografía. Luis Seoane*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia, 1994, pp. 9-10.

12. Ediciones Botella al Mar, 1947. O volume, deseñado por Seoane, contou con debuxos de Salvador Dalí.

artigos sobre escritores, intérpretes (desde María Casares a Shirley MacLaine) e cineastas (Orson Welles, Ingmar Bergman, Héctor Oliveira, Woody Allen...) que lle interesaron e que acompañou dos seus retratos<sup>13</sup>. A súa curiosidade atendeu ás moi diversas facetas do medio, desde o seu potencial comunicativo (que probablemente percibiu desde os seus anos mozos en Santiago de Compostela, cando accedeu ao coñecemento dos filmes soviéticos a través das proxeccións do Comité de Cooperación Intelectual) ata os aspectos publicitarios e gráficos (carteis, títulos de crédito...), pasando polos paralelismos entre cine e pintura.

Mais unha particularidade que singulariza e lles dá alcance ás reflexións de Seoane é a da súa preocupación pola inexistencia dun cine galego propiamente dito, maior aínda desde a súa consciencia de que o cine podería ser un incomparábel medio de normalización cultural e lingüística. Desde os seus guiños radiofónicos no exilio abordou o asunto coa exposición de diversas cuestións: proponendo temáticas, enunciando modelos e denunciando situacións. Canto ás primeiras, o artista estivo

decote a apuntar posibles temas a desenvolver por un hipotético cine galego, que encontra, fundamentalmente, na grande empresa histórica e colectiva da emigración, ou en determinados feitos históricos que lle parecen susceptibles de magníficos guiños, para construír grandes marcos históricos, a xeito de frisos ou murais. Por exemplo, falando da emigración e colonización galega da Pampa, sinalará que este far west peculiar non tivo o seu Hollywood, o cal foi unha mágoa, segundo el, pois posúe unha forza épica e humana semellante á da colonización do Oeste nos Estados Unidos<sup>14</sup>,

co cal descubrimos que xa nos anos cincuenta Seoane estaba a adiantar ideas que moito tempo despois han ser recollidas –xa o apuntamos [*vid.* “As temáticas”]– por algunhas cobizosas coproducións da industria audiovisual galega finisecular como *Fronteira*

13. Materiais que foron recompilados no imprescindible volume de Braxe e Seoane xa citado.

14. *Ibidem*, p. 10.

*Sur* (1998, Gerardo Herrero) ou, de xeito máis lateral, *Terra de Fogo* (2000, Miguel Littin). Ben que non foron as únicas: as antigas crónicas, as loitas dos bispos composteláns, a guerra dos Irmandiños, os enfrontamentos con Portugal, as peregrinacións a Santiago, os levantamentos agrarios polos foros, as lendas autóctonas, as biografías de personaxes senlleiros da historia de Galicia ou a obra de literatos como Pardo Bazán, Valle-Inclán e Otero Pedrayo poderían ser outras tantas fontes de inspiración para asuntos cinematográficos.

Polo demais, nas figuras e documentais dos seus admirados Carlos Velo e José Suárez fixou Seoane os modelos para seguir. Xa nos referimos, no capítulo dedicado ás temáticas, ao sobranceiro traballo desenvolvido por Velo no período republicano. Mais tamén sinalabamos o pouco que sabemos do desaparecido filme de Suárez *Mariñeiros*. Neste sentido, as bases para o posicionamento histórico de Suárez no devir da imaxe animada galega sempre partiron tradicionalmente do mesmo punto: o artigo publicado por Luís Seoane a mediados dos anos 50 na revista *Galicia Emigrante* (núm. 13, agosto-setembro de 1955), no que, co título “Éxito internacional de un cineasta gallego”, equiparaba de xeito contundente as figuras de Velo (a que motivara, a raíz do éxito no Festival de Cannes de *Raíces*<sup>15</sup> —onde recolleu o Premio da Crítica—, a escrita do artigo) e Suárez afirmando que, como desterrados

parecen haberse perdido para el cine gallego a pesar de sus ansias por llegar a realizarlo un día. Ellos habían recogido de la realidad gallega la verdad de la vida de nuestros campesinos y marineros y su mentalidad, imprimiendo a su obra una alta forma estética por la calidad y autenticidad de la fotografía y de los exteriores que reflejaron con la cámara. El hombre anónimo gallego era el actor más importante en ambas películas

15. Producción mexicana de 1953 dirixida en principio por Benito Alazraki, na que Velo exercera oficialmente como coguionista, editor e supervisor, aínda que posteriormente teñen admitido moitos historiadores do cine (desde o francés Georges Sadoul ata os mexicanos E. García Riera e J. F. Aranda) que foron Velo e o produtor do filme, Manuel Barbachano Ponce, os verdadeiros responsábeis do filme. Cfr. M. A. Fernández, *As imaxes de Carlos Velo*, Vigo, Concello de Pontevedra, 2002, pp. 107-114.

[refírese a *Galicia e Mariñeiros*] y su argumento el drama del trabajo diario sobre la tierra o en el mar,

para máis adiante establecer que fixeran

hace veinte años, lo contrario de lo que viene caracterizando al cine español. El cine realizado por Suárez y Velo no era un cine patriotero, pintoresquista, exaltando a Galicia con falsedad. Era, en cambio, socialmente auténtico. Desde entonces no se ha hecho nada en nuestro país. Existe, sí, una productora poderosa que lleva el nombre de “Suevia” para recordar de alguna manera a Galicia, con un tópico desde luego, y un productor adinerado que hizo con temas mediocres, directores mediocres y elementos y actores más mediocres, las películas más burdas dedicadas a nuestra tierra (...) Cuando no había ninguna productora cinematográfica cuyo nombre recordase a Galicia y ningún millonario que se ocupase de nuestro cine, Suárez y Velo no solamente lo originaron sino que abrieron un camino que ahora siguen los mejores y más jóvenes directores del cine español, para películas de carácter internacional o referidas a otras regiones ibéricas<sup>16</sup>.

Poida que isto último fose así no caso de Velo pero, desde logo, parece moi improbable no de Suárez, a teor da moi difusa exhibición en 1939 dunha versión de *Mariñeiros*, polo demais deturpada pola compañía Cifesa. Aínda que ben é verdade que o cineasta ourensán Antonio Román (triunfador logo no cine español da posguerra), na súa faceta de (esixente) crítico cinematográfico nas páxinas de *Radiocinema*, puxo no seu momento a *Mariñeiros*, como exemplo cinematográfico do cine que se debía facer en España, o cal deixa a cuestión sobre a valía do filme e do seu director definitivamente aberta.

Íntimo amigo de Seoane foi Carlos Maside, co que tamén compartiu a súa paixón pola fotografía<sup>17</sup>. A conexión de Maside co

16. O artigo completo foi reproducido en Lino Braxe e Xabier Seoane (eds.), *op. cit.*, 1994, pp. 23-24. Obviamente, o produtor adineirado a que se refire Seoane é Cesáreo González. Polo demais, as figuras de Carlos Velo e José Suárez xa foran gabadas por Seoane nun artigo anterior publicado na mesma revista (no seu núm. 10) e serían apuntoadas nunha emisión radiofónica de 1962, titulada “Un cine galego”.

17. Maside escribira un ensaio arredor da fotografía popular que sempre foi loado por Seoane, que ademais colaborou en ocasións con el no contexto do movemento renovador

cinema mesmo chegou a lendar coa práctica, cando elaborou un proxecto de documental para o NO-DO titulado *O Pórtico da Gloria*, do que escribiu os guións literario e técnico e que ía dirixir pero que non se chegou a realizar, ben que se conservou o manuscrito desa idea<sup>18</sup>.

Aínda que para práctica, a desenvolvida experimentalmente por Eugenio Fernández Granell (A Coruña, 1912 – Madrid, 2001), a cal amosa un interese e singularidade que demandan un traslado das súas características a estas páxinas que cómpre desenvolver máis polo miúdo ca nos casos anteriores, cousa que pasamos a facer.

En tempos recentes, foron feitas públicas un grupo de películas realizadas en 8 mm por Granell, as cales acaban de ser transferidas a soporte dixital<sup>19</sup>. O evento, de certo relevante e novo para a historia da cinematografía galega ou da realizada por galegos (deseguido exporemos os motivos desta consideración), foi posíbel mercé ao traballo conxunto da Fundación Granell e do Centro Galego de Artes da Imaxe (como instrumento da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo) e implicou a publicación dun catálogo coordinado polo investigador Alberte Pagán<sup>20</sup>, que se confirmou desde a súa mesma aparición como un volume de referencia verbo dunha faceta do creador coruñés semidescoñecida ata entón,

da plástica contemporánea galega, conformado por un grupo de artistas (ademais dos dous que nos ocupan, Manuel Colmeiro, Arturo Souto, Manuel Torres, Eiroa e Cándido Fernández Mazas), moi conectado coas novas formas culturais que daquela –a partir de 1930– agroman en Europa, coñecido como “Os Novos”, denominación que lles deron os homes do grupo “Nós”.

18. V. Luis Alonso Girgado e outros (eds.), *Cristal: revista literaria* (ed. facsimile), Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, p. 84.

19. A presentación tivo lugar o 21 de xaneiro de 2003 na sede da Fundación Eugenio Granell, no pazo compostelán de Bendaña.

20. Alberte Pagán (coord.), *Imaxes do soño en liberdade. O cinema de Eugenio Granell*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia, 2003.

soamente tratada de esguello e ás veces con imprecisións nalgún artigo precedente incluído en estudos globais sobre a súa obra<sup>21</sup>.

Ensaísta, músico, novelista, poeta, pintor, escultor e fotógrafo, era case agardábel que o polifacético Eugenio Granell, dono dunha estética surrealista intransferíbel e imbuído polo espírito das vangardas históricas, se interesase nun momento ou outro polo cinema, ao cabo, unha das (relativamente) novas manifestacións artísticas que máis chamaron a atención entre os actantes dos novos ismos que irrompen ao longo do primeiro terzo do século XX, ata o punto de que moitos deles chegaron –como se sabe– a traballar e investigar co cinetismo cinematográfico como prolongación natural das súas investigacións plásticas e configuraron un capítulo fundacional do chamado “cine experimental” que, nalgúns casos, derivou cara á vangarda cinematográfica surrealista. Neste sentido, Granell non fixo senón delongar, a un nivel máis modesto, unha liña que con anterioridade comezaran a trazar Man Ray (*Le retour à la raison*, 1923; *Emak Bakia*, 1926; *L'étolie de mer*, 1928; *Le mystère du château de Dé*, 1929), Viking Eggeling (*Diagonal-symphonie*, 1924), Walter Ruttmann (cos seus cinco estudos de “música óptica” que agrupou baixo o título xenérico de *Opus*, 1922-24; *Berlin, die Symphonie eines Grosstad*, 1927), Hans Richter (*Rhythmus 21, 23 e 25*, 1921-25; *Filmstudie*, 1926; *Vormittagsspuk*, 1928), Fernand Lèger (*Le ballet mécanique*, 1924), Marcel Duchamp (*Anémic cinéma*, 1926), László Moholy-Nagy (*Licht-spiel, swartz-weiss-grau*, 1930) ou Jean Cocteau no seu primeiro ensaio cinematográfico, *Le sang d'un poète*, financiada polo vizconde de Noailles ao mesmo tempo que facía o propio con *L'âge d'or* dirixida por Luis Buñuel, que acababa de colaborar con outro pintor, Salvador Dalí, na realización de *Un chien andalou* (1928).

Pero Granell non comezou a experimentar coa súa cámara de afeccionado ata moito despois, principiando a década dos 60 e

21. Antonio Santamarina, “El cine: una brevisima historia”, en César Antonio Molina (ed.), *Eugenio Granell*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 1994, pp. 207-210. Referencias aos guións cinematográficos de Granell pódense atopar en Javier Ruiz (ed.), *Eugenio Granell. Exposición antolóxica. 1940-1990*, Madrid, Consejería de Cultura, 1990.

radicado en West Broadway (Nova York). Ben é verdade que o seu interese polo cinema, cando menos a nivel público, viña de lonxe e podemos situar a súa primeira manifestación nun artigo que o artista asina en xaneiro de 1947 baixo o título *La pintura y el cine*<sup>22</sup> e que non atoparía continuidade noutros posíbeis textos. Máis significativo foi o seu traballo como guionista (que comeza nos anos 50, durante a súa estancia en Porto Rico), aínda que só desde un punto de vista teórico e literario, xa que nin *La bola negra*, nin *Ensaio sobre a pintura*<sup>23</sup>, nin *Nuevas aventuras del Indio Tupinamba en la República Occidental del Carajá*, que así se titulan os tres conservados (integralmente só o terceiro), chegaron a ser postos en imaxes, aínda que por distintas causas.

No primeiro dos casos dada a súa evidente condición de “guión irrealizábel”, categoría específica con que se coñecen boa parte dos escritos para cine dunha serie de poetas-cineastas dos anos 20 e 30 do pasado século, ante a imposibilidade de que a industria cinematográfica aceptase as súas propostas. En realidade, como ben sinalou Alberte Pagán, estes guións irrealizábeis atendían, no seu contexto, a un chamamento que Guillaume Apollinaire fixera en 1917 aos poetas, que os incitaba a se internaren na nova arte (o cinema) usando a súa ferramenta: a palabra<sup>24</sup>. De maneira que entre os numerosos guións xurdidos da esfera do surrealismo só uns poucos remataron –mercé a diversas circunstancias– na pantalla: foron os casos de *La coquille et le clergyman* (escrito por Antonin Artaud e realizado por Germaine Dulac en 1928), *L'étoile de mer* (texto de Robert Desnos filmado por Man Ray) e, desde logo, *Un chien andalou* (coescrito por Buñuel e Dalí e dirixido polo primeiro)<sup>25</sup>. Polo que respecta a *La bola negra*, tratá-

22. Publicado orixinariramente no xornal dominicano *La Nación*, foi reproducido en Alberte Pagán (ed.), *op. cit.*, 2003, pp. 27-28.

23. O título foille dado por Alberte Pagán ao material conservado, dous documentos mecanografados de 10 e 13 páxinas respectivamente.

24. *Ibidem*, p. 32.

25. Dalí publicaría uns anos despois, en 1932, outro deses guións irrealizábeis, *Babaouo*.



base dun guión canonicamente surrealista tanto no contido coma na forma que viña a entroncar, xa na década dos 50, coa categoría que acabamos de sinalar. Na súa análise das partes do texto conservadas, Pagán demostrou dúas cousas: a evidente débeda de Granell cos guións de *L'étoile de mer* e, sobre todo, *Un chien andalou* (máis certas influencias de Ruttmann, do cinema gráfico de Richter e, nas abondosas referencias á auga, dos planos acuáticos de *La coquille et le clergyman*) e a súa condición de claro antecedente para unha das súas realizacións posteriores, *Película hecha en casa con pelota y muñeca*.

Canto aos dous guións restantes, hai que dicir que *Ensaio sobre a pintura* foi escrito en 1958 por encargo da Televisión de Porto Rico cun claro carácter didáctico, pero semella que non se chegou a realizar, mentres que *Nuevas aventuras del Indio Tupinamba en la República Occidental del Carajá* (título en que Granell retomaba o nome –e máis nada– dun personaxe da súa obra, publicada en 1959, *La novela del Indio Tupinamba*, así como o da República en que, na narración, se refuxiaba un grupo de exiliados españois) viu a luz moito despois, xa a finais dos anos 80, como encargo para un capítulo dunha serie de Televisión Española que se ía titular *Los perros andaluces* (denominación inequivocamente evocadora do cinema surrealista) e na que se pretendía “fusionar pintura e cinema levando á pantalla proxectos ou obras de pintores españois”<sup>26</sup>. Pero o proxecto, vendido xa á produtora La Mirada Films S. A., foi finalmente desestimado pola televisión estatal<sup>27</sup>, polo que tampouco desta volta o guión de Granell –este si enteiramente rematado e conservado– atoparía porto.

Desde o ano 1960, Granell comeza a experimentar persoalmente coa cámara. Coma no caso de moitos dos seus predecesores, a serie de películas de curta duración que vai realizar ata 1962 entroncan de xeito fluído co resto da súa obra e, asemade, vincú-

26. A. Pagán, *op. cit.*, 2003, p. 47.

27. Pagán apunta que só un dos capítulos da serie principiaría unha andadura que o levaría a se converter en celuloide: *El sol del membrillo* (1992, Víctor Erice). *Ibidem*, pp. 47-48.

lanse a certas correntes presentes no cinema experimental dese momento. Doutra maneira: o creador coruñés percibe nas posibilidades da linguaxe cinematográfica un medio de expresión non só compatíbel coa súa obra pictórica, escultórica e literaria, senón mesmo enriquecedor dese corpus.

Vai ser nese primeiro período de contacto cando Granell manifeste o seu interese pola natureza do soporte cinematográfico no sentido que acabamos de sinalar, coa filmación de cinco películas “de creación”: *Invierno* (1960; cinco minutos de duración), *Lluvia* (1961; tres minutos), *Dibujo* (1961; dous minutos), *Trompos* (1961; branco e negro, un minuto), *Middlebury* (1962; branco e negro, 17 metros e medio, catro minutos) e *Película hecha en casa con pelota y muñeca* (1962; catro minutos). Todas elas rodadas en Nova York agás *Middlebury*, localizada na localidade homónima de Vermont. Cinco pequenos experimentos filmicos de certo peculiares e arredados de todo o que referimos ata o de agora neste texto. Como situalos, entón? Pois a teor das imaxes que presentan, das estratexias que desenvolven e mais das distintas técnicas con que foron traballados, en dous grupos diferentes: *Trompos*, *Middlebury* e *Película hecha en casa con pelota y muñeca* moveríanse na mesma órbita ca o cinema dadaísta (os dous primeiros) e surrealista (o terceiro) dos anos 20 do século pasado, mentres que *Invierno*, *Lluvia* e *Dibujo* maniféstanse como películas abstractas.

Non imos repetir aquí os motivos desas respectivas adscripcións nin unha exposición de contidos e técnicas. Outros acaban de facelo devagar e atinadamente<sup>28</sup>. Limitarémonos soamente a transmitir algúns aspectos verdadeiramente salientábeis e a introducir algunhas consideracións que hai que ter en conta.

De salientar é, por exemplo, o feito de que as películas de Granell constitúen en si mesmas un capítulo á parte dentro do tortuoso, inestábel e a miúdo neboento periplo da imaxe cinematográfica galega. Unha imaxe que, por motivos doadamente deducíbeis –ou iso agardamos– do ata aquí exposto, non presentara (nin tan sequera

28. Remitímonos ao volume coordinado por Alberte Pagán que acabamos de citar.

considerara ou aspirara a presentar) manifestación ningunha que se fixese eco, por moi arredado ou deturpado que fose, das referidas prácticas cinematográficas inseridas nas vangardas. Por este lado, algúns dos títulos granelliáns viñan a cubrir de xeito inesperado, aínda que fose cunhas décadas de atraso, un oco evidente. Máis sorprendente, se cabe, é constatar que as súas películas abstractas estiveren a adiantar experiencias que se iniciarán uns anos despois e que acadarán o seu pleno desenvolvemento ao longo da década seguinte. Desde este punto de vista, a particularidade da práctica cinematográfica do poliédrico artista galego cobra unha nova dimensión:

O que actualmente entendemos como cinema experimental agroma con forza nos anos sesenta, e son contados os casos de cineastas de transición entre a vangarda histórica e o experimentalismo formal actual que, nos anos cincuenta, prepararon o camiño para a grande eclosión da década seguinte: Maurice Lemaître e Guy Debord en Francia; Kubelka e Kurt Kren en Austria; Kenneth Anger, Ian Hugo e Brakhage nos EUA; e Eugène Deslaw e José Val del Omar no Estado español. O cinema de Granell sitúase no umbral desa década (...) anticipándose a técnicas que serán moeda de cambio xa ben entrados na decena. Temos que ter en conta que Granell produce as súas películas antes que Mekas, Warhol, Michael Snow, LeGrice, Peter Gidal, Sistiaga ou Ramón de Vargas<sup>29</sup>.

Só por estas cuestións a figura de Granell é merecente, evidentemente, de atención desde a Historia do Cine. Ora ben, cómpre ter presente xunto con isto o feito de que, fronte a eses nomes invocados, a repercusión das películas de Granell foi sinxelamente inexistente. E isto foi así porque nunca saíron do ámbito privado, familiar. De feito, o seu autor non as tivo en moi alta consideración, e valorábaas como experiencias bastante frustrantes, nas que non conseguiu o que el quería. De aí que unha boa parte do grupo sexan obras sen rematar, carentes dun traballo de montaxe e con títulos tan só indicativos do contido das bobinas. Neste sentido, só *Invierno* e *Lluvia* se poden considerar como obras completas pero,

29. *Ibidem*, p. 117.

curiosamente, abrían un camiño, o da abstracción, que o propio Granell non estaba interesado en transitar.

A proba máis palpábel desa insatisfacción quizais radique en que, no sucesivo, o artista desbotase proseguir coas súas experiencias co cinema como medio de expresión artística e reorientáse o obxectivo da súa cámara tomavistas cara a filmacións domésticas en que recolleu encontros e visitas familiares, imaxes de distintas cidades e lugares norteamericanos (Nova York, Philadelphia, Middlebury, Fire Island...) e españois (Madrid, Valencia, Segovia, Guadalajara e outros), corridas de touros, paisaxes, barcos e peiraos, castelos e igrexas ou distintas celebracións (o desfile de Kennedy, bailes, festas). Tamén existe unha bobina de 18 minutos filmada en Santiago de Compostela, A Coruña e Betanzos. Un heteroxéneo conxunto de materiais (en 8 mm e Super 8, tanto en branco e negro coma en cor) rodado entre 1960 e 1980 cun ritmo pausado e, en moitas ocasións, cun patente alento poético emanando das súas imaxes. Canda a súa presentación pública xunto cos filmes citados, realizouse unha selección (vinte minutos de imaxes) agrupada baixo o pertinente título de *Diarios cinematográficos*.

Debemos ser conscientes, por último, de que a excepcionalidade das cintas experimentais granellianas ten unha moi relativa inserción na nosa historia. Son obra dun creador e cineasta –aínda que privado e ocasional– galego, si, pero radicado durante moitos anos da súa vida no estranxeiro e realizadas nun contexto artístico-persoal moi determinado. En todo caso, tamén podemos velas como un novo elo (sen dúbida, o máis singular) nestoutra pequena historia da relación dos artistas plásticos galegos co cine que se nos vai conformando.

De certo interesante foi así mesmo a colaboración de dous sobranceiros representantes da Nova Figuración galega co cinema. Rematando a década dos sesenta, a revista *Vieiros* (unha luxosa publicación editada polo Padroado da Cultura Galega que fora promocionada en 1959 por Luís Soto e Carlos Velo) invitará a Xaime Quessada e Xosé Luís de Dios a México, onde o primeiro

exporá no Museo Nacional de Arte Contemporánea e trabará relación con Siqueiros e Tamayo Cuevas antes de partir cara a Nova York. Nesa estadía xurdiu a idea dun proxecto cinematográfico dirixido por Velo, no que os dous pintores ourensáns desenvolveron un papel importante:

(...) unha curtametraxe baseada na nova canción galega, nos cantautores revolucionarios. A imaxe sería a dos nosos cadros, e con ese obxectivo fixemos perto de cen debuxos cada un, uns debuxos enormes<sup>30</sup>.

O filme non se chegou a materializar, pero Quessada conservou a serie chamada “17 debuxos para unha película con Carlos Velo”<sup>31</sup>, un impresionante conxunto de obras realizadas en técnica mixta sobre cartón ao longo de 1971 en chan mexicano, de radical concepción temática e plástica, que sen dúbida tería dado lugar a un material de referencia dentro da produción artística galega contemporánea.

Xa foi sinalado nas páxinas deste volume [vid. “As temáticas”] como, entrando na década dos 70, as artes plásticas galegas converteron nun referente iconográfico fundamental para a estruturación dun discurso audiovisual autóctono que perseguían algúns dos colectivos de cineastas afeccionados –nomeadamente o Grupo Lupa<sup>32</sup>– xurdidos neses anos. Os lazos estreitábanse progresivamente e algúns artistas tamén se implicaron na procura da devandita estruturación. Tal foi o caso, por exemplo, de Xosé Otero Abeledo “Laxeiro”, que,

30. Olegario Sotelo Blanco, *Conversas con Xaime Quessada*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1991, p. 105.

31. Gran parte dela foi reproducida en José Gómez Alén (coord.), *Quessada. Arte e compromiso 1962-1997*, Santiago de Compostela, Fundación 10 de Marzo, 1997, pp. 41-46.

32. Ao que mesmo apoiaron cos seus textos e debuxos Piñeiro, Blanco-Amor ou Maside. Neste sentido e respecto do sinalado en páxinas anteriores, chegados os anos 70 fixérase manifesto un cambio na relación dos intelectuais galegos (mesmo nalgúns dos máis achegados á galaxia Gutenberg) coa posibilidade de vertebrar unha imaxe animada autóctona, en parte porque os novos tempos comportaban a inelutable renovación; en parte porque xa existía a nivel xeral outra consideración cara ao cinema como arte establecida e influente a moi diversos niveis.

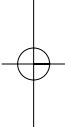
logo da crise provocada pola estrea da infortunada *Malapata* [vid. “As temáticas”], aparece formando parte<sup>33</sup> a principios de 1981 do comité organizador dos *I Encontros de Cine de Autor i de Arte e Ensaio*, unha convocatoria que reflectía as novas inquedanzas teóricas do momento, centradas en atender antes a unha recuperación do noso pasado histórico a través das imaxes cinematográficas ca a persistir na discusión ata aquela imperante sobre cales debían ser as formulacións do *auténtico cine galego*<sup>34</sup>. Mais a figura de Laxeiro tamén se fará presente, á fronte doutra importante iniciativa que ten lugar nese mesmo ano, a creación da Filmoteca do Pobo Galego, da que será nomeado presidente apoiado nunha directiva composta por Ismael González, Emilio Carlos García Fernández, Luís Álvarez Pousa e Miguel Castelo (é dicir, moitos dos implicados nos devanditos *Encontros*).

Achegándonos xa aos nosos días, cómpre citar o especial caso do ilustrador e debuxante coruñés –un dos meirandes talentos do cómic internacional– Miguelanxo Prado. Especial polo que ten de paradigmático no novo panorama do audiovisual galego dos noventa e pola transcendencia do seu traballo. Os seus primeiros contactos co cinema responderon aos mesmos parámetros seguidos por outros nomeados creadores da banda deseñada contemporánea noutras cinematografías, isto é, a realización de carteis promocionais de películas. Así, Miguelanxo Prado realiza en 1994 o fermoso cartel do filme de Raúl Veiga *A metade da vida*. Pero a súa relación coas imaxes animadas non ficou, nin moito menos, aí. Nin tan sequera comezara nesa ocasión. De feito, en 1989 encargárase do deseño de vestuario<sup>35</sup>

33. Xunto con Ismael González, E. C. García Fernández, Miguel Castelo, Francisco Santomé, Pablo Gómez Taboada, Lorenzo Velayos, Luis Álvarez Pousa, Emilio Garrido, Salvador Penín, José Pacheco e José Olivier.

34. De maneira que nesa primeira edición seguíronse uns criterios de programación que procuraban recuperar non só películas galegas de todos os tempos (desde *O Carro e o Home* ata *O pai de Migueliño*), senón tamén todo tipo de filmes de temática galega (desde *La casa de la Troya* ata *El bosque del lobo*, por exemplo).

35. Un labor que, xunto a outros como o do deseño artístico de escenarios e criaturas –non falemos xa da realización de *story boards*–, tampouco lles resultou estraño aos máis reputados autores de cómics (lembrems o caso de Jean Giraud “Moebius”, por exemplo), sobre todo en determinados xéneros como o fantástico.

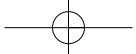


da sofisticada *Hardo*, cinta dirixida por Manuel Abad que expuña, en formato de curtametraxe, unha aceirada visión dunha Galicia futurista e que mesturaba na súa realización os soportes cinematográfico e videográfico. Con todo, aínda quedaban por vir os seus traballos máis importantes no eido audiovisual. Porque foi Miguelanxo Prado o creador do porco bravo animado que ía ser a mascota dun programa infantil da TVG, *Xabarín Club*, o cal se convertería, como é sabido, nun dos máis veteranos (en antena desde 1994) e triunfantes (ademais de innovadores) espazos televisivos da canle autonómica. Tal foi o primeiro paso do artista coruñés nunha disciplina, a da animación, na que ía dar un enorme paso cando recibe o encargo de deseñar os personaxes da versión animada para televisión de *Men in Black*, produción das compañías Columbia e Dreamworks a partir do filme homónimo dirixido en 1997 por Barry Sonnenfeld<sup>36</sup>. A experiencia que vai acumulando co desenvolvemento desta serie deixarase notar nun proxecto que recollía o seu amentado xabarín para convertelo nun dos protagonistas da que remataría por se converter na primeira serie galega de animación, *Os vixilantes do Camiño*, desenvolvida polo mesmo equipo creativo, encabezado polo director Suso Iglesias, responsábel do *Xabarín Club*. Agora, Miguelanxo Prado tamén será o autor dos debuxos e coguionista. Cando a finais de 1997 presentaba o proxecto, Suso Iglesias (impulsor tamén da idea) declaraba que a filosofía da serie estaba máis próxima aos relatos de Álvaro Cunqueiro ca ás historias de Songoku, e anunciaba o protagonismo de Xabarín ao longo dos trece capítulos en que se desenvolvía unha historia futurista situada no Camiño de Santiago. Aínda que naquel tempo xa as reproducimos noutro lugar<sup>37</sup>, recuperamos de novo as palabras en que Iglesias adiantaba as características de *Os vixilantes do Camiño*, xa que os resultados posteriores viñeron a demostrar a súa exactitude:

El argumento de la serie gira sobre la eterna lucha del bien y el mal, reflejada aquí en un Camiño das Estrelas que se desvanece como conse-

36. Película que, pola súa vez, constituíra unha adaptación un chisco trivial de máis dun –daquela– pouco coñecido cómic *underground* creado por Lowell Cunningham.

37. Nogueira, *op. cit.*, 1997, p. 380.



cuencia de la actuación de Dabondo Corporation y de una extraña enfermedad conocida como Mal da Pedra, epidemia que está a punto de destruir el último conjunto protegido de la humanidad, la iglesia románica de Lugar do Camiño, un sitio totalmente imaginario<sup>38</sup>.

O proceso de animación da serie fíxose na empresa madrileña Milímetros, á que houbo que recorrer fronte á falta –daquela– de empresas semellantes en Galicia, e que pasou a compartir produción coa TVG. Finalmente, *Os vixilantes do Camiño* estreouse nas pantallas da televisión autonómica o 17 de maio de 1999 (isto é, o Día das Letras Galegas do ano Xacobeo 99) cunha entrega especial de longa metraje (dirixida por Ánxel Izquierdo e Antonio Zurera) que lle serviu de prelude á posterior emisión dos trece primeiros capítulos a partir do outono.

Mais a relación do audiovisual galego coas artes plásticas non se deu só, obviamente, nunha dirección, a do traballo, colaboración ou implicación dos artistas co sector. Tamén os cineastas se interesaron con regularidade pola vida e obra daqueles, interese que non fixo senón intensificarse co tempo, a medida que o noso país foi camiñando cara a unha certa normalización da produción<sup>39</sup>. Quédanos, entón, atender neste apartado a esoutra face do asunto, a conformada por un conxunto de documentais que, ás veces, dadas as súas especiais características, entraron nesa categoría dos que se chaman “documentais de arte”.

Nesta liña reencontrámonos cunha figura xa tratada no capítulo anterior, a de Ramón Barreiro (fundador, lembremos, co seu irmán Enrique da Productora Folk), a quen deixáramos trasladándose a Madrid en 1935. Nun principio, dedicárase á fotografía publicitaria (súas han ser as campañas de “Cuétara” ou “Gal”, por exemplo), pero volverá tomar contacto co mundo do cine xa en 1936 a través da sociedade C. E. A., para a que realiza nese ano os

38. *La Voz de Galicia*, 3-9-1997.

39. Xa citamos, ao comezo deste epígrafe, o exemplo do docudrama *Contos de guerra. No centenario de Díaz Baliño* (1989).



documentais *Jerez* e *El Monasterio de Piedra*<sup>40</sup>, aos que lles seguirá en 1937 *Velázquez*, un traballo que o crítico e historiador franquista Carlos Fernández Cuenca considerou de extraordinaria valía e innovador no campo do documental de arte<sup>41</sup>. O cineasta recorreu a unha serie de reproducións fotográficas da obra do pintor sevillano coa que contaba o Museo do Prado, tomadas antes de ser transportada a Xenebra, onde o goberno da República tentou poñela baixo a custodia da Sociedade de Nacións. A voz do narrador púxo a o que máis adiante había ser o máis internacional dos nosos actores: Fernando Rey.

A guerra cólleo na capital e durante o conflito desenvolverá un labor como documentalista para o bando republicano. É o momento en que Barreiro dirixe, fotografa e comenta a curtametra-

40. Os documentais centrados na arquitectura constitúen un apartado complementario no que non imos reparar. Fagamos constar, en todo caso, que xa Carlos Velo se achegara a este campo dentro da serie de documentais que, entre 1934 e 1936, realiza en colaboración con Fernando Gutiérrez Mantilla, en títulos como *Felipe II y El Escorial* (froito do interese persoal do comunista e antimonárquico Mantilla por confrontar o traballo dos canteiros escorialenses coa afiada análise da monarquía acabada de desaparecer, desbotando os aspectos máis turísticos do recinto, aínda que o filme había sufrir en 1939 o engadido dun novo texto en *off* que cambiou por completo o seu sentido orixinal) e *Castillos de Castilla* (rematado ao estalar a Guerra Civil e do que se conservaron as loanzas cara ao gusto amosado polo operador aragonés José María Beltrán na composición dos encadramentos e o recoñecemento do traballo musical de Rodolfo Halffter, aínda que tamén padecería a modificación do seu texto orixinal), ambos perdidos. Teríamos así mesmo todo o conxunto de cintas, moitas delas realizadas baixo o franquismo, centradas en Compostela (a catedral, o Pórtico da Gloria...) e as arquitecturas do Camiño, entre as que queremos citar as realizadas polo autodenominado Equipo 64, fundado polos galegos Enrique Banet e Ezequiel Méndez xunto co burgalés Gonzalo Anaya, *Camino de Santiago* (1964) e *El Pórtico de la Gloria/Pórtico de Compostela* (1965; na que partiron dunha clara concepción de "filme de arte" estruturada como un estudo da simboloxía apocalíptica presente no pórtico do mestre Mateo), ambas filmadas en 16 mm, que constituíron unha das escasísimas tentativas autóctonas durante o período de desenvolver un cinema en formatos, cando menos, semiprofesionais. De alí en diante, e como cabe deducir, esta liña documental (que tamén atenderá, loxicamente, a outras cidades e lugares de Galicia e mesmo á obra dalgúns arquitectos) delongarase ata hoxe.

41. Cfr. C. Fernández Cuenca, *30 años de documental de arte en España*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, p. 27.

xe documental *Madrid heroico* (1937), hoxe perdida<sup>42</sup>. Ao remate da guerra conseguirá “lavar” o seu nome coa publicación do libro *Metralha branca del Madrid rojo* (1939)<sup>43</sup> e poderá desenvolver sen problemas a súa carreira na nova sociedade do franquismo<sup>44</sup>. Daquela, reintegrárase á industria na primeira metade dos anos corenta retomando o documental artístico en *Diez minutos con Álvarez de Sotomayor* e *Diez minutos con Benlliure*, realizados en 1944 para Filmófono. Conformaron, xunto co dedicado a Manuel Benedicto, a serie *Retablo español*, moi ben acollida pola crítica do momento e nova proba da súa creatividade neste campo coa incorporación dos diversos artistas á pantalla, no marco da súa vida e actividades: traballando, paseando, recibindo aos seus amigos, lendo ou falando da súa obra diante da cámara. Unha fórmula que decontado aparecerá, por exemplo, no documental de arte francés e que aínda segue vixente hoxe. Proseguirá na mesma liña, ben que cara a outros temas, con *Guitarras* (onde Barreiro puido tratar un tema que lle era especialmente querido e afín, xa que era un consumado intérprete dese instrumento) e *Signos* (concebido como un poema visual sobre a xestualidade das mans).

Claro que ningún destes filmes fora realizado nun contexto de produción galego. Para iso teremos que agardar ata o remate da década dos setenta e amentar as interesantes actividades do

42. V. Ramón Sala Nogueira, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Mensajero, 1993, p. 108.

43. Barreiro sempre albergou aspiracións literarias (mantivo unha estreita amizade con Wenceslao Fernández Flórez), e adoitou facerse cargo dos argumentos e guiños das súas realizacións cinematográficas, ademais de colaborar, entre outras publicacións, no xornal *Informaciones*, escribir unha obra teatral para nenos e publicar en 1943 un novo libro, *Nosotros los hombres*.

44. Peor sorte correra o seu irmán Enrique na zona nacional: a realización en 1933 de *Por unha Galicia nova/Hacia una Galicia mejor* [vid. “As temáticas”] custoulle o internamento na illa-prisión de San Simón ata 1939, da que puido saír grazas á mediación de Daniel de la Sota, que fora presidente da Deputación Provincial de Pontevedra durante a ditadura de Primo de Rivera [cfr. Carlos Aurelio López Piñeiro, *Enrique Barreiro. Cineasta e inventor*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 2001, p. 83]. No sucesivo, retomaría a súa vocación investigadora e seguiu a rexistrar patentes de procedementos en cor.

empresario cinematográfico Ismael González Díaz (San Fiz do Barón, O Carballiño, 1939). Instalado en Madrid desde os anos sesenta, procedente de Venezuela –onde entrara no mundo do cine en calidade de publicista, crítico e director<sup>45</sup>–, desenvolvera unha intensa traxectoria en diversos sectores da industria cinematográfica española, logo de fundar a empresa de exportación Cocinex S. A. e a produtora Ismael González P. C. Unha das súas facetas foi a de guionista e realizador de curtametraxes documentais, que en gran parte cultivou durante as súas frecuentes estadias en Galicia. Deste xeito, e sempre en 35 mm, produce e dirixe unha serie de cintas que se abre en 1971 con *Navidad en la aldea* e continúa con *Lugo, la ciudad museo* (1972) e *Yeguas preñadas por el viento* (1977) ata chegar ás dúas que agora nos interesa consignar aquí por constituíren as primeiras –que lembremos– aproximacións cinematográficas feitas aquí cara a un artista da plástica galega: *Laxeiro en Galicia* (1980), na que contou con Emilio Carlos García Fernández como axudante de dirección, e o seu complemento *Laxeiro en Madrid*, realizada xa por García Fernández nese mesmo ano<sup>46</sup>.

Aínda que propiamente é na eclosión que o noso audiovisual coñece na década dos noventa onde podemos localizar unha liña continuada de realizacións (a meirande parte en vídeo) salientábeis canto a cantidade e calidade. Unha rama –que tamén foi moi atendida desde a EIS– na que se insiren traballos como *Vari Caramés* (1994, Marco Iglesias) ou *Manolo Paz* (1991, Salvador Santos de los Santos e Carlos A. Pérez Díez), este último moi ben realizado e editado, no que se acada unha gran concordancia entre o procurado e o conseguido. Tamén *Moncho Amigo* (1993), unha

45. Entre as súas películas estiveron *Prometeo* e *Chimi-chimito* (premiada en Cannes). Cfr. E. C. García Fernández, *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*, A Coruña, La Voz de Galicia, 1985, p. 535.

46. Reflexo dunha postura que Ismael González manterá paralelamente durante estes anos, a de promover a rodaxe en Galicia doutras curtametraxes documentais, como foron *Curros Enriquez, poeta del pueblo* (1970, Luis Revenga), *Recuerdo de Rosalía de Castro* (1971, Carlos Puerto), *Monasterio de Osera* (1971, Julián Marcos) e *Os cigarróns* (1977, Miguel Gato).

interesantísima cinta, sobre todo na súa construción visual (non obstante, o son non é bo), de Beatriz del Monte. Pola contra, *El poeta metálico* (1996, Carlos Hervella Borrajo) é un documental sobre o escultor Luis Borrajo ao que o perde o seu claro problema de ton, marcado por un humor adolescente que desvirtúa o obxectivo do traballo. Moito máis atraente é *Abelenda* (1996), un moi solvente traballo en vídeo, guionizado e realizado por Belén Montero, sobre a arte, persoa e actividades do magnífico pintor coruñés<sup>47</sup>. Rematamos a nosa lista de exemplos facendo mención dun título moi singular, *Libros de artista (Cuando el libro se convierte en arte)*, realizado en 1995 por Juan Lesta a partir dun bo traballo de documentación recollido nun atractivo guión e concretado nunhas estupendas imaxes perfectamente editadas. Trata, aclarémolo, non de libros de arte dos que puidesen gustar os artistas,

47. Nesta cinta, por certo, Alfonso Abelenda lembra as súas intervencións no cine en que colaboraba como actor de repartimento en títulos como a coprodución hispano-norteamericana *Alejandro Magno (Alexander The Great, 1956, Robert Rossen)* [“empecé como especialista y luego pasé a actor de reacción (sic)”], *La casa de la Troya* (1959, Rafael Gil) [no que fixo un pequeno papel de maiteiro] e outros: “Trabajé aquí también con Nicholas Ray y con Bardem en *Sonatas*”. Con Manuel Summers (do que era amigo desde os tempos de *La Codorniz*, en que Abelenda colaborou como humorista gráfico), traballou nunha serie de “películas cortas para televisión como *Locos por el cine*”. Na súa, polo de agora, última prestación fronte ás cámaras encarnou un veterano policía municipal nunha curtametraxe galega realizada en vídeo, *Apatruyando la ciudad* (1995), con guión, produción e dirección de Sergio Pereira e Juan Lesta, na que, como curiosidade, podemos amentar a colaboración de Santiago Segura (na súa peor versión), que tamén achegou o tema musical que lle dá título á cinta, moi coñecido con posterioridade polo seu emprego na moi rendíbel *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1997). Quizais neste avance por parte de Segura dalgunhas das ideas que logo o converterán nun dos máis populares cineastas-personaxes do cinema español radique o único elemento de interese do que semella un divertimento –esquecibel– entre amigos/as realizado dunha forma chafalleira que se pretende facer pasar por unha procurada estética *cutre*. Volvendo a Abelenda, podemos recuperar, para rematar, a súa curiosa opinión respecto das amentadas colaboracións: “Sé que daría un buen actor de teatro, pero creo que no estoy dotado por culpa de mi inconstancia; el cine es distinto”. O máis interesante de todo isto para nós é, desde logo, o feito de localizarmos no pintor coruñés unha nova variante nesa regular cadea de relacións que nos está a ocupar entre os artistas plásticos galegos e o cine.

senón de libros/artefectos de artistas. Será precisamente unha artista, María Álvarez, a que nos guíe nun interesante percorrido (aínda que introducido de xeito algo extemporáneo: coa rachadura de libros tradicionais) por un tipo de obras que, como ela mesma lembra, nacen na segunda metade do século XX e aínda están por descubrir<sup>48</sup>.

Rematamos este apartado facendo obrigada mención de dous proxectos con que un realizador xa citado aquí [vid. “As temáticas”], Ignacio Vilar, acaba de afondar na súa faceta como documentalista. O primeiro, e sen dúbida importante, é o da serie documental de trece capítulos para a Televisión de Galicia *A vangarda histórica galega* (comezada en 2001 e na que se mantén a habitual colaboración entre a súa empresa Vía Láctea e a Productora Faro), con sucesivas entregas dedicadas aos artistas Colmeiro (xa rematada), Eugenio Granell, Luís Seoane, Urbano LUGRÍS, Maruja Mallo, Laxeiro, Cándido Fernández Mazas, José Frau, Castelao, Manuel Torres, Carlos Maside, José Pesqueira e Arturo Souto. Unha empresa sen dúbida necesaria, que debe contribuír a cubrir un oco aínda baleiro do noso audiovisual atendendo a un bo feixe dos nosos máis importantes artistas contemporáneos<sup>49</sup>. Non menos atraente resulta así mesmo a anunciada intención por parte de Vilar de realizar unha cinta sobre o fotógrafo Virxilio Viéitez. Dúas iniciativas, pois, novas, que prevén a entrada do medio televisivo promovendo unha

48. Resulta curioso que a parella Lesta /Pereira (o segundo aquí en funcións de produción) realizase no mesmo ano dúas obras tan distintas no ton e nas formas coma este estimábel documental e a aludida *Apatruyando la ciudad*; aínda máis se reparamos na suxestiva videocreación que Lesta asinará en solitario o ano seguinte, *Infección palúdica*, obra exemplar na aplicación das posibilidades do seu formato e xénero construída cunha perfecta conxunción ritmo-imaxes e declarada no 2001 a mellor videocreación galega de ficción da década [Cfr. Jaime Pena (coord.), *Imaxes dunha década (1991-2001)*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 2001] xunto con *Ninfografía*, obra dun autor a quen máis adiante atenderemos, Ignacio Pardo.

49. Outro recente proxecto nesta liña, aínda que este de carácter multimedia (isto é, servido mediante aplicacións interactivas a través dun soporte de almacenamento de información como o CD-ROM ou o DVD), foi desenvolvido pola firma viguesa Interacción. Referímonos a *Escultura galega do século XX* (2002).

serie documental sobre as nosas artes plásticas e mais a recuperación dun dos nosos fotógrafos –un gremio ata o de agora esquecido– históricos, e que nos permiten coroar axeitadamente este percorrido.

#### MÚSICA

O primeiro precedente documentado da relación dun compositor galego co cinema autóctono aparece precisamente coa primeira tentativa de longametraxe ficcional, *La tragedia de Xirobio* (1930, José Signo), para a que Ángel Teijeiro compuxo a ilustración musical. Xa se comentou [vid, “As temáticas”], polo demais, que Teijeiro e o actor protagonista da cinta, Julio Rúa, pertencían á viguesa Agrupación Dramática Galega, impulsada por Emilio Nogueira catro anos antes na procura de recuperar o teatro escrito e representado en galego<sup>50</sup>.

