Para unha historia
do cinema
en lingua galega

[2] A foresta e as árbores

Margarita Ledo Andión [Coord.]

Mª Soliña Barreiro González
Xosé Nogueira
Enrique Castelló Mayo
Fernando Redondo Neira
José Luis Castro de Paz
Antía López Gómez
Marta Pérez Pereiro
Iván Villarmea Álvarez

EDITORIAL GALAXIA

Índice

9 **Prefacio**
Margarita Ledo Andión

21 **Filmar o dó**
Dó de nós. Filmar a perda
M.ª Soliña Barreiro González

39 **Filmar o velado**
Xosé Nogueira

95 **Filmar o traballo**
Enrique Castelló Mayo

117 **Filmar a ollada**
Fernando Redondo Neira

139 **Filmar as pulsións**
Formas e montaxes do desexo. As pulsións
e os seus destinos no cine en galego actual
José Luis Castro de Paz

177 **Filmar a pantasma**
Antía López Gómez

197 **Filmar a tribo**
Filmar a tribo, filmar o íntimo
no cinema galego contemporáneo
Marta Pérez Pereiro

223 **Fóra de campo**
Traumas históricos
e persoais no cinema galego
Iván Villarmea Álvarez

283 **Anexo. Cineastas que**
se analizan neste volume

Prefacio

Margarita Ledo Andión

Na presentación de *Marcas na Paisaxe*, o volume inaugural da serie «Para unha historia do cinema en lingua galega», remarcamos que o obxectivo desta obra non era reproducir o modelo dunha historia ao uso. Ao contrario, tratamos de articular un novo relato arredor de cinco sinais que agromaban na propia práctica da aventura cinematográfica en Galiza, metade carne, metade serea, ao longo do século XX. Así, desta maneira, o nome de cada capítulo *espellouse* en como se filmaron a terra ou a emigración; no cinema militante; no cinema nacional-popular e, como doa que harmoniza todas elas, na lingua como materia substantiva deste cinema.

Dos filmes

So o enunciado *A foresta e as árbores,* neste novo volume adentrámonos na análise dunha mostra representativa de filmes que, en presente, constrúen, balizan e normalizan un ámbito singular da cultura: producir películas na lingua propia de Galiza.

Outra volta a distinción dos capítulos vai cara a aspectos que pasan polo corpo, polos sentidos, polas marxes, e ten a ver coas propostas que os e as cineastas desenvolveron nas súas obras, obras de ficción por veces, documentais ou en pasaxe entre un e outro territorio as máis. Filmar o dó, filmar o velado, filmar o traballo, filmar a ollada, filmar a pantasma, filmar a tribo, filmar as pulsións canda o fóra de campo son as estacións que amplían esta viaxe que quereriamos longa e frutífera.

A obra que teñen entre as mans olla para os filmes dende lugares, quer obvios, quer latentes, que se distinguen nos relatos fílmicos da última década. Así, tal sinais de seixo branco, material resistente e luminoso que nos guía cando a noite se alonga, os filmes organízanse en capítulos que acollen as películas arredor de determinadas reflexións, actitudes, temáticas, asuntos e tomas de posición que emerxen coma reclamo do cinema de aquí, tal se se tratase do desexo de comunidade que Rancière observa en acontecementos contemporáneos que queren ocupar a esfera pública, evitar o seu aniquilamento. E a creación, en calquera soporte, linguaxe ou formulación, é un deses acontecementos.

Constitúen, xa que logo, estes filmes unha eco-foresta? Unha marca, un rastro que identificamos e que nos convida a seguir? Son un resultado de determinadas condicións ou actúan coma un artefacto de cultura e comunicación?

Coas interrogantes en aberto, nestas obras sobrancea un modo de pensar o cinema en vencello coa complexidade da existencia; nelas a experiencia de facer cinema emerxe como vieiro inescusábel para a expresión subxectiva; cada película semella querer atinxir a totalidade dos sentidos, abríndolle as portas á figura que mira, á espectadora, que sente que mira e que se sente mirada pola película; cada filme é un golpe de sorte, ese xogo de azar que un público, cada vez máis atento, demanda. Cada filme é ese filme que Carlos Velo non puido realizar, cóntanos Luís Seoane, e que nos deixa a escena do barqueiro do Miño que atopa o cadáver dunha moza, unha nova Ofelia, que aínda aperta na man un cacho de mazá.

