

Article

Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente

Marta Pérez Pereiro
Universidade de Santiago de Compostela

Keywords

Galician Cinema
Small Cinemas
Discontinuity
Invisibility
Periphery

*Palabras
clave*

Cinema galego
Pequenos cinemas
Descontinuidade
Invisibilidade
Periferia

Abstract

Discontinuity, invisibility and periphery are three useful keywords to try to understand a small cultural production such as Galician cinema. If discontinuity refers to the historical process of production, affected by political and economic changes, invisibility is a condition shared by small cinemas, which find serious difficulties to place their productions in the global market. In the case of Galician cinema, its particular placement in the Spanish market provokes some decisions related to language. Galician language is sometimes avoided in commercial productions in order to achieve an easier access to the theatres of the Spanish State. Galician cinema is also dependent on a physical, and we may also say psychological, situation: periphery. We consider that, although this third keyword could have negative connotations, it may be useful in the defence of a particular way to produce small and unpretentious films that reflect the culture and society in which, and for which, they were created.

Resumo

Descontinuidade, invisibilidade e periferia son tres palabras clave útiles para intentarmos comprender a produción cultural pequena que representa o cinema galego. Se a descontinuidade serve para referírmonos ao proceso histórico de produción, que se ve condicionado polos cambios económicos e políticos, a invisibilidade é unha condición compartida por calquera pequeno cinema, que atopa serias dificultades para colocar os seus produtos no mercado global. No caso do cinema galego, a ubicación particular dentro do mercado español provoca que se tomen decisións non só referidas á produción en si, senón tamén á lingua na que se produce. A lingua galega evítase en producións comerciais para facilitar o acceso aos cinemas

*Paisaxe na néboa.
Unha cartografía do
cinema galego recente*
Marta Pérez Pereiro

no Estado, nos que a preeminencia da dobraxe dificulta a entrada da versión orixinal nas distintas linguas estatais. O cinema galego depende tamén dunha situación xeográfica pero que funciona, ao tempo, como condición psicolóxica: a periferia. Malia a aparente negatividade desta última palabra clave, a periferia confórmase como unha posición posible para defender un xeito particular de producir filmes pequenos e pouco pretenciosos, que reflectan a cultura e a sociedade na que foron (e para a que foron) creados.

*Paisaxe na néboa.
Unha cartografía do
cinema galego recente*
Marta Pérez Pereiro

1

Este traballo forma parte da investigación realizada ao abeiro do proxecto 'eDCINEMA: Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en v.o.' (CSO2012:35784), que analiza pequenos cinemas no período 2008-2012.

2

O bienio produtivo 2007-2008 supera de xeito notable ao anterior, ao supor un incremento de 10 longametraxes (de 10 a 25) (Fernández 2010).

6

Trazar un mapa, debuxar fronteiras no territorio, seme-lla un traballo imperfecto e fascinante, sempre aberto a transformacións, nunca preciso. As definicións xeopolíticas están nun momento de tránsito que afecta de xeito directo a toda a produción cultural e a súa presenza no mundo ou, por falarmos sen eufemismos, no mercado. Así, a produción cinematográfica mantén unha etiqueta asociada ao Estado-nación, mais aparece tamén vinculada a nacións sen Estado, ou a definicións continentais, como o concepto de Cinema Europeo —tan en crise como a propia definición do Estado-nación—,

ou asociada a colectivos sen terra, como os movementos sociais ou civís, que xeran denominacións como Cinema LGTB ou Cinema Indíxena. Nunha xa imprecisa cartografía, de fronteiras superpostas, case un palimpsesto, pequenos cinemas como o galego buscan visibilidade, unha condición indispensable para o exercicio de mirada que constitúe a experiencia fílmica. O debuxo das liñas tórnase aínda máis complicado se o noso propio punto de partida, o cinema galego, tampouco ten unha definición precisa. O debate sobre o catálogo de filmes que poden agruparse baixo a denominación 'cinema galego' é xa longo, como veremos, e implica unha discusión transversal sobre lingua, institucións e modelos produtivos, que poden cuestionarse desde as denominacións dos campos de produción cultural de Pierre Bourdieu (2004). Aínda que a aplicación da teoría de campos parece especialmente acaída para un traballo colectivo como é o do cinema, existe unha teorización insuficiente ao respecto deste modelo produtivo debido á complexidade dun sistema de escalas múltiples e simultáneas (Đurovičová 2010).