Houbo, antes da Guerra Civil, outra tentativa cinematográfica de carácter ficcional na que se viu implicado un dos nosos músicos. Foi nun proxecto que tentou poñer en pé precisamente un dos técnicos implicados na rodaxe da segunda versión de *La casa de la Troya* (unha produción madrileña da casa Andalucía Cinematográfica dirixida por Juan Vilá Vilamala e Adolfo Aznar, e rodada durante os meses de febreiro, marzo e abril de 1936 en Santiago), o seu xefe de iluminación, Julián Torremocha. Tratábase de realizar unha versión cinematográfica da obra teatral *O fidalgo*, escrita logo do seu retorno de Bos Aires polo poeta e dramaturgo

50 Respecto do nacemento e da traxectoria deste grupo, vid. Laura Tato Fontaña, *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1999, p. 114 e seguintes. A autora comeza por reparar no feito lóxico de que fose en Vigo onde nacesse unha agrupación dramática co amentado obxectivo, “xa que nesta cidade vían a luz os únicos xornais, *Galicia* e *El Pueblo Gallego*, en que podían expresarse, dentro dos límites da censura, os nacionalistas. A presenza na cidade dos homes das Irmandades e de Nós a través destas publicacións, unido á presenza, tanto física como na prensa, das novas xeracións creou o clima axeitado para que xurdise nela un grupo teatral desvencellado dos coros e para que o público vigués se fose afacendo ao teatro galego”.

Xesús San Luís Romero. Fora o empresario Isaac Fraga Penedo quen a presentara con grande éxito no Teatro Principal de Santiago en 1918 e quen a levou despois a Madrid. Cando se atopaba en Santiago nos primeiros meses do 36, Torremocha estaba decidido a afrontar a dirección cinematográfica e semella que foi nesta etapa en Galicia cando concibiu a posibilidade de dirixir unha película de asunto galego. Así lembraba o propio San Luís a orixe do proxecto:

Achando [Torremocha] (segundo el) en Santiago unha “canteira” de asuntos cinematográficos, e ansioso de se converter en empresa para explotá-los, indagou e alguén lle falou de “O Fidalgo”. Apresentou-mo don Xerardo Fernández. Lin-lle a obra e dei-lle o meu humilde parecer sobre como concebía o guión. Parece que lle gustou e animou-me a desenvolvé-lo, procurando traer pasaxes a Santiago para intercalar neles moito que deixara sen incluír en *La Casa de la Troya*<sup>51</sup>.

O escritor recorreu ao músico Bernardo del Río –grande amigo seu– para que colaborase no proxecto encargándose da banda sonora, que había estar inspirada no folclore. No mes de abril, Torremocha, San Luís e Bernardo del Río asinan un compromiso oficial para levar adiante o proxecto<sup>52</sup>. Rematada a rodaxe de *La casa de la Troya*, Torremocha comeza os preparativos en Madrid ao tempo que mantiña correspondencia con San Luís e Bernardo del Río sobre a marcha do guión e a música: “En carta de xuño de 1936 dicía-nos que axiña chegaría co ‘elenco’ para comezar a rodaxe, xa que do custo da película, medio millón de pesetas, tan só lle faltaban por financiar cincuenta mil; e enviaba-nos o guión gráfico e tantos detalles máis”<sup>53</sup>.

Pero o filme non se levaría a cabo. O comezo da guerra, coa conseguinte incomunicación de Galicia con Madrid durante tres anos, entre outros moitos problemas, impediuno. Do proxecto só

51. Das “Memorias Sintéticas do autor” contidas na edición de *O Fidalgo* levada a cabo por M.<sup>a</sup> do Pilar García Negro e Xosé M.<sup>a</sup> Dobarro do Paz. Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1986, p. 165.

52. Publicado en *La Voz de Galicia* o día 23.

53. García Negro e Dobarro do Paz, *op. cit.*, 1986, p. 166.

quedaron os traballos desenvolvidos polo escritor e a partitura de Bernardo del Río, conservada pola súa viúva<sup>54</sup>.

Mentres tanto, música e músicos galegos (que non compositores) mantiveran unha relación co cinema participando, obviamente, no acompañamento musical dos filmes mudos. Citemos, pola súa conexión coa nosa exigua produción anterior á guerra, a intervención da Orquestra Polifónica de Pontevedra interpretando a música galega que acompañaba na súa estrea á versión remontada de *Un viaje por Galicia* (1929, Luis R. Alonso), agora co título de *Galicia*, que tivo lugar na devandita cidade o 22 de febreiro de 1932<sup>55</sup>.

Posteriormente, e dentro do eido documental, xa rexistramos [vid. “As temáticas”] a utilización na banda sonora orixinal de *El carro y el hombre* (1940, Antonio Román) da música folclórica galega, cousa que se ha repetir noutros títulos do documentalismo galego posterior ao período franquista (coma tamén nos documentais feitos por galegos na emigración, como os realizados por Armando Hermida Luaces).

Porque, evidentemente, dada a práctica inexistencia de cine galego desde o comezo da Guerra Civil ata a década dos setenta, as conexións musicais dos músicos e compositores galegos co medio limitáranse a exemplos moi concretos no contexto do cine español. O máis salientábel é, sen dúbida, o do mestre Azagra (José María Ruiz de Azagra Sanz; Lugo, 1900 – Madrid, 1971), un dos máis prolíficos e heteroxéneos compositores de bandas sonoras do cine español ao longo dun amplo período que abrangue desde os anos trinta (co seu primeiro traballo para a curtametraxe *Soy un señorito*, 1934, Florián Rey) ata mediados dos cincuenta (*Tremolina*, 1956, Ricardo Núñez). Aínda que, todo hai que dicilo,

54. Engadamos que, pola súa banda, Torremocha conseguiría acceder por fin á dirección cinematográfica con *Amores de juventud*, unha das escasísimas producións comerciais realizadas durante a guerra.

55. Verbo das circunstancias desa remontaxe, véxase a completa e documentada voz correspondente ao filme escrita por M. González para o *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 2001, pp. 381-383.



nin a biografía nin a música de Azagra han ter moito que ver con Galicia: trasládase a Madrid moi novo e moitas das súas composicións cinematográficas (xa que tamén estivo moi ligado ao teatro musical de posguerra) amosarán unha inspiración andaluza e folclorista<sup>56</sup>, que combinará cun estilo de intención máis cosmopolita cando frecuente xéneros como o da comedia (por exemplo, nos filmes de Ignacio F. Iquino *Los ladrones somos gente honrada* e *El pobre rico*, ambos de 1942). Malia ter sido reclamado regularmente pola industria cinematográfica (compuxo a música de máis de sesenta películas) e recoñecida a súa facilidade como melodista, os especialistas teñen definido a obra de Azagra como pobre e monocroma nas súas harmonías, monótona no seu abusivo recurso ás percusións e cun estilo audiovisual tendente ao subliñado de situacións ou accións concretas. Sinalemos, en todo caso, as súas colaboracións con algúns directores galegos: encargouse da adaptación musical nun filme que xa foi citado aquí, *Felipe II y El Escorial* (1935, Carlos Velo e Fernando G. Mantilla) e compuxo as bandas sonoras dun par de filmes dirixidos polo coruñés Ramón Torrado (*Amor sobre ruedas* [1954] e *Suspiros de Triana* [1955]) e polo betanceiro –moito máis coñecido pola súa faceta de actor– Ricardo Núñez (*La chica del barrio* [1955] e a amentada *Tremolina*).

Un caso singular e, asemade, efémero foi o protagonizado polo compositor e cantante Andrés Dobarro (1942-1989), que durante o bienio 1969-70 chegou a dominar as listas de vendas discográficas en España cantando en galego<sup>57</sup>. Deste curto período de gran popularidade xurdiu a filmación dunha película ao seu servizo e co seu protagonismo, *En la red de mi canción* (1971, Mariano Ozores)<sup>58</sup>.

56. “O seu estilo non se arreda moito do nacionalismo casticista que cultivaran tamén Jesús García Leoz, Manuel Parada ou Juan Quintero”. Josep Lluís i Falcó, voz “Azagra”, *ibidem*, p. 36.

57. As letras dalgunhas das súas máis coñecidas cancións –*Teño saudade*; *O tren*– foron escritas por un novo Xavier Alcalá aínda inédito no eido da novelística.

58. Verbo do proceso de rodaxe deste filme –ou, doutra maneira, de como e para que se facían este tipo de filmes–, véxase Mariano Ozores, *Respetable público: cómo hice casi cien películas*, Barcelona, Planeta, 2002, pp. 175-180.

Nun estrato diferente e totalmente alternativo, o do cinema afeccionado galego dos anos sesenta, localizamos unha última e curiosa conexión entre música e cine neste período, a propiciada por José Ernesto Díaz-Noriega (JEDN), que, na segunda e definitiva versión do seu filme *El cine amateur* (1965), rodada agora en 16 mm e que levará o Primeiro Premio do Festival de Cannes de Cine Amateur na súa edición de 1967 (a colleita de premios proseguíu cos de Brno, Estoril, TVE, Círculo de las Artes de Lugo e outros), sintetizou, cun gran sentido didáctico e do humor, e ao ritmo dunha canción de que tamén foi autor, todo o proceso de realización dun filme afeccionado, desenvolvendo unha estrutura contrapuntística na que a cada compás musical lle corresponde unha imaxe.

Co paso dos anos, a presenza dos músicos e intérpretes galegos no cinema e o audiovisual en xeral (tanto galego coma español) farase moito máis frecuente. Xa na primeira e frustrada tentativa do (re)nacente cine galego rematando a década dos setenta, a longametraxe realizada en 16 mm *Malapata* (1980, Carlos L. Piñeiro), participou Jei Nogueiro na composición da música e cancións do filme. Pero entrando na década seguinte, os músicos galegos comezaron ser reclamados pola industria cinematográfica española<sup>59</sup>: o grupo Milladoiro –toda unha referencia na música tradicional galega desde a súa fundación en 1977– entrou con forza componendo e interpretando a partitura do filme dirixido por Manuel Gutiérrez Aragón *La mitad del cielo* (1986), coa que conseguiron o Premio Goya á Mellor Banda Sonora; máis adiante volverían colaborar co director cántabro en *El rey del río* (1994), logo de facelo en *Divinas palabras* (1987, J. L. García Sánchez). A

59. Unha participación fóra de norma neste período foi a dun daquela semidescoñecido (fóra dos circuitos especializados) Carlos Núñez, que cara ao remate da década fixo soar a súa gaita –concretamente cunha variación da *Muiñeira de Freixido*– para a música do luxoso telefilme *La isla del tesoro* (*Treasure Island*, 1990, Fraser Clarke Heston), coprodución anglo-americana e enésima revisitación do clásico de Stevenson interpretada desta volta por Charlton Heston, Oliver Reed, Christian Bale e Christopher Lee nos papeis principais.

súa máis recente presenza no eido cinematográfico data de 1999, en que forman parte da banda sonora do filme dirixido por Miguel Littin *Terra de Fogo*, unha coprodución hispano-italo-chilena que tamén contou, como xa sabemos, coa achega galega. Paralelamente, compuxeron a banda sonora da serie documental *La memoria fértil* (1987, Doménech Font)<sup>60</sup> e mais doutra serie –esta para a televisión– producida por TVE-Galicia titulada *Os Camiños de Santiago* (1993)<sup>61</sup>.

Como era de agardar, as longametraxes galegas do 1989 tamén contaron con músicos do país, non sendo *Continental*. A música de *Urxa* foi composta e interpretada polo xa desaparecido grupo Alecrín, mentres que Pablo Barreiro Rivas –xunto con Carlos Ferrant e Marcial Prado– achegaron a de *Sempre Xonxa*, cousa esta última nada sorprendente se temos en conta que Barreiro Rivas (Forcarei, Pontevedra, 1956), paisano e compañeiro de xeración de Chano Piñeiro, fora o músico habitual das películas do cineasta mesmo desde a época do traballo en formatos afeccionados (e así seguirá a ser ata a derradeira obra de Piñeiro, a mediametraxe *O camiño das estrelas* [1993]), as cales ambientara –coma no caso da súa primeira longametraxe– con partituras de corte clásico e inspiradas na tradición popular, en estrita correspondencia coa estrutura e inspiración da meirande parte dos filmes. Unha concepción que ha cambiar cara un rexistro máis sinfónico no seu seguinte traballo rexistrado<sup>62</sup> –realizado tamén en

60. Logo recollida no seu disco *Galicia no tempo*.

61. Citemos tamén as colaboracións do grupo noutros tres títulos de carácter documental aos que lles prestaron algúns dos seus temas: as curtametraxes, xa amentadas aquí, *Laxeiro en Madrid* (1980, E. C. García Fernández) e *Laxeiro en Galicia* (1980, Ismael González), e mais a longametraxe *Os galegos* (1990, Ismael González). Ademais, un dos seus compoñentes, Antón Seoane, acaba de compondor –xunto con Lucio Godoy– a banda sonora de *O lapis do carpinteiro* (2002, Antón Reixa); a Seoane débenselle, concretamente, o pasacalle *Compostela republicana*, que soa ao comezo do filme, e mais a habanera *Foi coma un soño*, que canta mediada a película Pepe Sánchez, o personaxe encarnado por Miguel de Lira (aínda que neste caso dobrado por Marcos Meléndrez), tema que tamén acompaña os créditos finais.

62. Entremetres, Pablo Barreiro desenvolvera o seu traballo na Televisión de Galicia, onde dirixiu varios programas musicais. En tempos recentes, a súa actividade tamén

colaboración con Ferrant–, a banda musical da serie televisiva *Rías Baixas* (1999).

Xa nos anos 90, cómpre salientar o traballo de dous compositores prematuramente desaparecidos. En primeiro lugar, o do coruñés Manuel Balboa (1958-2004), con varias bandas sonoras no seu haber, entre elas as de dous filmes polos que xa nos interesamos [vid. “As temáticas”], *Martes de Carnaval* (1991, Pedro Carvajal e Fernando Bauluz) e *O baile das ánimas* (Pedro Carvajal, 1993). Máis adiante virán as súas colaboracións con José Luis Garcí –moi amigo, en boa lóxica cinematográfica, do traballo instrumental de Balboa, caracterizado, en definición de Josep Lluís i Falcó, por “unha sonoridade próxima ó sinfonismo académico e unha pureza formal notable”<sup>63</sup>– en *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1997) e *El abuelo* (1998), ás que seguiu a música realizada para outro filme que contou con participación galega, *Divertimento* (2000, José García Hernández), para rematar con *Ilegal* (2002), o desafortunado debut na longametraxe do realizador e produtor galego Ignacio Vilar.

Tampouco podemos esquecer as colaboracións cinematográficas dun dos máis importantes compositores contemporáneos do Estado español, Enrique Xosé Macías (Vigo, 1958 – Madrid, 1996), músico de formación autodidacta e serodia (a súa primeira obra, *Poema de réquiem*, con texto de Celso Emilio Ferreiro, data de 1979) que desenvolveu unha brillante carreira –recoñecida con numerosos premios internacionais– próxima “ó estruturalismo musical, aínda que pouco amiga de etiquetas inflexibles”<sup>64</sup>, deconchado segada pola súa abrupta morte. No caso de Macías debemos

se estendeu a campos máis técnicos, como demostra o seu labor como xefe de son no documental *A memoria nos tempos do volfram* (2003, Antonio Caeiro).

63. Cfr. voz “Balboa, Manuel”, en *Diccionario do cine en Galicia...*, cit., 2001, p. 42.

64. Cfr. Josep Lluís i Falcó, voz “Macías, Enrique Xavier”, *ibidem*, p. 235. Da riqueza de rexistros dos seus traballos constitúen unha boa mostra as súas colaboracións en diversas propostas artísticas interdisciplinares –das que axiña nos ocuparemos– que agromaron dentro do clima de renovación estética dos primeiros anos 80 (e que tiveran en *Atlántica* a súa máis paradigmática expresión), sobre todo aquelas composicións que,

facer a excepción de que as súas únicas incursións como compositor cinematográfico foron realizadas para dúas longametraxes dirixidas polo portugués Luís Filipe Rocha (ambas coproducidas con España, aínda que practicamente inéditas no noso mercado), os dramas *Amor e dedinhos de pé/Amor y deditos del pie* (1991) e *Sinais de fogo/Señales de fuego* (1995).

Menos importante, sen dúbida, foi a carreira musical de Juan Manuel Sueiro (Juan Manuel Pinzás Sueiro; Vigo, 1972), fillo dos produtores e cineastas Juan Pinzás e Pilar Sueiro, para os que compuxo a música dos filmes *O xogo das mensaxes invisibles* (1991, J. Pinzás), *La leyenda de la doncella* (1994, J. Pinzás) e *Cuando el mundo se acabe te seguiré amando* (1998, P. Sueiro). Segundo informa Josep Lluís i Falcó<sup>65</sup>, a súa formación musical tivo lugar no Conservatorio de Madrid, aínda que decontado orienta o seu labor cara á música máis comercial, formando a principios dos noventa un grupo de *techno* que se chamaba NSQ, que tivo curta vida. Neste último estilo insírese un tema seu que aparece en *Más que amor, frenesí* (1996, Miguel Bardem, Alfonso Albacete e David Menkes)<sup>66</sup>, en contraste coa liña sinfónica das composicións para as películas do seu pai. De todos os xeitos, *techno* ou sinfónico, a verdade é que o resultado dos seus traballos foi, ata o de agora, bastante esquecibel.

Descríbamos tamén a traxectoria doutros músicos vinculados ao audiovisual galego dos últimos anos que acaban de compoñer as súas primeiras bandas sonoras para longametraxes. Un deles

como *Música para os Xardíns colgantes* —obra en que resumía musicalmente todo o seu ciclo compositivo *Viaje de invierno*—, foron executadas sen ningún prexuízo cultural fusionando a música 'culta' contemporánea, coa electroacústica e o rock; estreita foi, naqueles anos, a súa relación artística con Antón Reixa e o grupo poético *Rompente*. Verbo do papel desempeñado por Macías no medio de todo aquel movemento, así como para unha perspectiva da súa obra ata aquel momento, vid. AA. VV., *Atlántica*. Vigo. 1980. 1986, Vigo, MARCO (Museo de Arte Contemporánea), 2002, p. 422 e seguintes.

65. Na voz correspondente do *Diccionario do cine...*, cit., 2001, pp. 352-353.

66. Tamén traballou en diversas ocasións como arranxista de Bernardo Bonezzi, coma no caso do filme *Los corsarios del chip* (1995, R. Alcázar).

é Nani García (Amador García Silva; A Coruña, 1955), moi coñecido no ambiente jazzístico dos anos 80 por ser un dos integrantes do máis importante grupo galego neste campo, Clunia<sup>67</sup>; nos anos seguintes, a súa actividade como solista amplíase cara á produción musical e a composición, faceta esta última na que acumula unha apreciable experiencia ao longo da última década en diversos formatos audiovisuais (publicidade, videoexposicións, programas televisivos, *tv-movies*<sup>68</sup>). O seu primeiro contacto co cine data de 1993, cando compón a música da curtametraxe *Vete, Davis*, dirixida por Alber Ponte. Sete anos despois encárgase da banda sonora da longametraxe *Blanca Madison* (2000, Carlos Amil), unha partitura de carácter incidental que, todo sexa dito, non resultou moi atinada nin na súa concepción nin na súa excesiva presenza ao longo do filme. Outra vertente que hai que salientar das súas colaboracións cinematográficas é a da composición de partituras para antigos filmes posteriormente recuperados, como un que xa coñecemos, *Un viaje por Galicia* (1929, Luis R. Alonso), partitura que interpretou simultaneamente canda a proxección en 1991 da copia restaurada no Teatro Colón da Coruña.

Dous músicos xa veteranos, os ourensáns Maxo Nóvoa e Coché Villanueva, antigos compoñentes do grupo Os Biosbardos, forman un novo grupo nos anos noventa co nome de Bios e estréanse como compositores no mundo cinematográfico da man do seu paisano Xavier Bermúdez, que lles encarga a banda sonora do seu segundo filme, *Nena* (1997)<sup>69</sup>.

67. Nani García formárase musicalmente durante a segunda metade dos anos 70 en Suecia, concretamente nas aulas de jazz do taller de música de Sollentuna, impartidas polo pianista Uffe Sandberg.

68. Súa son as sintonías de *Pratos combinados* (composta no 1995), *A familia Pita* (no 1997), *Avenida de América* (no 2001) e, máis recentemente, o evocador tema musical de *As leis de Celavella* (2003).

69. Moito máis recentemente Coché Villanueva acaba de compoñer a música para a nova cinta de Bermúdez, *León y olvido* (2004), presentada –con boas críticas– no VII Festival de Cine Español de Málaga (ao que seguirán os de Karlovy Vary, Montreal e Londres) e aínda inédita comercialmente no momento de redactar este texto.

Tamén nese ano, o coruñés Juan Vara compuxo a música da película dirixida por Antonio Simón *A noiva de medianoite*, partitura que foi interpretada e gravada pola Orquestra Sinfónica de Galicia.

Outro compositor relacionado co audiovisual galego máis recente é Arturo Kress (*A Coruña*, 1964), quen seguiu unha traectoria semellante á de Nani García: logo duns inicios como batería en diversos grupos (Los Doré; Ritmanmuchos), comeza a compondor en 1986 para a produtora coruñesa Luz Directa. A partir de aí, escribiu partituras para anuncios televisivos, vídeos, documentais e curtametraxes como *Paranoia dixital* (1996, Ángel de la Cruz), *Sabes que te quiero* (1998, Manolo Gómez)<sup>70</sup> ou *Sandra* (2000, Héctor J. Diéguez). As súas colaboracións con estes dous cineastas callaron definitivamente no, ata o de agora [principios de 2004], meirande éxito comercial do cinema galego (descontando a súa participación en coproducións como *A lingua das bolboretas* e *Os luns ao sol*), a longametraxe de animación *O bosque animado* (2001, Ángel de la Cruz e Manolo Gómez), para a que Kress compuxo unha estupenda e rica banda sonora (interpretada pola Orquestra Sinfónica de Galicia) na que tamén participaron o grupo de música tradicional Doa<sup>71</sup> e mais a cantante e compositora Luz Casal, que achegou un tema<sup>72</sup> que obtería o Premio Goya á Mellor Canción Orixinal.

A última incorporación, ata o de agora, desde o campo musical foi a de Manuel Rodeiro (San Xoán de Vilanova, Miño, 1965), nome de crecente prestixio no ámbito da música contemporánea non só como compositor senón tamén como teórico e divulgador. Na primeira desas facetas podemos citar os seus traballos para a Universidade de Santiago de Compostela, a Xunta de Galicia, o Centro Dramático Galego ou o Centro para a Difusión da

70. Ambos os traballos acadaron, nos seus respectivos anos, o Premio AGAPI á Mellor Banda Sonora Orixinal.

71. Que gravou o tema *Cantiga nas árbores* e dúas adaptacións para octeto coral (*Introdución á Cantiga das árbores*) e violín solo (*Cae o sol lentamente*).

72. Titulado *Tu Bosque Animado*, composto entre ela e Pablo Guerrero.

Música Contemporánea; pezas súas foron a que abriu as celebracións programadas para o Xacobeo 93 (interpretada pola Orquesta y Coros Nacionales de España) ou a que compuxo para a apertura oficial do Centro Galego de Arte Contemporánea. A súa música ten soado en salas de concertos e festivais como o I International Harp Festival, o Festival Internacional de Música Contemporánea de Alacante, o Festival de Música Contemporánea de Barcelona, o Festival Internacional de Música de Espinho (Portugal), o Festival de Música de Estrasburgo ou o Phantom Arts (Estados Unidos). Pero as actividades de Rodeiro así mesmo a crítica e a ensaística (con numerosos artigos publicados en diversas e importantes revistas de música e arte contemporánea<sup>73</sup>), a docencia (no Departament de Teoria i Composició da Escola Superior “Música” Catalunya) e mais diversas iniciativas como a creación da editorial Música Nueva, a fundación do grupo instrumental Cámara XXI ou a posta en marcha do laboratorio de creación musical do Centro Galego de Arte Contemporánea. Unha traxectoria, pois, intensa que tamén presenta, como dicíamos, conexións co audiovisual, onde rexistramos a creación da música orixinal para *A Pedra* (2000, Ricardo Bóo) –un dos seis traballos de videocreación que, prologados por Manuel Rivas e co título xeral de *Seis olladas de Compostela*, impulsou Canal + co gallo da capitalidade cultural do ano 2000<sup>74</sup>– e o documental histórico *Santa Liberdade* (2004, Margarita Ledo Andión).

Precisamente nalgunhas desas *Seis olladas...* que acabamos de citar atopamos novas achegas de músicos e intérpretes galegos. É o caso de *Os peregrinos*, no que o seu realizador, Xabier Bermúdez, volveu contar coa música do grupo Bios; ou o de *¿Estarán viv@s? ¿Serán de pedra?*, a cinta dirixida por Antón Reixa para a que o grupo Berrogüeto compuxo o tema que lle dá título (interpretado por Cristina Pato) e na que tamén participaron

73. Estivo a cargo, por exemplo, da sección de música contemporánea da revista *Scherzo* no período 1990-1992.

74. Foron emitidos pola devandita canle o 25 de xullo.



Susana Seivane (interpretando o tema popular *Marcha procesional dos Matos*) e mais o Grupo de Cámara “In Itinere” da Universidade de Santiago de Compostela (co tema *Ben sab’a que pod’a val*, de Afonso X, O Sabio).

Dous apuntamentos para rematar. O primeiro atinxe á colaboración que moitos grupos musicais galegos (Siniestro Total, Os Diplomáticos de Monte Alto...) mantiveron na segunda década dos noventa co programa televisivo *Xabarin Club*, ilustrando as súas seccións –no que foi unha moi atractiva e nova iniciativa– con distintos temas que mesmo habían ser recollidos nun disco. Co segundo queremos sinalar a aparición dunha cinta producida por Voz Audiovisual, *Pucho Boedo: un crooner na fin do mundo* (2002, Xurxo Souto), que agardamos que constituía o primeiro paso dunha tendencia no noso audiovisual destinada a recuperar pola vía documental a biografía e traxectoria artística dos nosos máis senlleiros artistas musicais populares, de maneira que puidésemos inverter –e completar– o trazado dos vieiros ata aquí percorridos que teñen unido as artes musicais e audiovisuais. Neste sentido semella orientarse o proxecto que, co título provisional de *Un bosque de música*, comezou a rodar Ignacio Vilar no verán de 2003<sup>75</sup>, co obxectivo de recoller a historia dun dos grupos máis representativos da música tradicional galega, Luar Na Lubre.

#### CONVERXENCIAS

Podemos considerar varias e desde diversos puntos de vista. A máis evidente prevería o transvasamento desde o teatro ao audiovisual dunha moi apreciable nómina de obras –delas e mais dos seus autores ocuparémonos no seguinte epígrafe– e intérpretes (sobre todo nos últimos anos –constatábel nos filmes, nas series de televisión, nas teleseries–, pero presente xa desde os inicios se lembramos, por exemplo, ao Julio Rúa de *La tragedia de Xirobio*). Mais tamén poderíamos considerar o asunto desde a perspectiva inversa e descubrir que as interferencias entre as tecnoloxías dos espectáculos (audio)visuais e

75. *El Correo Gallego*, 8-8-2003, p. 75.

o teatro convencional remóntanse ao decimonónico período precine-  
matográfico, cando toda sorte de trebellos ópticos (dioramas, panora-  
mas, cosmoramas, polioramas, cadros disolventes e outros derivados  
do uso da lanterna máxica –especialmente os espectáculos que confor-  
maron o xénero da “fantasmagoría”, con imaxes de espectros e fantas-  
mas que producían a sensación de movemento nas súas aparicións–)  
comezaron a manter unha relación de alternancia ou complementariedade  
co espectáculo teatral nos recintos a el destinados. A posterior  
aparición do cinema acentuou durante os seus primeiros anos de vida  
esa relación, coa proxección de programas cinematográficos nos tea-  
tros, xa fosen monográficos ou ben inseridos nos descansos das  
sesións teatrais (cando non complementaron a oferta do teatro de  
variedades). Co paso dos anos, e da mesma maneira que o cine aco-  
llera na súa configuración técnicas –dramatúrxicas, escenográficas,  
lumínicas, etc.– de orixe teatral, o espectáculo escénico ha ir incorpo-  
rando, como se sabe, técnicas audiovisuais. O mesmo ten acontecido  
en Galicia, sobre todo nos últimos quince anos: canda a estrea en 1990  
dunha nova versión do *Retorno a Tagen Ata* ferriniano, os directores  
Eduardo Alonso e Manuel Guede introduciron por primeira vez a pro-  
xección cinematográfica dun par de escenas; posteriormente, Suso de  
Toro, na que foi a súa primeira incursión na literatura dramática, *Una  
rosa é unha rosa (Unha comedia de medo)*, posta en escena polo Teatro  
do Noroeste, incorporou de xeito paródico o telefilme dentro do tea-  
tro. O xa amentado Manuel Guede ten insistido nese diálogo estético  
entre teatro e medios audiovisuais nas súas montaxes co Centro  
Dramático Galego (así o fixo en *Ligazón* –unha das pezas que configu-  
raron o espectáculo Valle-Inclán '98– ou *Calígula*). Comple-  
mentariamente, algúns dos grupos –Chévere– e dramaturgos do noso  
teatro actual –Suso de Toro, pero tamén, por exemplo, Gustavo  
Pernas– teñen proposto, desde unha óptica normalmente irónica, dis-  
cursos críticos verbo dos medios de comunicación de masas, en espe-  
cial da televisión<sup>76</sup>.

76. Toda esta temática foi abordada por José María Paz Gago, “The Big Brother. O teatro e o audiovisual”, en *Grial* núm. 154 (abril-xuño 2002): *O audiovisual galego* [coord.: X. Nogueira], pp. 329-338, onde ofrece unha nidia panorámica sobre a nova

Así e todo, queremos reparar prioritariamente naquelas converxencias que comezan a ter lugar nun período moi concreto do noso audiovisual, o determinado pola década dos 80, no que conflúen unhas especiais e ata daquela inéditas circunstancias. Como comentabamos no capítulo anterior, dedicado ás temáticas, nos anos centrais da década comezan a ter lugar unha serie de interaccións de que han agromar un conxunto de propostas e de actitudes que sen dúbida constituíron un punto de inflexión –aínda máis visto desde a distancia– no devir da nosa cultura (e non só da audiovisual) contemporánea. Xa o avanzabamos: chega unha nova (tamén na súa mentalidade) e permeábel xeración de creadores e profesionais, guiada por unha mentalidade interdisciplinaria que incorpora novos conceptos, texturas e mensaxes a todas as áreas culturais, desde o xornalismo á literatura, desde a música ata as artes plásticas, pasando, loxicamente, polas producións audiovisuais. Neste sentido, a cidade de Vigo converteuse, sobre todo no primeiro lustro da década, no principal núcleo irradiador da nova mentalidade, como iremos vendo<sup>77</sup>.

e inmensa tarima en que dialogan as xentes do teatro coas imaxes analóxicas ou dixitais, nun intenso, cativador e frutífero contacto que está a promover a reconsideración e ampliación do concepto de espectáculo en vivo: novas posibilidades expresivas, inéditas propostas escénicas, sorprendentes hibridacións e transformacións radicais no estatuto e función do receptor teñen agromado nestes últimos anos.

77. Lembremos, sen ir máis lonxe, a importancia acadada polo colectivo Atlántica, un grupo de artistas que desde a súa base viguesa conformou, como lembraba Xosé Antón Castro, “o núcleo que consolidou a *modernización* da arte en Galicia no seo do que se chamou posmodernidade, ó tempo que xurdían en Europa os modelos estéticos de máis interese –pensemos nos *neuen wilden* alemáns ou nos *transvanguardistas* italianos, tan *nacionalistas* no seu momento– como resposta á crise de referencias trala linealidade das vangardas que remataron ó termo dos setenta (...) hoxe sabemos que *Atlántica* foi máis que un grupo: converteuse xa entón nun clima, unha confluencia de circunstancias na atmosfera cultural e vital daquela Galicia que abandonaba as súas secuelas ruralizadas para cruzalo posfranquismo inmediato fóra do reduccionismo enxebre (...) o *atlantismo* deveu nunha filosofía e nun estilo de facer arte, moda, deseño, música, literatura...; en definitiva, un concepto estético implicado na vida que traspasou os límites e mailas intencións do grupo”. X. A. Castro, “Atlántica e mailo atlantismo: memoria dun calidoscopio (1980-1986)”, en AA. VV., *Atlántica. Vigo. 1980. 1986*, Vigo, MARCO (Museo de Arte Contemporánea), 2002, p. 19.

Por outra banda, xa sinalamos no seu momento a importancia fundamental da entrada do vídeo como novo soporte de creación audiovisual precisamente neste momento, e pasa a capitalizar en boa medida unha produción audiovisual case apagada en anos anteriores, aínda que vehiculada non só desde unha intención narrativa. Daquel fervente momento de intercambios e transferencias xurdiron figuras tan interesantes como as do amentado Xavier Villaverde ou a do lugués Ignacio Pardo (1947), un artista plástico que viña frecuentando a imaxe cinematográfica desde tempo atrás (nos anos do Super 8), con resultados de certo persoais –*Una herida cada día* (1972), *Erosión* (1974)–, e que en 1985 pasa á video-creación, e comeza unha prestixiosa traxectoria que chega ata os anos 90 e na que as vangardas cinematográficas dos anos 20 aparecen como referente creativo: *Dolorosa* (1985), *Fumando espero* (1985), *Videoviolín* (1985), *Parpadeo* (1986), *After Salomé* (1987), *Tránsito* (1988), *Antípoda* (1989) ou *Corpore insepulto* (1990) recollerán polo camiño diversos premios nos máis importantes festivais estatais. Nos últimos anos seguiu a transitar os camiños da vangarda investigando as posibilidades da imaxe informática.

Tamén singular foi o caso do ourensán Xosé Luís Martínez Carneiro (1961), un licenciado en Ciencias da Información que entra no mundo da imaxe animada xunto con Xesús A. Courel cunha serie de curtas en Super 8 –*Xerfas*, *Inmaculada*, *Xa non sei*, *Back-door*– de aberto propósito experimental. No ano 1981 realiza o curso Cinematografía e Vídeo na universidade norteamericana de Minneapolis, en Minnesota, e a partir de aí comeza a traballar nunha variada gama de soportes: ademais de manter o Super 8 (*Loaira*, *Tres minutos*, *Villanos*; todos de 1984), realiza algunhas incursións no vídeo –*Will Agar photographe* (1982), *Partenón eléctrico* (1985)– e comeza a frecuentar o formato 16 mm, primeiro con *The Memo* (1982) e máis tarde coa serie documental –codirixida e coguionizada, coma case sempre, con Xesús A. Courel– *A Raia/La Raya* (1991-92), unha produción de Los Films del Búho (empresa á fronte da cal estaba, lembremos, o coruñés Javier Ozores) para TVE que contou cunha dobre versión galega-castelá

e que se conformou en doce capítulos de 30 minutos cada un. Trátase dunha moi interesante produción (realizada non sen dificultades) verbo dos habitantes que poboan a unha e outra banda os 1.200 quilómetros de fronteira hispano-portuguesa, das distintas xeografías en que desenvolven as súas condicións de vida, dos seus costumes, dos seus intercambios comerciais (non sempre legais) ao longo do tempo, da súa mutua influencia (entorpecida pola barreira político-administrativa) e dos actuais problemas de identidade que confrontan as vellas e novas xeracións. Xa daquela, Martínez Carneiro era autor de varios guións para televisión e realizador do programa *O agro* na TVG, así como de diversos *spots* de carácter institucional<sup>78</sup>.

Pero non só os videoartistas capitalizaron a produción artística. Unha figura indispensable para entender a evolución da cultura e arte galegas dos 80 foi Antón Reixa (Vigo, 1957). Dérase a coñecer (logo de fraguar as súas primeiras armas creativas en publicacións practicamente clandestinas como *Follas de Resistencia Poética* –tivo catro números–, á que había seguir *Crebade as lirás*), dacabalo entre as dúas décadas, formando parte do “grupo de comunicación poética” *Rompente*<sup>79</sup>, un dos principais órganos de axitación cultural do panorama galego naquel período e precursor das *performances* multimedia (nestas participaron *atlantistas* como Menchu Lamas e Antón Patiño, compositores como Enrique X. Macías e músicos como Julián Hernández), ofrecendo uns recitais “poético-musicais” (ou “poético-audiovisuais”) nos que mesturaban poesía, posta en escena, filmes en Super 8<sup>80</sup>, provocación e,

78. Manuel González, *Documentos para a Historia do Cine en Galicia. 1970/1990*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 1992, p. 458.

79. Que, xunto con Reixa, completaban Manuel María Romón e Alberto Avendaño (os “tres tristes tigres”). Ocasionalmente, tamén colaboraron nel Alfonso Pexegueiro e Camilo Valdeorras.

80. Normalmente dirixidos por Manuel M. Romón. Nótese como nestes tempos de transformación, cando o histórico Díaz-Noriega ou os documentalistas Sabugueiro e Benxamín Rey filmaban os seus derradeiros traballos en soporte cinematográfico (estes últimos antes de se pasar ao vídeo, como moitos outros da súa xeración –os Antonio F. Simón e compañía– fixeron neste momento), o vello Súper 8 amosaba tentativas de

por riba de todo, un humor corrosivo e irreverente<sup>81</sup> que rachaba de vez con seculares complexos de inferioridade. Abandeados do absurdo con segundas, neodadaístas posmodernos –sección galai-co-miñota– que procuraron xubilar certas tradicións literarias, estéticas e psicolóxicas galegas a cambio de invocar a práctica vangardista de poetas como o rianxeiro Manuel Antonio, o seu espírito mantívose polos múltiples campos en que Reixa irrompeu, xa fosen literarios e poéticos (*As ladillas do travestí*, *Historia do rock n' roll*), xa teatrais ou musicais. A súa acción renovadora chega ao soporte videográfico en 1984 con *Salvamento e socorrismo*, e aséntase o ano seguinte cando funda a súa produtora Vídeosquimal Produccións, na que fabricará unha serie de títulos impagábeis: *Chove contra pasado* (1985), *After Shave* (1986), *Episodios familiares* (1986), *Todo está na castañeta* (1986), *Durme, Rainer, xa estás morto* (1988), *Unha de romanos* (1989), *Galicia sitio distinto* (1989) e *Ringo rango* (1990) estiveron entre eles. Vídeosquimal facturou tamén videoclips e programas de televisión (o propio Reixa dirixiu e presentou na TVG *Sitio distinto* na tempada 1990-1991).

Creador duns mundos alternativos que presentan os seus propios ciclos, Reixa foi abrindo e cubrindo diversas etapas: escritor teatral –*Gulliver FM*, *After Shave*, *El Silencio de Las Xigulas*–; cantante e ideólogo de Os Resentidos<sup>82</sup>; guionista e realizador televi-

mutación –ao cabo, xa inútiles– para se adaptar á nova época, xa fose incorporándose ás máis audaces *performances*, xa fose como soporte aínda utilizado por algúns novos e illados grupos de traballo con vocación experimental, que deron lugar a obras en xeral moi herméticas nas súas procuras plásticas e inzadas de contidos simbólicos.

81. Verdadeiros *happenings* incendiarios contra o caos estrutural e mailo aburrimiento, como ben foron definidos. Cfr. Pilar Comesaña, “*Rompente* no espello”, no amentado catálogo dedicado a *Atlántica*, p. 583. O cal non significa que cada un dos “tres tristes tigres” non tivera a súa propia personalidade poética; Alberto Avendaño –radicado desde 1990 en Texas– establecía a seguinte comparanza: “A diferenza entre Reixa e eu en *Rompente* era que eu era máis orgánico e el máis orgásmico e eu máis lírico e el máis lúdico”. En *A Nosa Terra* núm. 1.106 (27-11-2003), p. 30.

82. Que, por certo, contaron co xa nomeado Xavier Villaverde como realizador para algúns dos seus videoclips, como *Galicia Canibal*. Unha mostra máis desas colaboracións e transvasamentos aos que temos feito referencia e dos que tamén participou o teatro; non hai moito tempo, Antonio Durán “Morris”, un dos membros máis coñe-

vo –creador de programas como *Supermartes* e, sobre todo, da serie que marcou un antes e un despois da ficción audiovisual feita en galego, *Mareas vivas*; produtor audiovisual á fronte das compañías Portozás Visión –primeiro– e, máis recentemente, Filmanova; e, finalmente, director cinematográfico: *O lapis do carpinteiro*.

Toda esta nova dinámica á que acabamos de nos referir veuse potenciada á fin, lembremos, desde a Administración, logo do nomeamento –a finais de 1983– do xornalista Luís Álvarez Pousa, un dos grandes activistas ata entón do cinema galego, como director xeral de Cultura. E abofé que a chegada do seu equipo<sup>83</sup> deixouse notar. Deséñase decontado unha política audiovisual en Galicia que prevé subvencións á produción vídeo e cinematográfica, e promóvese o desenvolvemento dunha serie de importantes medidas tendentes á anhelada creación de infraestruturas que foron coordinadas desde o Arquivo da Imaxe de Galicia. Artellaranse iniciativas en diversas direccións, potenciándose a investigación e a difusión (creación da Filmoteca, a Videoteca e a Fototeca galegas), introducindo o vídeo galego nos centros de ensino (a campaña “Vídeo na Escola”), e estimulando a aparición de diversas Xornadas e Certames, dos que o máis importante foi o do Carballiño. A partir de 1984 e ata os anos noventa, as Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia (XOCIVIGA) transcenderon, grazas ao labor do grupo de traballo encabezado por Miguel Anxo Fernández, a súa condición de certame de cine e videográfico para se converteren no punto de referencia inescusábel para os facedores e difusores do audiovisual galego, a praza en que se debatía o

cidos na actualidade da considerada compañía da “movida” viguesa dos oitenta, Artello, lembraba nunha entrevista o ambiente que daquela se vivía: “no mesmo local ensaiabamos *Os Resentidos*, *Siniestro Total* e nós. Julián Hernández fixo a música de *Batea* [unha das montaxes escénicas de Artello] e o tema ‘Fai un sol de carallo’ de Reixa realmente primeiro se fixera para *Gulliver F.M.* [que tamén montou a compañía] como outras das letras que logo foran tan famosas. Artello reconécese dentro da movida porque existiu nese momento e na cidade na que se deu, en Vigo, estaba todo moi relacionado”. En *A Nosa Terra* núm. 1.106 (27-11-2003), p. 29.

83. Encabezado por Manuel González, formaron parte del Xosé Luís Cabo, Luis Miguel Quiroga, Enrique Banet, Antonio F. Simón e Miguel Castelo, entre outros.

estado da cuestión, na que se daban a coñecer as novas tendencias, na que se expoñían as necesidades e se propuñan liñas de actuación<sup>84</sup>. Tamén na que se estableceron referentes para dotar o cine galego dun pasado, dunha orixe.

Curiosamente, e se facemos un balance da situación desde a actualidade, constatamos que, en comparanza con etapas anteriores, as (inter)relacións do noso audiovisual entre algunhas das súas áreas non é, contra o que cabería pensar, máis densa, máis ben ao contrario. En certos aspectos, está a producirse unha separación bastante hermética nos distintos campos que mesmo está a levar á práctica desaparición de certas manifestacións, coma no caso da videocreación, claramente marxinada a prol da ficción narrativa<sup>85</sup>. Nos últimos anos, o número de obras diminuíu substancialmente –mesmo antes da irrupción masiva do soporte dixital–, ben que algunhas delas foron dunha brillantez innegábel,

84. Así o recordaba aínda non hai moito tempo o seu principal responsábel daquela: “As Xociviga son un referente obrigado na década dos oitenta e o berce do que xurdiron (...) CGAI [Centro Galego de Artes da Imaxe] e EIS [Escola de Imaxe e Son], amais da Asociación Española de Historiadores del Cine, a Federación de Cineclubs de Galicia ou a Asociación de Críticos e Historiadores da Imaxe. Mesmo a futura e activa Asociación Galega de Productoras da Imaxe (AGAPI) agromou na vila ourensá no seu proxecto inicial. Deuse o paradoxo de que as Xociviga remataron sendo durante os oitenta o fogón en que se cocían as propostas do sector, finalmente asumidas polas institucións autonómicas aínda que fose tarde e arrastro por carecer de políticas audiovisuais definidas máis alá das subvencións á produción e aos cineclubs”. M. A. Fernández, “Vintecinco anos dunha demanda histórica: cine galego, 1974-1999”, en *Grial* núm. 143 (xullo-setembro 1999), p. 485.

85. Ben é certo que outras, como a videoinstalación, nunca chegaron acadar un gran desenvolvemento entre nós. Citemos, pola súa relación con Galicia nos anos setenta (aquí filmou títulos como *Gitanos sin romancero*, *Autopista*, *unha navallada á nosa terra*, *O monte é noso*, *Condenados a beber* e *Antisalmo*), o caso de Llorenç Soler, quen en 1985 volve ao noso país como realizador de TV3 para gravar un programa sobre a nosa cultura centrado na emerxente “movidá” viguesa do momento; máis adiante realizaría *Santiago en el camino* (1993), un –nas súas palabras– videopoema no que tentou reflectir o seu estado de ánimo ao percorrer o casco histórico da cidade durante unhas vacacións estivais, e *Oh, Santiago* (1993), videoinstalación que el mesmo diseña e constrúe na capela do Pazo de Fonseca por encargo da Facultade de Xornalismo para completar a exposición do traballo fotográfico que Anna Turbau realizara sobre Compostela.



coma nos casos de *Ninfografía* (Ignacio Pardo), *Infección palúdica* (Juan Lesta, alumno –cousa que se deixa notar na temática e no estilo– de Ignacio Pardo na Escola de Imaxe e Son) ou *Deseos ocultos* (Fran Pego). Á parte destes exemplos, poucas cousas máis, non sendo os traballos do amentado Juan Lesta xunto a Belén Montero (asinados baixo o pseudónimo común de DSK), Xohán Brión ou os illados retornos dalgúns dos nosos pioneiros no campo como Antón Reixa (co xa amentado *¿Estarán viv@s? ¿Serán de pedra?*).