Ao nivel da estrutura narrativa, en *A foresta e as árbores* procuramos certa transversalidade entre os seus oito capítulos, e a reaparición dalgúns exemplos con propósitos diferentes e en seccións distintas así nolo indica. Porén, noutra variante, tamén poderiamos ter tratado o traballo —por exemplo, no agro e nas canteiras— a través de *Trinta lumes*, ou o coidado de maiores en *Trote,* que é tamén a perda da vida da muller, abafada na función de «anxo (colérico) do fogar». Igual que en *Dhogs* está o feminicidio, ese deleite mórbido na violencia sobre o corpo da muller, e está o mundo fantasmagórico e mirón do virtual, compensado pola intromisión, non agardada, dunha personaxe periférica ao relato.

Mais todas nós ben sabemos que unha proposta é un acto de escolla. E a nosa optou por unha articulación flexíbel, un itinerario que leve e que nos leve dun filme cara a outro filme tentando que se miren entre si e, de maneira singular, fixándonos, dende o punto de vista temático, de linguaxe e de pálpito, nas películas de sinatura feminina das que, até hai ben pouco, apenas tiñamos noticia. E tamén non son iguais os modos de mirar para os filmes que cada autora e cada autor dos textos desenvolve, textos cuxa sinatura persoal é outra das árbores desta obra en colaboración.

O libro comeza so o signo do desacougo, con «Filmar o dó». A súa autora, María Soliña Barreiro, fai unha andaina poética polo filme de Diana Toucedo, *Trinta lumes*, que, en que o vin, me puxo na boca unha palabra da Chaira, que non sei se se usa na xeografía de montaña, no Courel. É a palabra *señardade,* presenza dunha ausencia, recuperación de momentos cotiáns, memorial, algures, do encontro face a face co esfarelamento dun xeito de ocupar a inmensidade da paisaxe. Filme de pasaxes, de tránsitos. Do aquén para o alén. Das estacións á volta das que se organiza a vida. Ida e volta do documental para a ficción. Da adolescencia á mocidade. Da fala cara á ánima, do corpo na procura da saída, das almiñas.

O dó pola perda do hábitat, do imaxinario da cultura rural, dos espazos da infancia, están nos outros filmes, no desacougo de *Esquece Monelos*, de Ángeles Huerta, na traxedia clásica que ecoa en *Os días afogados*, de César Souto e Luís Aviles, no encadramento e na beleza da lingua en *Arraianos,* de Eloy Enciso. Filmes que, con diferentes tratamentos formais, son a porta de entrada para outro grupo de películas que van cara ao que na historia non existiu, cara ao velado, persoal ou comunal: *Leslie*, o wolfram; cara ao que subsistiu a pesar da censura, da actividade soterrada, de tolleitar a fantasía.

Xosé Nogueira vai, neste capítulo, cara a un eido vizoso para variacións no punto de vista, nos asuntos e na linguaxe dos catro títulos dunha sección so o signo tépedo do velado. Eu propia, con *Liste, pronunciado Líster,* aventureime a entrar nesa cicatriz no cerebro que nos deixou a represión onde non houbo fronte de guerra, en Galiza, e a percorrer con paso de andadura o século que anunciaba o novo, a utopía comunista. A guerra é tamén *Longa noite*, o filme aínda sen estrear de Enciso, onde xa albiscamos as constantes que nolo fan distinguir na foresta da cinematografía galega. Outra volta o rigor na fala,

a exhibición medida de certos empréstamos do teatro brechtiano, a voz e o rostro como duración no plano para o que non se pode dar a ver, para ese oco, imposíbel de sobordar: a morte e a espera. *Longa noite* é un tríptico no que sentimos os fragmentos de apocalipse, as situacións circulares, a empatía coa personaxe errante que corcose as escenas que devalan nun retablo de esmoleiros, oportunistas, adictos ao réxime canda a crueldade da terra. E o labirinto ilimitado, a carta longa e sen resposta. E unha aparición nova: Misha.