O título do filme de Theo Angelopoulos, *Paisaxe na néboa* (1988), serve para tentar debuxarmos un mapa de lindes borrosos do cinema galego actual, marcando como punto de partida o ano 2008,¹ o ano de inicio da crise que, paradoxalmente, se constitúe como un momento significativamente positivo, cun aumento substancial da produción comercial e a notable presenza doutro tipo de filmes en festivais.² Para definirmos este cinema teremos porén que falar da súa proporción, pequena e reducida por cativizas; da súa evolución, descontinua; e da súa posición, invisible e periférica. A pesar de parecer un retrato pesimista, é precisamente a ascensión desta pequenez a que permitirá ao cinema galego acadar a súa dimensión real na xeografía do cinema mundial.

A denominación de cinema pequeno —*small cinema* no orixinal— de Hjort e Petrie (2007) serve para se referir a un conxunto de producións que, tal e como acontece co cinema galego, non encontran bo acomodo coa lapela de 'cinema nacional'. Países pequenos desde o punto de vista poboacional, nacións sen Estado, como Escocia ou Galicia, ou espazos con administración específica como Hong Kong, son 'cinemas pequenos' que perviven nun equilibrio inestable entre a busca do éxito comercial, que asimile os patróns de cinema convencional, e a busca da distinción que opera desde as coordenadas do diferente e, por veces, do exótico. Deste xeito, tal e como veremos no cinema galego, a tensión que Bourdieu (2004) detectara entre os campos de produción funciona plenamente na estratexia de visibilidade destes cinemas. Seguindo a propia definición de campo, 'cada posición está obxectivamente definida pola súa relación obxectiva coas outras posicións ou, noutros termos, polo sistema de propiedades pertinentes, é dicir, eficientes, que permiten situala en relación con todas as outras na estrutura de distribución global das propiedades' (Bourdieu 2004: 61).

Por unha banda, existe unha produción estándar, coincidente co modelo bourdieano de gran produción, imitativa do modelo de cinema dominante, que parte dunha posición económica inferior á dos filmes norteamericanos que ten como referencia e que, por tanto, non acadada a espectacularidade prevista para moitos produtos de xénero. Este cinema, orientado a un consumo convencional, en salas, non compite en nivel de igualdade no espazo comercial e adoita permanecer nunha especie de semipenumbra só iluminada por fenómenos con certo carácter de excepcionalidade, normalmente incentivados institucionalmente, como o caso de CineGalicia, tal e como veremos, ou apoiados pola obtención de premios internacionais, como os concedidos recentemente a filmes do Novo Cinema Galego. Pola outra banda, o campo de produción restrinxido equivale a outro tipo de traballos cinematográficos, avalados polos pares, e que operan nun circuíto alternativo, aparentemente menos visible que as salas de cinema convencionais. A rede de festivais, cineclubes e museos son o espazo no que compiten estas producións, aínda que adoitan darse trasvases entre campos cando un filme se fai especialmente visible neste ámbito grazas a premios e mencións especiais.

Ambos rexistros produtivos pugnan, por tanto, por seren visibles en vasos comunicantes que permanecen nesa tensión enunciada por Bourdieu. O éxito dunha cinematografía pequena cífrase nunha serie de factores que garanten a visibilidade e viabilidade dos filmes. Hjort (2007) cita seis elementos que permiten detectar que un cinema de pequenas proporcións ten acadado lexitimidade dentro e fóra das súas fronteiras: a garantía da diversidade expresiva, unha boa porcentaxe na billeteira nacional, obtención de premios no circuíto internacional, acadar certa distribución internacional, atraer financiamento de sectores privados e públicos nos ámbitos nacional e supranacional e fornecer dunha plataforma para que os profesionais do sector teñan oportunidades no mercado nacional. Estas condicións só poden acadarse, ao dicir de Hjort, cunha decidida política institucional e liderado artístico.

Estas condicións constitúen o cerne do que podería constituír a lexitimidade dun pequeno cinema ou, por utilizarmos a teoría dos campos unha vez máis, permitirían a consecución de capital simbólico. Se ben outros campos de produción cultural en Galicia, nomeadamente o literario, teñen acadado un estatuto de representatividade do que puidera ser a cultura galega, o cinema parece non ter conseguido aínda ese estatuto, e permanece nas marxes á espera de que as súas imaxes poidan chegar a ser representativas. Antón Figueroa observaba para o campo de produción literario en Galicia a falta aínda dunha 'normalidade institucional' (2001: 109), algo aínda máis notorio no caso do cinema, non só pola descontinuidade desta expresión artística en Galicia, senón polas súas condicións de produción, precarias nas máis das veces, e, sobre todo, de recepción imposible.