A que si irrompeu, non obstante, é toda unha corrente de creadores formados ou provenientes das artes plásticas que adoptaron a imaxe animada como instrumento de traballo e medio de expresión. Daquela, a videoarte galega contemporánea acaba de constituírse como un campo sobranceiro de estudio e análise, situado a medio camiño entre as converxencias que agora nos ocupan e as xa comentadas relacións coas artes plásticas. Non é este o lugar para desenvolver unha exposición pormenorizada sobre un tema que, polo demais, aínda se está comezando a pensar e catalogar<sup>86</sup>. Sinalemos soamente que se detectan tres liñas principais no que atinxe aos videoartistas. A primeira viría trazada por aqueles artistas plásticos que, como Xoán Aleo, trasladan a dialéctica do seu traballo ao novo soporte.

Unha segunda liña tería a súa orixe na segunda metade dos anos noventa e estaría conformada pola nova xeración de artistas formados na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, na que a Área de Audiovisuais converteuse asemade en área de experimentación durante os seus anos de formación. A partir de aquí atoparemos nomes ou grupos que experimentan nun momento dado –mediados da década– neste soporte (Lorena Gómez, Silvia Amil, Franck Outeiral, o grupo Sex Inc.) ou ben outros que semellan ter recalado definitivamente na videoarte (Salvador Cidrás, Vicente Blanco,

86. Remitímonos, a este respecto, ao moi útil e clarificador artigo de José Manuel Lens, “A videoarte galega. Estado da cuestión”, en *Tempos Novos* núm. 60 (maio 2002), pp. 67-69; o cal nos serviu de guía para redactar os parágrafos que seguen.

Manuel Vázquez, Martín Pena, Alberto Barreiro, Belén de Felipe, Suso Fandiño ou Carmen Nogueira).

Un terceiro viero é o trazado por aqueles artistas que traballaron o vídeo dun xeito hexemónico, como Carlos Nieto e María Ruído.

Tras desta actividade existen, loxicamente, unhas plataformas que lles serviron de soporte. Á formativa xa nos referimos. Xunto a ela estaría a da difusión, apoiada no labor do CGAI, na celebración de ciclos de videocreación, na organización de exposicións e, por último, na existencia de certos locais que acollen entre as súas actividades a presentación deste tipo de obras<sup>87</sup>.

Neste último período houbo outro sector, o da produción multimedia, que, malia os obstáculos que tivo –e aínda ten– que afrontar (fragmentación e minifundismo empresarial, deseño de produtos locais na súa meirande parte, escasa formación tecnolóxica ou empresarial, escaseza de clientes e cativeza do mercado interior<sup>88</sup>), acaba de coñecer unha presenza crecente nos seus dous principais campos de operacións, a produción *off line* (xogos, presentacións corporativas, aplicacións informáticas para grandes exposicións) e *on line* (produción e deseño de contidos interactivos para os *webs* galegos).

Centrándonos no primeiro deses campos, o máis vinculado á industria audiovisual propiamente dita, sinalemos que a empresa pioneira no campo da animación sintética por ordenador fora a vaguesa Faraon Graphics, creada en 1986 co apoio empresarial de Faro TV (produtora de vídeo) e Spica (daquela distribuidora oficial de equipamento profesional Sony en Galicia: o seu xerente, Cástor Alonso, foi o fundador de Faraon), en que posterior-

87. “Nun chanzo final, destacamos neste panorama plural aqueles autores que empregan o vídeo dentro de proxectos máis amplos, de danza, teatro, *performances* ou poesía, proxectos incluídos en programas culturais como a sala NASA, Galán ou no videoclub Wademecum de Vigo, e proxectos máis amplos relacionados coa música, que derivan nos, por moitos chamados, *videojeys*”. *Ibidem*, p. 69. Novos puntos de converxencia seguen, pois, a aparecer.

88. Cfr. I. Varela Ramos/J. L. Cabo Villaverde/J. Pena Pérez (dirs.), *Audiovisual galego 2003*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 2003, pp. 124-125.

mente se integraron tres empresas máis: TV7 de Ourense, Sincro Vídeo da Coruña e Loga Vídeo de Burela. Nos anos seguintes as súas creacións infográficas aplicáronse nos campos industrial (simulacións en 3D), televisivo (cabeceras para a TVG) e multimedia (creación de efectos para *O camiño das estrelas*)<sup>89</sup>.

Pouco despois, en 1987, xorde na Coruña outra pequena produtora dedicada ao desenvolvemento de contidos multimedia dixitais e audiovisuais. Chamábase Dygra Films e baixo a dirección de Manuel (Manolo, como é coñecido na profesión) Gómez comeza unha traxectoria que, andando o tempo, traducirase no desenvolvemento de interesantes e triunfantes produtos fóra de liña a través da súa división Filloa Records (fundada en 1994) como o xogo en CD-ROM *Bicho* (1997), o simulador de maxia *Quick Magic* (1998) ou o proxecto multimedia *Escarnio* (1998), no que colaborou Antón Reixa, con temas musicais interactivos. O que ninguén agardaba foi que en 1997 Dygra anunciase a súa intención de realizar unha longametraxe de animación en 3D centrada nunha nova adaptación de *El bosque animado*, a máis coñecida novela de Wenceslao Fernández Flórez. Menos aínda que tal anuncio se fixese realidade catro anos despois no filme homónimo, que se converteu na primeira longametraxe europea realizada con esta técnica e nun verdadeiro éxito artístico e empresarial que recolleu o recoñecemento do sector.

Na segunda metade dos noventa comeza a súa actividade a empresa viguesa Interacción (1997), que desenvolverá unha serie de produtos froito do encargo de diversas institucións e empresas: *¿Qué es la multimedia?* (1997), *A Coruña, un mundo en una sola provincia* (1999), o xogo *Pentagox* (2002) e outra produción xa amenada, *Escultura galega do século XX* (2002). Nesta mesma liña traballará a compostelá Ibis TV<sup>90</sup>.

89. V. *Cielo Negro* núm. 1 (1995), pp. 10-15.

90. "Centrada especialmente na produción videográfica, desenvolveu aplicacións para diferentes clientes e institucións como *Los secretos del Camino* (1999); *Ruta del Duero. Un viaje de color* (2001); *Santiago de Compostela. Arquitecturas del siglo XX* (2001); e *A estirpe de Gatipetro. Inventario de alados, menciñeiros e outra fauna na obra de Cunqueiro* (2001)". En *Audivisual galego 2003*, cit., 2003, p. 125.

Máis recentemente, no ano 2000, irrompeu no mercado outra factoría de animación dixital, a compostelá Bren Entertainment, que conta co sólido apoio dunha das grandes compañías do sector audiovisual español, a Filmax do lugués Julio Fernández. Concibida para a produción de series e longametraxes en 2D e 3D, o seu primeiro traballo foi a animación dun coñecido personaxe da banda deseñada, *Goomer*, para protagonizar a súa serie televisiva, para logo participar na realización da longametraxe *O Cid. A lenda* (2003, José Pozo).

Neste eido en que, como vemos, tan difícil é distinguir o proceso creativo para produtos cinematográficos, televisivos ou multimedia sinalemos, para rematar, as importantes creacións publicitarias da produtora Continental. Tras dúas décadas de experiencia no sector, a empresa galega consolidouse como unha das máis importantes produtoras de publicidade de todo o Estado a través do traballo de realizadores como Xavier Villaverde, Joan Gil e Ramón Costafreda<sup>91</sup>. O equipo dirixido por este último foi o seleccionado para desenvolver unha campaña publicitaria tan sonada como a de Radical Fruit para a multinacional Pepsi, na que integraron imaxes reais coas xeradas por ordenador e conseguiron un perfecto efecto de animación para unha campaña impactante técnica e tematicamente.

Rematemos cun último lugar de converxencias, o conformado pola tetraloxía documental que, baixo o título xenérico de “Memoria Viva da Galiza”, comezou a desenvolver Xan Leira en calidade de produtor, guionista e produtor. O proxecto tivo o seu punto de arrinque na fita *Castelao e os irmáns da liberdade*<sup>92</sup> e terá

91. Ata o punto de crear unha división específica, Continental Spot, á que se foron incorporando outros realizadores como Héctor Gómez e, máis recentemente, José Luis López e Diego Arsuaga (este último, o director de *El último tren* [2002], filme uruguaio que acadou o Goya á mellor película estranxeira de fala hispana na edición de 2003): “Natural de Uruguay donde tiene su propia productora, además de incorporarse a Continental Arsuaga va a poner a su disposición las oficinas que su productora tiene en Chile, Uruguay y Puerto Rico”, en *Imagen & Comunicación* núm. 39 (abril 2003), p. 17, onde tamén se anuncia a apertura por parte do Grupo Continental dunha nova oficina en Barcelona.

92. Presentada en Vigo a finais do mes de xuño de 2001, verbo dos medios achegados para a súa posta en marcha e a historia da súa realización véxanse Salvador Rodríguez,

as súas seguintes entregas con *Alexandre Bóveda* (actualmente [finais de 2003] en rodaxe), *Atila en Galicia* (centrada na Guerra Civil) e *Os fillos da mar, as fillas da terra* (sobre a emigración). Trátase, en realidade, dun proxecto multidisciplinario que, segundo os seus impulsores, ten como fin recuperar a memoria de Galicia a través dunha iniciativa audiovisual e multimedia que complementa cada longametraxe documental cun libro sobre ela<sup>93</sup>, un DVD, unidades didácticas, exposicións de fotografía e pintura (a correspondente a este primeiro título visitou varias cidades galegas) e mais o sitio [www.memoriadagaliza.com](http://www.memoriadagaliza.com). Sinalemos, por último, que *Castelao e os irmáns...* foi complementada por unha curtametraxe documental realizada en vídeo dixital titulada *Lembranzas de Castelao* (2001).

## LITERATURA

Evidentemente, non é este o lugar para abordar unha análise pormenorizada das relacións entre a literatura galega e o cine a través de todas as adaptacións cinematográficas que teñen coñecido as obras literarias escritas por galegos. Abundan, especialmente nos últimos anos, competentes volumes, ensaios e artigos consagrados ao tema nos que o lector interesado pode profundar na debida maneira<sup>94</sup>. Moito menos, claro é, para expor unha reflexión á inversa, é dicir, para investigar na influencia –moi patente en determinados autores– que o cinema ten exercido na práctica literaria (ou, desde outro punto de vista, da súa progresiva presenza nela). Polo demais, coidamos que do capítulo dedicado ás temáticas pódese

“O irmán da liberdade”, en *Faro del Ocio* (suplemento do xornal *Faro de Vigo*), 22-6-2001, p. 1, e, especialmente, Arantxa Estévez, “Trinta vidas de cinema ao redor de Castelao”, en *A Nosa Terra* núm. 994 (5-7-2001), contraportada.

93. No caso que nos ocupa, xa editado: Xan Carlos Pérez Leira, *Castelao e os irmáns da liberdade*, Meira-Moaña (Pontevedra), Acuarela Comunicación, 2002.

94. Para quen procure unha primeira e case completa guía de autores e obras adaptados, recomendamos a consulta da voz “Literatura e cine” elaborada por José M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle para o *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, cit., 2001, pp. 220-228, á que soamente lle terá que engadir as novidades correspondentes ao último bienio.

inferir unha axeitada visión xeral das, en palabras de Jaime Pena, “vidas paralelas” que, coma nas demais cinematografías, coñeceron cine e literatura galegos<sup>95</sup>.

Por outra banda, cómpre termos presente o feito de que, en moitas ocasións, a relación dos literatos co cine e, máis tarde, o audiovisual non foi só a de seren fonte de inspiración para proxectos destinados á(s) pantalla(s) senón que tamén se darán casos de escritores metidos a argumentistas e guionistas (bastantes), produtores, realizadores e mesmo actores, cando non foron eles mesmos (e a súa obra) obxecto específico de interese.

Unha última consideración previa atinxiría dúas claras distincións que se nos suscitan –que debemos facer– aquí. A primeira debe distinguir entre aqueles escritores do noso país que escribiron/escriben en castelán e aqueloutros que desenvolveron parte dela ou toda a súa obra en galego. A segunda, moi –significativamente– conectada coa anterior, radica en que neste tema das relacións cine-literatura debemos diferenciar dous niveis moi distintos: o correspondente ao audiovisual galego e o que se insire no español. Nun sentido estrito, nestas páxinas deberemos atender ao primeiro, ben que resultará necesario achegar algúns apuntamentos e facer un par de reflexións sobre o segundo.

O certo foi, como adiantabamos, que as relacións do cine galego coa literatura iníciáanse mesmo desde a nosa primeira película de ficción documentada (que, por sorte, conservamos hoxe en día), *Miss Ledyá*, filme rodado en 1916 por un pioneiro de que xa se falou de vagar no capítulo anterior, José Gil. Unha iniciativa singular se mire por onde se mire, tanto desde a súa mesma condición de pioneira –e así se manterá durante moito tempo– nun contexto dominado polas cintas documentais coma desde a figura do escritor implicado nela, xa que o argumento e o guión de *Miss*

95. Cfr. “Vidas paralelas. Cine y literatura en Galicia”, en *Cuadernos de la Academia* núm. 11/12: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (Coord.: Carlos F. Heredero), Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002, pp. 417-428.

*Ledyá* correron a cargo de Rafael López de Haro (San Clemente, Cuenca, 1876 – Barcelona, 1967), un conquense que acababa de establecerse en Pontevedra como notario de profesión e escritor por vocación –ao ano seguinte publicaría a novela *Los nietos de los celtas*<sup>96</sup>–, que tamén se encargará dos rótulos e da dirección dunha historia que ofrece unha trama rocambolesca con que se pretendía arremedar os argumentos folletinescos que facían furor na época tomando como base os modos do cine cómico; polo demais, no seu punto de partida faise evidente a influencia, xa sinalada por outros autores<sup>97</sup>, do atentado de Sarajevo que orixinara a guerra europea. Verbo do desenvolvemento dese material argumental, así como do devir da rodaxe (realizada no mes de febreiro en distintos lugares da capital pontevedresa e dos arredores) e mais da recepción da cinta (todo un acontecemento social desde o mesmo día da súa estrea, o 3 de marzo no Teatro Principal pontevedrés) xa temos escrito noutras ocasións<sup>98</sup>, de maneira que só apuntaremos aquí un par de cuestións sobre os resultados fílmicos.

Malia a temperanza das recensións xornalísticas logo da súa presentación, ben sabían os responsábeis do filme que as cousas non lles saíran moi ben<sup>99</sup>. De feito, J. Gil procede á remontaxe do filme con miras a mellorar o resultado. A versión definitiva (unha cinta de 540 metros aproximadamente e uns 20 minutos de duración) presentábase o 15 de maio no Salón Pinacho de Vigo e

96. Publicada pola editorial Renacimiento de Madrid, o propio López de Haro escribiría o guión para a versión cinematográfica desta, *Alalá*, que dirixirá o alemán Adolf Trotz. Con exteriores rodados en Galicia, o filme contaría coa interpretación do actor betanceiro Ricardo Núñez.

97. Como Folgar de la Calle, “O cine silencioso en Galicia ata a aparición do sonoro”, en J. L. Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea Editorial, 1996, p. 73.

98. Vid. X. Nogueira, *op. cit.*, 1997, pp. 137-141.

99. Así o proban as xustificacións que do seu mentor publica a prensa nos días seguintes á estrea: “López de Haro, autor de la película ‘Miss Ledyá’, nos manifiesta que dada la precipitación con que fue preparado el positivo se trastornó el orden de algunas escenas y se omitió alguna de ellas y la mayor parte de los rótulos explicativos lo cual dificulta la interpretación del argumento” [*La Correspondencia Gallega*, 5-3-1916].

logo farase un novo pase no Principal de Pontevedra o 5 de xuño. A recepción foi bastante fría entre os comentaristas, e mesmo abertamente adversa nalgún caso. Certamente, o manifesto primitivismo do filme, cunha cámara arredada de todo dinamismo e a ausencia dun traballo sobre as posibilidades do encadramento (non existen, por exemplo, primeiros planos), desaloxou calquera tentativa –aínda coa boa disposición dos cronistas locais– reivindicadora, e os comentarios tiveron que limitarse forzosamente a gabar o esforzo e as boas intencións que animaran esa primeira tentativa en firme por crear un cine “de asunto” en Galicia, na esperanza de que só se tratase dun primeiro paso.

Entre os compoñentes do repartimento de *Miss Ledyá* estivo, como se sabe, Alfonso R. Castelao no papel do pastor protestante<sup>100</sup>. Novamente atopamos, pois, o intelectual e político galeguista relacionado cos primeiros pasos do cine no noso país: xa comentamos a súa colaboración nos créditos da cinta de Carlos Velo *Galicia* (1936) e como un dos seus pequenos relatos de *Cousas* servira de inspiración para a primeira longametraxe ficcional, *La tragedia de Xirobio* (1930, José Signo). Co remate do franquismo outra peza da mesma obra ha ser revisitada por Miguel Castelo na súa curtametraxe *O pai de Migueliño* (1976). Entrando xa no novo

100. Cómpre recordar moi brevemente a espiñenta polémica que a publicación da seguinte obra de López de Haro, *Los nietos de los celtas*, provocou entre o seu autor e Alfonso R. Castelao: ambos, chegados á cidade de Pontevedra había pouco, trabaran amizade a través dos faladoiros de café e casino ata o punto de coincidir en proxectos comúns como o filme que nos ocupa; de feito, foi o artista rianxeiro o deseñador e autor da capa do devandito libro e un dos seus primeiros lectores. Unha lectura a raíz da cal se converteu no seu principal detractor logo de coñecer a visión que López de Haro ofrecía de Galicia (cuns habitantes cheos de servidumes, taras e vicios). Moi enfadado, Castelao fixo queima pública nun deses faladoiros pontevedreses do exemplar de agasallo que o aspirante a escritor lle fixera chegar con dedicatoria incluída. O escándalo estaba servido e a polémica acadou matices moi crus, con López de Haro demandando a axuda dos seus antigos coñecidos da bohemia madrileña influentes nalgúns xornais capitalinos e as Irmandades da Fala mobilizando todos os seus medios para promover o boicoteo do escritor (e mais da súa notaría e do seu despacho). Da orixe, desenvolvemento e consecuencias deste conflito deu conta X. E. Acuña no seu artigo “O libro que queimou Castelao”, en *A Nosa Terra* núm. 929 (6-4-2000), p. 32.



milenio, a parella composta por Tomás Conde (A Coruña, 1969) e Virginia Curiá (Cádiz, 1967), pioneiros do cinema de animación galego que comezara a desenvolverse nos anos 90, enrólanse no proxecto *A lingua animada* (producido por Lúa Films e subvencionado pola Consellería de Cultura), concibido para animar en plastilina toda unha serie de pezas curtas –cun formato de entre dez e catorce minutos de duración– inspiradas en relatos de autores galegos que son estreadas o Día das Letras Galegas (17 de maio) na pantalla da televisión autonómica; un deles, o titulado, *Good night, mon ami* (2002), inspirouse no autor rianxeiro.

Pero, máis alá destes datos, o caso de Castelao é especial polo interese que a súa figura e obra teñen despertado entre diversos realizadores, tanto dentro coma fóra de Galicia. Así, entre as numerosas e valiosas filmacións curtametraxísticas de carácter documental rexistradas por Eligio González (Entrimo, Ourense, 1899 – Bos Aires, 1972) entre a emigración e o exilio galegos na Arxentina ao longo dos seus máis de corenta anos de actividade<sup>101</sup>, figura *Imaxes de Castelao en Buenos Aires*, que constitúe un filme de grande interese cunha historia especial: en realidade, contén todas as imaxes que E. González tomou de Castelao desde a súa chegada a Arxentina en 1940 ata o seu pasamento dez anos despois. No ano 1972, meses antes da súa morte, o cámara e documentalista ourensán fíxolle un derradeiro servizo ao galeguismo extractando do seu arquivo todas esas imaxes e regalándollas ao Centro Gallego de Buenos Aires. A historia non remata aí xa que logo, e a partir dese conxunto de imaxes documentais xustapostas (de obvio valor histórico, político e mesmo emocional), a directiva do devandito Centro Gallego encargoulles a Antonio Pérez Prado e Jorge Prelorán a elaboración dun guión do que agromaría a longametraxe *Castelao* (1978, J. Prelorán).

101. Sete das que quedaron foron recuperadas e restauradas polo Centro Galego de Artes da Imaxe (que realizou unha edición en vídeo delas no 2001) mercé á mediación dos historiadores Manuel González e Afonso Vázquez-Monxardín en colaboración co Centro Gallego de Buenos Aires.

Amais de na Arxentina, sinalemos que en ocasións o exilio atopou vías de expresión grazas ao apoio que promoveu ou que lle prestaron certas cinematografías como a cubana. De maneira que á xa citada actividade reporteira habería que lle engadir a actividade documental levada a cabo ata finais dos anos 40 pola produtora Cuba Sonofilm, creada en 1938 por militantes do Partido Comunista cubano e na que colaboraron coñecidos intelectuais como Alejo Carpentier ou Mirta Aguirre. A ela débense documentos como *Acto a Castelao*, cinta sonora que recolleu integramente o multitudinario mitin que Castelao, Luis Soto e Félix Gordón Ordás celebraron no estadio La Polar da Habana o 4 de decembro de 1938.

Lembremos novamente, por último, a cinta de Xan Leira *Castelao e os irmáns da liberdade* (2001), indagación na vida e no ideario político da figura de referencia do nacionalismo galego facendo parada en todos aqueles lugares do exterior –Arxentina, Uruguai, México, Estados Unidos, Cuba– nos que tivo presenza e actividade públicas, que tivo o seu complemento na curtametraxe documental realizada en vídeo dixital titulada *Lembranzas de Castelao* (2001).

Retomando a orde cronolóxica do noso percorrido, cómpre situármonos na década dos anos 20 do pasado século para localizar xa un feixe de autores relacionados co medio cinematográfico nunha serie de proxectos, a algúns dos cales nos referimos no capítulo das temáticas.

Temos o crego, escritor e poeta Antonio Rey Soto (Santa Cruz de Arrabaldo, Ourense, 1879 – Madrid, 1966) implicado na codirección –xunto con Luis R. Alonso– da longametraxe documental *Un viaxe por Asturias y Galicia* (1922), producida pola casa viguesa Celta Film, da que fora un dos socios fundadores e a mesma que vai impulsar a filmación do filme *Maruxa*<sup>102</sup> [vid, “As temáticas”]. Tamén realizou os rótulos do reivindicábel filme hispano-portugués *Carmiña, flor de Galicia* (1926, Rino Lupo). Catro anos despois, *La Virgen del Cristal* (comezada polos irmáns lugue-

102. Para o que, lembremos, o político e tamén literato Luguís Freire escribira os rótulos en galego.

ses Lois Piñeiro e rematada por José Buchs) inspirábase no poema de Curros Enríquez (Celanova, Ourense, 1851 – A Habana, 1906).

Outro exemplo salientábel foi o de Alejandro Pérez Lugín (Madrid, 1870 – O Burgo, A Coruña, 1926), escritor que, aínda que de orixe madrileña e expresión castelá, estivo vinculado a Galicia desde mozo, cando, logo de cursar o Bacharelato na súa cidade natal, recala en Santiago de Compostela para estudar a carreira de Dereito, ao tempo que entra a colaborar no periódico *El Pensamiento Gallego*, iniciando así unha prolífica traxectoria no xornalismo que terá continuación nas páxinas de diversos xornais madrileños (*El Correo*, *La Tribuna*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal* e outros), e que alternará coas súas actividades xurídicas e literarias decote. Nas súas vivencias como estudante universitario en Compostela baseará, como se sabe, a súa celeberrima novela *La casa de la Troya*, publicada en 1915, e que el mesmo adaptará e codirixirá –con Manuel Noriega– en 1925 con grande éxito<sup>103</sup>; ademais desta primeira versión, haberá sucesivas adaptacións cinematográficas en 1930 –*In Gay Madrid* (versión estadounidense impulsada pola Metro-Goldwyn-Mayer e dirixida por Robert Z. Leonard que en España se titulou *Estudiantina*)<sup>104</sup>–, 1936 –*La casa de la Troya* (Juan Vila Vilamala e Adolfo Aznar)–, 1947 –unha coprodución hispano-mexicana dirixida por Carlos Orellana– e 1959 –cando Rafael Gil aborda a dirección da quinta versión filmica do texto e a primeira en cor–. Pero a relación directa de Pérez Lugín co medio cinematográfico –que terá a súa prolongación ese mesmo ano cando volva codirixir a adaptación dunha das súas novelas, *Currito de la Cruz*– comezara antes, a partir da súa experiencia como documentalista na guerra de África, impresionando ao longo do ano 1922 e coa axuda do operador Enrique Blanco<sup>105</sup>

103. A película foi recentemente restaurada polo Centro Galego de Artes da Imaxe e a Filmoteca Española. A presentación dese traballo tivo lugar o 18 de novembro de 2003 no Teatro Principal de Santiago de Compostela.

104. Cfr. Nogueira, *op. cit.*, 1997, pp. 188-189.

105. V. Folgar de la Calle, voz “Alejandro Pérez Lugín”, en *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, p. 293.

unha serie de documentais sobre os acontecementos bélicos producida por Isaac Fraga. A serie abriuse no mes de febreiro co filme *Los novios de la muerte*, sobre as actividades da Lexión española –en que outro funesto personaxe da historia de España, o militar coruñés Millán Astray, en viaxe de recrutamento de homes pola súa terra, facía a súa primeira aparición nas pantallas<sup>106</sup>–, e atopou continuación en agosto coa cinta *Las baterías gallegas*, na que se recollían os avatares da vida en campaña do Tercero de Montaña. A seguinte entrega, *Los troyanos de Zaragoza*, estreárase o mes seguinte, e péchase a serie sobre a fronte africana coa presentación en decembro de *Los que dieron su sangre por la Patria*, esta última dividida en tres partes.

Mais houbo, ao longo desta década e comezos da seguinte, outros literatos polos que se interesaron producións que nada tiveron que ver con Galicia. Un deles foi o autor teatral Manuel Linares Rivas (Santiago de Compostela, 1867 – A Coruña, 1921), do que unha das súas comedias deu lugar ao filme *La mala ley* (1924)<sup>107</sup>,

106. O propio xefe da Lexión asistiu en persoa á presentación da cinta na Coruña no mes de xullo (tamén estivo Pérez Lugín, veraneante no Burgo, preto da cidade). A sesión, que tivo lugar no teatro Rosalía de Castro, desenvolveuse nunha atmosfera de fervor patriótico: “Cuando terminó la proyección, ilustrada con las ‘rotuletas’ más adecuadas e ingeniosas, en las cuales la pluma de aquel gran periodista [Pérez Lugín] se determina gallardamente, volvieron a escucharse los aplausos y los vítores, entre los cuales vibraban las notas de ‘La Madelón’” [*La Voz de Galicia*, 29-7-1922]. Nos meses seguintes vaise estreando nas restantes cidades galegas con semellante acollida por parte de público e comentaristas. Un exemplo: “La Empresa Fraga, a costa de grandes esfuerzos y sacrificios, ha enviado a los campos de Melilla al principio de esta campaña a varios operadores cinematográficos. Estos (sic) bajo la dirección del ilustre literato Pérez Lugín, han impresionado un interesantísimo y sensacional film, en donde se han recogido episodios, paisajes y tipos de la guerra. Tiene la película tres partes. En ellas se refleja admirablemente la vida en campaña de esa brava manada de luchadores que forman el Tercio de la Legión. ‘Los novios de la muerte’ –que tal es el título de la cinta que se estrena hoy en el Teatro– es una película admirable, que ha despertado una enorme expectación” [*El Diario de Pontevedra*, 8-12-1922, p. 2].

107. A comedia homónima orixinal, estruturada en tres actos, fora estreada o ano anterior “con actores destacados da escena española en Madrid como Hortensia Gelabert ou José Isbert”. Folgar de la Calle, *art. cit.*, 2001, p. 222.

dirixido por Manuel Noriega o mesmo ano que traballara con Pérez Lugín na rodaxe de *La casa de la Troya*<sup>108</sup>. Outros autores que transitaron polo medio cinematográfico foron Francisco Camba (Vilanova de Arousa, Pontevedra, 1887 – Madrid, 1947), tamén comentarista cinematográfico xunto co seu irmán Julio, que viu adaptada a súa novela *Una morena y una rubia* por José Buchs en 1933, e Pilar Millán-Astray Terreros (A Coruña, 1879 – Madrid, 1949), da que a súa comedia teatral *La tonta del bote* coñecería dúas versións cinematográficas: a de 1939, dirixida por Gonzalo Delgrás, e unha moi posterior de 1971, a cargo de Juan de Orduña.

Aínda que, neste momento, comeza unha relación sen parangón –en cantidade mais tamén en calidade– entre un literato galego e o cine que mesmo chegará ata os nosos días. Ese literato non foi outro que Wenceslao Fernández Flórez (A Coruña, 1885–Madrid, 1964), e esa relación contaba cuns precedentes, xa que no haber do autor coruñés hai que rexistrar o feito de ser un dos poucos escritores e xornalistas que amosou desde o primeiro un continuo interese polo cine e a súa significación estética e social, como demostran os numerosos artigos que lle dedica ao tema desde os anos dez<sup>109</sup> ou as mencións que do cinematógrafo se poden atopar

108. Apuntemos que Linares Rivas será un deses autores teatrais que, contra o remate da década, tente de lle achegar unha solución produtiva ao enfrontamento cine-teatro que estaba a ter lugar naqueles anos, e que mesmo creu ver no cinema unha saída natural aos problemas que acosaban o medio teatral: “Que el cinema sea algo más que simple acción, acrobatismo y despotismo de cuerpos; y (...) el Teatro arriesgue su clásica quietud con un poco de acción cinematográfica (...) Hay que cambiarlos. O combinarlos. El cinematógrafo acostumbró al público a las emociones rápidas. Y el Teatro se estancó en la comedia plácida, o en la cómica. Pero sin acción. El Teatro va a completar al cinematógrafo y a completarse y renovarse en el cinematógrafo” (cfr. García Fernández, *op. cit.*, 1985, pp. 551-552). Nótese que o cinematógrafo aínda non parece merecer o tratamento con maiúscula na escrita pero, malia este reflexo *cultural*, as intuicións do dramaturgo compostelán estaban xa a ser postas en práctica nas cinematografías máis avanzadas. Cando en 1932 se funde a C. E. A., Linares Rivas será un dos escritores que lle cedan os dereitos da súa produción inédita e se ofrezan a redactar guións cinematográficos.

109. Unha selección dos seus escritos para o xornal coruñés *El Noroeste* pódese atopar en Folgar de la Calle, *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Universidade de Santiago de Compostela, 1987, pp. 288-292; e mais en

nas súas dúas primeiras novelas, *La procesión de los días* e *Volvoreta* –que coñecerá, como tantas das súas obras, unha versión cinematográfica moitos anos despois<sup>110</sup>. Nestes anos vinte aparece como figurante no filme *La malcasada* (1926, F. Gómez Hidalgo) e estréase como autor de argumentos orixinais con *Una aventura de cine* (1927, Juan de Orduña). En 1933 escribe o argumento –adaptando un dos seus relatos breves, situado en Galicia– de *Odio*, drama rural dirixido polo peruano Richard Harlan (acabado de radicar en España e procedente, coma os tamén sudamericanos Carlos San Martín –colombiano– e Adelqui Millar –chileno–, dos estudios Joinville que a Paramount acababa de abandonar coa fin das dobres versións), que coñeceu –todo hai que dicilo– unha desastrada carreira comercial e un bo número de comentarios negativos por parte da crítica especializada, algúns dos cales salvaban da queima o guión do escritor galego, que deseguido repetirá funcións en *El malvado Carabel* (1935), en que adaptou a súa novela homónima para que o gran Edgar Neville dirixise a súa primeira longametraxe. Vai ser esta, a da colaboración activa en diversas adaptacións das súas obras –como argumentista, guionista e/ou dialoguista<sup>111</sup>–, outra característica singular da relación de Fernández Flórez co cinema. Unha relación que cobrará unha especial relevancia no cine español logo da Guerra Civil<sup>112</sup>, con

Domingo Rodríguez Teijeiro, “Entrevistas y artículos de Wenceslao Fernández Flórez en relación con el cine”, selección contida no volume coordinado por J. L. Castro de Paz e J. J. Pena Pérez, *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Vigo, 3.º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense/Foro Cinematográfico Eixo Atlántico, 1998, pp. 127-148.

110. O lamentábel filme homónimo dirixido por José A. Nieves Conde en 1976. Sobre a relación de Fernández Flórez co cine español, vid. J. Lozano Maneiro, “Una aventura de cine”, en C. A. Molina (coord.), *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*, A Coruña, Concello da Coruña, 1985, pp. 89-98; e, sobre todo, J. L. Castro de Paz/J. J. Pena Pérez (coords.), *op. cit.*, 1998.

111. Para unha relación dos títulos, vid. *ibidem*, pp. 149-200, ou ben J. L. Castro de Paz, voz “Fernández Flórez” no *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, p. 163.

112. Da que o escritor, amigo persoal de Franco, sae moi ben situado, malia as posicións (proabortistas, antimilitaristas, anticlericais) que mantivera no pasado.

máis de vinte narracións súas levadas á pantalla<sup>113</sup>. Unha delas, quizais a máis coñecida, *El bosque animado* (publicada en 1943), coñecería ata tres versións, dúas das cales han ser galegas. Estámonos a referir á curtametraxe *Fendestestas* (1975, Antonio F. Simón) e ás longametraxes *El bosque animado* (1987, José Luis Cuerda) e *O bosque animado* (2001, Ángel de la Cruz e Manolo Gómez). As tres constitúen, así mesmo, tres achegamentos moi diferentes ao orixinal literario. A primeira, que máis abaixo comentamos, configúrase como unha visita moi libre e mesmo crítica. Pola súa banda, a estratexia seguida por Rafael Azcona na adaptación que dirixiu Cuerda centrouse en desenvolver as diversas historias humanas que xorden no marco da fraga de Cecebre, desbotando –como ben sinalou Emilio Carlos García Fernández– as protagonizadas por árbores, animais e outros personaxes inanimados<sup>114</sup>. Xusto o contrario do que farán Ángel de la Cruz e Manolo Gómez no seu filme de animación.

Non foi, desde logo, Fernández Flórez o único escritor galego polo que se interesou o cine español ou que participou activamente nel. Grandes nomes como os de Ramón María del Valle-Inclán (Vilanova de Arousa, 1866 – Santiago de Compostela, 1936) ou Emilia Pardo Bazán (A Coruña, 1851 – Madrid, 1921) foron obxecto de atención –a segunda con máis sorte ca o primeiro<sup>115</sup>– por parte dos cineastas e, máis adiante, desde outros medios (lémbrese a serie de televisión, filmada en soporte cinematográfico en catro capítulos, *Los pazos de Ulloa* [1985], realizada por Gonzalo

113. Citemos, pola súa relevancia para nós, as dúas magníficas adaptacións dirixidas polo ourensán Antonio Román, *Intriga* (1942) e *La casa de la lluvia* (1943), así como a que realizou, tamén en terras galegas, Rafael Gil, *Camarote de lujo* (1957).

114. Cfr. García Fernández, “Crear imáxenes: las propuestas literarias gallegas”, en Norberto Mínguez Arranz (dir.), *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, p. 156.

115. Vid. Miguel Anxo Fernández, “Valle-Inclán, asignatura pendiente do cine español (e galego)”, en *Culturas [La Voz de Galicia]* núm. 21, 14-4-1998, pp. 4-5; e Rafael Utrera Macías, “Los escritores del 98 ante el cinematógrafo”, en *Cuadernos de la Academia*, 11/12: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, cit., 2002, pp. 221-245 (especialmente, 231-232).

Suárez a partir da obra homónima da escritora coruñesa). Eles mesmos atenderon con interese ao cine, escribindo sobre el (Pardo Bazán)<sup>116</sup> ou mesmo incorporando algúns dos seus elementos construtivos á súa obra (Valle-Inclán).

Aínda que, postos a localizar grandes literatos de orixe galega relacionados co cinema español, nada mellor que aludir a Camilo José Cela (Iria Flavia, A Coruña, 1916 – Madrid, 2002) e Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol, 1910 – Salamanca, 1999). O primeiro, ademais de autor adaptado (con bastante sorte) en cine e televisión, iníciase no medio cinematográfico en 1946 como diáloguista para un filme hoxe desaparecido, *Consultaré a Mr. Brown*, dirixido por Pío Ballesteros; tal foi o primeiro elo dunha actividade –a de escritor de diálogos, argumentos e guións– que abrangueará once películas. A súa relación co medio estenderase ás súas facetas como actor –noutros catro filmes<sup>117</sup>–, articulista e mesmo á súa intervención sobre a industria desde a administración franquista<sup>118</sup>. A obra de Torrente tamén coñeceu adaptacións en distintos medios (lembramos a versión televisiva de *Los gozos y las sombras*, serie de 1981 dirixida por Rafael Moreno Alba que adaptou en

116. Cómpre remarcar o feito, recuperado por Luis Miguel Fernández, de que a escritora coruñesa se significara fronte aos autores da súa época –non só os da súa xeración, tamén os da meirande parte da seguinte– pola súa temperá asunción da capacidade do cinema para crear obras de arte. O seu proceso de *conversión* pódese seguir a través dos anos na súa sección “La vida contemporánea” de *La Ilustración Artística*: desde as súas iniciais prevencións cara ao novo medio durante a primeira década do pasado século ata a valoración do cine documental, primeiro, e, xa en 1915, o recoñecemento da ficción cinematográfica a partir do cinema épico italiano (*Cabiria*; *Marco Antonio* y *Cleopatra*). Vid. L. M. Fernández, “Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos”, en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela/Consortio de Santiago, 1997, pp. 97-112.

117. *El sótano* (1949, Jaime de Mayora), *Facultad de letras* (1950, Pío Ballesteros), *Manicomio* (1953, Luis María Delgado e Fernando Fernán-Gómez) e *La colmena* (1982, Mario Camus).

118. Verbo de todas estas cuestións, vid. José Luis Castro de Paz e Jaime J. Pena Pérez (coords.), *Las imágenes y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español*, Ourense, 6.º Festival Internacional de Cine Independente de Ourense, 2001.



trece capítulos e con gran competencia a novela homónima do escritor ferrolán –que exerceu como supervisor xeral do proxecto– e que, a nivel popular, situou a súa obra literaria no poleiro; ou o triunfante filme *El rey pasmado* [1991, Imanol Uribe] sobre a obra *Crónica del rey pasmado*) e, así mesmo, o escritor tamén participou, en calidade de adaptador e dialoguista, no guión dun filme senlleiro no seu contexto, *Surcos* (1951, José Antonio Nieves Conde), no que foi o segundo contacto do escritor ferrolán co mundo da imaxe cinematográfica (logo de exercer como dialoguista en *Llegada de noche*, tamén dirixida por Nieves Conde dous anos antes), que decontado atopará continuidade nunha nova colaboración co mesmo cineasta para adaptar a obra de Lope de Vega *La estrella de Sevilla*, obra que foi prohibida por ser considerada “anti-monárquica” (sic)<sup>119</sup>.

Amais dos citados, poderíamos reparar noutros nomes e proxectos de moi diversas calidades. Autores como os coruñeses Horacio Ruiz de la Fuente (do que a súa novela *Bandera negra* deu lugar, en 1956, a un filme moi singular co mesmo título dirixido polo tamén galego Amando de Ossorio), Joaquín Calvo Sotelo (varias das súas obras teatrais foron adaptadas ao cine), Daniel Sueiro (escritor de relatos e artigos dos que xurdiron obras de Saura –*Los golfos*, 1959–, Camus –*Los farsantes*, 1961–, Bardem –*El puente*, 1977– ou Martín Patino –*Queridísimos verdugos*, 1977–), Carlos Martínez Barbeito (xa falamos no capítulo precedente do filme de Pedro Olea *El bosque del lobo*, baseado na súa novela *El bosque de Ancines*) ou o inefábel Adolfo Torrado (colaborador co seu irmán, o director Ramón, na tarefa de perpetrar –entre outras

119. Vid. R. Gubern/D. Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, p. 66. Respecto das non moi numerosas pero significativas colaboracións do escritor ferrolán coa cinematografía española (ás xa citadas habería que lles engadir o seu labor como coguionista no filme de episodios *El cerco del diablo* [1950-52] e na coprodución hispano-alemana *Rebelión/Duell del herzen* [1953, tamén dirixida por Nieves Conde]), pódese consultar o volume que coordinaron J. L. Castro de Paz e J. Pérez Perucha, *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense, 5.º Festival Internacional de Cine Independente, 2000.

cousas— algunhas das infames *gallegadas* do cine español producidas pola Suevia Films de Cesáreo González na década dos corenta<sup>120</sup>), así como o lugués Ramón Faraldo (que desenvolveu, en colaboración con Vicente Escrivá, unha actividade como guionista da que saírían filmes de Rafael Gil, León Klimovsky e o propio Escrivá), aparecen, con maior ou menor intensidade, conectados á actividade produtiva do cine español.

Un caso diferente foi o de Manuel Mur Oti (Vigo, 1908—Madrid, 2003) xa que, logo duns comezos como xornalista, poeta e novelista (a súa obra *Destino negro* foi finalista do Premio Nadal de 1948), tomará contacto co cinema a mediados dos anos corenta en calidade de guionista para, contra o remate da década, iniciar unha carreira como director (con *Un hombre va por el camino*<sup>121</sup>, de 1949) que xa non abandonará<sup>122</sup>.

120. Véxase, ao respecto, J. L. Castro de Paz e J. J. Pena Pérez, *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*, A Coruña, CGAI-Xunta de Galicia, 1993.

121. Distribuída en Latinoamérica co título de *Sucedió en España*.

122. Mur Oti foi, sen dúbida, un cineasta moi especial que ten coñecido unha moi irregular recepción crítica da súa obra. Obxecto dunha enorme consideración no primeiro treito da súa traxectoria, coñeceu unha posterior incompreensión cara ás súas propostas que se delongou durante moito tempo (e comportou unha progresiva e incompreensible simplificación na valoración do seu cine: cualificado de grandilocuente, esteticista, frío, rebuscado e pretencioso, entre outros adxectivos) ata a súa *rehabilitación* en época recente, proceso en que hai acordo en situar a mediados da última década dos 80, cando o pase do seu filme *Cielo negro* (1951) no programa televisivo *La noche del cine español*, que daquela dirixiu Fernando Méndez-Leite, e que se consolidou en 1992 coa retrospectiva da súa obra que realizaron en paralelo a Cinemateca Portuguesa e a Filmoteca Española, da que xurdiu a edición bilingüe do primeiro libro especificamente dedicado ao cineasta, escrito por Miguel Marías: *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama/As raíces do drama*. A partir de entón, sucedéronse homenaxes, premios (entre eles, o Goya honorífico ao conxunto da súa carreira que lle concedeu en 1993 a Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España) e recoñecementos que tiveron a súa máis recente manifestación na homenaxe que en 1999 se lle rendeu no 4.º Festival Internacional de Cine Independente de Ourense e que deu lugar ao mellor e máis completo traballo publicado sobre a súa obra, coordinado por José Luis Castro de Paz e Julio Pérez Perucha: *El cine de Manuel Mur Oti*. Polo camiño, foran aparecendo artigos, entrevistas e diversas análises máis concretas verbo dalgúns dos seus filmes.

Tamén moi singulares –e ben diferentes– foron os casos de tres especiais escritores-guionistas. O primeiro, o de Jaime de Andrade, pseudónimo con que Francisco Franco Bahamonde (Ferrol, 1892 – Madrid, 1975) firmou o argumento-novela que daría lugar á película *Raza* (1941, José Luis Sáenz de Heredia)<sup>123</sup>.

En segundo lugar, aparécesenos Eugenio Montes (Bande, Ourense, 1897 – Madrid, 1982), xornalista, escritor e crítico cinematográfico que en 1948 redactou os diálogos de *Sin uniforme* (Ladislao Vajda) e tres anos despois subministra o argumento da amentada *Surcos*, o cal, como dixemos, foi adaptado e dialogado –en colaboración con Natividad Zaro, presidenta así mesmo de Atenea Films, a empresa produtora do filme– por Gonzalo Torrente Ballester<sup>124</sup>. Ambos, Montes e Torrente, xunto con Zaro (todos eles, coma o director Nieves Conde, ilustres falanxistas –feito que foi salientado en diversos textos: polo visto, o sector de poder máis desconforme cos resultados da política social do franquismo–) artellaron en *Surcos* unha narración que reparaba nos temas que lle ían interesar a ese cine alternativo que tentaba de agromar daquela no contexto do cine español, e que desde a nosa perspectiva nos resultan tan familiares: o éxodo do campo á cidade, o desarraigamento humano das capitais

123. A cal, como se sabe, reporiase en 1950 baixo un novo título, *Espíritu de una raza*, nunha versión da que se suprimiran –dado o curso tomado polos acontecementos internacionais– algúns fragmentos profascistas e outros antiianquis.

124. A traxectoria vital e literaria de Torrente é coñecida dabondo. Non tanto a de Montes, que ben merece un breve comentario, xa que arrinca como colaborador de Ortega y Gasset na *Revista de Occidente* –nesa época milita no vangardismo ultraísta e mesmo estivo tras da tentativa (frustrada) de poñer a andar no Ourense de 1922 a revista *Rascacielos*– para continuar no círculo da Falange de José Antonio, de quen foi amigo persoal. Desde 1929 colaborou en *Época* e *El Sol* (e mesmo, de xeito esporádico, nalgunha revista tan sobranceira coma *La Gaceta Literaria*, en que publicou un texto sobre *Un chien andalou* de Buñuel), e comezou en 1931 a súa carreira como correspondente en diversas cidades europeas (vid. García Fernández, *op. cit.*, 1985, p. 558). Durante os anos 40 escribe en diversas publicacións cinematográficas, entre as que non faltou *Primer Plano*. Asemade, desenvolveu unha non moi prolífica actividade literaria en galego e castelán, ata que no ano 1962 gaña a cátedra de Literatura no Instituto de Cádiz. Máis tarde residirá durante un tempo en París e nos EE. UU., onde profundou nos seus estudos literarios.