«Filmar o traballo» arrinca coas imaxes cinéticas máis antigas de Galiza conservadas nos arquivos do CGAI —a filmación da botadura en 1913 do acoirazado Alfonso XIII nos estaleiros da Naval de Ferrol— e remata en 2017 coa curtametraxe *Matria* de Álvaro Gago. A análise, comenta o seu autor Enrique Castelló, reflicte nos pregos —entendendo por tales as tramas, personaxes, localizacións, tempos e accións— das obras audiovisuais analizadas os conflitos laborais xerados pola contorna socioeconómica na que se inscriben. Trátase, xa que logo, do tópico co que, de modo interesado, se nos magnificou a galegas e galegos: corpos para seren mandados, corpos subalternos coma os das mulleres da primeira conserveira instalada na Illa de Arousa indo cara á súa fin o século XIX, no documental *Doli, Doli, Doli... coas conserveiras*, de Uqui Permui, que, asemade, recuperou para o acervo visual de nós a autofilmación, hai poucas décadas, da folga de fame das traballadoras de Odosa. E *Matria*, de Álvaro Gago, seguramente o filme máis premiado da historia do cinema en Galiza, confeccionado nos parámetros do cinema social, onde unha heroína popular ocupa a pantalla. Como contrapunto, a vendima. O derradeiro reduto da produción da terra no filme de recendo etnográfico de Ana Domínguez, unha cineasta que gusta de indagar no dispositivo pequeno para facer filmes, no artesanal do cinema que agora espalla cara aos seus materiais.

Modo de filmar realista en todos os casos devanditos que, por corte, continúa co cinema-ollada persoal que esvara por *Paisaxes da Capelada*, na esculca no rostro humano coma outro territorio que explorar —e a mirada a cámara— de *Adolescentes* e no xogo de espellos entre o real e o ficticio en *Encallados*. Unha sección que se alimenta da contradición, di o seu autor, Fernando Redondo, quen remarca a preocupación por unha figura espectatorial chamada a implicarse nestes filmes cunha actitude que vai do contemplativo ao reflexivo.

En primeiro lugar, *Paisaxes da Capelada*, de Lobelle, para indagar nas configuracións visuais que constrúen unha peza paisaxística na que se alterna aquilo que permanece con aquilo que varía; logo *Adolescentes*, de Ángel Santos, outras paisaxes dispostas para a exploración, as do rostro e os xestos, os corpos e as actitudes dos rapaces e rapazas que se deixan ver e que nos miran, e finalmente *Encallados*, de Zarauza, onde a ficción se reflicte no real nunha viaxe de ida e volta a través dun xogo de espellos, constitúen a mostra.

E non podía faltar a pulsión. O enigma no que agochamos o monstro en nós, un clásico dos argumentos do cinema. Dende un autor *senior* coma Xavier Bermúdez e *O ouro do tempo*, a *Trote*, de Xacio Baño, en plano curto, co interior que non se expresa senón a través de actos sen causa-efecto, que recoñecemos polo xesto antropolóxico, pola tensión que crea o silencio. Entón chega a película de baixo orzamento que co nome de *Dhogs* irrompe nas salas e nas cabezas. *Dhogs*, de Andrés Goteira e a súa tropa. Un filme que circula coma o «mosquito» no que foxe Suso na derradeira escena mentres escoitamos a canción que el mesmo compuxo. Un filme con interpretacións sobranceiras, diversas, onde a denominación «colaborativo» cadra coma luva de cazador. Un filme no que a fala é exacta. E o deleite nesa conversa de barra entre Melania Cruz e Carlos Blanco.

Canda a pulsión, tamén escópica, a pantasma. Esa teima, esa obsesión recorrente que colle forma nas aparicións e que adoito é unha personaxe boa, a dobre en *A nena azul*, a cativa que se rebela, o mar como terceira personaxe no filme de Sandra Sánchez. *Arima*, de Jaione Camborda, *A estación violenta*, de Anxos Fazás, e a devandita *A nena azul*, de Sandra, tres filmes case coetáneos, estreados entre 2017-2019, con elementos comúns dende o punto de vista argumental e mesmo estilístico, que nos aproximan, conclúe Antía López, a unha tipoloxía xenérica emerxente no eido do cine galego que ten a ver co íntimo. O capítulo céntrase principalmente en *Arima*, onde se expón paradigmaticamente a temática freudiana da pantasma; mentres que as referencias aos dous filmes restantes, sempre dende esa pantasma que encobre e protexe, se realizan mediante derivas que teñen os seus ecos no que se detecta no primeiro filme.