Hjort semella contemplar, aínda que sen aludir directamente á cuestión, que se obteña capital simbólico como resultado deste conxunto de operacións, pero os elementos de éxito citados parecen limitarse á obtención de capital económico e cultural, os outros dous alicerces sobre os que Bourdieu asenta o retorno obtido nun determinado campo de produción cultural. A este respecto, a idea de que a presenza de cinema nacional en salas comerciais sexa o indicador para revelar o éxito de público nun determinado territorio, esquece, por unha banda, produtos cinematográficos non suxeitos á gran produción, e, por outra, outros xeitos de recepción do cinema, que proliferan nos últimos anos debido ao peche constante

de pantallas de cinema convencionais. Neste escenario, tamén o cinema comercial atopa por veces serias dificultades para acceder a ese espazo normativo, especialmente cando se trata da produción dun cinema pequeno, que compite en inferioridade de condicións por acadar distribución e un espazo, sempre mínimo, na exhibición convencional. Algúns dos filmes que posteriormente aparecen nos catálogos produtivos e nos informes de actividades do sector só poden presentarse como produtos finalizados, pero non como traballos que chegan ao final do percurso natural dun filme, é dicir, a unha recepción real por parte do público.

Outro elemento que permite establecer certo paralelismo entre as condicións propostas por Hjort coa teoría dos campos é a existencia de diversidade de expresión cinematográfica, garante da autonomía, como o estado ideal de calquera campo de produción. Sen a inferencia dos poderes económico nin político, o campo de produción cinematográfico podería desenvolverse de xeito autónomo en relación a tres criterios: 'a delimitación da súa especificidade discursiva, a efectividade da súa lexitimación nacional e a consolidación da súa articulación como obxecto de estudio e de ensino' (González-Millán 1996: 17).

O campo de produción cinematográfico poderá, xa que logo, amosar diversidade, nos dous subcampos, de gran produción e de produción restrinxida, na medida en que sexa autónomo e, para iso, son outros os axentes que deben crear as condicións apropiadas para esta autonomía. Isto é, que as políticas institucionais sexan as que xeren este contexto apropiado para o éxito do campo cinematográfico e que o liderado artístico do que fala Hjort, é dicir, que determinadas figuras prominentes contribúan á evolución do campo, traballe nesa autonomía, que non liberdade absoluta, pois depende das condicións que impón todo o sistema de relacións entre campos.

No caso do cinema, a dependencia das políticas institucionais inhibe por veces a autonomía do campo, na medida en que o apoio económico por parte da administración é case que imprescindible para desenvolver un proxecto. Con todo, o sistema pode establecer correccións para que o liderado artístico agrome por medio de políticas de financiamento particulares. A este respecto, resultan exemplarizantes as axudas ao talento desenvolvidas por Dinamarca nos programas New Fiction Film Denmark e New Danish Screen, un sistema de apoio a cineastas que carecían dos medios suficientes para se presentar a proxectos cunha produtora cinematográfica ou ben para explorar novas vías creativas. New Danish Screen, programa dirixido a profesionais que se atopan entre as demostracións iniciais de talento e a madurez creativa, mostra a influencia do movemento Dogma 95 ao proporcionar 'un espazo de baixo orzamento para cineastas xa competentes onde desaprender os hábitos que crea a zona de confort —que tamén obstaculiza a innovación e a creatividade— dentro do negocio de alto risco de longametraxes de alto presuposto' (Hjort 2007: 31).

O que o organismo oficial parece promover neste programa, dotado de 14 millóns de euros para o trienio 2002-2005, é a saída desa 'zona de confort' e o retorno a condicións de 'pobreza' material, obviamente aparente, que de xeito autoconsciente se vencella coa idea dun cinema pequeno. O Manifesto Dogma 95 fixaba unha serie de normas e restricións materiais e estéticas que convertían os filmes no que Deleuze e Guattari (1998) entenderon como unha literatura menor ao estudar a Frank Kafka, unha literatura que unha minoría fai na lingua dunha maioría. Reivindicar este 'cinema menor' parece unha opción na que se conxugan a aposta artística

e a consciencia da imposibilidade de crear unha industria baseada nos mesmos códigos que impón a gran produción americana. Entendemos que un cinema como o galego pode perfectamente identificarse con esta literatura menor de Kafka, escrita no alemán 'imperfecto' de Praga e chea de renuncias estéticas que favorecen a aparición dunha expresión única. O cinema galego, ademais, está escrito nunha lingua menor baixo un sistema de dominación duplo: dunha banda, o do cinema hexemónico, baseado nos estándares da industria americana; doutra, o sistema audiovisual español, que condiciona os fluxos de imaxes e o seu estatuto.