–mantense a idea, malia a carga crítica do filme, do urbano como ámbito de corrupción–, os problemas de adaptación e vivenda, o estraperlo, a explotación laboral, o fracaso.

O terceiro caso foi o de José Rubia Barcia (Ferrol, 1914–Los Ángeles, 1997), un filólogo da escola de Menéndez-Pidal que había rematar os seus días nos Estados Unidos. Durante a Guerra Civil andou –xunto con outro colega de disciplina e escola, Ernesto Guerra da Cal– na órbita do Estado Maior Central republicano; ambos puxeron, segundo recordaba Méndez Ferrín, os seus coñecementos lingüísticos ao servizo do SIM (Servizo de Información Militar); outro trazo común: ningún deles foi do círculo de Galaxia, dirixido por Ramón Piñeiro na época de Franco<sup>125</sup>. No ano 1939 Rubia Barcia pasou a Francia, camiño do exilio, e de alí á Habana, onde dirixiu os diálogos de *La que se murió de amor* (1942), unha longametraxe sobre a vida de José Martí<sup>126</sup>. En 1943 chega á Universidade de Princeton como “lector” por invitación de Américo Castro, pero antes de rematar o seu contrato marcha a Nova York, onde lle ofreceran un posto de escritor e comentarista na estación radial e governamental O. W. I. (coñecida despois da guerra como a *Voz de América*), da que remataría sendo expulsado por se negar, segundo el mesmo deixou escrito, a

traducir y retransmitir para España, con mi propia voz, el discurso de Churchill en el que por primera vez, por boca de un personaje de los aliados, se elogiaba a Franco calificándole de “gentleman” o caballero, con aparente beneplácito de la Cámara de los Comunes, aunque a quien de hecho expulsaron no fue a mí, sino a mi “alter ego”, Andrés Aragón, seudónimo que me había sido asignado y a quien había recientemente elogiado por su labor el entonces distinguido jefe de la O. W. I. y conocido escritor, Elmer Davis<sup>127</sup>.

125. Cfr. “Xosé Rubia Barcia”, no *Faro de Vigo*, 14-4-1997, p. 2.

126. Nesa estadía en Cuba tamén será o cofundador da Escuela Libre de La Habana, así como fundador e director da Academia de Artes Dramáticas (ADAD); fará teatro e radio, impartirá conferencias e escribirá na prensa diaria e diversas revistas. Cfr. Eva Ocampo, “O intelectual e o creador literario”, en *FerrolAnálisis*, 12 (1998), pp. 132-135.

127. Rubia Barcia, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1992, p. 10.

Daquela, en 1944, Rubia Barcia xa trabara amizade con Buñuel, que logo dunha breve primeira estadía en Hollywood recalara en Nova York en 1939, onde a poetisa Iris Barry, fundadora e directora da Filmoteca do Museo de Arte Moderna (e casada co vicepresidente deste, Dick Barry), conseguíralle no ano 41 un posto nesa institución como conselleiro e montador xefe de películas do Departamento de Asuntos Interamericanos. O seu labor centrouse na edición e realización de filmes didácticos e de propaganda antinazi, pero non durou moito tempo: a campaña desatada por algúns influentes dereitistas e eclesiásticos neoiorquinos (activada por certas revelacións de Salvador Dalí nas memorias que acababa de publicar), para divulgar que fora Buñuel o responsábel do *blasfemo e sacrílego* film *L'Âge d'Or*, rematou provocando o seu cesamento en xuño de 1943<sup>128</sup>.

Pouco despois, e xa desde Hollywood, Buñuel proponlle a Rubia Barcia que se una a el no departamento de dobraxes ao castelán da Warner Brothers en calidade de escritor. O ferrolán acepta a proposta e ambos traballan xuntos ata que a práctica das dobraxes hollywoodienses con destino ao mercado latinoamericano abandónase a prol das dobraxes descentralizadas e quedan sen traballo. É o ano 1945 e Buñuel suxírelle ao seu colaborador o traslado a unha cabana illada na montaña (en *Big Year*) para traballar en común nunha idea que se lle ocorrera: elaborar en inglés un guión abertamente comercial –aínda que logo as inclinacións artísticas do aragonés limitarían notabelmente esa comercialidade– para vendelo decontado e aliviar os seus problemas económicos. Tal foi o xerme de *The Bride with the Dazzled Eyes* (*La novia de los ojos deslumbrados*), máis tarde rexistrado por Buñuel co título de *La novia de medianoche*, unha historia situada a finais do século pasado en Escocia que trata dunha familia que, logo de pasar por unha serie de acontecementos desgraciados, íllase do mundo exterior decidida a gardar un pesaroso segredo; mais a chegada duns forasteiros

128. A peripecia foi reconstruída por Román Gubern en *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 98-103.

desestabiliza o seu mundo recollido e misterioso<sup>129</sup>. Buñuel parte cara a México en 1946, onde tentará levar a cabo a película, cousa que non puido facer porque non conseguiu os cartos necesarios. Mentres o cineasta continuaba a súa carreira en México, Rubia Barcia permaneceu en California (aínda que a mutua amizade permaneceu ao longo dos anos a través dunha profusa correspondencia e sucesivos encontros en Los Ángeles, Europa e México<sup>130</sup>) e anos máis tarde, en 1951, foi contratado pola 20th Century Fox para traducir ao español un extenso argumento escrito por John Steinbeck que había dirixir Elia Kazan co título de *¡Viva Zapata!*, co propósito de sometelo á aprobación do goberno mexicano dentro da chamada “Política de Buena Voluntad” cara aos países de Hispanoamérica que o goberno estadounidense pretendía desenvolver. Pero a aprobación tardou dez versións en chegar, a pesar do cal Rubia Barcia, Steinbeck e Kazan –bos coñecedores das reviravoltas da industria– quedaron bastante satisfeitos co resultado, ben que o galego afirmou que o guión orixinal era infindamente superior ao rodado. Dados os seus antecedentes políticos, Rubia Barcia había ser perseguido polo Comité de Actividades Antiamericanas –dise que o propio Elia Kazan declarou en contra súa; outro *blacklisted* foi Buñuel: a súa residencia mexicana non impediu inscribir o seu nome na fatídica lista, onde figurou ata 1975, ano da caída de Nixon–, pero as autoridades da Universidade de California en que traballaba axudaron a normalizar a súa situación. Alí desempeñou durante moitos anos a cátedra de “Spanish Literature of the 20th

129. No libro que publicou o propio Rubia Barcia, *op. cit.*, 1992, inclúese o guión orixinal. Este asunto e mais a biografía do exiliado galego tamén foron tratados en X. Nogueira, *op. cit.*, 1997, pp. 372-374; e mais en AA. VV., “Xosé Rubia Barcia, unha lección de humanismo”, *FerrolAnálisis*, 12 (1998), pp. 120-167.

130. Amizade que se delongou cos fillos de Buñuel, especialmente con Rafael, que mantiña unha moi estreita relación con Rubia Barcia e a súa dona, Eva, da que deu fe José Luis Borau nunha entrevista concedida a Daniel Sánchez Salas e recollida no volume núm. 7-8 de *Cuadernos de la Academia* [2000]: *En torno a Buñuel*, coordinado por Marisol Carnicero e Daniel Sánchez Salas, pp. 120-122.

Century” e desenvolveu a súa actividade poética, literaria e ensaística, na que destacan os seus estudos sobre Valle-Inclán.

Pouco antes de morrer viu como o seu antigo guión (que mesmo se chegou a crer perdido) resucitaba grazas á iniciativa de Lino Braxe –que traba contacto co escritor nos Estados Unidos– e Antonio Simón, aos que lles cedeu os dereitos –igual que antes fixeran os herdeiros de Buñuel–. Logo de facer uns retoques no argumento orixinal<sup>131</sup> (trasladando a acción dese drama decimonónico de matices góticos ambientado orixinalmente en terras bretonas ou escocesas –“sería igual”– á Galicia da derradeira década do século XIX; completando algúns aspectos pouco desenvolvidos), abordaron desde a súa produtora coruñesa Encuadre unha rodaxe que comezou nos primeiros meses de 1997. Evidentemente, a operación era moi atractiva, xa que a recuperación de Buñuel –á parte da conexión galega descrita– constituía toda unha garantía para o desenvolvemento do proxecto. Pero o filme resultante, *A noiva de medianoite* (1997), resultou decepcionante por unha serie de causas que xa expuxemos noutros lugares<sup>132</sup>.

Así pois, un franquista (o franquista), un falanxista e mais un exiliado republicano proporcionánnos tres exemplos de relación práctica co cine moi concretos pero asemade moi especiais e sobranceiros.

Vimos, entón, como durante todo este período máis ou menos coincidente co franquismo o cinema español interesouse polos escritores galegos e viceversa. Cousa que non ocorreu –en absoluto– coa literatura galega (ben sabemos que aquí, coma noutras comunidades do Estado español, ambos os termos –no noso caso, “escritores galegos” e “literatura galega”– designan conceptos diferentes). De maneira que, de entre os nomes representativos da segunda, só atopamos algúns contactos e tentativas illadas co ou

131. Incluídos por Edicións do Castro na obra citada. O proceso foi exposto polo propio Antonio Simón no seu artigo “Rubia Barcia e o cine. Un instante sereno”, en *FerrolAnálisis*, 12 (1998), pp. 156-161.

132. Vid. a voz correspondente ao filme no *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, pp. 272-275.

no medio. José M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle rexistrou un frustrado intento de participación de Ramón Otero Pedrayo (Ourense, 1888–1976) no eido cinematográfico cando, en 1954, comeza a falarse nos xornais do proxecto dunha película sobre as peregrinacións a Compostela con motivo do ano santo: “A Pedrayo interesáballe o tema do Grial, pero non houbo acordo, e o filme dese ano foi *El pórtico de la Gloria*, unha produción Suevia/Cesáreo González co franciscano padre Mojica como protagonista”<sup>133</sup>.

Non tivo moita máis sorte Eduardo Blanco-Amor (Ourense, 1897 – Vigo, 1979), malia o seu declarado interese polo cine, en que recoñeceu débedas por parte das súas novelas e do que mesmo ensinou en Bos Aires técnicas de redacción de guións. Tamén escribiu varios textos para ser levados á pantalla<sup>134</sup>, entre eles unha versión da súa novela *A esmorga*, que Gonzalo Suárez utilizou como material de partida para realizar a súa discutida pero moi interesante adaptación cinematográfica dela co título de *Parranda* (1977)<sup>135</sup>.

Unhas relacións un pouco máis sólidas aínda que tamén esporádicas co mundo da imaxe animada mantivo Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, 1911 – Vigo, 1981), que escribiu os textos para dous traballos documentais, ambos de 1966, que constitúen verdadeiras rarezas dentro do que foi o achegamento habitual cara a Galicia no período: *Galicia*, posto en imaxes por Claudio Guerín, e *Xantares*, realizado por Pedro Olea. O primeiro é unha mediametraxe documental en cor comentada por Rafael Taibo que se considerou como unha biografía do país vehiculada a través de tres elementos históricos referenciais: as culturas celta e romana, o

133. Folgar de la Calle, *art. cit.*, 2001, p. 225.

134. Recuperados e publicados en 1994 polo Centro Galego de Artes da Imaxe no volume, coordinado por Pepe Coira e José Luis Cabo, *La Parranda e outros guiños inéditos*.

135. Verbo desa operación, véxase Ana Belén Martínez Delgado, *A esmorga de Blanco Amor e Parranda de Gonzalo Suárez*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 2000, onde a autora, adoptando o concepto de *transposición* proposto por E. Genette (*Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982), desenvolve unha análise comparatista entrambos os textos –o literario e o cinematográfico– que mesmo abrangue a transposición fílmica do tecido simbólico latente na novelística de Blanco-Amor (pp. 106-114).



mundo medieval e a época romántica. Para facer *Xantares*, Olea contou coa complicidade do coruñés Juan Antonio Porto (1937), amigo e antigo compañeiro na EOC, que oficiou como axudante de dirección no proxecto e rematou por rodar algunhas secuencias del<sup>136</sup>, e mais co apoio técnico dun equipo que hoxe poderíamos cualificar de luxo (José Luis Alcaine na fotografía; Pablo G. del Amo na montaxe), para sacar adiante unha versión sobre o mundo gastronómico galego –asumindo o papel que desempeña a gastronomía en calquera cultura diferenciada– afastada dos habituais convencionalismos turísticos sobre o tema e non exenta de negrura e imaxes sorprendentes para o momento (unha das escenas preferidas do director era a das percebeiras xogando a vida nos peneños para colleitar o prezado manxar). O documental, presentado por Edgar Neville, foi unha produción de Televisión Española para a serie *Conozca usted España*, ben que non compraceu en absoluto os seus directivos<sup>137</sup>.

Volvendo a Cunqueiro, hai que dicir que como autor adaptado a súa obra non foi obxecto de interese ata épocas máis recentes e xa no contexto do audiovisual galego. Concretamente, a finais da década dos anos oitenta, cando aparece a nosa primeira serie televisiva dramática de ficción (coproducida pola TVG e a compañía

136. Xa daquela Porto tiña unha certa experiencia como director de curtametraxes antes de se converter, desde finais da década, nun sólido guionista (cunha profesionalidade que lle permitiu adaptarse a todo tipo de proxectos) cunha carreira que chega ata a actualidade e que combinou con outras facetas como a docencia, a crítica cinematográfica ou o labor radiofónico.

137. “Dijeron que daba una visión de Galicia muy negra y sórdida. Hay una escena que me gusta mucho, con unas mujeres jugándose la vida para sacar percebes, y esa fue una de las cosas que no gustaron oficialmente. Dijeron que debíamos rodar nuevos planos sobre las tascas y bares finos de La Coruña. Yo me negué y lo rodó, de acuerdo conmigo, Juan Antonio Porto, que era amigo de la Escuela y guionista de algunos de mis films” (en J. Angulo/C. Fernández Heredero/J. L. Rebordinos [eds.], *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Donostia, Filmoteca Vasca/Fundación Kutxa, 1993, p. 88); todo isto deu lugar “a mi cabreo, que duró unos años, con Miguel Rubio, entonces asesor del programa y que hizo un informe sobre el tema” (en A. Castro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 279).

Galaxia Comunicación), *Os outros feirantes*, unha produción de seis capítulos de media hora de duración dirixidos por Xosé Cermeño entre 1989 e 1990, que tentaban adaptar algúns dos pequenos relatos que compoñen a obra homónima do escritor mindoniense (aínda que el referirase aos mesmos máis como un “fato de retratos” que continuaban os que xa avanzara no seu libro *Xente de aquí e de acolá*), aínda que os resultados non foron precisamente refulxentes<sup>138</sup>. Máis tarde, Tomás Conde e Virginia Curiá fusionarán diversos personaxes pertencentes ás historias fantásticas de Cunqueiro para construír un dos títulos do seu amentado proxecto *A lingua animada*, o titulado *Alistán, o demo oveiro* (2003)<sup>139</sup>. Cómpre sinalar, non obstante, que máis alá das concretas adaptacións sobre a súa obra e personaxes, a influencia do mundo literario cunqueirán foi reivindicada ou fíxose patente en moitas ocasións polos e nos facedores do noso moderno audiovisual: desde os directores de *Urxa* (1989), pasando polo Pinzás de *La leyenda de la doncella* (1994), ata os responsábeis da serie *Os vixilantes do Camiño* a finais dos noventa.

Quizais menos coñecido sexa o caso do vigués Ánxel Sevillano, xornalista<sup>140</sup> e poeta en lingua galega (*O muíño albeiro*, 1935; *O amor, o mar, o vento e outros gozos*, 1938; *Terra liñar*, 1947; *As dornas da preguiza*, 1963) que atopamos en funcións de guionista e director do filme documental *Valle Miñor* (1955), desenvolvido desde a produtora viguesa Breogán Films, unha das excepciónais

138. Para unha análise deles, vid. José M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle, “Literatura e audiovisuais: *Os outros feirantes*”, en *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 361-374.

139. Sobre esta curtametraxe, vid. Mar Barros, “Cunqueiro en plastilina”, en *A Nosa Terra* núm. 1.106 (27-11-2003), p. 31.

140. Vinculado desde 1934 ao xornal *El Pueblo Gallego* (no que asinou centos de artigos baixo o pseudónimo de “Vicus” e do que chegou a ser subdirector), tarefa que compaxinou coa de redactor-xefe da *Hoja de los lunes* (editada pola Asociación da Prensa viguesa desde 1937) e coas súas colaboracións para a publicación deportiva *Meta*, tamén dirixiu o *Anuario de Vigo*, empresa que iniciara con Gonzalo Rey Alar como socio. Foi membro correspondente da Real Academia Galega e, así mesmo, director da revista *Grial*.

firmas galegas que rexistramos neste período, constituída como tentativa que pretendía desenvolver unha produción documental autóctona retomando vellos modelos xa periclitados, como demostran os trípticos publicitarios que insire nos Anuarios Vigueses correspondentes aos anos 1953-1954 e 1954-1955 en que se anunciaba como “la auténtica productora de Galicia”, a cal, “con los medios técnicos más modernos y los operadores más eficientes, dedicará su preferente atención a destacar la importancia y progreso de las industrias gallegas y, por medio de documentales, a la expresión cinematográfica de los polifacéticos matices exquisitos de una región inagotable en atractivos naturales, artísticos, folklóricos e históricos”<sup>141</sup>. Uns obxectivos que nos remiten ás actividades das firmas galegas da preguerra, desde José Gil en diante. *Valle Miñor*, presentada o 29 de xaneiro de 1955 no cine Fraga<sup>142</sup> e hoxe perdida<sup>143</sup>, fora un encargo do Club de Bolos de Montevideo, cidade cara á que se ía enviar a cinta logo desta estrea. Estamos, pois, fronte a un serodio exemplo daquel cinema de *correspondencia* promovido pola emigración [vid. “As temáticas”] que, como vemos, seguía a manterse catro décadas despois das súas primeiras manifestacións.

O interese de Sevillano polo cine debeu manterse cos anos, como demostra a súa posterior e triunfante concorrencia nun singular certame:

En el verano de 1960, Sevillano ganó (...) el Gran Premio de Vigo de Cinematografía, que patrocinó el hijo de esta ciudad y por entonces el más afamado productor de la industria del cine español, Cesáreo González. Nuestro personaje escribió una historia de emigrantes, que resultaba muy atractiva y con posibilidades de interesar al gran público, según los periódicos de la época, por lo que recibió 75.000 pesetas, en tanto el segundo premio era conseguido por un equipo de guionistas integrado por dos coruñeses. Según familiares de Ángel Sevillano, se

141. Os anuncios publicados nos dous Anuarios citados son idénticos e invitaban a solicitar informes e orzamentos sen dar noticia dalgunha produción realizada.

142. Vid. *El Pueblo Gallego*, 30-1-1955, p. 3 e *Hoja de los Lunes*, 31-1-1955, p. 2.

143. O único filme que, a día de hoxe, se conserva da produtora é *Los laboratorios Zeltia en sus factorías de Porriño (Pontevedra)*, realizado cara a 1950.

preveía una segunda entrega de 75.000 pesetas, cuando se produjera la película, pero como nunca se llegó a abordar el proyecto, tampoco se percibió una retribución que para aquellos tempos era una importante cantidade. Según comentaba en las páxinas de FARO DE VIGO José Alejandro Cribeiro [sic], cuando se entregó aquel premio, Ángel Sevillano García tenía experiencia en escribir para el cine, ya que había firmado varios guiones cortos, pero es extremo éste que no hemos documentado por outras vías<sup>144</sup>.

Ha ser co progresivo (re)xurdimento da práctica cinematográfica en Galicia nos anos setenta cando a literatura galega se converte en fornecedora de temáticas para os novos realizadores, como se pode deducir da lectura do capítulo anterior deste volume. Os que deixan de selo, nun proceso complementario ao acontecido con anterioridade, son precisamente os literatos galegos que escribían en castelán, rexeitados por uns novos cineastas que procuran (ou teñen) na cultura galeguista as raizames da súa identidade. En 1974 ten lugar o salto aos formatos semiprofesionais ou profesionais e o cambio de fontes de inspiración faise evidente. En *O documento* (realizado en 16 mm), Enrique Rodríguez Baixeras aborda atinadamente un relato de Ánxel Fole (Lugo, 1903 – 1986), mantendo a intención picaresca e humorística dun narrador ao que volverá dous anos despois en *O cadaleito*; mentres que Eloy Lozano realiza, na que foi a primeira curtametraxe galega en 35 mm, *Retorno a Tagen Ata*, unha adaptación da novela curta de Xosé Luís Méndez Ferrín (Ourense, 1938) –como se sabe, un dos grandes renovadores da literatura galega da segunda metade do século pasado– que xa coñecera un achegamento anterior por parte do grupo de cine afeccionado Imaxe en *Serán*, rodada en Súper 8 mm<sup>145</sup>. O ano seguinte, Miguel Gato baséase nun conto de Francisco Taxes

144. Gerardo González Martín, “Sevillano, contertulio de personalidades en el Derby y amigo de buenos pintores”, no *Faro de Vigo*, 16-7-1999, p. 6. Poida que os irmáns coruñeses aos que se refire o autor fosen os Docampo, autores da longametraxe documental en 16 mm *Así es Galicia* (1956); así mesmo, cabe a posibilidade de que entre os guións para curtametraxes que amentaba Cribeiro estivese o de *Val Miñor*.

145. Ambas as cintas foron comentadas no capítulo “As temáticas”.

para escribir o guión, en colaboración con outros dous membros do grupo Enroba, Xavier Iglesias e Antonio F. Simón, da súa curta *A tola*, á cal só puideron acceder daquela, lembremos, un pequeno grupo de persoas antes do seu secuestro por parte do Tribunal de Orden Público nas *III Xornadas do Cine* en Ourense. Pola súa banda, Miguel Castelo adapta en 1977 a Castelao na súa cinta *O pai de Migueleño*.

A única excepción a esta nova regra que localiza nas obras literarias escritas en galego os materiais susceptíbeis de adaptación cinematográfica constituíuna a curtametraxe *Fendetestas*, filme dirixido e coescrito (con Miguel Gato) por Antonio F. Simón que se baseaba –moi libremente– na novela *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, circunstancia esta que non deixa de resultar moi indicativa do que acabamos de expor, tendo en conta a ausencia dentro da produción curtametraxista galega de iniciativas anteriores –e posteriores– encamiñadas a adaptar uns materiais literarios, como os do escritor coruñés, de probada potencialidade cinematográfica, como demostran os numerosos traslados –moitos deles aquí citados– á pantalla que coñeceron as súas obras no cine español. Nun traballo aínda recente, Jaime J. Pena reparaba neste feito e ofrecía unha –coidamos– precisa explicación del:

Es indudable que este menosprecio guarda una estrecha relación con el hecho de que Fernández Flórez haya desarrollado la práctica totalidad de su carrera en lengua castellana –razón que estará en el origen de las múltiples y significativas ausencias detectables en el corpus de escritores adaptados en Galicia (...)– y con sus afinidades con el franquismo. De ahí, quizás, las infidelidades que Simón y Gato asumen sin rubor<sup>146</sup>.

146. Jaime J. Pena, “Vidas paralelas. Cine y literatura en Galicia”, cit., 2002, p. 421. Como ben sinala o autor, esas liberdades que se tomaron os responsábeis da adaptación fixéronlle perder ao filme boa parte do peculiar humor que percorre o texto orixinal; neste sentido, Pena remite a unha comparanza entre *Fendetestas* e *El bosque animado*, a versión que José Luis Cuerda rodaría en 1987, da que se poden extraer interesantes conclusións.

De xeito que seis das primeiras curtametraxes galegas en formatos profesionais que agroman nos anos setenta (un total de dez) constitúen adaptacións literarias, cinco das cales a partir de obras en galego. Mais a relación do emerxente cine galego coa literatura non ha manter nos anos seguintes este nivel de intensidade, máis ben coñecerá apreciábeis altibaixos. O citado Jaime Pena xa reparou neste feito daquela, constatando que na década dos oitenta o protagonismo corresponderalles, nunha proporción abafadora, aos guións orixinais: “entre 1984 y 1999 se realizan en Galicia cerca de sesenta cortometrajes, de los cuales, siendo generosos en nuestras consideraciones, sólo cabe reseñar ¡seis adaptaciones!”<sup>147</sup>. Delas, tres corresponderonlles a dous autores xa visitados, Ánxel Fole (a infortunada *Decímolo ou non decímolo*, 1985, Manuel Yáñez) e Méndez Ferrín (a aínda inédita *Os homes e a noite*, 1984, Antón Caeiro; e mais a brillante *Río de sombras*, 1986, Daniel Domínguez), mentres que as restantes adaptaron a Euloxio Ruibal (*Macana de dote, che*, 1992, Miguel Castelo; o primeiro traslado á pantalla –non moi convincente, polo demais– dunha obra de teatro galega) e Rafael Dieste (*O desexo*, 1994, tamén dirixida por M. Castelo, quen desta volta baséase no conto de Rafael Dieste [1899-1991] *O vello que quería ve-lo tren* contido no volume *Dos arquivos do trasno* publicado en 1926, para realizar unha moi libre –e esta vez si estimábel– versión cinematográfica). O sexto caso ao que se refire Pena, *Un café de ollos verdes* (1992, Antonio Simón) non é propiamente unha adaptación literaria –de aí que falase de “xenosidade” nas súas consideracións–, senón que parte dun argumento orixinal de Lino Braxe que anos despois se converterá nun dos relatos do seu libro *A cor do ceo* (1999), no que foi o noso primeiro exemplo de translación dun argumento cinematográfico ao eido literario, ata o de agora só delongado noutro caso dun nivel e cunha transcendencia moito maior: o argumento escrito por Suso de Toro para a longametraxe *Trece badaladas* (2002, Xavier Villaverde), que dará lugar á novela homónima con que o autor

147. *Ibidem*, p. 422.

galego acadará o Premio Nacional de Narrativa que outorga o Ministerio de Cultura en 2003<sup>148</sup>.

Na mesma liña de arredamento desenvolveranse as longametraxes. Das tres fundacionais de 1989, soamente *Urxá* posuía unha base literaria, xa que o terceiro dos seus episodios –“O ídolo de Mider”– baseábase moi libremente nun conto de Julio Cortázar, *El ídolo de las Cicladas*<sup>149</sup>, mentres que o guión dos dous primeiros –“O medallón de Urxa” e “O arcón de Pedro Xesto”– inspirárase no libro de contos *Homes tras da corda* publicado en 1982 por Carlos González Reigosa (A Pastoriza, Lugo, 1948). Deste mesmo escritor e xornalista, concretamente da súa novela *Fuxidos de sona* (publicada en 1989<sup>150</sup>), partirá Félix Sancho Gracia para dirixir e protagonizar un filme que contou con participación galega, *Huidos* (1992), aínda que cun tratamento lateral do tema proposto por Reigosa (a loita guerrilleira dos maquis galegos) que deseguida escora máis “al cine de aventuras que a la indagación histórica”<sup>151</sup>.

Nos anos seguintes só Ferrín aparecerá como inspirador dun filme, *A metade da vida* (1994, Raúl Veiga), que en orixe concíbírase como a curtametraxe *Boas noites, Eire*, adaptación do seu relato homónimo<sup>152</sup>. Ben é certo que, dentro das escasas adaptacións

148. Verbo do urdimento, a partir dun material común, de película e novela conversaron no seu momento Xavier Villaverde e Suso de Toro para *El Cultural*, 16-1-2003, pp. 38-39.

149. Publicado no primeiro volume de *Los relatos*, o titulado *Ritos*.

150. Da que o propio autor realizara un primeiro tratamento escribindo un guión en galego titulado *Os fuxidos (Maquis)*, pensado para unha longametraxe e/ou unha miniserie de dous capítulos para a televisión. V. J. M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle, voz “Literatura e cine”, en *Diccionario do cine en Galicia*, cit., 2001, p. 227.

151. Vid. Carlos F. Heredero, “Historias de Maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación”, en *Cuadernos de la Academia*, 6: *Ficciones históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999, p. 231.

152. Aínda que, como acontecía cos artistas plásticos, tamén atoparemos nestes anos algunha produción de carácter documental centrada na vida e obra dalgún dos nosos literatos. É o caso de *Uxío Novoneyra e o Courel, de fondo* (1991), outro capítulo da xa citada –cando nos referimos a Díaz Balaño– serie de José Antonio Durán *Historias con data*.

literarias, prodúcese a novidade dunha apertura cara a autores do exterior: ademais do xa amentado Cortázar, as longametraxes galegas ou que contaron con participación galega recorreron á narracións do cubano Miguel A. Barnet (*Gallego*, 1987, Manuel Octavio Gómez), do cántabro Álvaro Pombo (*O xogo das mensaxes invisibles*, 1991, Juan Pinzás), do arxentino Horacio Vázquez-Rial (*Fronteira Sur*, 1998, Gerardo Herrero) ou do ruso Ivan Turguéniev (*Nena*, 1997, Xavier Bermúdez), nunha liña que atopará continuidade en autores como Yasunari Kawabata (*Belas dormentes*, 2001, Eloy Lozano) e –só como fonte de inspiración– Boris Vian (*Blanca Madison*, 2000, Carlos Amil).

Pero a tendencia ata o de agora apuntada está a cambiar radicalmente, como xa adiantabamos no capítulo dedicado ás temáticas. O actual audiovisual galego, na súa calidade de sector estratéxico, seica descubriu, sobre todo logo do impacto de *A lingua das bolboretas* (1999, José Luis Cuerda), que é na adaptación de obras da literatura galega contemporánea onde se atopa o graal que lle permitirá autodefinirse e autoafirmarse, así como triunfar nos mercados. De aí a aparición de títulos como *O lapis do carpinteiro* (2002, Antón Reixa, a partir doutro *best-seller* de Manuel Rivas<sup>153</sup>) ou a xa citada converxencia de esforzos entre a Consellería de Cultura da Xunta, a AGE e mais a AGAPI para atopar, mediante un estudo elaborado por un denominado “Equipo de Análise de AGAPI”, obras literarias susceptibles de se converter en propostas

153. Sen dúbida, o noso escritor contemporáneo máis conectado ao audiovisual e, ademais, desde diversas facetas. Coguionista xa no 1979 da curtametraxe *Érase unha vez unha fábrica*, interveu en producións televisivas como a citada *Seis olladas de Compostela*; escribiu o guión do documental de ficción *Faca no corazón/Navaja en el corazón* (1998, Manuel Palacio; realizado con motivo da Expo-98 lisboeta) e o argumento de *A rosa de pedra* (1999, tamén dirixido por Palacio, agora para o Xacobeo 99); presentou e moderou o programa *El faro* na canle Documanía (que entrou en antena no mes de abril de 1999); antes que por Reixa volveu ser adaptado por J. L. Cuerda na curtametraxe *Primer amor* (2000); e, finalmente –polo de agora–, acaba de estrearse como realizador nunha das trinta e dúas pezas que conforman a longametraxe colectiva *¡Hay motivo! Mayday: llamada general*.



filmicas de éxito. Que nós saibamos, a composición dese Equipo de Análise non foi feita pública. Si circulou de xeito restrinxido o seu *Informe Final para avaliar a viabilidade para producións audiovisuais e multimedia do Fondo Editorial Galego no marco do convenio da Consellería de Cultura-AGAPI-AGE*<sup>154</sup>, e da súa lectura podemos tirar substanciosas informacións verbo de como se está a entender desde o eido da produción o deseño do noso cinema para anos vindeiros.

En esencia, fanse patentes unhas cantas liñas de forza: partindo do concepto, universalmente aceptado, de que “o audiovisual vive da necesidade que teñen todas as sociedades de representarse, de narrar a súa historia e producir imaxes de si” (p. 2), a súa articulación debe pasar pola explotación da nosa singularidade cultural como camiño para “sermos comerciais e podermos competir nos mercados mundiais do audiovisual”. Na consecución dese obxectivo desempeñaría un papel preferente, daquela, a atención aos autores da literatura galega actual. Xunto con isto, o audiovisual galego confróntase neste momento co desafío da “gran produción” (entendéndose como tal todo proxecto que supere os tres millóns de euros), afrontábel, segundo o xuízo dos compoñentes da comisión, grazas aos recentes movementos económicos do sector audiovisual galego (incorporación das caixas de aforros, creación do Clúster Galego do Audiovisual e demais).

A partir destes principios, o informe expón unha serie de criterios para levalos a cabo. Á marxe do feito de que certos autores galegos poidan constituír, hoxe en día, un valor de produción (isto é, aqueles “que venden máis alá das nosas fronteiras”, p. 3), débese atender a aquelas obras literarias que ofrezan unha estrutura máis axeitada para a súa adaptación (seguindo o concepto establecido por William Goldman, o cal resulta indicativo do tipo de

154. Do que máis adiante houbo novas na Rede. En xaneiro de 2003 foi presentado como o *Informe sobre la adaptación audiovisual del Fondo Editorial Gallego* [[www.cineytele.com/supernoticia.php?noticia=6005](http://www.cineytele.com/supernoticia.php?noticia=6005)], mentres que, no mes de marzo, o portal [culturagalega.org](http://culturagalega.org) daba conta da existencia do Informe e das obras aprobadas para a súa adaptación cinematográfica.

cinema que se quere desenvolver). Débese primar, entón, a *eficacia comercial*, botando man de todo tipo de recursos; autores recoñecidos e populares (M. Rivas, por exemplo), proxectos de coprodución (co mercado latinoamericano preferentemente), desenvolvemento de series televisivas (se é preciso)... Trátase de compatibilizar todo isto coas temáticas propias (e aquí reaparecen a emigración, o máxico, e outras constantes xa coñecidas), sempre tendo en conta que as posibilidades de explotación comercial deben ser o máis amplas posíbel. Nesta teima por *chegar a todos os públicos* potenciarase o protagonismo de personaxes positivos que posibiliten unha identificación doada e promoveranse os *happy ends*. *Temáticas* preferentes han ser as épicas, de aventuras e acción (mesmo ofertando *westerns* á galega: vese no bandoleirismo autóctono un bo filón), comedias e *thrillers*, sen esquecer o cine de animación (segundo o ronsel, supoñemos, de *El bosque animado*). Todas elas deben incluír as súas boas doses de romance e a transmisión de valores “auténticos”.

Todo este ideario clasicista coa eficacia narrativa como eixe fundamental apuntóase cunha serie de precisións moi significativas que podemos deducir, sobre todo, das propostas literarias rexeitadas en principio pola súa moi difícil adaptación. Sen entrar na pertinencia técnica ou non de tal rexeitamento, non nos resistimos á recuperación dalgúns comentarios esclarecedores:

- Na análise sobre a *Memoria erótica* de Carlos Velo, expónse que “o bo gusto do guionista e do director permitirán (ou non) manterse dentro dos límites que garanten a aceptación do produto por parte dos emisores televisivos internacionais. Unha adaptación literal das escenas contadas podería chegar ao terreo do porno soft” (p. 36).
- Respecto do libro *O señor Afranio ou como me rispei das gadoupas da morte (Memorias dun fuxido)*, obra autobiográfica de Antón Alonso Ríos, incídese na necesidade de “idear algunha subtrama romántica” (sen moito sexo, supoñemos), aínda advertindo de que “a fidelidade ao

texto e, por tanto, a adopción de estruturas de guión non convencionais levaríanos a un modelo de filme escasamente comercial” (p. 38).

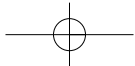
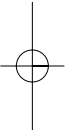
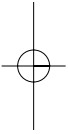
- No comentario á obra *Criminal*, de Xurxo Borrazás, vértense opinións como as que seguen: “Cumpriría reorganizar todos os elos da historia dunha forma progresiva, excluindo a que parece ser a liña que domina a novela: dar a morte dos protagonistas como punto de partida e construír o relato en flash-back, alimentado pola tentativa de fuga do asasino (...) Ademais, este traballo debería evitar que o mundo do filme resultase sombrío ou cerrado en exceso e debería intentar que os personaxes non fosen antipáticos para o espectador (...) depurando sombras para que a obra poida resultar abafante ou pouco atractiva para unha ampla audiencia (...) sería absolutamente imprescindible cambiar a morte de todos os personaxes protagonistas, incluído un neno, pois tantas mortes poden resultar letais tamén desde o punto de vista da audiencia potencial (...) É máis: se un protagonista hai (Chucho, o asasino), resulta enormemente distanciador pola súa condición de personalidade patolóxica (por outra parte, ben deseñada)” (pp. 40-41).
- O libro *Amigos sempre*, de Alfonso Eiré, promove esta valoración xeral: “O exame das posibilidades deste texto para dar pé a proxectos audiovisuais levanta moitas dúbidas: a primeira, sobre o interese actual da peripecia narrada para un público amplo. Sen dúbida, os mozos que nesa época recorreron ao Seminario para poderen cursar estudos encontrarán reflectidas ao vivo moitas das súas vivencias pero, para que a audiencia actual se interesase nun relato onde a presenza do mundo exterior (e do mundo feminino) é realmente marxinal, habería que levar o relato a un ton de comedia que implicaría unha fonda reescrita da historia narrada”, labor, ademais, ben difícil porque “os episodios son a miúdo tan tristes como penosa era a vida dos nenos seminaristas no seu encerro” (p. 45).

- *As plumas do moucho*, de Luís García Mañá, non ofrece boas posibilidades de adaptación porque a súa “opción na construción do relato fai que o conflito perda moita potencia cinematográfica ao non existir unha tensión clara entre protagonistas e antagonistas” (p. 47).
- Un derradeiro exemplo, extraído da análise verbo de *Diario de inverno*, escrito por Xosé Manuel Martínez Oca, devén na declaración de intencións que guiou todo o Informe: “cremos que falta o esencial para poder erguer un filme ou telefilme: unha curva narrativa axeitada pois (...) o protagonista só se ve afectado polas peripecias que lle acontecen na oficina ou na pensión, mentres escribe e recibe as cartas da súa amada (...) Falamos, por suposto, desde os parámetros da industria e non negamos que fose posible arquitectar unha produción audiovisual de carácter alternativo que se inspirase na novela (...) Mais ese tipo de proxectos teñen un difícil encaixe nas circunstancias actuais de produción” (p. 49).

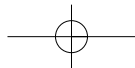
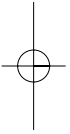
Deste último comentario podemos deducir unha definición precisa da actual encrucillada en que se atopa o audiovisual galego: por unha banda, sen asumir ningún tipo de risco, como dar lugar a un audiovisual propio e diferenciado?; pola outra, como facerlles fronte ás posibles perdas derivadas de propostas *a priori* destemidas desde o punto de vista comercial?

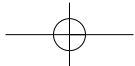
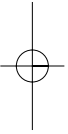
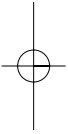
Evidentemente, a actual concepción das produtoras, encamiñada cara a un cobizoso audiovisual de “gran produción” destinado aos mercados masivos, non contribúe precisamente a facilitar unha resolución do dilema. Cunha guía programática coma a dos *analistas* da nosa cativa industria, arremedo da dos actuais executivos hollywoodienses (e aínda exacerbando os aspectos máis pudorosos e conservadores), mal o teñen aqueles cineastas que pretendan *arquitectar* unha ollada e un mundo propios (exemplos non lle faltan á nosa pequena escala, como temos apuntado). A evolución do actual panorama semella indicar que só poderemos

agardar tentativas singulares desde eidos alternativos aos tradicionais ou por parte dalgún cineasta-produtor illado e suicida, que dificilmente poderá no sucesivo configurarse como o director-referente que toda cinematografía precisa. Daquela, seguiremos abocados á eterna disxuntiva –polo visto irresolúbel– que marcou estes dous últimos capítulos entre audiovisual feito en Galicia ou audiovisual galego. Entrementes, continuaremos a ter moi claro de que falan e como o fan outras industrias audiovisuais como as nórdicas, a iraniana, a vasca e demais emporios da “gran produción”.



## II. OS MEDIADORES







## O APOIO DA ADMINISTRACIÓN Á CREACIÓN AUDIOVISUAL

*Isabel Sempere*

### INTRODUCCIÓN

Como a Comisión Europea reconeceu<sup>1</sup>, o sector audiovisual representa a industria cultural por excelencia e as axudas nacionais a esta constitúen un dos medios principais para garantir a diversidade cultural. Os sistemas de apoio ao sector para crear un tecido industrial que permita satisfacer a súa diversidade cultural son necesarios sobre todo en países ou rexións de escasa capacidade na produción de contidos ou que atinxen a un territorio lingüístico ou xeográfico limitado.

Esta sería a principal causa da necesidade de apoiar un sector que non é competitivo non xa en Galicia, senón dentro de España e da Unión Europea ante o xigante mediático dos EE.UU. Poderíamos afirmar que parece absurdo axudar unha industria que sofre debilidades estruturais, como a atomización das súas empresas o dominio dos seus mercados por producións non europeas ou a escasa circulación transnacional das súas obras. De feito esta situación poucas veces foi diferente na historia do cine español e europeo.

Pero a Unión Europea e, no noso caso, a Comunidade Autónoma de Galicia teñen a obriga de fomentar a súa cultura, algo

1. Resolución del Consejo de 12 de febrero de 2001 sobre las ayudas nacionales al sector del cine y al sector audiovisual (D.O.C.E. 2001/C73/02, 06/03/01), p. 3.

que xa pon de manifesto a súa propia existencia como comunidade autónoma histórica. Esta cultura, que se evidencia ante todo pola súa lingua, debe ser fomentada na educación do pobo. O papel da literatura, a música, o teatro e outras artes é fundamental, pero neste século XXI temos que recoñecer que parece que nada exista fóra da imaxe audiovisual. Ninguén ignora que os principais recursos de información e entretemento da xuventude son audiovisuais: televisión, Internet, videoxogos, teléfonos móbiles..., polo que parece sensato que o mantemento da cultura do noso país ten que pasar polo proceso audiovisual<sup>2</sup>. A circunstancia galega de ter unha lingua e cultura propias non debe ser considerada un inconveniente senón quizais unha vantaxe competitiva, tanto na súa especificidade dentro da Unión Europea coma se falamos do noso mundo globalizado, no que a diferenza constitúe un valor engadido.

A fase actual de desenvolvemento e as características especiais da produción audiovisual en Galicia e na UE provocan que aos produtores lles resulte pouco doado obter o nivel suficiente de apoio comercial previo e reunir a dotación financeira que lles permita levar adiante os seus proxectos, Deste xeito, o fomento da produción audiovisual por parte das administracións competentes resulta esencial para garantir as posibilidades de expresión da cultura e a capacidade creativa do pobo.

Falando xa cos textos legais na man, a Comunidade Autónoma de Galicia ten a potestade de legislar en materia de audiovisuais segundo o disposto pola Constitución española no seu título VIII, capítulo III, artigo 148.1.17º: “O fomento da *cultura*, da investigación e, no seu caso, do ensino da lingua da Comunidade Autónoma”.

As funcións e os servizos que prestaba o Estado español en materia de cinematografía fóronlle transferidos á Xunta de Galicia

2. Neste senso habería que falar da importancia do programa da TVG *Xabarin Club* (que ata hai pouco era o único existente na tradicional franxa horaria infantil) como un importante vehículo para o coñecemento da lingua galega entre os máis pequenos.

polo Real decreto 2434/1982, do 24 de xullo, de acordo coa competencia exclusiva que lle atribuíu o Estatuto de autonomía.

No Estatuto, atopamos varios capítulos en que se fala das súas competencias en materia de cultura e medios de comunicación. Así, no título II, capítulo I, o artigo 19.º:

“O fomento da *cultura* e da investigación en Galicia (...); ou o artigo 34.º nas súas alíneas 1, 2 e 3:

“1. No marco das normas básicas do Estado, correspóndelle á Comunidade Autónoma o desenvolvemento legislativo e a execución do réxime de Radiodifusión e Televisión nos termos e casos establecidos na lei que regule o Estado Xurídico da Radio e da Televisión.

2. Correspóndelle igualmente, no marco das normas básicas do Estado, o desenvolvemento legislativo e a execución do réxime de prensa e, en xeral, de tódolos medios de comunicación social.

3. Nos termos establecidos nos apartados anteriores deste artigo, a Comunidade Autónoma poderá regular, *crear, e manter a súa propia televisión, radio e prensa*, e, en xeral, tódolos medios de comunicación social para o cumprimento dos seus fins.”

#### OS ÓRGANOS IMPLICADOS

As competencias en materia de audiovisual correspóndenlle dentro da Xunta de Galicia á Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual dentro da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Á Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo correspóndelle, en materia de audiovisual, o fomento de todas as actividades relacionadas coa creación, produción, investigación e conservación de obras audiovisuais galegas, así como a regulación da súa difusión dentro das normas básicas do Estado.

#### *A Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual*

Á Dirección Xeral correspóndelle a dirección e coordinación das actuacións da Consellería en materia de telecomunica-

cións, audiovisual e multimedia, e todos os aspectos que se poidan derivar da aplicación desas novas tecnoloxías da comunicación e a información a todas as facetas da cultura e do patrimonio galego.

A importancia dos medios audiovisuais non foi recoñecida ata o ano 1996, en que se modificou a Consellería de Cultura e as súas direccións xerais. Ata entón o audiovisual era competencia da Consellería de Cultura e da Dirección Xeral de Cultura.

Pero xa nestas datas o audiovisual era algo que non podía depender de Cultura; coa apertura das plataformas dixitais e das telecomunicacións por cable<sup>3</sup> era necesaria a creación dunha dirección xeral específica, aínda que este é un sector moi complexo que require da participación doutras consellerías como a Consellería de Innovación, Industria e Comercio e a Consellería de Economía e Facenda.

Polo tanto, foi o Decreto 237/1996, do 14 de xuño, o que fixou a estrutura orgánica da Consellería, agora denominada Consellería de Cultura e Comunicación Social<sup>4</sup>.

O primeiro responsábel da Dirección Xeral foi José Manuel Soto Vázquez<sup>5</sup>. O Consello Asesor, creado un ano antes, pasou

3. Ley 42/1995, de 22 de diciembre, de las telecomunicaciones por cable (BOE 23/12/95). Real Decreto 2066/1996, de 13 de septiembre, del Ministerio de Fomento. Aproba o Reglamente Técnico y de Prestación del Servicio de Telecomunicaciones por Cable.