Os capítulos finais, a tribo e o fóra de campo, alongan o horizonte para esoutras experiencias que poderán devir nunha das singularidades do cinema en lingua galega.

mos o termo que usa Lacan e que recollemos a través da aplicación que realiza Slavoj Zizek en «Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un remake de una película», en que di:

> [Lacan] estabeleceu a diferenza entre o *symptom* e o *sinthom*: en contraste co *symptom*, que cifra algún significado reprimido, o *sinthom* non ten ningún significado determinado (simplemente dálle corpo, no seu patrón repetitivo, a algunha matriz elemental de *jouissance,* de goce excesivo). (Zizek, 2006, p. 93)[1]

Escolmamos esta cita porque, de xeito recorrente, leva a pensar nas pequenas cinematografías como arte e parte da nación imaxinada; fai ver o persoal no comunal, o autor, a autora canda a súa obra tal unha obra que fala dende unha cultura; como materialidade que podes tocar e gozar ao participares dun certo imaxinario. Ou que podes negar. Reprimir. Por iso mantemos que só desvelando o que non se deixa ver, a lingua como un material substantivo dos filmes, poderemos ir cara a ese lacaniano «desfrute que se fai carne», que se fai realidade e que forma parte de todo proceso creativo.

Se nas conclusións ás que chega o grupo de expertos nas entrevistas do noso anterior proxecto, «Cara ao espazo dixital europeo: o papel das pequenas cinematografías en V.O.» (2012-2015), afirmábase que a dispoñibilidade de películas en versión orixinal (VO) e versión orixinal subtitulada (VOS) constituía unha opción irrenunciábel e insubstituíbel do actual mapa cultural europeo, en tanto garantía mesmo do suceso da circulación transfronteiriza, no proxecto en curso, «EUVOS. Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtitulado en linguas non hexemónicas», a aposta medra ao considerar que a lingua non se non pode usar coma unha variábel independente, un couso de quita e pon. A lingua é un material que non soamente intervén no sentido dunha obra como no que esta obra significa no discurso social en que se emprega, aprendeunos Wittgenstein, para alén de facernos visíbeis para os outros e, singularmente, tal e como reitera o profesor Martin Barbero, de narrarnos para eses outros, aos que lles demanda certo compromiso.

Foi en 2005 cando Thomas Elsaesser, un dos nosos colaboradores, soltou aquilo de *films without a Passport*, filmes sen pasaporte. Ou filmes sen papeis que é no que devén o cinema en lingua galega coa súa adscrición (oficial) ao cine español. Filmes sen Pasaporte, unha notación que adoito retomamos pola súa capacidade para construír «novos espazos colectivos e solidarios» e de contribuír para a formación da identidade do espectador, engade o profesor da Universidade de Ámsterdam. Pasados dez anos, Elsaesser amplía a súa posición e fálanos da función do cinema «como esfera pública alternativa e como plataforma afectiva, para alén de discursiva», advertindo da emerxencia do seu papel político «como medio do local e voz do marxinal e excluído», mentres confía nos festivais como un dos espazos para a súa visibilidade e notoriedade, sen deixar de alertar sobre o perigo de *auto-exotización* que conleva.

O cinema son os seus filmes e os filmes terman dun modo de pensar o cinema fóra ou dentro dunha cultura e en relación coas outras culturas. O cinema son os seus filmes, e a linguaxe dos filmes, coma toda linguaxe, é crioula. O cinema e os seus filmes participan de determinada situación que, no caso de nós coma en moitos outros casos que agora emerxen, ten a ver coas «cinematografías pequenas» e, no actual sistema, con pouco poder. O cinema, os filmes non andan á marxe da cultura patriarcal dominante —saibámolo ou non—, emporiso é de lei traermos a escena as películas feitas por mulleres. O cinema é a experiencia do cinema, é a diáspora e é experimentar co cinema. Mais aquí principia outro volume que deixamos para o 2020.

Mentres, Boa sesión!

1 Zizek, Slavoj (2006). *Lacrimae rerum*. Madrid: Debate, pp. 87-112. «[Lacan] estableció la diferencia entre el *symptom* y el *sinthom*: en contraste con el *symptom*, que es la cifra de algún significado reprimido, el *sinthom* no tiene ningún significado determinado (simplemente da cuerpo, en su patrón repetitivo, a alguna matriz elemental de *jouissance,* de goce excesivo)», p. 93.

Nun caso, os filmes outrora chamados domésticos, e que ao entraren nos estudos regrados pasan a seren «filmes de familia», posibilitan unha achega plena de matices á volta do seu rol como territorio destemido, libre na forma, comprometido nuns casos e sempre con esa pátina de traballar un material que toca nos afectos, que por veces lúe na idealización que a memoria constrúe e outras nun aquel de sarcasmo para esconxurar a melancolía. Marta Pérez Pereiro espalla en rizoma os seus exemplos, fai que uns filmes entren nos outros e incorpora o cinema incidental, de encontro das e dos cineastas cunha xeografía, o concello de San Sadurniño e, pola súa vez, a pasaxe de veciñas e veciños de personaxes a cineastas.