O cinema galego: descontinuidade e invisibilidade

Este cinema pequeno e menor mostra, con todo, un dinamismo infrecuente nos últimos anos, que fai parte da súa historia descontinua. Como indica Xan Gómez Viñas (2014: 1), a mera existencia do cinema en Galicia caracterízase pola súa posta en cuestión constante. Xa en 1973, na celebración da I Semán [sic] de Cine de Ourense, os profesionais proclamaban no catálogo da mostra: 'O cine galego é a conciencia da súa nada. Xa é algo' (Gómez 2014: 1). Desde esa afirmación retranqueira, o debate xira arredor de dous eixes sobre os que pivota a definición do que sexa 'cinema galego': a culturalista, que defende que o cinema galego é aquel rodado en lingua galega, fronte á que privilexia o condicionante industrial do cinema, que entende que o cinema galego é o producido con capital galego, público ou privado.

A tensión entre ambas as dúas definicións escenifícase na literatura científica e nas propostas institucionais, que buscan conxugar os elementos industriais e culturais do cinema no financiamento do sector. Se ben a postura académica e crítica dominante é a que considera as cuestións produtivas como definatorias (Fernández 2010, 2013; González 1992), a crítica recente, que ocupa novos espazos como os blogs, busca novas definicións e, sobre todo, novas etiquetas que sirvan para outorgar visibilidade a filmes recentes, que derivaron na especialmente ben sucedida lapela Novo Cinema Galego (NCG).

A descontinuidade non só se aplica á cantidade e calidade dos traballos producidos e exhibidos, senón tamén ás actitudes desenvolvidas nos distintos gobernos galegos nas súas políticas audiovisuais, derivadas de sensibilidades culturais notoriamente diverxentes. Deste xeito, se ben o audiovisual adquire estatuto de sector estratéxico coa Lei do Audiovisual de 1999, o tratamento dese sentido de estratexia artículase tamén arredor destas dúas ideas baseadas no cultural e no económico. As tensións entre os dous tipos de produción propostos por Bourdieu maniféstanse nas políticas institucionais que definen non só o que é cinema galego desde a posición hexemónica, senón tamén o que resulta valioso desde o punto de vista cultural, o que nos representa, isto é, o capital simbólico das imaxes da cultura galega.

As convocatorias de axudas ao sector dos últimos anos son unha guía fiable para analizarmos esta proposta institucional do que resulta viable na industria cinematográfica galega, así como os fitos pseudo oficiais como a recente exposición CineGalicia25 que conmemora a estrea das primeiras longametraxes comerciais do cinema galego. A escolla desta efeméride non resulta casual, o mesmo que a propia celebración. A ambigüidade desta postura sobre o cinema galego parece ben exemplificada na Carta do Editor do número especial de *Grial* sobre esta data sinalada, na que tres preguntas

*Paisaxe na néboa.
Unha cartografía do
cinema galego recente*
Marta Pérez Pereiro

3

Resultan parte integral da descontinuidade do cinema galego desde o punto de vista institucional as mudanzas nos organismos dedicados ao coidado da política audiovisual. As competencias relativas ao audiovisual foron durante o goberno bipartito (2005-2009) repartidas entre o Consorcio do Audiovisual e a Axencia Galega do Audiovisual. A seguinte lexislatura do Partido Popular desfixo esta bicefalia pero limitou a autonomía do audiovisual ao integrala na Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC).