4. Os órganos en que se estruturou foron:

1. Conselleiro
2. Secretaría Xeral
3. Dirección Xeral de Promoción Cultural
4. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural
5. Dirección Xeral de Medios de Comunicación Social e Audiovisual.  
Dentro da Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual atópase a Subdirección Xeral de Telecomunicacións e Audiovisual, estruturada nos seguintes servizos:
  1. Servizo de Estudos e Análises de Telecomunicación e Audiovisual.
  2. Servizo de Xestión do Centro Superior de Documentación.
  3. Servizo de Concesións, Xestión e Inspección.

5. Decreto 250/1996, do 20 de xuño (DOG, 21/06/96). Os seguintes directores da actual Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual foron ata o día de hoxe:

despois da aparición da Dirección Xeral a adscribirse a ela sen prexuízo da súa independencia funcional.

Deste xeito, parecía que se consideraba de maneira importante o sector audiovisual e que polo tanto crecería o apoio da Xunta ao fomento e promoción dos produtos audiovisuais.

Posteriormente, modificada a estrutura orgánica da Xunta de Galicia polo Decreto 347/1997, do 9 de decembro, a Consellería pasouse a chamar Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo. Agora a Consellería tamén levaba o turismo e todos os aspectos vinculábeis ao Camiño de Santiago. O Decreto 8/1998, do 8 de xaneiro, desenvolve a súa estrutura orgánica.

As funcións da Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual son, entre outras:

- a) As competencias da Xunta de Galicia en materia de telecomunicacións e audiovisual.
- b) A redacción e supervisión de proxectos técnicos, dirección e control das instalacións, así como a asistencia técnica necesaria en todo o referente ao ámbito das telecomunicacións e o audiovisual.
- c) A planificación, coordinación e dirección no desenvolvemento da cinematografía e as demais artes da imaxe.
- d) A preparación de normativa referente ao ámbito do audiovisual.
- e) O fomento das edicións sonoras, audiovisuais e de microfilmes nas materias propias desta Consellería, así como a promoción e difusión do patrimonio audiovisual galego e das artes da imaxe, en xeral, a través do Centro Superior de Documentación, Investigación e Información da Comunidade Autónoma e do Centro Galego de Artes da Imaxe.
- f) A xestión e coordinación do Consello Asesor de Telecomunicacións e Audiovisual de Galicia.

Rosanna López Salgueiro (Dec. 140/1999, do 20 de maio, DOG, 21/05/99) e Ignacio José Otero López (Dec. 368/2001, do 18 de decembro, DOG, 19/12/2001).

- g) O estudo, a preparación e a tramitación de cantas actuacións lle correspondan á Xunta de Galicia para o desenvolvemento e a efectividade das previsións do artigo 34, en relación coa radio, a televisión e os medios de comunicación social, e da disposición transitoria sexta do Estatuto de autonomía de Galicia.

#### *O Centro Galego de Artes da Imaxe*

Creado polo Decreto 210/1989, do 5 de outubro<sup>6</sup>, que tamén regula o seu funcionamento e adscrito organicamente á Consellería de Cultura e Deportes no momento da creación e actualmente á Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, configúrase como un centro artístico-técnico dedicado á recuperación, custodia, documentación, promoción e difusión do patrimonio audiovisual galego e das artes da imaxe en xeral. José María Folgar refírese neste libro ás actividades do CGAI no capítulo dedicado á historiografía, investigación e conservación.

#### *O Centro Multimedia de Galicia*

Dependente da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, o Centro Multimedia de Galicia ten entre os seus obxectivos o de lle proporcionar contidos multimedia á Autoestrada Galega da Información, acercar os novos contidos culturais e audiovisuais aos cidadáns galegos a través das novas tecnoloxías, estimular o desenvolvemento e a formación no mundo do multimedia e o audiovisual, promover acontecementos culturais e dar solucións tecnolóxicas para organizar a información de que dispoñen os diferentes organismos dependentes da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

A Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo iniciou no ano 2000 o despegamento da Rede de Aulas Multimedia, conectadas á Autoestrada Galega da Información, co obxectivo de lles facilitar a todos os cidadáns de Galicia o acceso ás novas tecno-

6. (DOG, 23/10/89).

loxías da información e das comunicacións. O Centro Multimedia de Galicia actúa como centro neurálxico da Rede de Aulas, prestando soporte e mantemento, así como a coordinación dos diferentes cursos e acontecementos que se realizan.

#### *O Consello Asesor de Telecomunicacións e Audiovisual*

O Consello Asesor de Telecomunicacións e Audiovisual, creado polo Decreto 307/1995, do 13 de xullo (DOG 30/11/95)<sup>7</sup>, configúrase como o órgano superior de asesoramento da Xunta de Galicia en telecomunicacións e audiovisual. A súa coordinación é función do Servizo de Estudos e Análises de Telecomunicación e Audiovisual dentro da Subdirección Xeral de Telecomunicacións e Audiovisual. Constituído por institucións, empresas, axentes e entidades relacionadas co audiovisual, actúa con carácter consultivo coa Administración e ten a capacidade de facer de mediador e árbitro entre os diferentes axentes e empresas nos casos de dominio de mercado para lles garantir aos usuarios unha oferta de servizos competitivos, facendo a arbitrase e o autocontrol. Despois de aprobada a Lei do audiovisual, que lle presta grande importancia ao Consello Asesor, regulouse varias veces de novo. Agora a súa capacidade de decisión e de creación de comisións é maior, aínda que pensamos que con base nas súas funcións debería converterse nun órgano totalmente independente. Ata o momento créronse tres comisións integradas polos seus membros: a Comisión de Audiovisual, a Comisión de Telecomunicacións e a Comisión de Arbitrase, non así a de Usuarios e a de Cine, aínda que a súa importancia non é menor. A comisión máis desenvolvida ata este momento é a de Audiovisual<sup>8</sup>.

7. Modificado polo Decreto 354/1996, do 19 de setembro, no que se aprobaba o Regulamento do seu funcionamento; Decreto 199/1998, do 2 de xullo; Decreto 276/1999, do 21 de outubro; e Decreto 326/2003, do 24 de xullo, polo que se modifica o Decreto 276/1999, do 21 de outubro, polo que se regula a composición e funcións do Consello Asesor de Telecomunicacións e Audiovisual de Galicia (DOG 4/08/03).

8. Ledo Andión, M. (coord.), *Observatorio do Audiovisual Galego. Informe e catálogo 1999-2000*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 2002, p. 55.

*Outros organismos implicados*

A CRTVG, como a primeira produtora de obras audiovisuais na Comunidade, a Consellería de Educación e Ordenación Universitaria na formación e promoción do galego nas producións audiovisuais, a Consellería de Economía e Facenda e o IGAPE; xa que estamos falando de empresas e “industria”, a Consellería de Asuntos Sociais, Emprego e Relacións Laborais e a Consellería de Innovación, Industria e Comercio.

## POLÍTICA AUDIOVISUAL ANTERIOR Á LEI 6/1999

Podemos falar da existencia dunha política audiovisual anterior á aprobación dunha lei que a regulara e polo tanto dunha longa vida “alegal”, como refire Folgar de la Calle<sup>9</sup>, xa que existiu como tal xa dende o ano 1984 sendo director xeral de Cultura D. Luis Álvarez Pousa.

As primeiras iniciativas ían encamiñadas ao coñecemento do que existía en Galicia dentro deste ámbito como un primeiro paso antes de comezar a legislar. Concretamente foron o rexistro oficial de cineclubs de Galicia, de empresas cinematográficas, de empresas fotográficas e de medios audiovisuais e o rexistro de empresas de material audiovisual en soporte vídeo de Galicia<sup>10</sup>. Tamén se creou o Arquivo da Imaxe aínda que desapareceu por un tempo<sup>11</sup>. A xestión do resto dos rexistros non se levou cara a diante, o que tería axudado moito para o coñecemento real do sector, xa que non foi ata o ano 2003 cando se creou o Rexistro do Sector Audiovisual en Galicia<sup>12</sup>.

No ano 1984 tamén apareceron as primeiras axudas á produción e á investigación en temas relacionados coa imaxe.

9. Folgar de la Calle, J. M., “Do cinema en Galicia ao cinema galego”, en: *Grial* núm. 154, (abril, maio, xuño), tomo XL, Vigo, 2002, p. 211.

10. Todos eles publicados pola Orde do 21 de marzo de 1984 e publicados no Diario Oficial de Galicia do mes de abril (días 2, 3 e 4).

11. Os seus fondos pasaron posteriormente ao CGAI.

12. Decreto 7/2003, do 9 de xaneiro (DOG, 17/01/03).



Naquelas convocatorias recoñeciase a importancia da imaxe como o medio ideal para que a cultura galega chegara ao público. Estas primeiras iniciativas responden a unha consideración do audiovisual como un produto estritamente cultural, polo que van dirixidas ás curtametraxes e aos vídeos de ficción, experimentais e culturais e aos guións culturais.

Algunha destas curtametraxes subvencionadas foron *Embarque* de Carlos Piñeiro ou *Mamasunción* de Chano Piñeiro. Entre os vídeos culturais *Salvamento e socorrismo* de Antón Reixa ou *Os vellos camiños* de Carlos Amil.

As axudas á investigación en temas relacionados coa imaxe nesta primeira convocatoria repartíanse en tres bolsas de 400.000 pesetas cada unha, que foron parar a *A Investigación Videográfica en Europa* de Xavier Villaverde, *A introducción da imaxe no Bacharelato* de Miguel Vázquez Freire e *Un modelo de televisión local para Galicia* de Valentín González Carrera. Esta mesma convocatoria, pero xa no ano 1986, pasará a subvencionar proxectos, programas, obras ou estudos e investigacións relacionados coa cinematografía, o vídeo, a televisión e a fotografía, polo que entrarán na subvención a produción de curtametraxes, vídeos, a organización de xornadas ou a edición de revistas relacionadas coa imaxe. A creación de convocatorias propias para a subvención a festivais e xornadas, aparecida en 1988<sup>13</sup>, e as novas convocatorias para a subvención de producións videográficas e cinematográficas farán que as axudas mencionadas anteriormente se dediquen de novo á formación e á investigación, e incorpóranse a unha convocatoria máis xeral para “distintas manifestacións artísticas no eido da imaxe<sup>14</sup>.” Esta convocatoria abarca, ademais das artes da imaxe, a promoción cultural, as artes escénicas e musicais e as artes plásticas. Convocarase todos os anos (excepto o ano 1989) e con pequenas modificacións ata o ano 1996.

13. Orde do 13 de abril de 1988 (DOG, 23/5/88). A convocatoria volverá aparecer no DOG os dous anos seguintes.

14. Orde do 25 de xaneiro de 1991 (DOG, 25/02/91).

Respecto ás axudas á produción, comezan coas subvencións á creación fomentando a videocreación e as curtametraxes, producións culturais que necesitan da subvención da Consellería de Cultura e que son apoiadas dende 1987 ata o día de hoxe con axudas de ata o 60% do custo total. Respecto ao resto das producións, o apoio da Xunta foi derivando dende 1987 a 1990 ás producións televisivas, e hoxe é a produción videográfica e televisiva a máis subvencionada se sumamos documentais, programas-piloto e telefilmes. Esta inclinación vai en sintonía coa evolución da industria da imaxe no noso país que, como sabemos, é basicamente televisiva.

Así, a primeira convocatoria de axudas á produción propiamente dita aparecerá cando xa a CRTVG leva un ano e pico funcionando. As súas emisións comezaron nunha data tan sinalada coma o 24 de xullo de 1985 e o ente viña a constituír o elemento definitivo para a normalización da lingua galega e o coñecemento da cultura galega. De feito, o primeiro principio da súa programación era “O respecto á Constitución, ao Estatuto de Autonomía de Galicia e a promoción e difusión da Cultura e Lingua Galega, así como a defensa da identidade da nacionalidade galega”<sup>15</sup>. A súa programación regular comezou o 29 de setembro de 1985 con 39 horas de emisión. Para o cumprimento dos seus obxectivos, a TVG necesitaba de producións audiovisuais en lingua galega e que tiveran como protagonista a Galicia, polo que o fomento da produción convertíase nunha das súas necesidades. É indubidábel que a CRTVG é o motor do audiovisual en Galicia. A maioría dos produtos audiovisuais feitos en Galicia teñen como fin último a súa emisión por televisión. Por outra banda, aínda que o seu apoio a outros proxectos, como series televisivas de produción propia, foi máis ben tardío e arrastro das producións nacionais, a televisión de Galicia é hoxe a televisión de Europa que máis series de ficción

15. Punto primeiro do artigo 16º da Lei 9/1984, do 11 de xullo, de creación da Compañía de Radio-Televisión de Galicia (DOG, 03/08/84). Que eses principios se cumpriran finalmente xa é opinión de cada quen. Sobre a CRTVG falará Pepe Coira no capítulo dedicado á televisión.

produce. Ao pouco tempo da súa aparición, como dicíamos, apareceron as primeiras axudas á produción audiovisual.

Foi en 1987 cando a Consellería de Cultura e Benestar Social publica por primeira vez a Orde que regula a concesión de subvencións á produción cinematográfica. Estas convocatorias chegarán ao día de hoxe, aínda que con importantes modificacións. A primeira Orde dispoñía no artigo número 1 que eran obxecto de subvención por parte da Consellería e de adquisición de dereitos de emisión por Televisión de Galicia S. A. “aquelas realizacións cinematográficas de longa e curtametraxe destinadas á súa exhibición en salas comerciais que cumpriran as esixencias do Convenio de Colaboración coa Consellería e do Contrato de adquisición de dereitos de emisión por Televisión de Galicia S. A.”<sup>16</sup>.

A rodaxe poderíase facer en galego ou en castelán, pero de ser nesta última lingua teríase que facer unha versión dobrada integralmente ao galego e ser entregada á Xunta e á TVG. Polo menos un 25% das copias que circularan polas salas comerciais de Galicia tiñan que facelo na súa versión galega.

A subvención era do 35% como máximo do custo total da produción e non podería exceder en ningún caso dos 30 millóns de pesetas. Esta subvención sería pagada en catro fases sucesivas.

En canto ao contrato de adquisición de programas coa Televisión de Galicia, nel especificábase a cesión dos dereitos de emisión por televisión na cobertura da Comunidade Autónoma de Galicia, Euskadi e Cataluña. A cambio, a televisión galega pagaríalle ao cedente un prezo igual ao importe da terceira parte da subvención que a produción recibira da Consellería. Este pago faríase en catro prazos. Pola súa parte, Televisión de Galicia S. A. comprometéase á emisión da produción de xeito que non prexudicase a súa integridade, o seu significado e a súa calidade e á emisión dos créditos da produción sen omisión nin abreviación, sempre que non excedesen da práctica habitual na industria cinematográfica.

16. Orde do 6 de maio de 1987 (DOG, 24/06/87).

As primeiras longametraxes subvencionadas foron dúas das consideradas as senlleiras do cine galego: *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1988) e *Continental* (Xavier Villaverde, 1989) e tamén foi subvencionada *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1988). A subvención que recibiron foi de 24 millóns de pesetas para *Sempre Xonxa* e de 17 millóns de pesetas para *Continental*. *Gallego* recibiu 10 millóns de pesetas<sup>17</sup>.

Nesta primeira convocatoria a Consellería obrigaba a rodar a totalidade dos exteriores da película na Comunidade Autónoma de Galicia e dispoñía que o 75% dos pagos referidos aos labores artísticos e técnicos tivesen como destinatarios persoas naturais e xurídicas residentes ou con domicilio en Galicia.

Estas esixencias desaparecerán xa na convocatoria do ano seguinte, na que agora se fala de que a rodaxe en exteriores, o emprego de persoal artístico e técnico e servizos radicados na Comunidade Galega serán “elementos positivos” na valoración do proxecto. Aquela obriga referida na primeira convocatoria era loábel, pero quizais moi allea ao coñecemento da realidade da industria audiovisual galega dos anos oitenta e presumiblemente unha aposta moi arriscada para os produtores, xa que era difícil reunir nunha mesma produción de longametraxe todo o persoal técnico cualificado galego que en moitos casos aínda non existía en Galicia. No caso de *Gallego* ou *Continental*, atopamos que os postos de máis alto nivel están ocupados por profesionais nacionais. Quizais non é o caso de *Sempre Xonxa*, en que si se puido facer unha produción feita por galegos, aínda que moi dificultosamente. O que habería que ver é se hoxe é posíbel esixir ese 75% e os beneficios que lle poderían reportar ao sector, xa que as esixencias sobre a rodaxe en Galicia e a contratación de profesionais galegos foron pouco a pouco esvaecéndose, aínda que o número de técnicos cualificados e as facilidades de rodaxe son moito maiores ca no ano 1989.

17. Cifras recollidas en González, M., *Documentos para a historia do cine en Galicia 1970-1990*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1992, p. 133. *Sempre Xonxa* recibiu 47.750.000 de pesetas nos dous anos seguintes e *Continental* 31.000.000 de pesetas en 1989.

As axudas e subvencións da Administración autonómica continuaron con distintas modificacións. No ano 1991<sup>18</sup> prodúcese un cambio na convocatoria destas subvencións, xa que agora non se fan dúas convocatorias distintas, senón que se procede a simplificar e se engloban as dúas convocatorias anteriores (á produción cinematográfica e á videográfica –que aparecera en 1988–) nunha, subliñando ademais a obrigatoriedade da lingua galega.

Agora a subvención aumenta un 10% respecto ao ano anterior, agás o programa-piloto televisivo, e queda así:

Proxectos de curtametraxe: o 60% como máximo do custo total.

Proxectos de longametraxe: o 40% “ “ “ “

Proxectos de videocreación: o 60% “ “ “ “

Proxectos de programas-piloto: o 40% “ “ “ “

Outra novidade é que agora non se fai cesión de dereitos á TVG, senón que a Televisión de Galicia achegará un total de 36.250.000 pesetas e decidirá por si mesma sobre que producións de entre as subvencionadas adquirirá os dereitos de comunicación pública, reprodución e distribución por televisión<sup>19</sup>.

Por último, aparece por vez primeira o Artigo núm. 12, onde se di que a copia entregada á Consellería de Cultura e Xuventude quedará depositada no Centro Galego de Artes da Imaxe (creado en 1989) para o seu uso con fins culturais e non lucrativos.

A partir do ano 1992 e ata a aprobación da Lei do audiovisual, non parece existir unha coordinación nin unha liña concreta para seguir. En outubro de 1993 celébranse as Eleccións ao Parlamento de Galicia e a convocatoria das subvencións deste ano fíxose en decembro de 1992. A razón foi, segundo a convocatoria, “a axilización do proceso pola posibilidade de tramitación antici-

18. Orde do 7 de agosto de 1991, pola que se regulan as subvencións á produción audiovisual en lingua galega (DOG do 28/8/91).

19. Xa na convocatoria de 1995 non figura a contribución máxima da TVG, e as negociacións con esta última son totalmente independentes da convocatoria do DOG.

pada dos expedientes de gasto, pero sen conceder as subvencións ata a aprobación do crédito que vaia amparalo”<sup>20</sup>. Nesta convocatoria, que corresponde ao ano 1993, aparece a obrigatoriedade de incorporar na produción alumnos de audiovisuais en réxime de prácticas: “As productoras adxudicatarias de subvencións incorporarán en réxime de prácticas e por especialidades, a alumnos da Escola de Imaxe e Son de Galicia ou outros estudantes, galegos ou residentes en Galicia, de audiovisuais, contribuíndo así á súa formación na súa futura actividade profesional”<sup>21</sup>. Estes estudantes eran maioritariamente as primeiras promocións da Escola de Imaxe e Son, que con esta iniciativa terían a oportunidade de traballar no seu primeiro filme. Pero esta obriga só aparecerá en dúas convocatorias (1993 e 1995), xa que en 1994 non se convocan subvencións e na convocatoria de 1996 a participación de alumnos en prácticas nunha produción só se valora positivamente.

O mantemento desta política respecto da formación dos alumnos de audiovisuais había completar unha convocatoria, a de 1996<sup>22</sup>, que pretende englobar todo o que ten que ser a política audiovisual (excepto os aspectos da distribución cinematográfica) dentro dun mesmo bloque. Nela convócanse subvencións a empresas e persoas físicas vinculadas ao sector audiovisual para apoiar o desenvolvemento de proxectos de produción audiovisual en lingua galega, a produción audiovisual en lingua galega, as iniciativas de promoción do audiovisual galego<sup>23</sup> e a exhibición de

20. Orde do 5 de decembro de 1992, pola que se regulan as subvencións para a produción audiovisual en lingua galega (DOG, 31/12/92).

21. Recordemos que a Escola de Imaxe e Son da Coruña creouse polo Decreto 303/1989, do 28 de decembro, cos obxectivos fundamentais de formación de técnicos, coa cualificación requirida polo sector audiovisual e a formación do profesorado dos diferentes niveis educativos en técnicas audiovisuais que xa foran ferramenta de traballo na actividade docente.

22. Orde do 1 de febreiro de 1996 (DOG, 07/03/96).

23. Axudas para a promoción e distribución apareceron os anos 1990 e 1991 como complemento das axudas á produción de cine e vídeo (Orde do 24 de setembro de 1990, DOG, 01/10/90, e Orde do 28 de xaneiro de 1991, DOG, 14/02/91).

películas producidas en Galicia na súa versión galega. É importante a aparición das axudas para o desenvolvemento de proxectos, xa que supoñen o primeiro empuxón importante e necesario para que un proxecto audiovisual vaia adiante. Enténdese por desenvolvemento de proxectos o conxunto de operacións que preceden a fase de produción propiamente dita, a rodaxe dunha obra audiovisual. O dito concepto inclúe, en particular, a redacción do guión, a procura de socios, a preparación do plan financeiro da produción, a elaboración do plan de mercadotecnia e de distribución. Para certos tipos de produción considéranse como parte integrante do desenvolvemento da obra a investigación gráfica e a realización dun filme-piloto (para as películas de animación), a procura de arquivos (para as producións que valoren o patrimonio audiovisual europeo) e o desenvolvemento de *software* específico (para producións multimedia).

A convocatoria de 1996 apoiaba tres tipos de proxectos de produción audiovisual:

- longametraxes cinematográficas
- series de televisión
- producións multimedia

Os proxectos subvencionados tiñan que ser en lingua galega. Valorábase o interese do proxecto; a viabilidade da execución do proxecto, unha vez desenvolvido, no marco da industria audiovisual galega; o axuste entre o proxecto e o orzamento de desenvolvemento, así como a viabilidade do seu financiamento.

Outra novidade da convocatoria do ano 1996 é que nela comezaban as subvencións á produción de documentais e de produtos multimedia. Esta importante convocatoria repetírase o ano seguinte, pero xa sen facer referencia á exhibición.

Recordemos que en 1996 é cando aparece a Dirección Xeral de Medios de Comunicación Social e Audiovisual e esta convocatoria, aínda que anterior ao decreto que fixa a súa estrutura orgánica, reflicte as necesidades do sector, xa que é unha realidade en que non abonda coas subvencións á produción, senón que é necesario para o crecemento do sector e a súa consolidación o

apoio para desenvolver os proxectos e apostar por novos valores e, por suposto, a promoción dos produtos xa feitos sobre todo no caso dos cinematográficos, para que sexan coñecidos e poidan competir no mercado nacional e internacional cun mínimo de oportunidades.

Quizais un desenvolvemento máis ambicioso da convocatoria do 1996 podería ter sido o xerme dunha política máis axeitada nun momento de nacemento e crecemento da industria, aínda que faltaba unha lei que rexera todo iso. Este tipo de axudas desapareceron tras as eleccións de outubro de 1997, feito que xerou unha reorganización das consellerías. Quizais a creación da nova Consellería de Cultura, na que se integraba Turismo, relegou nun primeiro momento a un segundo plano o sector audiovisual.

Desde este momento ata a aprobación da Lei do audiovisual seguiron convocándose as axudas á exhibición (que xa apareceran en 1992<sup>24</sup>) e das que aínda non falamos. Son unhas subvencións que proceden da Unión Europea e que convoca o Ministerio de Cultura<sup>25</sup>, e é a Comunidade Autónoma de Galicia a administración competente para a súa convocatoria e concesión. Son de dous tipos: “Subvencións á exhibición pola proxección de películas da Comunidade Europea” e “Subvencións a salas de exhibición cinematográfica situadas en zonas rurais ou de baixa rendibilidade”. Estas axudas son as únicas que dende a súa aparición se manteñen todos os anos sen modificacións importantes.

Tamén nos anos 1998 e 1999 apareceron as “Subvencións ao desenvolvemento de proxectos de produción audiovisual en lingua galega e á produción audiovisual en lingua galega”; as bases, respecto á produción e aos proxectos, son as mesmas ca en anos anteriores, as novidades radican en que xa non é obrigatorio un

24. Orde do 27 de novembro de 1992 da Consellería de Cultura e Xuventude, pola que se regulan as subvencións para a exhibición pola proxección de películas producidas na Comunidade Europea (DOG, 14/12/92).

25. Real decreto 1282/1989 e Orde do Ministerio de Cultura do 15 de outubro de 1990.



guión en lingua galega e que desaparecen as axudas á promoción ou a preocupación polos alumnos en prácticas.

De todos os xeitos, non podemos esquecer que faltaba unha lei do audiovisual que regulase todo isto e que xa se estaba a madurar, polo que quizais se pensou nunha reorganización das accións xerais para a potenciación do sector e a creación dun organismo que se fixese cargo destes cometidos concretos (a formación e a promoción) e que a Consellería levase as convocatorias “clásicas” a que xa estaba acostumada (subvencións á produción, basicamente).

#### A LEI 6/1999 DO AUDIOVISUAL DE GALICIA

A Lei 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia<sup>26</sup>, actualmente en vigor, convértese no marco legal do espazo audiovisual galego e o principal instrumento de apoio para a súa consolidación. No artigo 1.º fálase do obxecto da lei: regular a actividade cinematográfica e audiovisual e o apoio á produción, comercialización e difusión de cine e vídeo galegos e en galego, así como as relacións destes cos outros medios audiovisuais. A lei foi aprobada por unanimidade dos catro grupos parlamentarios presentes no Parlamento de Galicia, e recoñeceu así a importancia deste sector e a necesidade de axudalo no seu desenvolvemento.

Nela recoñécese a actual importancia dos medios audiovisuais en todo o mundo e a necesidade de potenciar en Galicia este sector, co que coincide coa normativa europea. De feito, dise que “Os poderes públicos de Galicia recoñecen a importancia cultural, económica e social das actividades cinematográficas e do audiovisual, do papel que poden desempeñar como creación artística, información, coñecemento e imaxe de Galicia, a prol da consecución da normalización cultural e lingüística de Galicia, polo que o consideran sector estratéxico e prioritario”<sup>27</sup>.

26. (DOG, 08/09/99).

27. Lei 6/1999 do audiovisual de Galicia, capítulo I, artigo 1.º, alínea 3.

O feito de consideralo sector estratéxico e prioritario é o máis interesante dunha lei que olvida falar de moitas cousas como a formación ou a distribución e que deixa o seu desenvolvemento para máis tarde, elixindo como os seus dinamizadores o Consorcio do Audiovisual e o Consello Asesor.

A normativa conta con catro capítulos: Capítulo I. Disposicións xerais, no que se fala dos obxectivos e competencias; Capítulo II. Actividades de fomento do sector audiovisual, no que se prevé no seu artigo 9.º a creación do Consorcio Audiovisual de Galicia e da Oficina do Audiovisual; Capítulo III. A exhibición; Capítulo IV. Desenvolvemento do Consello Asesor das Telecomunicacións e do Audiovisual de Galicia. En xeral é unha lei ambigua “na que se mesturan pasaxes moi abstractas con outras moi concretas como é o presentar a figura dun Consorcio do que non se fala nada concreto pero que vai crear no seu colo unha film commission”<sup>28</sup>.

O problema é que tras a aprobación da lei non se puxeron en práctica moitas das súas propostas. Case se pode dicir que ningunha. O Consello da Xunta de Galicia era o organismo que estaba facultado para o desenvolvemento regulamentario da lei segundo a súa primeira disposición derradeira. “O Consello da Xunta de Galicia ten atribuído polo art. 3º da Lei do audiovisual *A definición da política xeral da Xunta de Galicia no campo do audiovisual e A aprobación dos regulamentos necesarios para o desenvolvemento desta lei* (ap. a) e b))”. Todo isto por proposta da Consellería á que pola súa vez lle corresponde a *elaboración dos proxectos de regulamentos de desenvolvemento da lei* (art. 3.º a) e d)). Segundo o texto lexislativo, o primeiro que se tiña que crear era o Consorcio, que pola súa vez sería o dinamizador da mesma lei pero, como sabemos, creouse no ano 2002. De feito, este desenvolvemento regulamentario foi sendo acometido en pequenos pasos e non por medio dunha política xeral e global que quizais había ser o máis lóxico. Xa en 2004,

28. Coira, Pepe, “O Audiovisual galego. Frouxa lei, pero lei” en *Tempos Novos* núm. 30 (novembro 1999), pp. 56-57.

cinco anos despois da aprobación da Lei, podemos falar dalgunhas iniciativas xa postas en marcha como o Consorcio do Audiovisual, a Film Commission e o Rexistro do Sector Audiovisual en Galicia.

#### CONSORCIO DO AUDIOVISUAL DE GALICIA

O Consorcio do Audiovisual, proxectado e proposto pola citada Comisión do Audiovisual, foi recentemente creado<sup>29</sup>. Aparece como unha entidade de dereito público de carácter interadministrativo, que dispón dun patrimonio e dunha personalidade xurídica propia e plena capacidade de obrar para o cumprimento dos seus fins. O seu obxectivo é a potenciación institucional das accións tendentes ao desenvolvemento do sector audiovisual de Galicia. Está constituído por representantes da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, a Consellería de Economía e Facenda, a Compañía de Radiotelevisión de Galicia e as catro deputacións provinciais.

O presidente do Consello de Dirección é o conselleiro Xesús Pérez Varela e os seus vicepresidentes o director xeral de Comunicación Social, Ignacio Otero, e o director xeral da CRTVG, Francisco Campos. Este Consello de Dirección é o órgano superior de decisión e administración do Consorcio, que se encarga de fixar a orientación xeral das actividades deste organismo, aprobar os orzamentos anuais, designar a composición da Comisión Executiva e do xerente e aprobar o regulamento e as normas de réxime interno. Pola súa banda, a Comisión Executiva do Consorcio actúa como órgano permanente de dirección, administración e xestión desta entidade. O actual xerente do Consorcio Audiovisual de Galicia é Ignacio Varela Ramos<sup>30</sup>. As súas funcións son as de executar acordos e decisións do Consello e da Comisión, así como a dirección de dependencias do Consorcio.

29. Protocolo asinado en Santiago o 16 de outubro de 2001 e constituído polo Decreto 294/2002, do 17 de outubro, polo que se constitúe e regula a composición e as funcións do Consorcio Audiovisual de Galicia (DOG núm. 208, 28/10/2002).

30. O designado inicialmente foi Alfonso Caballero Durán.

O Consorcio é considerado, como xa falamos, o motor do desenvolvemento da Lei e no que están postas as esperanzas do sector, pero aínda é moi cedo para falar das consecuencias reais das súas actividades. O importante é que desde un primeiro momento se aclararan as súas competencias e o presuposto e que contase nas súas decisións coas empresas audiovisuais. Aínda non está clara a participación dos axentes do sector interesados, como por exemplo as asociacións profesionais galegas do sector.

Con respecto ás súas competencias, fálase de potenciación do sector, para o que conta cun orzamento para o ano 2004 que inicialmente ascende a uns 636.000 euros. As liñas de actuación do Consorcio converxen cara á formación e á promoción, os aspectos que quedaron en suspenso despois daquela convocatoria de 1996, os que, segundo o meu parecer, terían que ser potenciados naquel momento. Nos obxectivos e finalidades do Consorcio (art. 2.º) fálase de: “a) Desenvolver e fomentar a produción e a industria cinematográfica audiovisual galega; b) Promover e potenciar a actividade profesional e a creación de emprego no sector audiovisual; d) Promover a investigación, a formación e o desenvolvemento tecnolóxico no sector audiovisual; f) Divulgar as obras audiovisuais galegas no propio territorio, no Estado español, en Portugal, na Unión Europea e en tódolos territorios onde existan comunidades galegas”.

Tamén é finalidade do Consorcio promover un mellor coñecemento da historia, a arte, a literatura, a música e en xeral da cultura galega e de promover a utilización do idioma galego, todo isto a través das producións cinematográficas e audiovisuais, polo que terá que promover accións concretas para apoiar a difusión do cine en galego.

Respecto ás liñas de actuación xa trazadas e en relación cos obxectivos apuntados, o Consorcio traballou polo de agora, basicamente, na promoción e na formación.

Destacamos dentro da promoción:

1. Celebración en Compostela da reunión ordinaria da CACI e da reunión extraordinaria de IBERMEDIA.

2. Organización da Primeira Semana de Cine Galego en Bos Aires.
3. Axudas para facilitar a estrea de longametraxes cinematográficas galegas fóra da nosa comunidade<sup>31</sup> cun máximo de 12.000 euros.
4. Curtas 03: plan de promoción de curtametraxes galegas dentro e fóra de Galicia.
5. Docs Galicia 04 para a promoción dos documentais galegos dentro e fóra de Galicia.
6. Axudas para a promoción de producións audiovisuais a través da Internet.

Destacamos dentro da formación:

1. Audiovisual nas aulas (AU2003), proxecto experimental que pretende achegar o mundo do audiovisual galego aos estudantes de Primaria e Secundaria. Por unha banda, quere preparar un público crítico ante o audiovisual, e por outra que no futuro xurdan creadores e profesionais para o audiovisual galego. Para o seu desenvolvemento, celebrouse un curso de formación de monitores do proxecto, que rematou en marzo de 2004.
2. Primeiro Obradoiro de Desenvolvemento de Proxectos Audiovisuais en Galicia.
3. Bolsas formativas para promocionar a actividade profesional e a creación de emprego no sector audiovisual.

Un dos aspectos máis importantes en que o Consorcio ten competencias é a promoción dos produtos galegos para que poidan acceder aos mercados nacionais e internacionais. O Consorcio como vemos xa promoveu a posta en marcha de axudas á asistencia de mercados, a festivais e aos plans de promoción de producións.

Polo de agora, semella que a Consellería necesita consolidar a figura do Consorcio durante este ano, polo que o número de

31. Resolución do 1 de outubro de 2003, pola que se anuncia a convocatoria de axudas para o apoio a estreas de longametraxe cinematográfica fóra da Comunidade Autónoma de Galicia (DOG, 14/10/03) e Resolución do 4 de marzo de 2004 (DOG, 11/03/04).

proxectos e iniciativas é importante. Isto é necesario xa que, como adiantamos, o Consorcio é a entidade destinada a desenvolver as iniciativas da Lei do audiovisual; pero máis perentorio, segundo o noso parecer, é implicar a todos os axentes do sector e impulsar proxectos ben deseñados e que teñan continuidade a longo prazo.

#### A FILM COMMISSION DE GALICIA

Anteriormente á creación do Consorcio Audiovisual de Galicia xa apareceu no ano 2001 unha Oficina do Audiovisual. Este organismo tiña a finalidade de fomentar e facilitar as rodaxes en Galicia. Pódese dicir que se inaugurou de xeito atípico, xa que por lei ía englobada dentro do Consorcio Audiovisual, creado posteriormente, polo que, de xeito oficial, non funcionou ata agora. A actual Film Commission de Galicia, que depende do Consorcio Audiovisual, forma parte da Asociación Nacional de Film Commissions, a “Spain Film Commission”<sup>32</sup>, que agrupa todas as Film Commissions e Film Offices que operan en España. Ademais, un produtor galego, Pancho Casal, ocupa neste momento a súa vicepresidencia. En breve, estará tamén adscrita á Association of Film Commissions International (AFCI).

Anteriormente á creación do Consorcio do Audiovisual, xa se puxera en funcionamento a *Film Commission Virtual de Galicia*, ([www.filmcommissiondegalicia.org](http://www.filmcommissiondegalicia.org)). Unha base de datos que facilitase o acceso dos produtores audiovisuais á información necesaria para a toma de decisións relativas á realización dunha rodaxe nun determinado territorio<sup>33</sup>, como xeografía, climatoloxía, hospe-

32. Constituída o 26 de marzo de 2001 na sede do Instituto de Ciencias y Artes Audiovisuales (ICAA).

33. Outras *film commission* no Estado español serían a Spain Film Commission, a Andalucía Film Commission, Carmona Film Office, Jerez Film Commission, Málaga Film Commission, Barcelona Plató Film Commission, Bierzo Film Commission, Cuenca Film Commission, Canarias Film Commission, Extremadura de Cine, Madrid Film Commission, Salamanca Film Commission, Santiago de Compostela Film Commission: el camino del cine, Donostia-San Sebastián Film Commission, Terrasa Film Office ou a Ciudad de la luz Film Commission da Comunidade Valenciana.

daxe, empresas de servizos relacionadas co audiovisual, empresas de produción e servizos de produción. Estes datos facilitan o traballo de preprodución de calquera empresa e poden contribuír á elección da comunidade ou dunha cidade concreta para a rodaxe do filme, o que supón beneficios económicos e de publicidade para esta. De feito, as Film Comission constitúen unha ferramenta de primeira necesidade para difundir no ámbito nacional e internacional non só as posibilidades que ofrece unha rexión ou cidade para situar nela a rodaxe de obras audiovisuais, senón tamén para crear economías de escala que abran novas vías de negocio aos sectores conexas co audiovisual e tamén para promocionar o territorio creando imaxe-país.

As consecuencias derivadas da consecución destes obxectivos non poden deixar indiferentes os responsábeis políticos da nosa Comunidade Autónoma: ingresos de capital exterior, desenvolvemento do sector, aumento do turismo...<sup>34</sup>. O papel dos poderes públicos, sexan concellos, deputacións ou comunidades autónomas é o de crear outros incentivos (ademais dos xa comentados como xeografía, comunicacións, etc.) para atraer as empresas de produción. Estes incentivos son económicos (axudas financeiras á produción audiovisual) e fiscais (sobre todo en aspectos laborais e de rebaixa de diversas taxas). A outra cara destes incentivos, como comentamos máis abaixo, é que non esixen a importante contrapartida da obrigatoriedade de contratación de traballadores locais.

34. “En el caso de Irlanda, podemos señalar que en el año 2000, la actividad filmica facturó en torno a 210 millones de euros (184 millones en 1999). La financiación irlandesa supuso un total de 116 millones de euros (114 millones de euros en 1999). En cuanto al empleo directo generado por el sector, en términos de equivalentes a tiempo completo, este se situó en el 2000 en 1742 empleos (12,1% más que en 1999), mientras que el empleo indirecto resultante del gasto en bienes y servicios por la industria y sus empleados, totalizó 2167 empleos (10% más que en 1999)”, Rodil Marzábal, O., “El factor económico y el desarrollo regional en el marco de actuación de las Comisiones Filmicas” en Martínez, Marcelo (dir.), *Las Comisiones Filmicas. Un nuevo dispositivo para la promoción audiovisual*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003, p. 116.

Os primeiros froitos da política de promoción do noso país como lugar de rodaxe foron bos. Tras o éxito de *Os luns ao sol*, estiveron rodando en Galicia Alejandro Amenábar (*Mar adentro*), Antonio Giménez Rico (*Hotel Danubio*), Pedro Almodóvar (*La mala educación*) e Manuel Gutiérrez Aragón (*A vida que che espera*), aínda que estes dous últimos case de xeito testemuñal.

#### O REXISTRO DO AUDIOVISUAL

Outra das accións que prevía a Lei do audiovisual de Galicia na disposición adicional primeira fora a creación dun “registro de empresas, asociacións de profesionais do sector, asociacións de usuarios e grupos operadores con ámbito de actuación na comunidade autónoma de Galicia”. Isto supón tamén un primeiro paso importante para coñecer o estado do audiovisual en Galicia para articular unha adecuada política de fomento que potencie o avance do sector. O registro foi creado polo Decreto 7/2003 do 9 de xaneiro<sup>35</sup>, está adscrito á Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, e depende da Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual. Está aberto á inscrición de toda persoa física ou xurídica que realice algunha actividade encadrada nalgunha das seguintes seccións:

- a. produción
- b. distribución
- c. exhibición cinematográfica
- d. dobraxe
- e. asociacións de profesionais do sector
- f. asociacións de usuarios
- g. grupos operadores

A inscrición no registro terá carácter preceptivo para a obtención de licenzas, autorizacións, créditos, axudas, subvencións, etc. Para a súa posta en marcha, a Dirección Xeral de

35. (DOG núm. 11, 17/01/03).



Comunicación e Audiovisual está elaborando o procedemento regulamentario para a inscrición, modificación e cancelación de inscricións no Rexistro.

O APOIO DA ADMINISTRACIÓN E O FUTURO DA INDUSTRIA  
AUDIOVISUAL GALEGA

A Lei do audiovisual falaba da creación de comisións por parte do Consello Asesor das Telecomunicacións e do Audiovisual de Galicia e obrigaba como tarefa inmediata á creación da Comisión do Cine de Galicia “para contribuír ao mellor e máis directo asesoramento á Xunta de Galicia en canto a medidas, plans, accións, programas e proxectos de apoio e pulo ao antedito sector e no que se refira á creación, produción, realización, distribución, dobraxe e exhibición dos produtos audiovisuais”<sup>36</sup>. Este paso aínda non se deu, a pesar de que xa no ano 2001 apareceu no DOG unha resolución pola que se anunciaba a contratación de asistencia técnica para a realización dun estudo para o desenvolvemento dunha Comisión do Cine en Galicia<sup>37</sup>. Do mesmo xeito podemos falar do futuro Decreto de fomento do sector audiovisual.

Tras a aprobación da Lei do audiovisual de Galicia, publicada no DOG do 8 de setembro de 1999, modifícanse de novo as convocatorias de subvencións a proxectos e a producións, e aparece xa o modelo que continúa no ano 2004. Así, pola Orde do 10 de abril de 2000, aparecen dúas convocatorias de subvencións. A primeira para apoiar o desenvolvemento de proxectos de produción audiovisual en lingua galega, así como a produción audiovisual en lingua galega, subvencións que xa apareceran en 1999 pero en dúas convocatorias, e por outra banda a nova convocatoria de axudas para o desenvolvemento de guións e para a realización de proxectos de produción audiovisual en lingua galega que incorporen novos realizadores.

Respecto ás subvencións á produción audiovisual en lingua galega, presentan unha convocatoria similar á da Orde do 5 de

36. Lei 6/1999, do audiovisual de Galicia, capítulo IV, artigo 15.º, punto 3.

37. Resolución do 14 de marzo de 2001 (DOG, 23/03/01).

maio de 1998. A novidade radica na posibilidade de subvención de telefilmes, que poden recibir un máximo do 40% do custo total da produción. Respecto ao apoio ao desenvolvemento de proxectos, as bases son similares ás da Orde do 12 de xaneiro de 1999, aínda que agora tamén serán obxecto de subvención os proxectos de produción de telefilmes e documentais. Observamos pois un maior interese na produción televisiva, a máis importante da nosa Comunidade, e en especial nos telefilmes, produtos de menor custo ca os cinematográficos e coa vantaxe de que poden tratar temas culturais ou máis comprometidos ca as series televisivas e acadar unha boa audiencia como produtos de ficción que son, sempre que a súa promoción e hora de emisión sexan axeitadas<sup>38</sup>.

Respecto ás axudas para a realización de proxectos de produción audiovisual en lingua galega que incorporen novos realizadores e ás axudas ao desenvolvemento de guións, son novas convocatorias que reflicten a necesidade de financiar as novas propostas e os novos proxectos, de lles brindar a primeira oportunidade aos directores que comezan e de apoiar os primeiros pasos dunha futura produción nas axudas ao guión, que é “a columna vertebral” de todo produto audiovisual. As axudas aos proxectos que, tendo un orzamento inferior a 60.101€ (10.000.000 ptas.), incorporen novos realizadores dedícanse a:

Proxectos de curtametraxes: ata o 60% do custo total.

Proxectos de videocreación: ata o 60% “ “

Proxectos de producións multimedia: ata o 60% do custo total.

Por outra banda, en canto ao desenvolvemento de guións, o apoio ao guión só se vira reflectido no DOG no premio Carlos Velo de guión cinematográfico que se concedeu do ano 1989 ao 1994<sup>39</sup>.

38. O caso de moitos telefilmes subvencionados pola TVG que como *Condenado a vivir* (Roberto Bodegas, 1999), que retrata o drama de Ramón Sampedro antes de que o fixera Amenábar, foi emitido pola televisión autonómica fora do *prime time* e case sen publicidade ningunha.

39. Este premio é anual, créao a Orde do 9 de febreiro de 1989 (DOG, 20/04/89) e régúla a Orde do 10 de marzo de 1989 (DOG, 21/04/89).

Agora convócanse axudas para o desenvolvemento de guións en lingua galega para persoas físicas residentes en Galicia que teñan prevista a escritura dun guión para proxectos de longametraxes cinematográficas, telefilmes e produción multimedia.

Na convocatoria do 2002, atopamos unha redución das subvencións e un tope máximo, tanto no caso de produción audiovisual coma de proxectos de produción que incorporen novos realizadores.

No caso das producións cinematográficas:

Prox. de curtametraxes:	ata o	50% cun máximo de 30.000€
Prox. de longametraxes:	ata o	40%
Prox. de videocreacións:	ata o	50% cun máximo de 15.000€
Prox. de documentais:	ata o	50%
Prox. de prod. multimedia:	ata o	50% cun máximo de 15.000€
Prox. de programas-piloto de TV:	ata o	50%
Prox. de telefilmes:	ata o	40%

No caso dos proxectos de produción que incorporen novos realizadores:

Proxectos de curtametraxes: ata o 60% do custo total cun máximo de 30.000€  
Proxectos de videocreacións: ata o 60% do custo total cun máximo de 15.000€  
Proxectos de producións multimedia: ata o 60% do custo total cun máximo de 15.000€

Respecto á orixe das persoas físicas ou produtoras que poidan optar a estas subvencións, destacamos algunhas novidades. Na Orde do 15 de febreiro de 2001 (DOG núm. 41) de convocatoria de subvencións para apoiar o desenvolvemento de proxectos de produción audiovisual en lingua galega, así como a produción audiovisual en lingua galega, preséntase a posibilidade de que as empresas produtoras subvencionadas poidan non ser galegas, sempre que se dea algunha das condicións seguintes:

1. Que a película teña como tema, desenvolvemento ou localización a Comunidade Galega.
2. Que polo menos o 25% da rodaxe ou gravación se realice na Comunidade Autónoma de Galicia.
3. Que as persoas integrantes dos equipos técnicos e artísticos que participen na elaboración sexan, polo menos, nun 30% orixinarias ou residentes na Comunidade Autónoma de Galicia.