Tódalas mulleres que coñezo, de Xiana do Teixeiro, unha película sobre o medo a andarmos soas pola rúa, é a obra que orienta a lectura do capítulo «Filmar a tribo» cara á importancia da percepción nun tipo de propostas nas que, de maneira directa —co corpo ou coa voz— a autora, o autor, se implican e deixan a súa pegada en quen mira.

Nun eu que se asume como comunidade, nas entrevistas, Xiana insiste en dicir que o *déclic* desta película é ela propia, a inxustiza de ter sido educada dende ben cativa como vítima potencial, e remarca a contradición de que iso aconteza, precisamente, no intre en que se pensa que a vida chama a ser «o máis libre posíbel».

O sentido do «fóra de campo» como elemento da linguaxe audiovisual e como alegoría daquilo que non se pode representar incorpóranos ao texto que pecha *A foresta e as árbores*. O seu autor, Iván Villarmea, percorre distintas variacións do fóra de campo e comeza polo espazo e polo dispositivo cinematográfico, co exemplo de *Jet Lag*, de Eloy Domínguez Serén, esa observación nocturna dunha estación de gasolina onde non tería porque pasar nada. No tocante a períodos e acontecementos históricos analízase *Fóra*, o documental sobre un non lugar, o psiquiátrico de Conxo, de Xan Gómez Viñas e Pablo Cayuela, e *Encallados*, de Alfonso Zarauza, e dende os sentimentos e as emocións o fóra de campo lévanos ao relato autobiográfico *1977*, de Peque Varela, e cara a algunhas pezas de Xacio Baño, coma *Trote*.

Na fin, unha nova interrogante: o cinema en galego é ou non un cinema fóra de campo?

Da VOG, VOSG

Sobordando tópicos, este é un libro no que as árbores deixan ver a foresta, a foresta prata, talvez de bidueiros. Este é un libro que nos pon nas mans un catálogo de filmes que revelan, para alén dos motivos, a posibilidade dunha cinematografía diversa: nas súas propostas estéticas, na proximidade ou no afastamento radical das regras que definen os chamados «xéneros», na concreción dun modo de pensar o cinema que, paso a paso, se sente parte dunha tradición que relatamos e puntuamos no volume 1, en *Marcas na paisaxe*. E que ecoa —saibámolo ou non— dende unha posición moi querida de nós, a daquela consideración de Laura Mulvey no sempre citado seu artigo «Visual Pleasure & Narrative Cinema» [Pracer visual e cine narrativo], a prol dunha nova linguaxe do desexo: deixar, sen rexeitalo, o pasado atrás.

Nova linguaxe do desexo que acó se manifesta á par da lingua. E teño para min que sobrancea nalgúns feitos. Así, pola primeira vez a versión orixinal (VO) en Lingua Galega é un enunciado específico nas axudas públicas e as Institucións, aínda que coa lentitude que lles é propia, involúcranse no eido da subtitulación. Medra, asemade, o número de salas que programan filmes en lingua galega, continúa a presenza en Festivais e a actividade dunha web específica, *novocinemagalego.info,* e dunha revista de crítica, *A Cuarta Parede;* estabilízanse espazos para o cinema nos medios convencionais e unha agrupación coma AGA, Academia Galega do Audiovisual, preocúpase pola lingua no cinema. Os innúmeros obradoiros, mostras, ofertas de formación, todo contribúe a construír ese público tan agardado que asiste ás sesións de cinema en lingua galega ou en VOSG, versión orixinal cos subtítulos en galego, ese novo sinal.

Tamén dende un dos ámbitos do noso traballo, o da investigación, acompañamos este proceso dende dentro e na posta en común do resultado dos nosos proxectos. A maior abondamento, no Grupo de Estudos Audiovisuais da USC, declarado de referencia competitiva, ao estudar a relación cine-nación abeiramos no síntoma. Por que? Porque ao igual que o binomio «pequenos cinemas» ou «lingua galega», o síntoma tamén ten unha dobre faciana: pode entenderse como significado reprimido *(symptom),* como problema, e coido que é o que acontece cando borramos da cinematografía galega a lingua, ou pode expresarse como gozo *(sinthom)*, como *jouissance*, por manter-