Xa na convocatoria de 2003<sup>40</sup>, nin sequera se requiren estas condicións. Poderán optar ás axudas todas as empresas de produción audiovisual legalmente constituídas na Unión Europea sempre que contén cunha axencia de representación en Galicia. Respecto á súa contribución á Comunidade Autónoma, agora é nos criterios de valoración onde se fai fincapé na defensa dos profesionais e da cultura galegos. Deste xeito, valórase “a contribución ao fomento do emprego no sector e á implicación no proxecto de recursos de Galicia (...) a redacción en lingua galega da versión orixinal do guión (...) a rodaxe en lingua galega da versión orixinal da produción audiovisual (...) a contribución aos valores culturais de Galicia”. Valoración pero xa non esixencia dun número mínimo de profesionais galegos na produción, nin dese 25% da rodaxe ou gravación na Comunidade Autónoma de Galicia<sup>41</sup>, o que supón unha maior apertura ás rodaxes españolas e europeas e unha mingua da participación dos profesionais galegos nelas. Neste punto podemos recordar o sistema de subvencións da Generalitat de Catalunya, no que por exemplo nas súas “Subvencions per a la producció de llargmetratges cinematogràfics en català dirigits per nous/ves realitzadors/es i per a obres de decidit contingut artístic i cultural” as empresas beneficiarias das subvencións teñen a obriga de “incorporar al rodatge, en réxim de prácticas, per alguna de les especialitats de producció, direcció, guió i fotografía, alumnes o graduats de centres de formació profesional amb estudis audiovisuals

40. Orde do 23 de xaneiro de 2003 (DOG, 07/02/03).

41. Que si se esixe novamente na convocatoria de 2004, aínda que de xeito confuso: “deberán realizarse nun mínimo do 25% na Comunidade Autónoma de Galicia” (DOG, 16/01/04).

reglats o universitaris d'ensenyament audiovisual" así como "La despesa en la producció i postproducció de la participació catalana en la película haurà de correspondre a un mínim del 50% dels treballs efectuats per persones físiques o jurídiques domiciliades o amb seu permanent a Catalunya"<sup>42</sup>. Isto obriga a que gran parte do equipo técnico sexa catalán, e o actor ou actriz principal ou polo menos os secundarios sexan cataláns. Ademais os produtores teñen a obriga de incorporar en réxime de prácticas estudantes das escolas de imaxe e son catalás. Sería recomendábel no noso caso polo menos algún tipo de obrigatoriedade respecto á utilización de profesionais e servizos de produción da nosa Comunidade.

Aínda quedaría falar doutros organismos públicos galegos relacionados co fomento da creación audiovisual, como o Instituto Galego de Promoción Económica e o Instituto de Crédito Oficial, cun importante labor no proceso de creación dos produtos audiovisuais, pois poden facilitar os mecanismos de financiamento das producións. É de destacar neste senso os convenios entre o ICO (Instituto de Crédito Oficial) e a TVG ou entre o ICO, a TVG e a AGAPI para o financiamento de longametraxes, telefilmes, documentais e series, que lle cederan os seus dereitos de comunicación pública á Televisión de Galicia<sup>43</sup>. A entidade pública abriu en marzo de 2002 unha liña de financiamento de 9.000.000 € para dous anos e cunha contía máxima por proxecto do 75% do importe dos dereitos de emisión.

Por outra banda, en maio de 2002 o Instituto Galego de Promoción Económica comezou un novo programa de préstamos para a produción audiovisual cunha dotación de 5.000.000 € para financiar proxectos de longametraxes, telefilmes, documentais, animación, miniserias de ficción e episodios-piloto de series que teñan dificultades para atopar recursos<sup>44</sup>. Estas iniciativas son

42. DOC, 28/04/03.

43. "Oferta Pública de diversos produtos audiovisuais para 2004" realizada por Televisión de Galicia, S. A. 02/10/2003.

44. Convenios moi positivos que ao parecer son moi pouco operativos polos trámites burocráticos que esixen.

fundamentais para lle dar un impulso ao sector audiovisual e terían que complementarse cun fondo de garantías, convenios con entidades financeiras, etc.

Como vemos, aínda é difícil falar do desenvolvemento da política audiovisual de Galicia, xa que tras a aparición do Consorcio do Audiovisual e do desenvolvemento do Rexistro do Sector Audiovisual, proxectados na lei do 1999 pero non creados ata agora, asistimos a unha reformulación das propostas e accións por parte da Administración e das empresas do sector. Non coñecemos polo tanto como pode evolucionar todo isto. O que segue a ser necesario é un apoio adecuado e intelixente das producións audiovisuais tanto por parte das administracións (galega, estatal, europea) coma por parte das entidades financeiras. O fin último sería protexer a nosa cultura e potenciar a produción audiovisual, creando unha industria consolidada baseada no autofinanciamento e a coprodución e que beneficiase a Galicia, ademais de na súa cultura e imaxe, en riqueza económica e creación de emprego.

Quizais isto poida soar a industria e a negocio, máis ca a cultura e lingua, as razóns últimas de que falabamos ao principio e que xustificaban a necesidade da protección á creación audiovisual. O “problema” é o concepto de produto audiovisual e de industria audiovisual. A industria audiovisual é un sector estratégico porque manexa millóns de euros, é xerador de economía, formación, emprego, e o seu crecemento é impresionante. Por outra banda, os seus produtos teñen o valor engadido de ser os mellores transmisores da cultura e da lingua do país, son a súa imaxe, así como tamén a súa mellor publicidade. Aínda que moi distante do noso, o exemplo da industria estadounidense e o calado, grazas a ela, dos seus valores culturais no resto do planeta amosa a necesidade previa dunha industria audiovisual en Galicia que sexa capaz de crear uns contidos que falen da nosa cultura. Eses contidos non poden xa ser rexeitados como “moi localistas” e polo tanto non competitivos no mercado internacional. Podemos lembrar o éxito da “fraga galega” de *O Bosque Animado* (Angel de la Cruz, 2001), con mil detalles “localistas” para concluír que sempre que nos ato-

pemos cunha boa e coidada produción e unha axeitada promoción a existencia da “marca galega” representa un valor engadido.

Pero para isto aínda necesitamos das axudas das administracións, e quizais esa dobre faciana do produto audiovisual (produto cultural e produto de mercado) fai que sexa complicada a súa regulación e xestión. Calquera empresa galega depende da Consellería de Innovación, de Industria e Comercio e da Consellería de Economía e Facenda, pero o caso especial da industria audiovisual, como xeradora de contidos culturais, fai que ademais as axudas sexan reguladas pola Consellería de Cultura<sup>45</sup>, aínda que se preve na Lei do audiovisual a formación dunha Comisión de Coordinación dependente desta Consellería, que coordine as actividades en materia de audiovisual dos restantes departamentos da Xunta de Galicia<sup>46</sup>.

Polo tanto, pensamos que son fundamentais as axudas aos produtos audiovisuais, por unha banda, e por outra é necesaria a implicación das consellerías máis arriba sinaladas, do IGAPE e especialmente da TVG para impulsar o desenvolvemento industrial con axudas para as empresas, subvencións I+D e axudas para a formación e o emprego.

Non podemos esquecer neste punto a lexislación da Unión Europea, máis interesada na creación dunha política de liberalización do audiovisual e na creación dun sector europeo cunha capacidade empresarial que trascenda o marco das nacións e que poida competir cos produtos foráneos (EE.UU.). Esta política contradíse co sentido das axudas nacionais ao sector audiovisual (apoiadas pola UE) por ser considerado o audiovisual unha “excepción cultural” –segundo a terminoloxía francesa–. Máis chocante aínda é o paradoxo de que “mientras el argumento de la invasión cultural

45. E que a Consellería de Educación e Ordenación Universitaria a través da Dirección Xeral de Política Lingüística teña tamén as súas competencias respecto ás traducións dos contidos de carácter máis didáctico ou pedagóxico e respecto da dobraxe. *Vid.* cap. “A lingua do noso audiovisual”, de Raúl Veiga.

46. Lei 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia, artigo 3º, punto 2, ap. c.

norteamericana constituye la coartada para reservar el control de los sistemas televisivos a unos pocos grupos multimedia, con el objeto de competir con EE.UU. por el mercado europeo y mundial; paralelamente, aquellos grupos se alían en su mayor parte con grupos estadounidenses, o se convierten en distribuidores de sus programas<sup>47</sup>.

O anterior súmase tamén á necesidade que ten a UE de velar polo cumprimento da lexislación comunitaria en materia de competencia, xa que estamos falando dunha industria que ten a necesidade de competir nos mercados europeos, polo que o tipo e a contía das axudas nacionais veñen marcados por unha serie de criterios específicos de compatibilidade ditados pola UE, entre os que destacan que “1) A axuda ten que destinarse a un produto cultural e cada Estado membro ten que velar por que o contido da produción subvencionada sexa cultural. 2) O produtor debe poder gastar cando menos o 20% do presuposto da película noutros estados membros sen sufrir redución ningunha da axuda prevista; ningún estado membro pode esixirlle ao produtor que gaste no seu territorio máis do 80% do presuposto do filme. 3) A axuda nacional non pode exceder o 50% do presuposto de produción (excepto filmes *difíciles* e de presuposto reducido) para estimular iniciativas comerciais normais e evitar que os estados membros compitan entre si para atraer os proxectos. 4) Non se autorizan as axudas adicionais destinadas a actividades cinematográficas específicas (p. ex., posproducción) co fin de garantir que a axuda non teña un efecto de protección/atracción desas actividades específicas en/cara ao estado membro que lla concede<sup>48</sup>”.

47. López Gómez, Ana María, “Política comunitaria relativa al sector audiovisual: priorización del ámbito televisivo sobre el marco cinematográfico. La alternativa de las Comisiones Filmicas” en Martínez, Marcelo (dir.), *Las Comisiones Filmicas. Un nuevo dispositivo para la promoción audiovisual*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003, p. 124.

48. Decisión de xuño de 1998 sobre o réxime francés de axudas automáticas á produción de películas.



Esta esixencia xa figura nas últimas convocatorias galegas de axuda á produción, nas que se fala de que “o pagamento das subvencións quedará condicionado polas posibles observacións ou modificacións formuladas pola Comisión Europea como consecuencia da notificación deste réxime de axudas”<sup>49</sup>.

Respecto a isto, a Comisión Europea atrasou a revisión das axudas nacionais ao cine a 2009, xa que o tempo dado inicialmente (cinco anos) era insuficiente para coñecer se as axudas dos gobernos distorsionan ou non o mercado dos produtos audiovisuais.

Pero todo o anterior refírese ás axudas aos produtos audiovisuais, non á actividade industrial. Temos, polo tanto, a necesidade de que a industria audiovisual, complicada no seu regulamento, se desenvolva tanto no ámbito galego coma no ámbito europeo, e que se manifeste como un claro expoñente da validez das diferentes culturas pertencentes a estes ámbitos en contraposición á industria estadounidense. O principal mecanismo de apoio no ámbito europeo é o Programa MEDIA, ao que pertence o actual programa en vigor, o Programa MEDIA Plus (2001-2005), co obxectivo de lle axudar á industria audiovisual europea a rendibilizar ao máximo as posibilidades da era dixital cun programa de axudas á formación e outro baseado no estímulo ao desenvolvemento, á distribución e á promoción de obras audiovisuais europeas<sup>50</sup>. Por outra banda, tamén contamos co Fondo Eurimages ou o programa de desenvolvemento audiovisual euromediterráneo MEDEA. O problema é que o marco de apoio europeo está sendo

49. Orde do 23 de xaneiro de 2003 pola que se convocan subvencións a empresas vinculadas co sector audiovisual para apoiar o desenvolvemento de proxectos de produción audiovisual en lingua galega, así como a produción audiovisual en lingua galega, artigo 12.º (DOG, 07/02/03).

50. Decisión núm. 821/2000/CE do Consello do 20 de decembro de 2000, relativa á execución dun programa de estímulo ao desenvolvemento, á distribución e á promoción de obras audiovisuais europeas (MEDIA Plus – Desenvolvemento, distribución e promoción), (2001-2005). Diario Oficial núm. L 13 de 17/01/2001, pp. 0035 – 0039; Decisión núm. 163/2001/CE do Parlamento Europeo e do Consello, do 19 de xaneiro de 2001, relativa á execución dun programa de formación para os profesionais da industria europea de programas audiovisuais (MEDIA – Formación) (2001-2005), Diario Oficial núm. L 26 de 27/01/2001, pp. 0001- 0006.

significativamente infrautilizado por parte da industria audiovisual galega, non así as axudas do ICAA<sup>51</sup>, convocadas anualmente e o tratamento das cales obvios para centrarnos na Comunidade Autónoma.

O que cada vez está máis claro é que a industria audiovisual necesita dunha verdadeira protección contra a promoción e distribución dos produtos foráneos, tanto nas pantallas coma nas televisións europeas (aínda este discurso non é de agora, xa que se repetiu en Europa durante todo o século pasado). A explicación clásica esgrimida polos exhibidores é que o “made in Hollywood” é preferido polo público. Poida que sexa certo, pero tamén é necesario coñecer o produto, xa que os filmes europeos non gozan da publicidade dos estadounidenses, e non é certo que só as películas de grandes presupostos acaden o éxito –a recadación en 2002 de *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2001) e *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) confirman– e que o produto galego estea destinado só ao mercado interno –a longametraxe galega de animación *O bosque animado* (Ángel de la Cruz, 2001) ocupou o sexto posto na clasificación de películas con maior número de copias en soporte VHS e DVD comercializadas no ano 2002 en España.

Respecto ao medio televisivo, na modificación da Directiva “Televisión sen fronteiras” introdúcese unha cota de investimento do 5% sobre o volume de negocio dos operadores de televisión con destino a longametraxes e telefilmes<sup>52</sup>, outro xeito de apoio á

51. Principalmente: axudas para a amortización de longametraxes; axudas para a conservación de negativos e soportes orixinais; axudas para a produción de longametraxes; axudas para a distribución de películas cinematográficas comunitarias; axudas para o desenvolvemento de guións de películas de longametraxe; axudas para a realización de longametraxes que incorporen novos realizadores, para a realización de obras experimentais de decidido contido artístico e cultural, de documentais e pilotos de series de animación e axudas para a participación e promoción de películas españolas seleccionadas en Festivais Internacionais.

52. Publicado en España na Lei 25/1994, do 2 de xullo (Xefatura do Estado, BOE 22/04/98, Instrumento de ratificación do Convenio Europeo sobre a Televisión Transfronteriza).

creación audiovisual. Pero a protección europea aínda ten que ser máis efectiva, lexislando en moitos puntos, sobre todo na revisión das cotas de pantalla, limitando a emisión de series de ficción e películas extracomunitarias e apoiando a emisión dos contidos producidos en Europa, primando os produtos de ficción e documentais<sup>53</sup>.

Por outra banda, a industria audiovisual non pode depender sempre da Administración. Necesita do seu apoio para o seu desenvolvemento e consolidación real no mercado, pero é tamén prexudicial a súa case dependencia do capital público. Quizais a súa achega máis importante sexa o que se chama “capital semente”, o destinado a proxectos e ao desenvolvemento de guións e loxicamente aquel destinado ás curtametraxes e á videocreación, dificilmente custeábeis. Pero a consolidación da industria téñena que propiciar as empresas, actuando con parámetros de competencia industrial, facendo produtos destinados ao gran público e á exportación e colaborando con empresas europeas. Só a súa consolidación, baseada nunha continuidade de produción de contidos populares, poderá xerar que logo poida producir produtos especificamente culturais. A súa principal arma ante as carísimas producións foráneas é a cooperación empresarial para rendibilizar gastos e infraestruturas e, como vimos, a creación de contidos orixinais que lle cheguen ao público. Polo tanto, e ante este razoamento, parece lóxica a necesidade de unirse para compartir infraestruturas e investir en contidos de calidade. Isto lévanos a valorar moi positivamente a creación do Clúster do Audiovisual, do que falamos no capítulo dedicado aos profesionais.

A potenciación da formación e a reciclaxe dos recursos humanos que pode ser abordado polas empresas, por exemplo a través do citado Clúster, é tamén materia pendente da Adminis-

53. Xa que dentro de “obras comunitarias” ás que lles está reservado o 30% de antena das televisións europeas entrarían os concursos, reality shows, talk shows, magazines, etc.

tración. É necesaria a formación dun persoal altamente especializado, e non abonda coas escolas de imaxe e son xa existentes en Galicia e que fan un in mellorábel traballo, senón que se fai precisa unha maior especialización, quizais a través dunha Escola Superior de Cinematografía<sup>54</sup> e dunha Escola de Arte Dramática. A Administración e as universidades implicáronse no que hoxe é a nova titulación de Comunicación Audiovisual.

Pero para levar estas iniciativas adiante haberá que colaborar cos profesionais de xeito próximo para coñecer as principais carencias formativas do sector e actuar en consecuencia. En relación con isto, é interesante a iniciativa de AGAPI e a Consellería de Familia e Promoción de Emprego, Muller e Xuventude, que asinaron un convenio para a elaboración dun estudo de necesidades formativas na produción audiovisual en Galicia, que xa foi editado<sup>55</sup> e que permite coñecer cales son as necesidades formativas do sector, tanto de novos estudantes coma de perfeccionamento dos profesionais.

A relación entre o sector audiovisual e os organismos públicos relacionados coa educación parece que ten que vir da man do Consorcio do Audiovisual, que como vimos é o que vai coordinar as políticas de formación cos órganos correspondentes, os profesionais e a Consellería de Educación. Formar os profesionais é moi custoso e ten que facerse pensando nas verdadeiras necesidades do sector e posibilitando por outra banda a continuidade de produción na industria audiovisual galega por medio da ferramenta financeira e outras accións administrativas.

Por outra banda, o papel da CRTVG é fundamental como motor principal da industria audiovisual galega. No ano 2002 presentou ante a Comisión de economía do Parlamento de Galicia os seus presupostos para o 2003, nos que se incluían un plan de apoio a cinco anos para a produción de películas de cine e televisión. O

54. Existe una escola de carácter privado en Vigo.

55. *Estudio de necesidades formativas no sector audiovisual de Galicia*, Santiago, Xunta de Galicia, Consellería de Familia e Promoción do Emprego, Muller e Xuventude, 2002.

plan fixaba como os seus obxectivos a produción de 25 filmes, outros tantos telefilmes, 200 horas de series de ficción por ano e un sistema de concurso de ideas para novos talentos e proxectos<sup>56</sup>. Este estímulo á produción por parte da TVG é básico para o afianzamento da industria audiovisual. Así mesmo, a TVG apoia o proxecto de creación do Clúster do Audiovisual.

Respecto á audiencia das series de ficción producidas en Galicia e emitidas pola TVG, dato que podería informarnos sobre as posibilidades económicas dos produtos galegos (en principio só no ámbito local) e polo tanto a conveniencia dun apoio eficaz nos seus inicios por parte da Administración, destacaron na temporada 2000-2002: *Mareas Vivas*, *Pratos Combinados*, *Terra de Miranda* e *Rías Baixas*. Aínda que nos gustaría subliñar a necesidade de que a TVG aposte por produtos de calidade sen depender sempre da súa audiencia (*As leis de Celavella*).

En resumo, pensamos que a política audiovisual da Xunta de Galicia, a máis completa de España, ten que dar máis de si para apoiar un sector que vai moi cedo e que podería converterse nun dos motores da economía galega sempre que teña a necesaria capacidade. Cómpre a creación de infraestruturas, de escolas de formación e de investimentos na industria de contidos. Non podemos esquecer neste punto as novas condicións normativas que se poderán establecer coa nova Lei do audiovisual estatal, aínda sen aprobar.

O que de momento parece claro en Galicia é que o apoio ás iniciativas empresariais é fundamental, e o máis perentorio segundo o meu parecer é o apoio ao desenvolvemento da actividade industrial, á formación e á promoción dos produtos audiovisuais. O desenvolvemento industrial ten que vir da man do apoio das iniciativas do sector e da Administración, como o Clúster do

56. *Academia*, núm. 78, p. 10. Das iniciativas da CRTVG falará Pepe Coira no capítulo dedicado á Televisión.

Audiovisual e as Cidades da Imaxe, e un financiamento axeitado de acordo coa lei, que o considera sector estratéxico. A formación resulta clave, tanto na creación das escolas de especialización coma nos cursos de reciclaxe e no apoio ao Clúster nesta faceta. O Consocio do Audiovisual, como dinamizador da Lei do audiovisual<sup>57</sup>, é responsábel da coordinación na xestión da formación e da promoción no sector audiovisual, polo que ten na súa man esta oportunidade coa participación das empresas produtoras e unha coordinación efectiva entre todos os organismos implicados, aínda que, polo de agora, non coñecemos cales serán as consecuencias das súas actuacións.

57. Fálase actualmente da Lei do audiovisual galego como pauta que hai que seguir para a creación do texto normativo no Estado español, sobre todo porque foi aprobada por unanimidade por todos os grupos parlamentarios e porque declara o sector audiovisual como sector estratéxico, desde o punto de vista económico.

## DISTRIBUCIÓN E EXHIBICIÓN

*Miguel Anxo Fernández*

Na industria do audiovisual, máis concretamente na súa vertente cinematográfica, a distribución e a exhibición son pezas fundamentais para a súa normalización económica e cultural. Sobre todo cando, como é o caso de Galicia, tamén se está a xogar o mantemento, ou se se quere, supervivencia, do propio país como tal. De pouco vale falar dun cine galego se finalmente carecemos de empresas que o distribúan e de pantallas que o exhiban. Non se trata xa de potenciar ou reivindicar unha autarquía endo-gámica, nin moito menos; trátase de que o cine é a primeira ferramenta, a máis directa e eficaz para prestixiar o audiovisual dun país por ser o motor que tira do resto da actividade.

Ás veces xorden voces que semellan conformarse co feito de que existe unha televisión propia e que hai outras vías alternativas para facer rendíbel un produto (a casete, o DVD...), tanto como nada. Pero é que, sobre todo a existencia dunha distribución propia ou de departamentos sólidos de promoción e vendas, posibilitan o acceso dunha película a outros mercados, onde se reivindicará primeiro como galega e despois como produto universal. O seu valor fundamental está xustamente en proceder dunha cultura diferenciada, pero nada diso é posíbel se carecemos de distribución e de exhibición. Certo que aínda existen; no entanto, no caso da primeira non hai outra alternativa que a creación ou a potenciación dunha distribuidora forte e competitiva que abra as portas dos cada vez máis complexos mercados internacionais, mentres no

da segunda o perigo está nas multinacionais, que cos seus monopolios atrancarán oportunidades ao cine galego, ao español, ao europeo ou a calquera outro alleo ao norteamericano, que só se poderá contrapesar con medidas proteccionistas (que a UE nunca permitiría) ou coa promoción e estímulo dun circuíto propio de salas (isto é máis factíbel) que permita achegar o audiovisual propio ao público natural, cumprindo unha función cultural irrenunciábel ao tempo que sirvan de escaparate promocional diante dos mercados e consumidores foráneos.

Mágoa que non haxa motivos para o optimismo. Se a produción está a avanzar, con catividade pero avanzando a fin de contas, na distribución e na exhibición estase a pasar polo peor momento da súa historia. Anótese que a afirmación é rotunda. Ao longo do século houbo momentos en que dispuñamos dun empresario forte á dinámico que cometeu o único, pero imperdoábel, erro de non traballar cara ao futuro. Tamén é certo que a nosa Administración non soubo considerar a súa importancia. O propio audiovisual galego centrou as súas expectativas monolíticas na produción e en consecuencia produciuse o desmantelamento case absoluto da distribución e da exhibición. Vexamos.

#### A DISTRIBUCIÓN GALEGA QUE NON EXISTE

A distribución de cine é sector imprescindible para posibilitar que un filme acceda á pantalla grande para ser valorado polo público. Tradicionalmente a distribución vai por conta das propias produtoras a través de empresas creadas para ese fin (sobre todo multinacionais como Warner-Sogefilms, HispanoFox, Columbia ou MGM, Universal ou Paramount, as tres últimas historicamente formando consorcio en U.I.P., amais das promovidas en cada país co ámbito de acción restrinxido aos seus mercados: Manga Films, Lauren Films, Filmax, Alta Films, Vértigo, Líder, Lola Films...), aínda que tamén existe outro tipo de distribuidor, modesto, cualificado de “comisionista”, que opera en ámbitos territoriais máis restrinxidos (no caso galego pode ser unicamente nas catro provin-



cias ou ampliando a un termo máis xeral de Noroeste, que inclúe Asturias e as vilas leonesas lindeiras con Galicia).

O comisionista mércalles as películas ás grandes distribuidoras a cambio dunha porcentaxe sobre a súa posterior explotación, xeralmente en circuitos periféricos como vilas, aldeas, cine clubs ou as diferentes institucións culturais (auditorios, casas de cultura, circuitos...). Ás veces incluía nos seus catálogos segundos visionados de filmes nas propias capitais, aínda que esta última modalidade está practicamente superada polos profundos cambios introducidos no tempo de explotación dun filme, as chamadas “ventás” incluídas na cadea, salas comerciais, vendas en vídeo e finalmente emisións por televisión, primeiro en modalidade de pago por visión e despois en aberto (entre a estrea en salas e a emisión en aberto poden transcorrer ano e medio de mínimo). Así, mentres as multinacionais poden manter diferentes sucursais dentro dun territorio nacional, o modelo máis implantado é o dos distribuidores comisionistas (empresarios autónomos) nas periferias, ou de acordo a un repartimento por rexións, nacionalidades ou “zonas”. En Galicia historicamente conviviron ambos os modelos, con notorio predominio de empresariado comisionista sobre a sucursal. Así, en 1935, Galicia tiña o seguinte plano de distribución, con catorce empresas, na súa maioría comisionistas:

*Cadro 1. Distribuidoras en Galicia 1935*

A CORUÑA	VIGO
ATLANTIC FILMS	SALVADOR AVENDAÑO
FILMÓFONO	ESPECTÁCULOS CELTA
ROMÁN GONZÁLEZ	FEDERICO MONROY ARIZMENDI
HISPANO FOXFILM	
HISPANO AMERICAN FILMS	
JOSÉ LEDO	
METRO GOLDWYN MAYER IBÉRICA	
JOSÉ MIGUEL MONTERO	
PARAMOUNT FILMS	
GUMERSINDO PEREIRA NOUCHE	
UFILMS (ULARGUI-FILMS)	

O mercado evoluciona e a exhibición entra nunha seria crise a finais dos anos sesenta que remata afectando aos distribuidores. Por iso, mentres no remate dos anos setenta había na Coruña nove empresas, dez anos despois só eran dúas (cadro 2). Pola contra, en Vigo mantíñanse os mesmos nese mesmo período: Emilio Baños e Secundino Otero.

Cadro 2

EMPRESARIOS DISTRIBUIDORES*	A CORUÑA
1979	1989
GUILLERMO GÓMEZ ONTAÑO	ALBERTO BALGOMA
ROGELIO TOURÓN	ROGELIO TOURÓN
MANUEL SUÁREZ BOLADO	
JOSÉ MARÍA ARÉVALO	
JOSÉ PAZOS GARCÍA	
LUIS CARAMÉS	
LÓPEZ COMPANIONI	
ALBERTO BALGOMA	
ROMAY	

\* Elaboración propia. (Refírese a persoas físicas que nalgún caso representaban varias marcas).

De estaren representadas en Galicia a case totalidade das marcas españolas a comezos dos anos setenta, repartidas entre oito distribuidoras autóctonas (o caso de Rogelio Tourón era distinto por ser o delegado da multinacional U.I.P. para a zona Noroeste; non era un empresario autónomo), en 1999 xa só eran tres as que traballaban unha boa parte do material: U.I.P. mantiña na Coruña a súa delegación territorial para o Noroeste, representando a Paramount, Universal e MGM; mentres en Vigo se situaban a axencia do comisionista bilbaíno Suso Zinea S.L., que leva Warner-Sogefilms, pero sobre todo a empresa Baños Films cos materiais de Lauren, Alta, HispanoFox, Buenavista ou Tri Pictures. O resto da oferta procede directamente desde Madrid (Columbia, Líder, Lola Films, etc.), a onde deben acudir os exhibidores galegos para programar nas súas salas se son autónomos, pois as exhibidoras de ámbito estatal programan directamente desde a súa central en Madrid ou Barcelona. Cinco anos despois a situación segue a gra-

varse, e actualmente só sobreviven as dúas operadoras situadas na cidade olívica, ao desaparecer a sucursal coruñesa de U.I.P., agora centralizada en Madrid.

### Cadro 3

DISTRIBUIDORES EN GALICIA 2004*
VIGO
BAÑOS FILMS
SUSO ZINEA S.L.

\* Elaboración propia.

A evolución histórica é clara. O feito de que Galicia fose perdendo distribuidores reflicte a tendencia dos mercados a centralizar a oferta (a maioría en Madrid), ao tempo que evidenciaba unha crise exhibidora que foi pechando salas de xeito regular ata entrada a década dos noventa. Faise notoria tamén a falta dun empresariado autóctono emprendedor no sector cinematográfico, máis alá do seu carácter de comisionista, e do mesmo xeito que hai actualmente empresas vascas (Golem Films) ou catalás (Lauren Films) traballando para o ámbito territorial español, en Galicia carécese de iniciativas semellantes. Se nos anos corenta operaban desde Madrid, o vigués Cesáreo González, que producía e distribuía cine baixo a marca Suevia Films; nos anos sesenta o seu irmán Arturo facíao con Regia Films; nos setenta era o carballiñés Ismael González con varias marcas de “arte i ensaio”, e nos oitenta o coruñés Javier Ozores desde Búho Films; actualmente a situación está a niveis de carencia absoluta. O caso do lugués Julio Fernández, propietario do puxante Grupo Filmax (e tamén da produtora “galega” Castelao Producións), con sede central en Barcelona, non se pode incluír como tal xa que os seus materiais en distribución xestionábase desde Baños Films.

No entanto, o optimista desenvolvemento xeral da industria cinematográfica permite adiviñar perspectivas de futuro máis esperanzadoras. Abren novas salas, estabilízanse os peches, afróntanse as reconversións, aumentan os puntos de difusión alternativos (cine clubs, auditorios, casas de cultura, cines municipais...), a produción

medra, e dese xeito os distribuidores independentes (os autónomos ou comisionistas) atopan novos recursos que lles permiten resistir e superar provisionalmente a presión das multinacionais coa súa imparábel tendencia á centralización e a súa insensibilidade polos trazos diferenciais que achega Galicia co seu mercado.

Un exhibidor local prefire o trato persoal e solidario cun distribuidor que coñeza a complexa realidade socioeconómica galega que negociar cun executivo centralista, incapaz de comprender, por exemplo, que o concepto “periferia” é moi diferente en Galicia do de Cataluña ou Madrid. En Galicia hai vilas con 7000 habitantes cunha pantalla de cine que rexeitan, porén, a explotación a porcentaxe dos filmes porque a súa rendibilidade é nula. Obviamente non pode medirse pola mesma vara á “periférica” Caldas de Reis que as tamén periféricas Fuenlabrada ou Hospitalet de Llobregat, demograficamente máis puxantes. Os exemplos estenderíanse a outros aspectos que non son do caso.

A medio prazo a distribución afrontará novas convulsións, pero se dende as institucións galegas se asumira a necesidade de protexer o cine e todas as súas circunstancias, faise inevitábel potenciar o sector da distribución (e por suposto o da exhibición) ou promovendo unha distribuidora galega competitiva, que en todo caso nunca sería tan eficaz como o modelo privado. Xustamente neste ámbito só temos actualmente unha empresa autóctona: a viguesa Baños Films, coas limitacións que lle dá o seu carácter de comisionista. No entanto (é un dato para considerar) desde a súa limitación, e sen ningún estímulo institucional, Baños Films acolleu nos seus catálogos o 80% das longametraxes feitas en Galicia con relativo éxito de xestión desde 1989, e incluso das filmadas nos exteriores galegos en anos anteriores. O dato pode levar a considerar esta vía como solución a curto prazo para nos dotar dunha distribuidora que defenda o produto galego no seu propio mercado natural pero tamén, e sobre todo, no mercado exterior, fornecendo os recursos económicos necesarios.

## A EXHIBICIÓN GALEGA INDEFENSA DIANTE DAS EXHIBIDORAS MULTINACIONAIS

A crise da exhibición tocou fondo en Galicia como no resto do Estado español aínda que a súa particular configuración territorial, con maioría de poboación dispersa en vilas, faga que a remontada teña unhas características peculiares. Se hai dez anos os síntomas eran preocupantes polo continuado peche de salas (cadro 4), sobre todo na periferia das cidades, a situación tornouse preocupante pero á inversa. A euforia que está a vivir actualmente o conxunto do Estado, cun crecente índice de aperturas, rematou por afectarnos con consecuencias que non sempre serán positivas.

Cadro 4

A EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN GALICIA*	
Ano	Salas
1980	168
1990	97
2002	178
2004	193*

\* Elaboración propia. Os datos referidos ao 2004 son provisorios pois o ritmo de aperturas/peches continúa. Non se inclúen 6 salas de carácter municipal e as varias equipadas con proxeutor de 35 mm pero dependentes de institucións públicas e obra social.

Malia rexistrar un espectacular crecemento de pantallas con relación a década dos noventa e estar xa a superar as existentes nos oitenta, seguimos a ser deficitarios pero co paradoxo de que temos capitais que superaron xa amplamente a ratio de rendibilidade (nos anos noventa estaba en 15.000/17.000 habitantes por pantalla, e na actualidade rebaixouse a 7.000), como é o caso de Santiago con 20, de Lugo con 14, ou o máis sorprendente de Vilagarcía de Arousa con 7..., mentres outras aínda non chegarían a ela (o caso de Vigo con 28).

Nas vilas, a solución (medida por este mesmo baremo), tampouco é óptima, pois son poucas as que se moven nese censo mínimo, que no entanto teñen dúas pantallas (Caldas de Reis,

Cangas, Tui, Nigrán...), xunto a outras con poboacións entre 10.000/15.000 habitantes que aínda carecen de cine comercial (Ordes, As Pontes...). O caso de Viveiro, Pontearreas, Boiro, Ribadeo, e mesmo A Ramallosa, tórnase espectacular pois posúen tres ou máis pantallas que as sitúan moi por debaixo da súa rendibilidade. Desta ollada de urxencia despréndese que o noso mapa exhibidor precisa dunha reestruturación que tome en consideración as peculiaridades xeográficas e o modelo poboacional, e que un ar de incomprensíbel audacia empresarial semella apoderarse dos promotores que parecen desprezar o importante factor da rendibilidade.

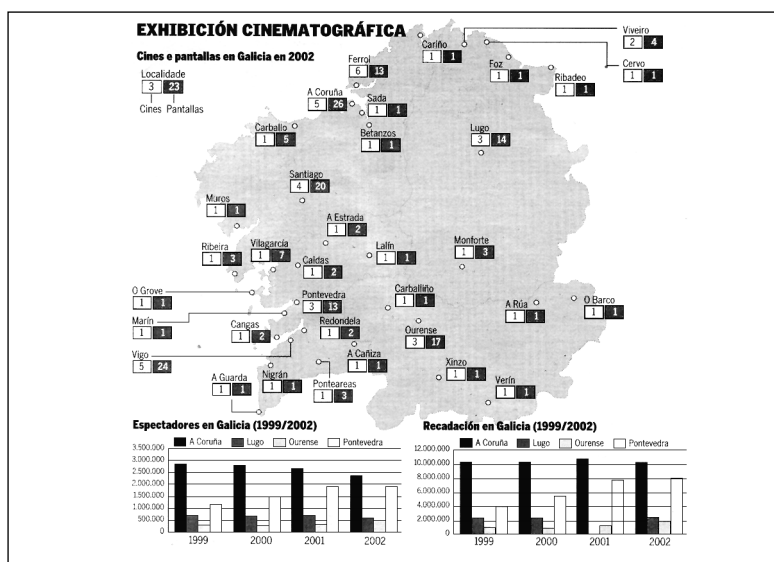
*Cadro 5*

MUNICIPIOS E POBOACIÓNS CON CINE EN GALICIA
Total municipios: 314
Total poboación: 2.742.622
Municipios con cine: 24
Poboación con cine: 1.269.554
% Municipios con cine: 7,6
% Poboación con cine: 46,3

\* Fonte: Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación, AIMC. *Cineinforme Marzo 2001*.

Por fortuna o espectáculo cinematográfico en salas mantén o seu atractivo e resistiu con éxito o fortísimo impacto consumista do vídeo ou das distintas modalidades de televisión. As películas seguen a ter o seu espazo natural nunha sala escura e o público mantén o aprecio da diferenza, de aí que a suposta crise semelle superada de xeito definitivo. A exhibición é un sector economicamente rendíbel a pesar das diferenzas derivadas do seu asentamento nunha gran poboación e noutras máis pequenas.

Cadro 6. GALICIA HOXE. 11.2.2004.



Fonte: FEECE (Federación de Entidades e Empresarios do Cine en España).

Porén, apreciase unha importante contradición polo ritmo de oferta que leva a distribución no territorio español. Os distribuidores inflacionan a oferta de títulos e provocan a imposibilidade de que sexan absorbidas polas pantallas na súa totalidade debido á actual configuración do mercado, ocasionando un ritmo taquicárdico de estreas, cunha aposta de arredor dos 500 filmes anuais e unhas dúcias máis de carácter minoritario ou restrinxido (clásicos, filmes con dúas ou tres copias, cine clubs, etcétera). Vexamos; por cada pantalla situada nunha capital exhibense un máximo de 30/35 títulos ao ano e un mínimo de 20. Isto último enténdese poñendo como exemplo un título: o caso de *Matrix Reloaded*, que a finais de maio de 2003 entrou con 530 copias, que polas súas expectativas comerciais cubriría a carteleira un mínimo de 4/6 semanas ata o seu posterior esgotamento. Cada unha destas semanas, esas 530 pantallas ofertarán unha película menos. Normalmente a media sitúase nos 26 filmes por ano, de xeito que

un complexo de 5 salas ofrecerá como moito un total de 150 películas. Que pasa coas outras 350? É iso unha situación normalizada? Agrava o problema o feito de que ás veces os títulos se duplican na mesma praza pero en diferente empresa exhibidora...

No caso das vilas a cousa complicase máis, xa que polo regular ofrecen un título por semana, o que nos lugares con pantalla única fará un total de 56/60 películas anuais. E as outras 450? A cambio hai casos puntuais en vilas en que, ao abrir recentemente complexos de varias salas, poden rematar o ano superando os 200 filmes ofertados dado que os filmes de impacto comercial esgotan moito antes o seu período de rendibilidade. No entanto, iso non implica que o negocio sexa redondo para o empresario de vilas xa que, e cada vez máis, o hábito de frecuentar o cine limita-se ás fins de semana.

Feita esta aclaración, temos porén que o ritmo de aperturas aumenta en Galicia, aínda que tamén se producen peches. No intre desta redacción fálase de dous novos complexos na Coruña, Vigo e Compostela a medio prazo. A estes hai que engadir outros rumores que vencellan unha coñecida empresa de alimentación coa apertura de multisalas aí onde se establezan, aínda que se trate de vilas. En todo caso parece confirmado o interese da exhibición foránea por dinamizar o parque galego, pero mágoa que non se potencia o sector autóctono para garantir unha infraestrutura mínima que garante no futuro a chegada do cine galego ao seu público natural. En canto a peches haberá que salientar o repentino desmantelamento da histórica empresa Hermanos Fraga, que creara o pioneiro carballiñés Isaac Fraga, e que, de ser o líder absoluto da exhibición galega nos anos corenta e cincuenta, vendeu no 2001 o histórico Teatro-Cine Fraga de Vigo (mercado por Caixa Galicia para asentar un centro cultural), e outras salas como o Avenida (Ferrol), Losada e Xesteira (Ourense), Gónviz (Vigo) e Victoria (Pontevedra), grandes locais que subsistían case sen incorporar as innovacións técnicas necesarias para garantir a súa competitividade fronte aos multicines. Dese xeito o liderado actual da exhibición galega pertence a Vigo Cines con 46 pantallas en 11



loais, aínda que teñen previsto novas incorporacións con novas empresas que se asociarán ao seu circuío.

No entanto o sector xa está a sentir os primeiros síntomas de crise a nivel internacional por un desenvolvemento incontrolado e non planificado, que amosou os seus primeiros síntomas nos Estados Unidos. Das 25.000 pantallas que tiña en 1993, pasou a 39.000 aproximadas en 2001. Porén no ano anterior xa pecharon 2000 e a empresa Loews e AMC anuncian a clausura para estes próximos anos doutras 1200. Se aplicamos aquilo tan real de que, cando a economía norteamericana tose, os demais países enferman, a onda expansiva desta tendencia á baixa non tardará en chegar a Europa. Anótese o dato de que na cidade dos Ánxeles, separados por menos de 40 metros, hai dous megaplex de 30 e 25 pantallas... Xa en Madrid, e sobre todo na súa periferia pola existencia de grandes complexos, están a darse as primeiras voces de alarma pola inflación que se está a producir, e todo apunta a que en Galicia non tardará en vivirse unha situación semellante. Así e todo a alternativa de abrir salas nas vilas pode deixar de ser unha aventura económica se apostan por pequenas empresas de carácter familiar que finalmente se asocien nun circuío forte e poderoso que poida apremar economicamente as distribuidoras para acceder aos materiais en boas condicións de prezos e novidade.

As iniciativas para captar espectadores tamén avanza. Ás naturais renovacións técnicas de son, luz e butacas, hai recursos moi atractivos cara ao consumidor (o día do espectador, o carné de estudante ou maiores de 65 anos). Pero hai que ampliar a oferta de horarios impostos polos novos hábitos de traballo (matinais e de madrugada), ir a un maior número de filmes e máis variados en diferentes sesións (de xeito que poida haber 3/4 películas na mesma pantalla por fin de semana) ou imprentando programas que o espectador poida consultar comodamente. De feito xa se están a levar a cabo aínda que sen estaren asumidas por todos, pero faise necesario promover unha renovación a fondo da exhibición galega para impedir a definitiva colonización do sector e de paso o peche da produción autóctona ao seu público natural.

En todo caso, distribución e exhibición son pezas fundamentais para a normalización audiovisual de calquera país. Mágoa que en Galicia aínda non exista unha conciencia real do problema desde as institucións e, finalmente, se estea a permitir que as multinacionais, coa súa aposta pola globalización cultural, se apoderen de ambos os sectores, tan necesarios para a defensa da diferenza, a mesma que desde a Comunidade Europea se pretende estimular con medidas a prol do audiovisual.

## A TELEVISIÓN

*Pepe Coira*

A televisión escapa das definicións coma a auga dun cesto. O que contamos hoxe<sup>1</sup> mañá é obsoleto, porque se suman e restan emisoras freneticamente, porque o marco legal español está indeciso entre a confusión e o caos, porque un éxito imprevisto muda a face da programación, porque non se sabe a nova técnica que vai cambiar o que exactamente. A pretensión de contar o presente choca coa imposibilidade de percibir todo canto a pantalla ofrece; a pretensión de vaticinar o que veña vai directa ao fracaso. Con todo, velaquí unha humilde proposta de retrato do que é nesta altura a televisión en Galicia.

O máis divertido da televisión, aquilo en que lle gaña ao cine por goleada, é que pode ofrecer mil caras. Na televisión hai tres negocios completamente distintos: o da televisión pública (que forma, informa e entretén os cidadáns que a financian), o da televisión comercial (que procura xuntar o maior número de consumidores diante da pantalla para ofrecérllelos aos anunciantes, que son os que pagan) e o da televisión de pago (que busca prover satisfactoriamente o seu espectador-cliente dándolle a sensación de que decide que ver en que momento). Na televisión hai

1. "Hoxe" significa a primeiros de decembro de 2002, os días do desastre do *Prestige*, cando aínda non sabemos o que vai pasar co petróleo que gardan as ruínas do barco no abismo, cando percorre Galicia unha marea de orgullo cidadán e de ira contra o mal goberno e contra as televisións públicas que non actúan como tal.

infinidade de xéneros e formatos, identificábeis polo seu grao de parentesco cun dos seus referentes extremos: a radio e o cine. A televisión, no seu rol de axente identificador e cohesionador dunha comunidade, amósase eficaz nos ámbitos nacional, rexional e local. A televisión é analóxica ou dixital; efémera (programación de fluxo, coma os telexornais) ou pensada para durar (programación de *stock*, coma as series)...

A televisión é múltiple, heteroxénea, rica... en potencia. No terreo do concreto, e particularmente no concreto da nosa televisión en aberto (TV pública + TV comercial), a sensación do espectador é contraditoria: os mesmos programas con distintas moscas. E conste que a variedade de moscas supón un cambio substancial respecto do pasado inmediato.

Apenas unha xeración nos separa do tempo en que falar de televisión en Galicia significaba referirse ás poucas desconexións que TVE programase para o seu centro territorial; calquera outra hipótese estaba no terreo da utopía. De entón para acó apareceron outras televisións de ámbito nacional con desconexións rexionais, unha televisión pública galega, decenas de emisoras locais, dúas plataformas nacionais de TV de pago (foron tres, contando a extinta Quiero, e seica acabarán por ser unha), un operador de cable estritamente galego e un marco (?) legal que permite un segundo canal público galego e dous comerciais, á marxe do que cadaquén queira ou poida apañar sucando o ceo coa súa parabólica ou navegando pola liña telefónica.

Nese panorama, domina a escena a Televisión de Galicia. A TVG é unha emisora pública<sup>2</sup>, xeralista, en aberto, de ámbito autonómico. Naceu en 1985 e deseñouse á imaxe e semellanza da BBC (ou, máis ben, do seu referente máis próximo, a Televisión Española). É dicir, unha televisión con vocación non só de ser emisora, senón tamén produtora de boa parte da súa programación, o

2. Aínda que ten un financiamento mixto, mediante publicidade e impostos, estes últimos supoñen o grosor do seu sustento económico, arredor do 80% do orzamento.

que implica unha considerábel estrutura fixa de persoal e medios técnicos.

O modelo elixido para a televisión pública galega –había outros, pero probabelmente daquela non se tomaron nin en consideración– ten vantaxes e inconvenientes. Entre as primeiras está a formación e consolidación dun notábel equipo profesional que dispón dunha estrutura sumamente estábel para poder facer televisión día a día. Entre os segundos está a submisión ao poder político –se ben esta cuestión ten máis que ver coa saúde democrática dos países ca cos modelos de televisión– e a relativa mingua de capacidade para estimular a produción independente galega.

Latexa, con maior ou menor intensidade, o dilema entre producir cos considerábeis medios que ten de seu ou ir buscar os programas ás produtoras que poidan nacer ou medrar ao abeiro dunha televisión pública. Estamos nunha época en que ese dilema semella acadar un compromiso relativamente satisfactorio para as produtoras que en Galicia buscan facer cine ou televisión. Logo de dez anos iniciais sen apenas incentivar a produción independente, a TVG entrou, mediados os anos noventa, nunha etapa de clara aposta pola ficción –cine e series– feita desde as compañías produtoras, o que derivou nun notábel auxe do sector, no que estamos a vivir. O apoio da audiencia á ficción televisiva autóctona<sup>3</sup> constituíu un fenómeno rechamante da televisión en España, mesmo nun contexto de éxito xeral da produción doméstica.

Animada a asumir o rol de “locomotora” do audiovisual galego, a TVG investiu tamén na produción de programas e documentais, se ben estes últimos padecen os efectos dunha liña de programación nidiamente comercial, que os confina nas marxes máis extremas da grella –a madrugada ou o amencer– ou nos arquivos. Nada ten de estraño, xa que a TVG comparte as mesmas pautas de conduta na súa

3. Con dous eventos chamados *Mareas vivas* e *Pratos combinados*, pero cun apoio xeneralizado. Así, na lista dos dez programas máis vistos na TVG na tempada 2001/02, seis postos están ocupados por outras tantas series de ficción: as xa mencionadas e mais *Terra de Miranda*, *Rías Baixas*, *Pequeno hotel* e *Fíos*.

programación ca o modelo directo que a inspirou –Televisión Española– ou ca as outras emisoras autonómicas do seu tempo.

Como xa se mencionou, a Televisión de Galicia é unha televisión pública, pero con financiamento mixto, o que a leva a procurar ingresos nun mercado, o publicitario, que vai medir os seus resultados de audiencia coa mesma vara que usa para a televisión comercial. Daquela, e quitando que a publicidade lle chega bastante menos ca os impostos ao funcionamento da TVG, semella natural que o básico da súa programación se configure con criterios semellantes aos de Telecinco ou Antena 3, que veñen a ser substancialmente os mesmos de TVE-1.

Pero, insistamos, ese é un problema que afecta a práctica totalidade da televisión pública en España e nalgúns outros países europeos. É un problema vello coma a propia televisión: que facer, unha televisión de servizo público que, por tanto, renuncie a baterse coa televisión comercial na procura das audiencias máis numerosas; ou unha televisión que procure ofrecer unha programación do agrado do maior número posíbel das persoas que, como contribuíntes, financian esa televisión.

Este dilema, de seu ben enleado<sup>4</sup>, faise máis perentorio no caso da Televisión de Galicia. Esta ten entre as súas principais razóns de ser a defensa e o espallamento do idioma galego; está na súa cerna, é o seu trazo de identidade máis substancial. Como ferramenta de política lingüística, é indiscutíbel que á TVG lle convén acadar o maior volume de audiencia, e debe probar que o galego, coma calquera outra lingua, válelle a calquera contido.

Así que, tendo como televisión pública un deber engadido ao habitual, as cousas para a TVG son aínda máis complexas. Con todo, hai unha vella fórmula que, se non resolve, cando menos alivia o dilema antes mencionado e axuda a distinguir a televisión pública da comercial por algo máis ca o seu financiamento e o que este leva consigo: a segunda canle. Se non me trabuco, foi a BBC a televisión pioneira en experimentar esta fórmula, logo imitada a grande escala.

4. Aínda que de algo podería valer o principio, tan unanimemente recoñecido, da subsidiaridade.

A segunda canle arrédase da loita pola audiencia, na que deixa a primeira canle, para se ocupar de contidos alternativos, minoritarios, que atendan a demandas, gustos ou aspiracións distintos da corrente principal. En España coñecemos a segunda canle polo caso de Televisión Española, que nos últimos anos imitaron en Cataluña, Valencia, Andalucía ou Madrid<sup>5</sup>.

A Televisión de Galicia non deu ese paso. Hai aproximadamente dez anos, e desde o Consello da Cultura Galega, propúxose a aparición desa segunda canle, cun formato a priori atractivo. Combinaba aquela idea o modelo tradicional de programación alternativa coa articulación de emisións de ámbito local. Se chega a prosperar a idea, seguramente hoxe a nosa paisaxe audiovisual sería diferente.

Pero o caso non é ese. Desde a Televisión de Galicia adóitase rexeitar a hipótese dunha segunda canle pública; hipótese, por certo, avivada ultimamente polo marco legal que se establece para a televisión dixital terrestre. A razón máis esgrimida para esta negativa é tan sinxela coma consistente: a razón económica. Empeñada desde hai máis dun lustro a xerencia da TVG en sanear as súas contas, entendendo que este ha de ser o obxectivo prioritario, resulta coherente xustificar nunha cuestión de custos a non existencia dunha segunda canle. O seu, se cadra, sería estimar canto quere-mos gastar realmente os galegos na nosa televisión pública e como quere-mos que sexa. Pero ese é un debate ausente.

Sen asumir a idea da segunda canle, o que si fixo a Televisión de Galicia foi adoptar outra fórmula estendida desde a BBC: crear a súa edición internacional. Galicia TV é a canle que TVG ofrece, vía satélite<sup>6</sup>, cable ou liña telefónica, polo mundo

5. O caso vasco é diferente. Atendendo ás características do país, ETB optou por lanzar dúas canles diferenciadas non polo criterio de programación, senón polo idioma de uso: unha en euskera e outra en español.

6. Cando en España se puxeron en marcha as plataformas dixitais, a TVG optou por aliñarse con Vía Digital, participando no seu accionariado e achegándolle Galicia TV á súa oferta de canles, co que quedou fóra da grella de Canal Satélite Digital.

adiante. Se noutrora o cine serviu como medio de comunicación entre as comunidades galegas aquí e no exterior, as tecnoloxías de difusión da imaxe televisiva permitiron crear un sistema estábel para facer chegar a calquera curruncho do planeta o sinal –compracente, como adoita ocorrer nestes casos– de que estamos aquí.

Da programación de Galicia TV, composta basicamente de programas de produción propia, forma parte un espazo emblemático: *Galicia para el mundo*. Financiado pola Xunta de Galicia e emitido en primeira instancia por Televisión Española na súa desconexión rexional dos sábados para Galicia, e na súa canle internacional, este *magazine* foi pioneiro na filosofía que o seu título expresa. É, por outra parte, un dos programas que maior audiencia acada entre nós dos que se inclúen na grella de TVE-G, o Centro Territorial de Televisión Española en Galicia.

Con dúas franxas de desconexión diarias, no mediodía e na tarde, ocupadas principalmente por informativos, TVE-G perdeu a prol da televisión autonómica moito do peso que naquel tempo –os primeiros anos da década dos oitenta– tivo como única xanela pola que amosar na pantalla programas feitos desde e para Galicia, e en galego<sup>7</sup>. Como ocorreu cos máis dos centros territoriais de TVE –se cadra coa relativa excepción do catalán–, TVE-G pasou a ocupar un lugar secundario, o propio dunha emisora dotada polo seu órgano matriz con escasos recursos e nulas opcións de participar nas franxas horarias de maior consumo televisivo.

Así e todo, e posibelmente por mor das poucas vantaxes que comporta a marxinalidade e a escaseza de recursos, a programación de TVE-G acolle espazos documentais e programas –tamén, hai anos, ficción– feitos cunha inquietude e vocación alternativa loábeis. Que asomen nun horario en que o seu público

7. Non só en programas de produción propia. A que probabelmente fora a primeira experiencia de dobraxe ao noso idioma foi auspiciada por TVE-G, cando emitiu en versión galega *Gone with the wind*, titulada para a ocasión co profético nome de *Foise co vento*. Aquel sinal de aposta por unha programación con ansia de chegar a un público maioritario en Galicia, cando xa asomaba a idea dunha televisión autonómica, non tivo continuidade.



potencial dificilmente vai estar diante do televisor, que non goce practicamente de promoción, fai destas producións mensaxes lanzadas nunha botella.

Por outra parte, no ámbito do Centro Territorial de TVE aparece un elemento hipoteticamente importante na armazón institucional do noso audiovisual: o Consello Asesor de RTVE-Galicia. A existencia deste organismo fixo improcedente, segundo o criterio da Administración, a posta en marcha doutro semellante, que velase pola conexión entre o medio de comunicación público e a sociedade que o financia, na Compañía da Radio e a Televisión de Galicia. A idea foi que o primeiro asumise o asesoramento de ambas as compañías. Pero o certo é que nin este nin outros organismos creados nos últimos anos permiten albiscar a vocación de se constituír en elementos de arbitraje, de referencia, como si ocorre noutras comunidades, que procuraron no Consello Superior do Audiovisual francés un modelo. Ese espazo central está en Galicia, polo menos aparentemente, baleiro.

O caso do Consello Asesor de RTVE-G vale, entre outras cousas, para lembrar unha liña de actuación de hai moito tempo, cando se confiaba en formular televisións de ámbito autonómico pola vía das desconexións, ou do desenvolvemento dos centros territoriais de Televisión Española. A realidade, polo sistema de feitos tan consumados como foron –en orde cronolóxica entre 1983 e 1985– a ETB, TV3 e a TVG, levou outro camiño. Con todo, o lexislador conservou o criterio cando, cinco anos despois, tocou poñer en marcha a televisión comercial en aberto, incluíndo desconexións rexionais no funcionamento previsto para as emisoras que optasen a unha licenza de televisión privada. O que queda disto, para Galicia, son os espazos informativos diarios e de fin de semana de Antena 3. Telecinco mantivo por un tempo, xa esgotado, desconexións dentro dos seus servizos informativos. E Canal Plus nunca o intentou.

De maneira que, dado o escaso relevo acadado polas desconexións rexionais na paisaxe televisiva galega, houbo que agardar outro fenómeno para que esa paisaxe se enriquecese: a televisión

local. Nacida en Galicia sen tanta potencia –ben caótica, por certo– como amosou na España meridional e mediterránea, a televisión local acabou por ser un elemento nidiamente asentado nos hábitos do telespectador galego.

Hai en Galicia preto de trinta emisoras locais, as máis delas privadas. Naceron coma por xeración espontánea, sen un contexto legal seguro, unha vez máis na liña de feitos consumados e leis tardías e parciais que lle vén dando forma á televisión neste país. Limitados recursos técnicos e humanos, en xeral, obtiveron desiguais resultados para un negocio incerto e un oficio novo.

Superada a fase inicial en que as emisoras locais buscaban arremedar a oferta das televisións nacionais, que manexan orzamentos infinitamente superiores, a estratexia de programación e os contidos da televisión local foise axeitando aos seus recursos e aos contidos que a poden facer atractiva, os que nacen da proximidade. Os informativos e os programas que levan á pantalla persoaxes e acontecementos do contorno máis próximo crean unha oferta que os máis dos telespectadores galegos pasan a considerar no abano do seu mando á distancia.

Nos últimos meses precipítanse os cambios no remexido panorama da televisión local. A fórmula da emisión en cadea vaise facendo cada vez máis visíbel. É unha fórmula nova entre nós, pero tan vella coma o propio medio televisivo. A emisión en cadea orixinou, e segue vixente, a televisión en aberto –tanto pública coma comercial– nos Estados Unidos. As emisoras son locais, pero boa parte da súa programación é compartida con emisoras doutros ámbitos, e chega a acadar esa programación unha cobertura nacional.

En Galicia, neste momento, é Localia a rede de maior presenza, pero nada impide pensar que xurdan en calquera momento outras redes, ás que se apuntar emisoras locais preexistentes ou de nova planta. E poden ser redes de ámbito español ou exclusivamente galego. Un curioso exemplo do que está pasando: acaba de iniciarse a emisión de A Sete TV, unha televisión de ámbito provincial para Lugo, co apoio da Deputación, e que comparte boa parte da programación coa cadea de Frade, se cadra a máis ruidosamen-

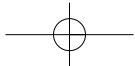
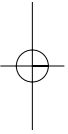
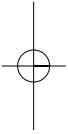
te comercial da paisaxe televisiva española. Televisión pública ou privada?, local ou nacional? A realidade da televisión non se deixa atrapar.

Se o presente é desconcertante, que dicir do futuro. Á marxe da deriva que adopten as emisoras ata agora mencionadas, podemos encontrarnos con novos fenómenos. Entre os que teñen base legal para producirse cabe salientar dous: o dos operadores de cable e o da televisión dixital terrestre.

Respecto do cable, o operador que neste momento detén a licenza para traballar nas demarcacións que constitúen o territorio galego é R. Loxicamente, vinculada ao volume de abonados á súa oferta televisiva, existe a posibilidade de que R lle incorpore á súa oferta contidos xenuínos, feitos desde e para Galicia. A ver.

E respecto da televisión dixital terrestre<sup>8</sup>, xa se comentou a posibilidade que a lei abre dunha segunda canle pública. Ademais, é competencia da Xunta conceder ata dúas licenzas de televisión comercial de ámbito galego. É todo un enigma qué pode saír de aí. A primeira gran cuestión é se o mercado publicitario galego fai viábeis esas dúas emisoras; a segunda gran cuestión –intimamente vinculada coa primeira– é o xeito de convivencia entre a nosa televisión pública autonómica e esas futuríbeis emisoras comerciais: renunciaría a TVG aos seus ingresos publicitarios?, compartirían as novas emisoras coa TVG o rol de axentes de normalización lingüística? Son cousas dun futuro que pode ser inmediato e que pode non ser.

8. A TDT en nada se vai diferenciar da televisión por vía hertziana –ou sexa, da tv de sempre– unha vez concluído o proceso de dixitalización, cousa que a lei prevé para mañá, para o 2011.



## A LINGUA DO NOSO AUDIOVISUAL

*Raúl Veiga*

Por tres veces, a Lei do Audiovisual, aprobada con plena unanimidade no Parlamento de Galicia, vincula a actividade do noso sector á defensa, ilustración e promoción da lingua galega<sup>1</sup>. Quere o mandato legal responder a unha situación complexa, como complexas son as relacións entre lingua, sociedade e sector audiovisual. Endalí, a pertinencia dunha análise para a que se nos abren de inmediato varios camiños:

1. Unha primeira vía tería que levarnos ao proceso a través do cal o idioma vai gañando ámbitos de uso e rexistros expresivos ao longo da época contemporánea. Este proceso coñece agora unha batalla de certo decisiva: a da consolidación do audiovisual como un ámbito cultural propio, no cal a lingua aparece unha vez máis como instrumento formador e signo distintivo da nosa cultura.

1. Lei 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia (*Diario Oficial de Galicia*, mércores, 8 de setembro de 1999, núm. 174, p. 11.032). O artigo 4º (“Principios xerais da actividade audiovisual”) di que as actividades recollidas na Lei se basearán no principio da “promoción e a difusión da cultura e normalización da lingua galega, así como a defensa da identidade galega” (apartado b). No artigo 5º (“Principios xerais da acción institucional”), a Xunta de Galicia reconece o carácter estratéxico e prioritario do sector audiovisual, instrumento para a promoción e divulgación da lingua, como dato de autoidentificación. O artigo 6º (“Liñas fundamentais das accións institucionais”) sinala, como unha das liñas fundamentais de actuación no sector audiovisual, “favorece-la promoción da cultura e lingua galega dentro e fóra de Galicia, en especial naquelas zonas nas que existan comunidades galegas no exterior.”

2. Outra liña inevitable é a reflexión sobre a relación entre a nosa realidade sociolingüística e a verosimilitude típica do audiovisual, examinando as posibles resistencias á presentación nos filmes dun universo lingüisticamente normalizado, onde falan galego mesmo aqueles personaxes que na Galiza real non o farían ou non o farían decote.

3. Unha terceira vía lévanos ao terreo da relación entre normalización e normativización lingüística, isto é, ao estudo da forma en que os creadores e as producións audiovisuais deben entender e aplicar os usos estándares (“correctos”) da lingua no seu ámbito específico, con atención ao problema da dobraxe.

Por suposto, nas páxinas seguintes vou abordar estas cuestións desde a miña experiencia como director e guionista de cinema. Non son nin poden ser as reflexións dun lingüista puro ou dun sociólogo da comunicación.

#### O AUDIOVISUAL EN GALEGO

Que, grazas á Televisión de Galicia, o galego ten hoxe unha presenza extraordinaria no audiovisual non admite dúbida. O país (e mesmo a Galiza da diáspora, vía satélite) recibe ao cabo do ano miles de horas de emisión na propia lingua, con resultados moi positivos para a cultura e a comunidade no seu conxunto. Non se trata só dos cambios que este proceso introduciu na percepción que a colectividade ten de si mesma. Trátase do espectacular desenvolvemento do sector, capaz de producir contidos moi diversos (todos os que demandan as necesidades de programación), creando día a día numerosos postos de traballo e obtendo resultados que causan admiración no resto do Estado, se se considera o peso demográfico e económico de Galiza na Península.

Podemos dicir que a posición da lingua no medio televisivo está, malia patentes e amoladoras pexas<sup>2</sup>, ben consolidada. Non

2. Podémoslas resumir nun punto: a falta de respecto ao principio de xeneralidade da lingua galega, o que institúe unha promoción, tan encuberta como efectiva, da diglosia e da consideración do galego como lingua B. A exemplificación podería ser moi

é tal, pola contra, o panorama da cinematografía. Cómpre examinar entón as dificultades reais do cinema galego, suxeito, en maior medida aínda que a literatura, a aquilo que fai posible a existencia da cultura dentro da sociedade capitalista: ese Baal sen rostro que chamamos mercado.

Por outras palabras: o cine depende directa e inmediatamente dun público que faga posible a súa existencia social e mercantil, aínda que os poderes políticos poidan exercer, no mellor dos casos, unha acción correctora en defensa dos intereses da comunidade.

Propoñamos unha pregunta inxenua: ¿por que non hai posibilidade de ver cinema en galego de modo habitual? Calquera podería dar resposta: porque as salas cinematográficas non programan películas dobradas ao galego. Ora, temos un exemplo de contraste, a TVG, que si as programa. Dada a aceptación actual da dobraxe en televisión, ¿habría dificultades intrínsecas para a súa extensión ás salas de cinema? Ningunha. Que haxa un cinema dobrado ao galego é só cuestión de incentivos, de estímulo aos sectores implicados, de laboriosa negociación e de promoción eficaz. Dígase o que se diga, os custos non son insalvables, especialmente nas películas con máis potencial na billeteira, e eses custos aínda se reducirán nos anos vindeiros cos cambios tecnolóxicos que van afectar a exhibición cinematográfica. Á vista dos hábitos de consumo cinematográfico dos galegos, é escusado subliñar o valor estratéxico da dobraxe das grandes producións internacionais e da súa efectiva programación nas salas.

Pero non falemos só de dobraxe, falemos de cinema na propia voz en sentido forte, poñendo outra pregunta: ¿por que non callou na Galiza da Restauración Democrática unha tradición de cinematografía en galego? A resposta devólvenos á singularidade económica do cinema, o forte investimento que require, moi superior ao do teatro, onde esa tradición si quedou establecida sen dúbida ningunha. Se xa non é doado amortizar os custos dunha monta-

extensa pero abonda lembrar algúns dos presentadores e locutores máis populares, sempre prontos ao emprego do castelán, e, por mor da diglosia mesma, incapaces de estenderen unha profesionalidade innegable ao coidado uso do seu principal instrumento de traballo: o idioma.

xe teatral en Galiza (de aí a necesidade dun apoio desde a administración autonómica), o cinema galego tense que concibir desde a raíz como cinema para nós e para o exterior, visto que o orzamento dunha longametraxe galega de baixo custo anda polo millón de euros e, en canto se pretende ofrecer valores de produción competitivos, comezamos a contar en millón e medio de euros (publicidade e copias á parte) con clara tendencia á suba, pois os emisores e distribuidores tenden a preferir proxectos de orzamento medio-alto.

E producir un filme, con ser moito, é só unha parte do proceso. Logo hai que facelo chegar ao seu público: promoción, “marketing”, con que as multinacionais nos abafan e que lles garantan a súa posición de privilexio no mercado. De aí que os problemas de produción xa descritos se acompañen e se arredonden cos de comercialización de calquera cinema que non sexa o das multinacionais e as súas subsidiarias no ancho mundo. Repárese nun cadro tristemente habitual: moitas películas españolas e portuguesas nin chegan a estrearse, outras con innegable potencial na billeteira non son defendidas nin apoiadas e, mesmo, películas rendibles son retiradas para deixar paso franco ás producións co selo de Hollywood.

Na práctica, como denuncia a industria de todo o Estado, a situación é de rigoroso oligopolio: os exhibidores (cada vez menos independentes) subordináanse de bo grado ao ritmo que marcan os lanzamentos das multinacionais, saturando as salas, e, en tales circunstancias, un cinema como o noso non pode competir, aínda que dispoña dun bo produto accesible para amplos sectores do público.

É por iso polo que os custos de produción mencionados deben ampliarse xenerosamente para contemplar unha decisiva partida destinada á promoción, se se quere ter a posibilidade de colocar os produtos no mercado e facerllos chegar ao espectador. E, como resulta obvio, canto máis se incrementa a magnitude dos custos, máis diminúe a capacidade de decisión autónoma dos produtores galegos, arreo compelidos a procurar alianzas (coprodutores) que faciliten o acceso a unha distribución sempre problemática.

Fronte a necesidades tan aburantes, a política hexemónica dentro do audiovisual galego vén sendo o resignarse a rodar a versión



orixinal en castelán, procurando valores de produción (actores coñecidos, etc.) que aseguren a viabilidade do proxecto, e posproducir logo unha versión galega para a emisión televisiva e a exhibición nalgunhas salas dentro do país (por desgraza, hai nos exhibidores viva resistencia contra o idioma e son poucos os produtores que pelexan por estrear só en versión galega). Mesmo a existencia desa versión débese, en xeral, ao amparo da Televisión de Galicia mediante a coprodución, a compra de dereitos de antena e/ou o apoio publicitario á exhibición.

Perante os feitos e a súa teimuda consistencia, de nada valería realizar agora unha proclama sobre a necesidade de falarlle a todo o mundo sen deixar de ser nós, sen deixar de o facer en galego, e dicir que ese será sempre o desafío aberto ao que a cinematografía galega ten que responder para non se diluír.

Na perspectiva de acadarmos algún día esa meta irrenunciabile, a práctica de arestora parece deseñar un modelo máis complexo e máis flexible, no cal a rodaxe en lingua galega resulta por si criterio suficiente (pero non estritamente necesario) para determinar a galeguidade dunha produción aos efectos de merecer subsidios ou apoio da TVG. De acordo con este modelo, na súa interpretación máis favorable, trataríase de andar dous camiños paralelos. Haberá proxectos que, por razón do seu custo, deban recorrer á rodaxe en castelán ou inglés con ulterior versión galega e outros que permitan impulsar un cinema galego no sentido forte do termo (con versión dobrada ao castelán para poder recuperar os investimentos). Os dous camiños, se se percorren asemade, poden apoiarse un no outro e apuntar ao común obxectivo dun audiovisual galego propiamente dito.

Mais cando miramos para o presente só vemos dificultades para producir, dificultades para chegar ao público... Un panorama que pon medo. Para non caer no desalento desmobilizador, cómpre facer unha translación "cinematográfica" ao século XIX, aos primeiros tempos do Rexurdimento, e confrontar a situación coetánea da literatura coa realidade actual. *Cantares gallegos* (1863) era unha obra-prima e, así e todo, discutiuse daquela, e durante moitos anos,

a viabilidade dunha literatura galega. Por iso non estraña que as primeiras longametraxes levantasen tamén a discusión sobre a viabilidade do noso cinema e, máis aínda, se se roda en galego (casos contados: *Sempre Xonxa e Urxá*, de 1989; *A metade da vida*, de 1994). Por iso terán que pasar os anos para que a maduración industrial do sector permita a consolidación dun cinema na propia voz. E sen esa maduración industrial non poderá falarse dun cinema na propia voz.

Batemos así co máis xeral problema do cinema dos pequenos países, para o que a resposta da Unión Europea cunha política audiovisual axeitada é débil á hora de defender a expresión plural das comunidades. De onde a responsabilidade das televisións autonómicas (no caso da Televisión de Galicia, con carácter pioneiro e exemplar desde que está á fronte dela Francisco Campos) e, so outro punto de vista, os soportes videográficos como alternativa de baixo custo no camiño dunha imaxe propia, un cinema que se sitúe, significativamente, dentro do proceso de normalización cultural que vén desde o século XIX e tal vez culmine, se culmina, no XXI.

Cando un se informa de como producen, distribúen e venden noutras latitudes, comprende ben que apenas ultrapasamos a idade fundacional. Os nosos produtores, directores, actores, guionistas, as nosas películas aínda están nacendo. Somos pioneiros. E a poesía dos pioneiros só poden escribila e facela fermosa os que chegan despois, os que aínda están por vir. Agora é esgrevio para a maior parte das produtoras encetar unha longametraxe. Cada vez será menos difícil, sempre que exista unha vontade política de promover cinema galego. Pois o cinema non vai só: tampouco o galego poderá sobrevivir como lingua maioritaria se non hai unha política de normalización que vaia máis alá da promulgación de leis que non se cumpren<sup>3</sup> para incidir na vida real. Sen apoio público,

3. Prácticas que tamén se estenden ao audiovisual. Véxase o que dicía o *Plan de cine, TV movies, series e programas* da Televisión de Galicia, no apartado "Prego de prescricións técnicas" (p. 19). "Tódolos participantes na obra audiovisual empregarán a lingua galega nas súas intervencións e comunicacións dentro do uso interno das relacións de produción, nas distintas fases de produción e no/s estudio/s de gravación". A

o sector non ten posibilidade de crecemento sostido durante unha fase que pode durar anos abondos. Os mercados do mundo non nos necesitan e non cabe logo confiar na lóxica espontánea do sistema. Se empurramos agora o noso cinema, será rendible e chegará a competir con éxito nos mercados futuros. Precísase só planificación coherente a curto, medio e longo prazo –un longo prazo difícil de casar coas miras dos gobernantes e a súa foto rápida, o seu resultado vendible xa.

Vén aquí ao paso un tema colateral a esta reflexión: o obsolescencia do modelo de asignación de axudas públicas vixente entre nós. Cando noutras latitudes a distribución discrecional dos recursos (previa audiencia dunha comisión meramente consultiva) ten carácter marxinal, aquí segue rexendo, ano tras ano e con escasa publicidade das concesións, a xestión dos orzamentos. Impónse levar o espírito da Lei do audiovisual á práctica e arbitrar mecanismos de apoio obxectivos e automáticos, que non dependan de decisións persoais dos responsables políticos ou do maior ou menor acerto dos membros dunha comisión. Reforza a necesidade de reorganizar o modelo o feito de que, mentres en algures o apoio oficial pode concentrarse en proxectos que a brutal lóxica do mercado non fai posibles, na nosa situación hai que turrar á vez de todos os carros.

Suposto todo o anterior, e sen afastármonos da relación entre audiovisual, lingua e cultura, ¿como podemos facer un cinema competitivo, isto é, un cinema comercial que teña un sostido poder de sedución para o espectador? En parte quedou dito: con tempo, desenvolvendo as propias forzas, de modo que os nosos produtores, escritores, directores, actores e técnicos vaian facéndose coas claves dun medio tan complexo e tan caro como o cinema. Mais só afondando nas nosas bases culturais, na propia capacidade de expresión (a produción tamén é expresión), no dominio das

prescrición, que figurará nos contratos, non só é absurda (resulta inimaxinable que os produtores se constituán en inspectores da lingua que usa o persoal por eles contratado, moitas veces foráneo), é, directamente, inconstitucional.

linguaxes, podemos chegar a esa espléndida obxectividade dos clásicos que, contando as súas historias (historias culturalmente moi específicas), fanas accesibles a todo o mundo. Ou o que é o mesmo: a única vía que pode levarnos a ser comerciais é a da calidade orixinal. Farémolo máis atractivo e máis ameno porque o faremos mellor.

Mal gañaríamos unha posición nos mercados do mundo se pretendemos calcar en pobre os esquemas do cinema ianqui. É o cepo da uniformidade, do mimetismo, perigo esencial. Sempre o faremos peor porque estaremos cantando desafinado e cutre. A única posibilidade de competir é ofrecer algo diferente, non precisamente ir “contra o mercado” senón enriquecer a paleta de opcións de que dispón o público para podermos achar un oco (un “nicho”, dise no got do medio). Acáenos a exhaustiva explotación das nosas auténticas armas, o que só nós podemos achegar, as nosas materias primas culturais. Por poñer un exemplo: a accesibilidade e universalidade dun Cunqueiro é resultado da súa espesura cultural. De onde, limpa conclusión: a comercialidade sostida do cinema galego será función directa da súa singularidade. Sobre o papel da lingua nesa singularidade cultural non cómpre volver insistir.

#### O GALEGO NO AUDIOVISUAL

A segunda liña de reflexión que situamos ao inicio lévanos a outro terreo. Cando comezou a práctica de dobraxe de producións audiovisuais, o público manifestaba resistencias irreflexivas a que falasen en galego os personaxes de telefilmes situados en países distantes (por exemplo, o J.R. de *Dallas*), mentres seguía aceptando acriticamente que puidesen falar en castelán. Era un exemplo da vixencia dos prexuízos diglósicos e un caso máis na longa historia das resistencias á recuperación da lingua. Vese con só observar que a un espectador de Madrid non pode estrañarlle, e non lle estraña, que personaxes de todas as orixes xeográficas falen castelán nunha película, como aceptan, cando len, que todo estea “traducido” á lingua en que se escribe a novela (castelán, francés,

inglés, portugués...), aínda que os personaxes sexan habitantes dos antípodas ou mesmo extraterrestres.

Unha vez máis, idéntico debate xa tivo lugar na nosa tradición literaria e teatral. Ilústrao o exemplo de *Alén* (1921), comedia dramática de Xaime Quintanilla ambientada en Nova York e con ausencia total de personaxes galegos. Como advertiu Carvalho Calero, a obra naceu co propósito de demostrar que en galego se poden tratar temas non particularmente galegos, algo que hoxe nos semella obvio, pero que non o era daquela.

Por iso, un dos logros da Televisión de Galicia foi a institución dunha convención de “dobraxa”, vencendo as resistencias diglósicas a poder de horas de emisión de ficcións que precisaron o deseño de modos de falar para situacións e personaxes que non tiñan un referente na Galiza contemporánea ou a introdución de moito léxico para realidades que na fala do pobo só coñecían o nome castelán.

A institución desa convención de “tradución” e a posibilidade de construír un universo fílmico lingüisticamente normalizado exerceu e exerce efectos moi positivos sobre a realidade, ao contribuír a facer aceptable a extensión constante dos ámbitos de uso do idioma. A arte, o audiovisual, anticipan así outra Galiza, outro mundo. E é porque a lóxica interna da ficción esixe que todos os personaxes falen galego, mesmo aqueles que na Galiza real non o farían habitualmente ou non o farían nunca. Por aí, o significado e o valor da dobraxe de filmes foráneos ou mesmo propios (se estiveren rodados en castelán).

O poder anticipador da TVG tivo e ten tamén un valor pedagóxico, creador dun padrón imitable, en dous sentidos: a) axudando á mudanza nas actitudes sociolingüísticas da poboación ao xeneralizar a validez da lingua galega (de onde se deduce perentoria obriga de evitar ambigüidades ou carencias nese punto); b) impulsando a instalación e a aceptación dun estándar culto –moitas palabras que, hai uns anos, podían “estrañar” ao galego-ouvin-te espontáneo cando se introducían na vida cotiá, hoxe xa non

estrañan, pasan sen ser notadas, disólvense no fluxo comunicativo de forma transparente.

Mais, con todo, ao recrear os usos lingüísticos nun filme, os nosos creadores aínda deben enfrontarse cunha persistente distorsión dos mecanismos de produción do verosímil e da creación da “impresión de realidade” no espectador. É a forma en que o conflito lingüístico se inscribe no ámbito da relación receptor-obra, alterando de forma xorda pero constante o pacto perceptivo por virtude do cal o público asiste fascinado á máis perfecta reprodución da vida nunca lograda pola arte (exemplo basto: secuencia na que un alto cargo dunha empresa dialoga en galego co seu consello de administración).

Perante tal fenda interna na creación do efecto “impresión de realidade” ábreanse dous camiños: un, o máis habitual, escurecer a convención de “tradución” e, con apoio na capacidade engaioladora da narrativa, facer aceptable, “crible”, o que se conta, obviando, a forza de fluidez, se existe ou non unha correspondencia literal do emprego da lingua entre o universo creado e o mundo real; outro camiño, menos andado, pasa por facer pé na cruz do problema e acoller lucidamente o conflito lingüístico e a diglosia no filme para abordalos nunha perspectiva crítica, adoptando unha construción autorreflexiva que non deixe de cativar a atención do espectador, chavella de todas as narrativas.

Outra posibilidade, un “realismo” basto, acrítico, malinterpretando o modelo de representación dominante no cinema, levaría a facermos películas bilingües que consagrarían o sistema de valores da diglosia e o privilexio do castelán. Mirando outra vez para a nosa historia cultural, retrocederíamos aos tempos da novela *Maxina ou a filla espúrea* (1880), de Marcial Valadares, onde os personaxes falaban de acordo coa súa condición sociocultural (xente do pobo en galego e burguesía de Compostela en castelán), un modelo xa anacrónico en 1880, o ano de *Follas Novas* ou de *Aires da miña terra*, na introdución do cal Curros dissolve con brillantez a oposición entre lingua enxebre e lingua universal. Con semellante cinematografía “bilingüe” perpetuaríamos o reparti-

mento desigual dos ámbitos de uso, no canto de cumprirmos a nosa misión de gañar espazo para a lingua no audiovisual e na vida, e desde o audiovisual para a vida.

Cuestión distinta (aínda que relacionada e que vén dereita ao rego) é a da eficacia comunicativa e estética da lingua utilizada na dobraxe de filmes estranxeiros. Se os rexistros da dobraxe podían resultar por veces non aceptables, o problema non estaba (non podía estar) no galego. Radicaba no obvio carácter de traducións que tiñan os textos (cando o procedente é unha reescrita), nos castelanismos fonéticos e prosódicos, nos manierismos herdados da dobraxe castelá, en rexistros lingüísticos incoherentes, escasamente diferenciados, ou que non se daban emancipado do padrón da escrita para ofrecer unha imaxe da lingua oral viva e verosímil. A elaboración dos textos para a dobraxe confróntase aí co non pequeno problema de recrear nas nosas circunstancias sociolingüísticas a pluralidade de rexistros que presentan as linguas normalizadas nos universos de ficción dos filmes estranxeiros, tarefa en que a capacidade e inventiva dos tradutores resulta decisiva. Ocupáremonos doutros problemas desa lingua da dobraxe no curso da sección seguinte.

#### ¿QUE GALEGO NO AUDIOVISUAL?

A terceira vía de análise focada ao inicio toca de pleno no vínculo entre normativización e uso da lingua no audiovisual, desde que avanzar no camiño da normalización implica resolver problemas de normativización puramente lingüística no noso audiovisual de arestora.

Unha primeira consideración podería parecer obvia se non tivese que ver cos primeiros principios, isto é, coa relación entre lingua e comunicación cinematográfica. É ben sabido que nun filme ou nunha obra de teatro a lingua non debe “ouvirse” por si, non debe estar distraendo a atención do espectador. Esa presenza discreta e funcional, subsumíndose e disolvéndose, trama o lugar da lingua dentro do mecanismo de construción do verosímil, mesmo se este é de tipo autorreflexivo. Por outras palabras: só se

a lingua está ao servizo do filme pode o filme facer algo pola normalización da lingua e a plenitude do seu emprego social.

Deixamos agora á parte a cuestión da validez do marco normativo oficial, tan histórico e tan datado como outro calquera. Referirémonos a el como espazo da reflexión, aínda que o que diremos sería aplicable *mutatis mutandis* ao modelo reintegracionista se chegase a estar vixente.

A “lingua estándar” é a grande construción dunha política de normativización pero o estándar no cinema (como na literatura e en calquera práctica cultural que traballe a lingua) vive en estado crítico, facéndose e desfacéndose, en estado de límite. Fagamos un paralelo elocuente: cando se di que o poeta é *super-grammaticus*, ninguén pensa que os autores deban ignorar olímpicamente os estándares. Pola contra: sobre a base dun fondo coñecemento do estándar, a relación con el ten que ser creadora e recreadora (non limitante nin paralizadora), como acontece noutras linguas da nosa veciñanza.

Trataremos de ser o máis precisos que nos sexa posible pois batemos cun tema delicado: se, por unha parte, calquera laxismo no traballo da lingua está excluído, unha presenza obsesiva da normativización levaría a interpretar os diálogos (e a lingua do audiovisual) como locución pedagóxica ou como exercicio académico cando, por definición, este non pode ser o seu sentido.

Achariámonos daquela ante unha consideración do idioma autonomizada, desligada do carácter de comunicación estética e da súa inclusión nunha obra audiovisual, e o que faríamos sería someter a lingua dos personaxes a unha escoita que, para ouvir a articulación, deixa de ouvir o que se articula, en inquisición por completo allea ao diálogo vivo, fluente, que é o que, en último termo, recrean a convención cinematográfica ou televisiva. Trátase, en suma, de que o audiovisual encarne sen autocontemplación os padróns normativos e nunca de subtraer o filme ao seu ámbito propio, como se o audiovisual tivese que constituírse nunha especie de curso de galego supletorio.



Ocorre ademais que o estándar é sempre un estándar incompleto e en evolución, ás veces rápida, ás veces vagarosa. Entre nós, ten como expresión oficial (mesmo consagrada por Lei e publicada no DOG na súa versión de 1982) as *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* da Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega. Ora, como o seu mesmo título indica, as prescricións contidas nese texto son de tipo ortográfico e morfolóxico e só de raro en raro entran na fonética e a fonoloxía. Non temos aínda unha fonoloxía normativa e tardaremos en tela, como consecuencia da lentitude de todo proceso de fixación dun idioma en vías de normalización.

Entre tanto, a única autoridade vixente neste terreo é a que nace do diálogo entre os especialistas que van mostrando puntos de vista coincidentes nas publicacións de referencia. Mais, como ben se infire, e de retruque, ese establecemento de criterios fonolóxico-fonéticos carece de base legal suficiente para obrigar a ninguén mentres non o formalice e o publique a Real Academia Galega, única institución á que a Lei de Normalización Lingüística 3/1983 atribúe criterio de autoridade.

Pola forza dos feitos e da necesidade, correspondeu na nosa historia recente ao departamento lingüístico da TVG o duro labor de ter que ir dando solucións sobre a marcha ás amplas áreas non lexisladas e aplicar unha fonética normativa, exercendo así unha autoridade parcial (non se estendía, nin moito menos, a todas as emisións) e para a que só estaba facultada polo poder económico da TVG como pagadora das dobraxes que encargaba ou das producións que adquiría (mais case non hai dobraxe nin produción en lingua galega se non as compra a TVG).

Iso trouxo unha mellora nas calidades lingüísticas pero tamén unha progresiva e crecente homoxeneización do estilo e as maneiras e mesmo unha redución da variedade das voces na dobraxe (bastantes profesionais da área deixaron de ser convocados polos estudos para evitaren os custos asociados á eventual repetición dos traballos). Ora, o que nunha fase inicial podía explicarse con carácter transitorio, acabou prolongándose sen cabo,

creando unha situación tan anómala como a que supón que sexa exclusivamente un departamento da TVG e non os profesionais lexitimados para facelo (os titulados pola Universidade en Filoloxía Galega) a autoridade encargada de certificar a calidade lingüística das producións ou as dobraxes.

O recoñecemento eficiente da validez desas titulacións por parte dunha empresa pública como a TVG<sup>4</sup> tería ademais a virtude de enriquecer o proceso de incesante autoconstrución da lingua do audiovisual. Pois non é só que, máis alá do obvio (hai vogais que só poden ser abertas ou cerradas, consoantes que só admiten unha articulación en dadas posicións), falte unha fonética normativa. É que parece racional non impor unha única solución fonética cando a fala rexistra diversas posibilidades, sexa por razóns dialectais (das que o *Atlas Lingüístico Galego* ofrece boa mostra) ou de mera oportunidade interpretativa, como as que afectan á entoación. O estándar do audiovisual non pode quedar reducido indefinidamente á interpretación que del se faga, *intra muros*, na TVG.

Poñamos algúns exemplos de diferente signo para evitarmos calquera interpretación equívoca da nosa reflexión. O uso correcto da lingua no audiovisual non debe aceptar de ningunha maneira o réxime do pronome átono que se observa en moitos presentadores, locutores e mesmo series televisivas, contrario ao xenio da lingua e produto da influencia do castelán. Outro tanto cómpre dicir da entoación: o ton neutro procurado por unha lingua estándar non pode ser un ton morto, no que non estea presente a amplitude da nosa curva melódica ou algún dos variados sotaques característicos do galego<sup>5</sup>.

4. Que non hai razóns para o optimismo nesta área móstrao o xa citado *Plan de cine, TV movies, series...*, onde lemos: “En calquera caso, TVG resérvase a facultade de supervisión lingüística das distintas fases de creación, produción, realización e posproducción” (p. 19). En ningún momento dese *Plan* está contemplada a existencia en Galicia de titulados en Filoloxía Galega nin o seu exercicio profesional no audiovisual.

5. Mesmo cabe interpretar ese carácter monocorde como un sutil efecto diglósico: a nosa amplitude melódica non cadraría coa representación espontánea (inconsciente) da lingua “formal” da TV, sobre a que seguiría pesando ás caladas o padrón televisivo do español.

Máis aínda: tampouco queremos lexitimar a variante da gheada que desde hai anos vén gozando de aceptación en series emitidas pola Televisión de Galicia (puro “j” castelán) e que, segundo os especialistas, non pode ser considerada autóctona –a gheada xenuína coincide, *grosso modo*, coa aspiración xermánica<sup>6</sup>.

Pois a introdución da gheada nas series a que nos referimos non supón, nin moito menos, a rigorosa procura dunha cor local para a lingua (abonda observar o descoido dos seseos e da gheada en termos dialectolóxicos) con resultados verosimilizadores e, por tanto, eficientes en termos audiovisuais. O que se fai é engadir un “j” castelán e un popurrí de seseos a unha lingua de base e intención estándar (en xeral non moi coidada), degradando a imaxe do idioma ao plano do “patois”. Como cando na historia das artes da representación se procuraba debuxar algúns personaxes “graciosos” ou “característicos” facéndoos falar con incorreccións –o exemplo máis basto poden ser os indios do “western” pero podemos remontarnos a creacións como o “sayagués” de Juan del Encina que tanto riso provocaba nos seus auditorios (séc. XV-XVI), ou mesmo evocar a figura tipo do galego na historia do teatro español. Esta última asociación é a máis procedente pois o que se intenta é aproveitar os efectos que produce na audiencia a evocación dalgúns estereotipos da fala popular. Así, o que se pretendería potenciación do verosímil resulta, en realidade, recurso groso á convención.

Exemplificando en positivo, parece en cambio moi lexítimo o uso do seseo (trazo histórico resultante do sistema de sibilantes medievais) ou que os actores, pola súa orixe dialectal ou polas características do personaxe, tendan a realizacións plenamente galegas pero minoritarias ou non consagradas como estándar na práctica normativa da TVG (por poñer só un caso: a articulación

6. Con independencia do debate sobre as orixes da gheada, hai acordo en que a transición do son aspirado tradicional até o “j” é produto dunha interferencia lingüística co castelán. Iso explica tamén a perda de terreo da gheada autóctona fronte a un “j” que de ningún xeito cabe promover desde a TVG.

da conxunción copulativa como *e* cerrado, ben documentada no *Atlas Lingüístico Galego*, no canto do esixido *e* aberto), de acordo co tan repetido “keep your accent” da tradición anglosaxona.

Esa diversidade debe ser respectada, igual que cando navegamos terreos tan sometidos a azares subxectivos como é o dos encontros entre palabras, onde a intención do falante impón os ritmos máis variados e variables. A natural recreación desa espontaneidade polos actores, de acordo coa situación dramática, non pode caer baixo o punteiro que recusa calquera desviación con respecto á forma considerada canónica como “falta” ou “descoido”.

Polas mesmas razóns, é improcedente excluír do audiovisual as irregularidades, vacilacións ou relaxacións propias da fala, pretendendo que a lingua dos filmes teña un carácter modelar e que a variabilidade incesante das realizacións dun fonema (ou dun encontro entre fonemas) se fixe en solucións fonéticas prefixadas para cada caso.

Descoñeceríase así a articulación entre fonoloxía e fonética e confundiríase a dimensión vocal da interpretación cunha ortopedia –parte da gramática que ensina as regras da pronuncia correcta. Mais, ao cabo, unha actitude viciada deste tipo dáse tamén noutras áreas da cultura galega actual: referímonos ao nefasto costume de publicar os clásicos en edicións corrixidas (e por veces mal) para adaptalas á normativa vixente por considerar “ilegais” múltiples termos do uso literario histórico. Otero Pedraio é unha das vítimas máis reiteradas de tan inicuo proceder e a gravidade do feito próbano a desaparición progresiva dos textos orixinais (substituídos polo que inicialmente é introducido con tópica modestia como adaptación didascálica) e a estendida tendencia a modificar os textos das reedicións sen sequera facelo constar.

Estas prácticas presentan todos os síntomas dunha enfermidade cultural. A variabilidade e a falta de “redondez” das realizacións no caso dun filme (como a exploración das múltiples posibilidades do sistema lingüístico no caso das obras literarias, mesmo indo máis alá do sistema) non só é tolerable senón digna de respecto como testemuño dun uso vivo da lingua. Outra vía

lévanos á lúgubre cultura dos preceptores onde o galego corre risco de morrer de mala maneira, finalmente idéntico a si mesmo, perdendo o que as producións estéticas achegan e levan achegando desde o inicio dos tempos aos sistemas lingüísticos dos que parten. A necesidade de defender o idioma nunha situación de conflito lingüístico é perentoria. Mais iso non nos pode levar a unha posición na cal os marcos de referencia que construímos se convertan en murallas e tollan a vida expresiva da lingua, tornando en autorrepresión o asedio ao que nos somete a presión do castelán. Nos antípodas do “todo vale” áchase un rigor máis esixente, máis largo e profundo –máis fiel ao concepto de comunicación audiovisual galega no sentido propio do termo– que defenda o estrutural, preserve a variedade e teña capacidade exemplar atractiva.

Estes problemas teñen outro aspecto usualmente non advertido: a necesaria integración entre as voces e o restos de fluxos que compoñen o son do audiovisual. De pouco vale un exquisito coidado da lingua se as voces non se integran no mundo do filme. Este aspecto adquire moita relevancia desde que as ficcións chegan aos nosos espectadores sobre todo a través da dobraxe. Ouvimos con desgraciada frecuencia unhas mesturas de son en que a rotura da integración entre voces e ambientes sobrancea. Soan en primeiro termo aquelas (con reverberacións a miúdo inapropiadas) e os ambientes adelgázanse até se converteren en meros signos simbólicos das cousas que pasan. A construción da relación entre as voces dos personaxes e o seu mundo abandónase e cárgase na conta da convención da dobraxe o que é puro descoído, so pretexto de que o diálogo debe resultar audible nos contaminados espazos sonoros da audiencia televisiva. Tal presenza abafante da voz minimiza o papel do son non vocal e, aínda que permite apreciar moi ben os matices fonéticos, resulta inaceptable desde as esixencias estéticas e técnicas de calquera ficción construída con rigor.

A isto súmase un segundo trazo habitual nas dobraxes dos nosos estudos: a sobrecarga de graves no rexistro das voces, provocada pola proximidade dos micrófonos ao aparato fonador e,

secundariamente, polas características das salas de gravación. É outro dos factores que marcan as distancias coa transparencia do son directo e que contribúen, acentuando a convención, a retirar-lle forza ao mundo dos filmes.

Hai que intentar construír outro modelo que arrecante as prácticas herdadas das dobraxes ao castelán realizadas desde a súa instauración obrigatoria polo franquismo, que evite as traducións pouco elaboradas (non reescritas desde o galego), que teña en conta a integración das voces dos personaxes co seu mundo e que se esforce en recrear a plasticidade e relaxación inherentes ao uso expresivo da lingua.

Nesa perspectiva, deberían evitarse os vicios tradicionais (“acartonamento”, afectación, paleta expresiva curta e previsible, esporádicas ornamentacións compensatorias, escasa riqueza prosódica, hipercharacterización fonética artificial ou, no extremo oposto, castelanismos fonéticos) para obter unha interpretación vocal orgánica, un “menos” que é “moito máis”, con vistas a un horizonte superador das prácticas en que a miúdo se moven dobradores, técnicos e estudos en Galiza e fóra de Galiza.

Ben se comprende que tradicións e usanzas teñan o innegable poder de autorreproducirse. Por estarmos instalados no hábito, deixamos de percibir o seu carácter de logro transitorio e chegamos mesmo a proclamar como virtude o que non deixa de ser costume e, por veces, preguiza. Pero só se os personaxes soan cribles, cunha verosimilitude alargada, contribuiremos a deseñar unha lingua eficiente para o audiovisual. O contraexemplo témolo en moitas producións e dobraxes que, infelizmente, non soan galegas nin soan a galego vivo, proclaman a convención cun resultado moi distanciador, prexudicial xa non para o propio filme, senón para a aceptación da lingua por parte do público.

Non se pense que ignoramos a dimensión de artificio que a creación de rexistros lingüísticos aceptables implica –todo estándar ten algo de esforzada construción. E tamén sabemos da influencia que neste campo teñen actuacións que se sitúan fóra da ficción. Por exemplo: convén mellorar a calidade do galego empregado polos

presentadores e locutores da TVG (e a súa atención aos efectos diglósicos), útil labor en que o aplicado esforzo dos lingüistas e a adopción dunha actitude pedagóxica ben se xustifica. O noso audiovisual e, o que é máis importante, o público de Galiza veríanse así moi beneficiados.

## ENVÍO

Pola forza do poder máis forte, a comunidade que falaba e mantivo vivo o galego na nosa época contemporánea portábao case como un estigma fronte á presión da lingua da dominación. Entre tanto, os grupos que exercitaban a lingua con consciencia da súa dignidade non conseguían establecer un diálogo fecundo cunha colectividade de tan débil autoconsciencia, eses espectadores privados de si.

É a posición da literatura galega que xa describiu Rosalía no seu prólogo a *Cantares Gallegos*. Feita desde este país, para este país e por este país, a autora padronesa proxectaba a súa obra cara a un lector futuro e, certamente, durante moitos anos a nosa literatura foi escasamente lida e non ultrapasou a condición de obxecto curioso, conservado case por desidia.

En múltiples textos dos últimos dous séculos detectamos esa figura: a de estarmos en Galiza sen lugar. Estarmos en Galiza e non comunicar con Galiza, non nos darmos encontrado co país que encarnamos. Fomos longo tempo unha cultura encerrada, vivindo un exilio interior, sen posibilidade de chegar ao seu suxeito e destinatario.

Morrendo ou transformándose profundamente o que foron signos máis característicos da galegitude, vinculados a un mundo tradicional e rural-mariñeiro, o noso audiovisual diríxese agora a unha sociedade en urbanización inevitable e quere facer achegas significativas ao proceso a través do cal o país vai dando conta de si, ofrecéndolle novas imaxes de Galiza e novos modelos de identificación.

Cando a forma cultural que maior influencia pode ter e ten decote é, sen dúbida, a audiovisual, o sector adquire un decisivo

papel. Comunicando, faremos comunidade. A nosa imaxe e o noso son buscan, coa maduración industrial do sector, un público, un corpo social, unha xente onde encarnar, expresión á busca esperanzada (por veces desesperada) do seu interlocutor. Non podemos acabar sendo cómicos exhaustos na representación dunha cerimonia sen esperanza, resignados a que a lingua ocupe un rol só ritual nas producións.

E é que, unha vez máis, o problema do audiovisual non é diferente do da nosa cultura toda, confrontada cun novo século onde a identidade colectiva aparece vinculada de pleno á supervivencia normalizada da lingua dos máis, das voces do país de Galiza. Responder ao noso compromiso coa lingua será o mellor modo de sermos fieis ao destinatario, a comunidade escura, por veces invisible, que constitúe a xustificación última do noso traballo.



## HISTORIOGRAFÍA, INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN

*José M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle*

### HISTORIOGRAFÍA / INVESTIGACIÓN

Dos tres elementos que constitúen o enunciado, dous poden ser tratados en conxunto, posto que en case todos os traballos de historiografía hai bastantes compoñentes de investigación.

No noso caso as dúas liñas están perfectamente xunguidas, diríamos que desde o seu comezo. Polo tanto, ímolas considerar paralelamente.

Se o cinema galego chega serodiamente a acadar un posto (de momento, bastante modesto) no conxunto da produción cinematográfica hispana, pola contra a investigación no noso país estase a facer nun nivel semellante ao que hai noutros lugares de España. Falo non só da de carácter histórico, centrada no noso país<sup>1</sup>, senón tamén daquelas en que se empregan fórmulas estruturalistas e as súas derivadas narratolóxicas ou semióticas, entre outras.

1. Non obstante, quero sinalar que deixo a un lado traballos que non son de historia da cinematografía. Antes de facer análises narratolóxicas ou semióticas (as que agora están na moda) é preciso ter perfectamente establecido o corpus que se quere estudar, establecemento en que o labor de restauración “filolóxica” das filmotecas, neste caso da galega, é básico. Un dos primeiros achegamentos ao estado do asunto que nos ocupa é o de A. L. Hueso, “La investigación cinematográfica en Galicia en los años 80”, que está incluído no volume *Hora actual del cine de las autonomías del Estado Español. II Encuentro de la AEHC*, coordinado por J. Romaguera/P. Aldazábal, en 1990; o ano anterior, as actas do primeiro encontro, ed. de J. Romaguera/J. B. Lorenzo, tiñan o títu-

A importación de métodos estranxeiros de investigación, fluxo que en España foi desembocar, primeiramente, nos campos universitarios da Historia, da Historia da Arte, da Literatura..., alcanzou de cheo o eido da nosa Historia da Cinematografía nos anos 80 do pasado século. Con anterioridade, o panorama (pouco atraente) da bibliografía cinematográfica española estaba exposto no traballo de M. R. Aragón (1956). Con anterioridade, así mesmo, había referentes para todo o Estado nas obras de J. A. Cabero (1949) e F. Méndez-Leite (1965), sen esquecer o texto, relativamente atípico na cultura impositivamente unitaria daqueles anos, de M. Porter sobre o cinema catalán (1969). Pola súa parte, antes de 1980 M. Rotellar e R. Gubern, entre outros, achegaron estudos sobre aspectos tamén precisos como o cine en Aragón, o cine da II República ou sobre a censura cinematográfica no franquismo.

Polo que a nós se refire, sen desbotar precedentes como os significados polas Xornadas de Cine de Ourense que, no caso que nos ocupa, serviron para a toma de conciencia (delimitada polos acontecementos dos derradeiros anos do franquismo e os primeiros da transición) de que o cinema galego non existía, ou o breve artigo de X. M. Rabón, que discorría sobre a procura dun cinema galego, a investigación comeza, verdadeiramente, arredor das universidades, máis en concreto, da Universidade de Santiago de Compostela (USC)<sup>2</sup>.

En Santiago introduciuse, no curso 1972-1973, o ensino da Historia do Cinema, dentro dunha reforma dos plans de estudo

lo de *Metodologías de la historia del cine*; citamos, logo, a J. M.<sup>a</sup> Folgar, "Investigar cinema na Galiza" en *Cinema*, marzo/maio, 1994, e varios dos artigos recollidos en *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, editado por J. L. Castro, P. Couto e J. M.<sup>a</sup> Paz, en 1999: "Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión" (na súa primeira parte), de J. L. Castro; "Con motivo de un centenario. La necesaria revisión historiográfica del cine", de A. L. Hueso; "Problemas metodológicos para una historia del cine español", de J. P. Perucha, así como unha sinopse dunha mesa redonda sobre "Historiografía do cine en Galicia".

2. Para evitar malicias, recordamos que en 1980 había só unha universidade entre nós. Por outra parte, repito doutra maneira o enunciado na nota anterior, só consideraremos os traballos de historia do cinema e de historia do audiovisual relacionados con Galicia.

da Facultade de Filosofía e Letras. Se ben noutras universidades españolas houbera, ou había estudos de cinema<sup>3</sup>, Santiago foi pioneira no conxunto do Estado, como o sería sete anos despois, ao dotar unha praza de profesor adxunto para esta ensinanza. En 1979, chega a Galicia, dende Madrid, A. L. Hueso Montón, para ocupar ese posto. A finais de 1990, a singularidade de Galicia, no conxunto español, volve cando o mesmo profesor acada a cátedra de Historia do Cinema na Facultade de Xeografía e Historia de Santiago<sup>4</sup>.

Ao voltar ao principio dos anos 80 temos que mencionar un título fóra do normal (pola forma física da súa presentación: unha carpetiña con varios cadernos), que foi publicado en 1980, en Vigo, polo cineclub Abertal, *Escolma do cine galego*. Desaparecidas as Xornadas de Ourense por imposición gubernativa había anos, esgotárase un foro de discusión sobre a pertinencia ou non de facer cine galego. Dunha maneira mínima, o cineclub Abertal reabre un debate, non só cinematográfico, nun punto en que se albiscan outras perspectivas para a convivencia no país galego. No ano seguinte, 1981, E. C. García Fernández fala sobre “O cine feito en Galicia”, comezo dunha práctica que seguiría en anos vindeiros con outros participantes, dentro da mostra de agosto que organizaba o cineclub Carballiño. En 1981 tamén, no número 24 da revista *Contracampo*, L. M. Quiroga Valcarce publica o que podemos considerar como o primeiro achegamento científico ao noso cine, “Los orígenes de la cinematografía en Galicia”, versión moi

3. Por exemplo, dende 1963 hai no verán un curso de cinematografía na Universidade de Valladolid.

4. A investigación universitaria é o corolario do pulo dos estudos superiores na España dos 80 e primeira metade dos 90. A descapitalización das universidades públicas, logo, deixou paso ás universidades privadas e a un proceso de “masterización” inxente, que perdurará pois non se busca, primordialmente, o coñecemento senón a rendibilidade. É a plasmación actualizada dunha visión pesimista da nosa sociedade que Jaume Perich debuxara en 1988: “Con tus impuestos pagas esto (...) Enseñanza, Universidad... y con lo que te queda pagas esto (...) Escuela privada, Estudios en EE. UU.”.

abreviada dun traballo que presentara para acadar o diploma do curso de cine da Universidade de Valladolid.

Na USC comeza unha xeira investigadora en Historia do cine en Galicia, en boa parte inédita, resultado de traballos de licenciatura e de doutoramento dirixidos case todos eles por A. L. Hueso. Había que “construír” o decurso do feito cinematográfico no noso país, por suposto dentro da evolución da nosa sociedade.

O primeiro resultado académico foi o de L. M. Quiroga, “El cine a través de la prensa diaria coruñesa en la década 1920-1930”, memoria de licenciatura inédita, do ano 1983. Seis anos despois, en 1989, o mesmo investigador defende a súa tese, “El cine en Galicia durante la Segunda República”, da que Quiroga publicaría algúns segmentos en actas de congresos e no libro *Historia do cine en Galicia* (1996).

“Estudio del hecho cinematográfico en la ciudad de Santiago (1939-1944)” é a memoria de licenciatura de A. Pérez Pena, do ano 1984, que foi resumidamente editada en 1985 como *O cine de posguerra en Santiago (1939-1944)*.

En 1985, a tese de doutoramento de J. M.<sup>a</sup> Folgar de la Calle, “Aproximación a la historia del cine en Galicia (1895-1920)”, parte da cal foi publicada dous anos despois, en 1987, co título de *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*.

En 1985, publicábase na Coruña *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*, de E. C. García Fernández, que reproducía a súa tese de doutoramento lida no ano 1983 en Madrid, na Universidade Complutense. Comezaba a difusión dunha actividade ata ese momento pouco coñecida no ámbito español, e tamén galego, por suposto.

En 1986 son defendidas dúas memorias de licenciatura en lingua galega: a de M.<sup>a</sup> J. Arias Rey, “Estudio do feito cinematográfico en Santiago (1931-1936)”, e a de M. Eijo Barro, “O cineclubismo en Santiago de Compostela (1961-1979)” que, en 1988, foi o libro *Cineclubismo e cine non comercial en Santiago durante os anos 60 e 70*.

Mentres a maioría dos traballos supón unha procura de datos a través da prensa, de información xeral e especializada, de datos de arquivos, o de Eijo trae ao noso campo un dos métodos da historia oral, o emprego de entrevistas aos participantes no movemento cineclubista deses anos.

#### *Historias comúns*

Os textos de García e de Folgar están escritos en castelán. Habería que agardar a 1997 para ter a primeira historia xeral do cinema no noso país escrita en galego e por un galego, e seguindo, en parte, criterios político-culturais: X. Nogueira, *O cine en Galicia*. O ano anterior, J. L. Castro de Paz coordinara outra *Historia do cine en Galicia*, libro en que participan varios investigadores da nosa historiografía.

Quedan así bastante ben cubertos, con perspectivas e alcances variados, os cen anos de cinematógrafo na nosa comunidade, que se completan, no que se refire aos antecedentes, con *Espectáculos precinematográficos en Galicia. Das sombras chinescas aos panoramas*, de X. L. Cabo, editado en 1990<sup>5</sup>.

Neste apartado, temos que citar a M. González, co seu *Documentos para a historia do cine en Galicia. 1970/1990*, do ano 1992; novamente, a E. C. García, polo *Diccionario filmográfico de Galicia*, aparecido en 1993; así mesmo, o *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)* que, baixo a coordinación de J. L. Cabo, J. A. Coira e J. J. Pena, dentro do CGAI, saíu do prelo en 2001, e que ten xa unha segunda edición. Por outra parte, e cunha delimitación uniprovincial, do ano 1992 é *La exhibición cinematográfica en La Coruña (1940-1989)*, de A. L. Hueso.

Dentro das historias comúns, nomeamos neste punto outras publicacións que recollen gran parte da produción cinematográfica

5. A Universidade de Santiago publicou, en 2000, en edición facsimilar, o *Liber decimus*, derradeiro capítulo de *Ars Magna Lucis et Umbrae*, de A. Kircher, coas súas traducións do latín ao galego e ao castelán. É un texto precinematográfico (do 1671), longamente citado e só moi parcialmente reproducido.

galega, ou relacionada con Galicia, ao longo dos anos. *Filmografía galega. Longametraxes de ficción* e *Filmografía galega. Curtametraxes*, catálogos, respectivamente, de 1998 e de 2002, elaborados por dous equipos que traballaron no centro Ramón Piñeiro, dos que foron responsables A. L. Hueso e J. M.<sup>a</sup> Folgar.

Por último, a compoñente industrial do sector da imaxe queda rexistrada en *Audiovisual galego*, un volume que o CGAI elaborou para a Xunta de Galicia en 2003. Este traballo, o máis posto ao día no momento en que se redactan estas liñas, tivo varios antecedentes, todos eles elaborados por ou para o Consello da Cultura Galega (CCG). O primeiro foi *Informe da comunicación en Galicia*, do ano 1993<sup>6</sup>, que seguirían *Observatorio do audiovisual galego. Catálogo de producións 1997-1998*, *Observatorio do audiovisual galego. Informe e catálogo 1999-2000*, coordinado este por X. López e M. Ledo<sup>7</sup>, para rematar (polo de agora) con *A comunicación en Galicia 2000*, *A comunicación en Galicia 2002*, baixo a supervisión de X. López García<sup>8</sup>. Neste lugar colocamos o monográfico que a revista *Grial* publicou no seu núm. 154, en 2002, coordinado por X. Nogueira, que ofrece perspectivas multidisciplinares sobre o seu

6. Só tres traballos teñen que ver directamente co audiovisual, "O cine", de M. A. Fernández, "Unha década de videocreación (1982-1992)", de M. González Álvarez, e "A fonografía", de E. Caldeiro. A principios do ano en que o Parlamento de Galicia aproba a Lei do audiovisual galego, 1999, a Xunta de Galicia, a través do "Xacobeo '99", lanza un texto promocional, *Galicia, camino de comunicación*, que vén a ser un anticipo, "sui generis", de *Audiovisual galego*, de 2003.

7. O "Informe", agás os anexos, ten tradución ao inglés (estamos, pois, na vertente comercial). Os dous obradoiros foron editados no ano 2000.

8. Destacamos os aspectos audiovisuais tratados. No libro do ano 2000, a radio, o audiovisual, os novos medios, o cine, a publicidade. En relación con este último, trátase da publicidade como industria, non como actividade artística. Na edición de 2002: a radio, a televisión, a publicidade, o sector cinematográfico, Internet e os medios de comunicación electrónicos. Non hai un apartado para o audiovisual de creación. Por outra parte, *Estudios de comunicación* é unha revista de periodicidade anual, patrocinada polo CCG. Dos tres volumes editados, só un, o núm. 0, ten un artigo específico sobre cinema, "Un intenso pero escaso século de cine", de M. A. Fernández. Fóra do CCG, en 1999 Edith López publica *O sector audiovisual en Galicia*.

título xenérico, “o audiovisual galego”. Por outra parte, o volume é algo insólito nunha publicación galega cultural.

Con estes traballos, a nosa historia cinematográfica, non-nata ata os anos 80 do pasado século, acada un nivel salientábel<sup>9</sup>, podemos dicir que case semellante ao que existe no conxunto do Estado, que mesmo posibilita un texto divulgativo<sup>10</sup>, *O bosque animado. Cen anos de cine en Galicia*, de E. Galán (1997).

#### *O cine nas cidades*

Se reducimos a panorámica, temos obras que analizan o espectáculo cinematográfico en varias poboacións galegas.

Seguindo unha ordenación cronolóxica, comezamos en 1994 cun caderno, *Del New England a los Goya: casi un siglo de cine en Ferrol*<sup>11</sup>, de R. Martín Sánchez e A. Vázquez Aneiros; virán, logo, J. L. Castro, *La Coruña y el cine I. 100 años de historia. 1896-1936*; J. J. Pena/J. L. Castro, *La Coruña y el cine II. 100 años de historia. 1936-1995*, ambos os dous de 1995, ano de que tamén é *Crónica de cine. O Carballiño 1900-1994*, de M. A. Fernández<sup>12</sup>. O ano seguinte, 1996, son publicados *Da historia do cine en Pontevedra 1897-1936*, de X. E. Acuña, e *O cine en Lugo 1897-1977*, de F. Arribas Arias; en 1997, A. Erias/R. Sarmiento son autores de *O cinematógrafo en Betanzos (1897-1951)*; e rematamos (ata agora) con outro título sobre a cidade de Pontevedra, desta vez escrito por C. A. López Piñeiro e publicado en 1998, *O nacemento dunha cidade. A implantación do cine en Pontevedra*.

9. Hai unha excepción, Cataluña. Fomos tras ela neste campo, e non temos o seu volume de produción bibliográfica.

10. En 2004, o CGAI publica *Cinematógrafos de Galicia. 1896-2002* (título tomado da súa cuberta), que presenta un “roteiro” iconográfico selectivo, ao longo da xeografía galega, sobre as arquitecturas dos locais con espectáculos de cinema, desaparecidos ou existentes.

11. Marcamos con negra no título as cidades obxecto da investigación.

12. Foi premio “ex aequo” cun traballo de C. A. L. Piñeiro sobre *Vida Gallega*, no concurso convocado en 1993 polos cineclubs galegos sobre a Historia da Galicia cinematográfica.

Sendo o mencionado un corpus consistente, vemos que hai ocos para un máis completo coñecemento dunha ideal xeografía cinematográfica de Galicia. Algún deles é curioso (o caso de Ourense, ou o de Vigo), polo que temos un campo en que hai moito que labrar aínda. Traballos vindeiros nesta liña servirían, por exemplo, para compoñer un mapa máis completo da exhibición galega ao longo dos anos, o que valería para apreciar axeitadamente o papel do noso país no conxunto peninsular<sup>13</sup>.

#### *Cineastas*

Empregamos a verba no seu sentido máis extenso. Por unha parte, hai obras que tratan do labor de operadores, directores, actores e ata inventores. Por outra, aquelas que falan de literatos que, esporadicamente, colaboraron en obras audiovisuais, cinematográficas, maiormente, pero tamén televisivas<sup>14</sup>.

Se ben non imos facer unha mostra rica en artigos de revistas galegas, pola súa data temperá traemos a este lugar “Ricardo Núñez: una vida para el cine”, de X. L. Mosquera, no que se resume a xeira artística deste actor de Betanzos<sup>15</sup>.

Unha das primeiras publicacións do CGAI foi, en 1993, *Ramón Torrado, cine de consumo no franquismo*, de J. L. Castro e J. J. Pena. Ramón nacera na Coruña, e o seu irmán era Adolfo, prolífico autor teatral. Nela considéranse os traballos deste director, moi vencellado á casa Suevia Films, de C. González.

*Fernando Rey*, de J. L. Cabo, dá conta en 1994, ano da súa morte, da traxectoria biofilmográfica deste actor coruñés.

*José Sellier, La Coruña y los orígenes del cine en España*, foi a achega documental galega á comunidade científica estatal, no ano do “centenario” español do cine, en 1996. Os seus autores, J. L. Castro e J. M.<sup>a</sup> Folgar, aproveitan a fenda que na historiografía dos

13. Aquí entrarían os probábeis traballos inéditos sobre outras poboacións. Temos noticia de dous: un sobre Ferrol e un sobre Vilagarcía de Arousa.

14. Imos seguir unha orde polo ano de publicación.

15. Apareceu no volume de 1986 do *Anuario Brigantino*.



inicios do cinema español abriron os investigadores J. C. Seguin e J. Lertamendi<sup>16</sup>, que argumentaron razoadamente a imposibilidade de que *Salida de misa de 12 del Pilar de Zaragoza*, considerada durante moito tempo a primeira película “española”, fora filmada en 1896. Desta maneira, a obra do fotógrafo J. Sellier en 1897 cobraba unha importancia certa nos ‘primordios’ do noso cine.

A figura de Carlos Velo, non completamente tratada na súa etapa mexicana, é obxecto dunha especial atención. *Carlos Velo. Cine e exilio*, de 1996, e *As imaxes de Carlos Velo* (2002), son traballos sobre este personaxe, escritos por M. A. Fernández, aos que se lles engade unha tese de doutoramento, inédita ata agora, *Carlos Velo: discurso informativo e didáctico no cine documental da II República*, defendida por F. Redondo Neira en 2001, na facultade de Ciencias da Información da USC<sup>17</sup>.

*Antonio Román, director de cine* é un estudo de P. Coira, publicado en 1999, que recolle o seu labor, comezado na década dos 30, e que tivo unha faceta xornalística en *Radiocinema*, revista ocasionalmente publicada na Coruña, nos anos da Guerra Civil. A curtametraxe *El hombre y el carro/O carro e o home*<sup>18</sup> pon de actualidade, no ano 2004, o seu labor documentalista, co gallo de que

16. Lertamendi, en 1997, foi coautor xunto con J. M.<sup>a</sup> Folgar de “Portugueses en Galicia na presentación do ‘cinématographe’”, caderno en que se documenta, sobre informacións de xornais, o percorrido que exhibidores ambulantes lusitanos fixeron por Galicia e Asturias, para seguir, logo, a León, Salamanca, Toledo, Zamora e varias poboacións de Estremadura, desde abril de 1897 ata febreiro de 1898.

17. A partir das súas viaxes a Galicia, despois da morte de Franco, Velo recibira un tratamento singular, reflectido nunha entrevista, en outubro de 1977, de J. Hernández Les en *Cinema 2002*, e noutras en *Teima. Revista galega de información xeral*, por L. Álvarez Pousa que, en 1983, presidiu o xurado do premio Mestre Mateo das Artes, que llo concedeu a Velo porque “apostou pola cultura de Galicia (...) dende a linguaxe anovadora do cine, como director en películas de ficción realizadas no seu exilio mexicano e anteriormente como un dos mellores documentalistas, época en que o seu filme ‘Galicia’ merece un premio no París de 1935”.

18. Os títulos responden ás copias, respectivamente, con voz en off castelán e voz en off galega, sendo esta a do propio X. Lorenzo. Teñen pequenas diferenzas, que foron analizadas por Coira.

o homenaxeado no Día das Letras Galegas, Xaquín Lorenzo, fora coautor con Román do título citado anteriormente<sup>19</sup>.

Sobre o director Chano Piñeiro, falecido en 1995<sup>20</sup>, publicáronse *Unha historia do cinema galego: Chano Piñeiro*, de X. Acuña, en 1999, e *Chano Piñeiro*, breve homenaxe do seu amigo e veciño F. Rozados, en 2003.

A. de Ossorio, director coruñés, ten un volume en que varios autores falan do seu traballo, *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*, que saíu do prelo en 1999, dous anos antes da súa morte.

C. A. López publica, en 2001, *Enrique Barreiro. Cineasta e inventor*<sup>21</sup>, sobre a figura dese pontevedrés, un tanto atípica polas súas actividades.

En *A Bela Otero, pioneira do cine*, de M. A. Fernández, expónse a case tanxencial relación co cinematógrafo desta bailarina de Valga, noutrora famosa. *Cesáreo González: el empresario espectacular, Viaje al taller de cine, fútbol y variedades del general Franco* é un peculiar estudo de J. A. Durán sobre este produtor vigués, falecido en 1968, que marcou unha etapa do cinema español. Ambas as dúas obras son de 2003.

Pola súa singularidade<sup>22</sup>, temos que citar os títulos que, anualmente, publica o festival de cine de Ourense (coñecido como

19. *O carro e o home. O cine de Antonio Román e Xoaquín Lorenzo* é o catálogo da exposición homónima coorganizada polo CGAI e o Museo do Pobo Galego, que se celebrou en Santiago en maio de 2004. Pola súa parte, P. Coira publica tamén en 2004 un monográfico sobre o filme: *No verán de 1940. Crónica de O carro e o home*.

20. Piñeiro colaborou en prensa. *Conversas co vento*, de 1994, e *A luz dun soño e outros textos de cine*, de 1995, recompilan a meirande parte dos seus artigos. Noutro sentido, o seu único filme en longametraxe ten un caderno para comentario escolar, editado en Ferrol en 2000: *Sempre Xonxa: proposta didáctica*.

21. López Piñeiro ten un estudo sobre os referentes cinematográficos nunha publicación galega, *O cine na revista Vida Gallega (1909-1938)*, editado en 1995. Foi premio "ex aequo" cun traballo de M. A. Fernández sobre o cine no Carballiño, en 1993, no concurso sobre Historia da Galicia cinematográfica.

22. Falamos do contexto galego. En España, festivais como o de San Sebastián ou o de Valladolid veñen, desde hai bastante tempo, facendo edicións sobre o evento monográfico do ano. No caso de Ourense, agás o primeiro volume citado, que ten coordinador único, J. L. Castro, os demais son de coordinación compartida entre Castro e diversos autores.

OFF), que lle dedica a un personaxe que ten unha afinidade con Galicia e a súa cultura e co seu cinema, máis ou menos importante. *Antonio Casal, comicidad y melancolía* (1997), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español* (1998), *El cine de Manuel Mur Oti* (1999), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (2000)<sup>23</sup>, *La imagen y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español* (2001), *Entre o exilio e o reino. María Casares unha actriz fronte á cámara* (2002) e *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde* (2003).

#### *Radio e televisión*

Coma no caso da historia do cinema, o nacemento da investigación nestes eidos está relacionada, na práctica, coa posta en funcionamento da Facultade de Ciencias da Información na USC, no curso 1991-1992.

Con todo, non hai, apenas, traballos que fagan historia, en sentido estrito, destes dous medios audiovisuais en Galicia. A meirande parte trata os seus aspectos políticos<sup>24</sup>, e máis concretamente os socioculturais<sup>25</sup> e sociolingüísticos<sup>26</sup>, ou vertentes distintas,

23. A. Vázquez, que colabora neste volume, publica en 2002, *Torrente Ballester y el cine: un paseo entre luces y sombras*.

24. Por exemplo, A. Maneiro/A. Cabaleiro, *A TVG, unha institución imprescindible para Galicia* (1993), ou A. Cendán, *A televisión en Galicia* (1998).

25. Este enfoque é básico en O. Amorín, “O fenómeno dos teleclubs en Galicia no ámbito socio-cultural”, traballo academicamente dirixido na Facultade de Ciencias da Información, da USC, en 2003.

26. Estes, sobre todo, nunha sociedade como a galega, marcada por dúas linguas de uso, en relativo conflito, do que temos exemplos que van desde *Cultura y medios de comunicación en sociedades dependientes*, editado por M. Cancio en 1982; A. Maneiro, *A influencia da TVG na promoción do galego* (1993); ata A. Amorós/M. Túñez, “Os medios e a identidade cultural: lingua e audiencias televisivas”, que forma parte do volume *Comunicación na periferia atlántica: actas do I Congreso internacional* (Santiago de Compostela, 8-10 de novembro de 1995) ou noutra orde *Vocabulario galego de comunicación*, de P. Novo e X. López, tamén de 1993. Neste derradeiro aspecto, non entramos nos traballos que, desde a Facultade de Filoloxía, son elaborados por membros do Departamento de Filoloxía Galega. Desde outras perspectivas exemplifican, así mesmo, esa liña do tratamento ideolóxico da televisión no noso territorio dous artigos de M. Ledo, “15 anos de televisión” e “Galicia: os ‘estados xerais’ da cinematografía e

que abranguen diversos “media” como a publicidade ou mesmo o xornalismo televisivo<sup>27</sup>.

Lembramos dúas teses de doutoramento, a de M. A. Martínez Hermida, *Televisión y vídeo en Galicia. La intervención de la institución autonómica en el sector audiovisual*, lida na Universidade Complutense, en 1994, e a de X. R. Pousa Estévez, *El sistema radiofónico gallego*, que foi defendida en Barcelona, en Bellaterra, en 1995.

O libro de X. L. Blanco, *Historia da radio en Galicia* (1999), é un dos poucos que tocan a traxectoria deste medio. Pero hai un campo, relativamente tratado: o das intervencións na radio de persoeiros das letras ou das artes galegas: L. Braxe/X. Seoane (eds.), *Escolma de textos de audición radial de Luís Seoane “Galicia emigrante” (1954-1971)*<sup>28</sup>; *Cunqueiro en la radio. Cada día tiene su historia y otras series. Comentarios radiofónicos. Radio nacional de España. A Coruña, 1956-1981*, publicado en 1991; A. R. de Toro (ed.), *Galicia desde Londres. Galicia, Gran Bretaña e Irlanda nos programas galegos da BBC 1947-1956*, do ano 1994; M. Rebolo, *Bós días, galegos. Eiquí Sempre en Galicia* (2000)<sup>29</sup>.

do audiovisual”. O primeiro apareceu no xa citado núm. 0 de *Estudios de Comunicación*; o segundo, en *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 1, abril de 2003, e tamén o exemplar de xullo de 2003 de *Tempos Novos*, que tratou, case monograficamente, a situación da televisión autonómica co título “A Galicia da TVG”. Neste número, da colaboración de M. V. F., “Lendo (en galego) sobre televisión”, obtemos dous corolarios: que hai pouco escrito sobre a xeira da TVG e que hai unha editorial galega especializada no ámbito da comunicación.

27. Sirvan de referencia, *Publicidade e lingua galega. Os consumidores ante o uso do galego na comunicación publicitaria e nas relacións comerciais*, de F. F. Ramallo e G. Rei, editado en 1995 polo CCG, ou a tradución dun texto catalán de M.<sup>a</sup> J. Baró, *A publicidade ilícita e a defensa dos consumidores. Unha visión xurídico-civil de protección dos consumidores e dos usuarios fronte á publicidade ilícita*, do ano 1997. Para a televisión, *Os telexornais nas grellas de programación (1957-1999)*, de A. Amorós (2000), onde se fai unha análise comparativa de diversas cadeas de televisión do reino de España, na que se inclúe a TVG.

28. Cito pola segunda edición de 1994. Sobre Seoane, M.<sup>a</sup> A. Pérez leu a súa tese de doutoramento na USC, no ano 2000, co título *Luís Seoane e os media. A documentación xornalística como fonte de información para o estudio da recepción da imaxe*.

29. O Arquivo Sonoro de Galicia, integrado desde 1995 no CCG, ten —entre outros— uns fondos documentais de voz procedentes do material cedido por A. Vázquez-

## CONSERVACIÓN

Ao abeiro da Constitución de 1978, moitos dos dezasete distritos políticos, que constituíron as autonomías, crearon organismos para o estudo, a conservación e a difusión do patrimonio audiovisual do seu territorio propio<sup>30</sup>.

En 1984 e 1985 funciona en Santiago de Compostela o Arquivo da Imaxe, que acollía baixo o mesmo paraugas, e nunhas instalacións pouco apropiadas, a filmoteca, a fototeca e a videoteca de Galicia, así como unha unidade de produción. O organismo estivo, na práctica, vencellado á actividade política de L. A. Pousa, durante o seu paso polo goberno galego. Cando Pousa dimitiu do seu posto de director xeral de Cultura, a xeira do Arquivo foi esmorecendo ata desaparecer, e cando isto sucedeu houbo ata unha intervención parlamentaria que mostraba a preocupación polo estado dos seus fondos<sup>31</sup>. Nesta eliminación tivo que ver, indirectamente, a posta en funcionamento, no outono de 1985, da Radio Televisión de Galicia<sup>32</sup>.

-Monxardín, con algunhas testemuñas (de Cabanillas, Otero Pedrayo...) editadas en soporte dixitalizado, e outras procedentes da Fundación Barrié que, pola súa vez, conta con arquivo propio na Coruña.

30. Pódese consultar, para este desenvolvemento, S. García Mangas, *La filmoteca, centro de conservación del cine. El caso español*, tese de doutoramento, inédita, lida na USC en 1994.

31. A Consellería de Educación e Cultura, en que estaba integrado o Arquivo, publicou daquela dous catálogos. Nun deles rexístranse as producións propias, as subvencionadas e as de empresas privadas. No campo impreso, *Entregas de Comunicación Cultural* foi tamén unha publicación da mesma Consellería, en forma de caderno. Editáronse 22 números, entre marzo de 1984 e xaneiro de 1986. Deles, 10 tratan temas de cinematografía (o núm. 7 fai, por ver primeira, un achegamento histórico ao cineclubismo en Galicia, e o núm. 11 rexistra "15 anos do CC. Carballiño"), de fotografía e vídeo, aos que se lles engade un caderno especial dedicado a C. Velo.

32. Tanto a televisión autonómica coma a española en Galicia gardan un considerábel fondo de imaxes da Galicia contemporánea, que só moi parcialmente son aproveitadas. Citamos o programa "Galicia na transición", de RTVE en Galicia, emitido en 2001. Por outra parte, os arquivos televisivos galegos, sen estar pechados á investigación, teñen un acceso un tanto complicado.

Como é coñecido, en 1991 prodúcese a apertura do Centro Galego de Artes da Imaxe, na cidade da Coruña, que fora creado no papel do Diario Oficial de Galicia en outubro de 1989. O CGAI é unha denominación propia para unha entidade que, noutros lugares, é simplemente filмотeca<sup>33</sup>. O labor do organismo está descrito nun folleto-catálogo, editado co gallo dunha celebración da súa posta en funcionamento, *Centro Galego de Artes da Imaxe 1991-2001*<sup>34</sup>.

Os seus obxectivos son os comúns neste tipo de institucións, que foron marcados polas primeiras filмотecas que a FIAFF (Federación Internacional de Arquivos Fílmicos) establece normativamente nos anos 30 do pasado século, e que a Unesco incorporaría ás súas regulamentacións culturais específicas. O CGAI, ao cumprir eses requisitos, é membro da FIAFF, xunto con outras filмотecas españolas.

Cara ao público, a imaxe do centro está baseada sobre todo na súa programación<sup>35</sup>, que é –dende hai anos– a primeira de Galicia, no que se refire a obras de difícil ou imposible visión comercial<sup>36</sup>, tanto de cinemas de moi diversas nacións do mundo, coma de directores, ao que se engade a proxección de curtametraxes e presentacións, ben de moitos produtos autóctonos (tanto en soporte cine coma en soporte vídeo), ben de publicacións<sup>37</sup>. A programación

33. Dous son os directores do centro na súa curta historia: J. A. Coira, ata 1997, e J. L. Cabo, na actualidade.

34. Impreso en Betanzos no 2001, o seu contido foi coordinado por M. García Iglesias. Deste texto tiramos parte da breve información que expoñemos. Pola súa banda, os prologuistas políticos do catálogo alongan o concepto estrito de década, pois toman por tal o período delimitado no título. Con posterioridade, as súas actividades en 2001-2002 teñen un apartado específico no citado *Audiovisual galego* (2003).

35. O responsábel desta é J. J. Pena.

36. Neste sentido, o CGAI substitúe a actividade que, noutros tempos, estaba directamente relacionada cos cineclubs.

37. A liña do centro neste campo fai do CGAI a primeira editorial institucional de Galicia (por suposto que, organicamente, integrada na consellería correspondente). Unha parte do que publica é coeditado con outras entidades. Por outra banda, o CGAI difunde en soporte vídeo (supoñemos que moi pronto en dixital) algunhas das obras relacionadas con Galicia, das que ten os seus dereitos.

queda complementada, ou mellor completada, co desenvolvemento de cursos especializados, de duración variábel, e o máis consolidado é o de “Cero en conducta”, que se realiza desde 1993 en colaboración coa Escola de Imaxe e Son, tamén da cidade da Coruña.

Pero o que a nós interesa (para a investigación audiovisual) son outras facetas.

A primaria é a de recuperación e restauración de materiais de todo tipo: fotografías galegas<sup>38</sup>, tanto históricas coma estritamente contemporáneas; filmes en distintos formatos, ben profesionais, ben “amateurs”<sup>39</sup>; e a conservación de traballos videográficos<sup>40</sup>.

A produción cinematográfica considerada como galega é moi feble, sobre todo durante os seus “primeiros oitenta anos”. Por esta razón, as perdas de materiais antigos son máis graves para o noso patrimonio, en xeral, ca noutros lugares. Con todo, ao longo dos catorce anos de labor, o CGAI ofrece restauracións interesantes para a historia de Galicia no século XX, como poden ser *Un viaje por Galicia* (1929), de L. R. Alonso, o seu primeiro traballo nesta función; *La casa de la Troya* (1924), de A. P. Lugín; *La tragedia de Xirobio* (1930), de J. Signo, ou algunhas obras do cineasta J. Gil, como *Miss Ledyá* (1916) e *Talleres Alonarti* (1928)<sup>41</sup>.

Está, logo, a conservación de todos os materiais audiovisuais que, por lei, deben depositar os autores ou as produtoras cando reciben subvencións do goberno galego<sup>42</sup>. Este fondo é indispensábel para traballos sobre os textos fílmicos máis recentes.

38. Cando conforman unha obra concreta, dan lugar á publicación dun catálogo que, comunmente, vai quedar como memoria da exposición desa obra.

39. Entre os fondos de cineastas afeccionados que custodia, citamos o correspondente a Rafael Luca de Tena (1908-1990), polo seu gran número de títulos (entre outros valores), ou películas do artista E. Granell (1912-2001).

40. O CGAI, en 1991, recibiu o arreadado, e producido, polo desaparecido Arquivo da Imaxe.

41. As restauracións do centro non se limitan ao período silencioso, senón que abranguen obras sonoras. É o caso de *Polizón a bordo*, a primeira película do produtor C. González. Así mesmo, hai recuperacións de obras na emigración americana.

42. Directamente, ou a través da TVG.

En segundo lugar, é importante para Galicia a súa biblioteca<sup>43</sup>, cun número de volumes que a coloca por riba doutras nos centros universitarios galegos<sup>44</sup>, lugar que se reafirma co depósito de carteis<sup>45</sup> e coa existencia doutra documentación, como a xerada polas subvencións ou a que se recompila da prensa diaria galega, con noticias sobre a actividade audiovisual do país.

En terceiro lugar, o CGAI conta cunha páxina web, anualmente anovada, que inclúe informacións específicas como a referida aos seus fondos audiovisuais, con descritores dos contidos.

#### REMATE ABERTO

No comezo do século XXI, hai en Galicia unha certa tendencia a falar de cinematografía, en termos históricos, non illadamente. En menos de vinte anos, estase xa no seguinte andar, o do audiovisual, pero este non é dabondo, e vaise cara a outro, o da “sociedade da información”.

Esa escalada conceptual responde, máis ou menos, á imitación da concentración capitalista das grandes empresas dos “media”<sup>46</sup>, que procuran o mantemento da súa presenza mundial. Pero aquí ese camiño é á maneira española, é dicir, faise con axudas dos diñeiros públicos, baixo os nomes de subvencións, de concursos ou doutras etiquetas, que xustifican eses “investimentos” como de axuda a bens culturais propios.

Volvendo ao noso asunto, hoxe en día a investigación en cinematografía estritamente contemporánea presenta, sobre os problemas xerais de tempos pasados, a complexidade engadida

43. Neste punto teño que dicir que, segundo o costume en moitas filmotecas, o seu horario de consulta é un horario “administrativo”. Sería necesario que tivera o mesmo período de apertura ca a outra biblioteca con que comparte edificio na Coruña.

44. Refirome aos fondos bibliográficos audiovisuais da USC, tanto na Facultade de Xeografía e Historia coma na de Ciencias da Información, ou aos das universidades da Coruña e de Vigo.

45. Que posibilitaría variados traballos de iconografía.

46. Que, como sabemos, pertencen ás grandes entidades financeiras e ás grandes empresas multinacionais, co que configuran unha globalización cultural certa.



pola interconexión actual dos diferentes soportes e, no noso caso, a desconexión das institucións galegas: porque, aínda que soe a utopía, precisamos dunha planificación investigadora que evite esforzos duplicados, cando menos, nuns traballos en que todos podemos beneficiarnos con todos.

As tres universidades galegas<sup>47</sup>, o CCG e o CGAI publican os resultados das investigacións que posibilitan<sup>48</sup>, pero agás experiencias moi concretas, algunhas das cales foron nomeadas, non hai coordinación<sup>49</sup>.

47. Relacionados coa USC, hai dous estamentos investigadores, o ODA (Observatorio do Audiovisual) e o CEFILMUS (Centro de Estudos Filmicos da Universidade de Santiago), máis recente, creado en 2002, que teñen xeiras non compartidas.

48. Ademais dos citados, hai organismos dependentes da administración, tanto da autonómica como da periférica do Estado español, xunto con empresas privadas, que acollen e editan, en diversos soportes, traballos sobre cinema e sobre outros medios audiovisuais.

49. Por outra parte, non está moi claro que o enorme investimento na Cidade da Cultura, en Santiago, vaia servir para concentrar fondos documentais diversos (físicamente ou ben dixitalizados), que están espallados pola xeografía galega, para facilitar uns estudos máis doados.