4

Dispoñible en: http://www.xunta.es/dog/Publicados/2014/20140813/AnuncioG1097-050814-0001_gl.html

5

Dispoñible en: http://www.xunta.es/dog/Publicados/2014/20140729/AnuncioG1097-210714-0001_gl.html

perpetúan a indefinición do noso obxecto de estudo: '¿Que entendemos por cinema galego? ¿Todo aquel que se realiza e produce en Galicia? ¿O que atinxe exclusivamente ao uso da lingua?' (Freixanes 2014: 7). Se Carlos Velo recollía con meridiana claridade en 1977 a necesidade dun cinema galego como o 'desafío que ten hoxe a cultura e a lingua de Galicia' (*cit. in.* Freixanes 2014: 5), na actualidade permanece a incapacidade para decidir se cultura galega e lingua forman parte do cinema galego de xeito inapelable ou, como indica Miguel Anxo Fernández, a supervivencia da identidade sexa posible en virtude dunha 'produción normalizada, que deba ter particular sensibilidade na presenza da lingua como trazo principal da súa singularidade' (2014: 17).

Esta 'particular sensibilidade', porén, non deixa de parecer un fetiche nas máis recentes convocatorias de axudas ao audiovisual convocadas por AGADIC.³ Mentres que o capítulo económico dedicado a proxectos audiovisuais en lingua galega,⁴ para cinema e televisión, ten un orzamento de 175.000 euros, a maior dotación do programa de axudas de 2014, de 2 millóns de euros, está dedicada a 'producións e coproducións de contido cultural galego'.⁵ O preámbulo das dúas convocatorias presenta os mesmos obxectivos xerais: 'promover un tecido empresarial capitalizado, competitivo e innovador, fomentar a creación e potenciar a comercialización de bens e servizos culturais de calidade, favorecendo a difusión da lingua e da cultura galegas como elementos singularizadores', pero os matices nas segundas axudas son importantes. Se ben as producións audiovisuais cun orzamento inferior a 1.200.000 euros deberán ser 'longametraxes de ficción ou documental de autoría galega que poñan en valor a diversidade cinematográfica de Galicia e os recursos creativos, artísticos e técnicos do audiovisual galego', os proxectos que superen ese orzamento non terán requirimentos de autoría nin diversidade cinematográfica galegas, senón seren 'longametraxes que posúan un especial valor cinematográfico, cultural e social, fomenten o tecido industrial do sector audiovisual galego'. Deste xeito, a maior dotación económica, consonte tamén coa magnitude dos proxectos, destínase a produtos audiovisuais nos que o concepto 'cultura galega' desaparece. As ideas que rexen estes criterios son, por unha banda, a internacionalización, que parece non ser posible se o filme se roda en lingua galega e mostra trazos identitarios locais, e a atracción de rodaxes foráneas. A atracción de producións transnacionais cunha participación empresarial galega que nas axudas se cifra nun 20% ou superior 'debe ser unha política prioritaria' (Paz Morandeira 2014), tal e como defende a responsable de política audiovisual de AGADIC, Dolores Meijomín. Esta parece unha política transversal a máis departamentos, a xulgar pola axuda de 302.500 euros concedida desde a Axencia de Turismo de Galicia a un vídeo musical de Enrique Iglesias (Cheda 2015). O impacto promocional das imaxes de Galicia de 'Noche y de día' é o argumento esencial para dotar a este proxecto dun orzamento que duplica as axudas ao talento audiovisual, que en 2014 foron de 145.000 euros.

Baixo este baile de números, a lingua e a cultura galegas parecen identificarse con proxectos de orzamento inferior, cunha menor vocación internacional, debido, sobre todo, á idea de que rodar en español pode abrir portas a un mercado máis amplo, cando menos para as salas de cinema convencionais do Estado. A escasa aceptación do subtítulado no mercado español fai que as producións galegas opten por unha primeira versión rodada en español e unha segunda, dobrada en estudio, en galego. Esta fórmula, coñecida como a '*terceira vía* do cinema galego' (Galán 2014:

6

O mecenas Víctor M. Ruppén produciu neses anos oito curtas en varios formatos —Super 8, 16mm e 35mm— (Folgar de la Calle & Martín Sánchez 1998) que acadaron visibilidade non só dentro de Galicia. Tal e como indica Manuel González, ‘resulta asombrosa a vitalidade e cantidade de actividades de difusión realizadas durante estes anos, o que demostra o interese polo cine das novas xeracións’ (1992: 17).

29), evidencia a perversidade dun sistema que precisa xustificar determinadas axudas económicas, a da Televisión de Galicia entre elas, e que condena o galego a un uso ritual, por exemplo, na emisión destes filmes o Día das Letras Galegas na televisión autonómica.

A lingua galega ten, por tanto, valor testemuñal nas producións recentes, concretamente un 16% dos filmes producidos entre 2008 e 2012. Existe, ademais, unha proporción directa entre o uso do galego e a porcentaxe de capital e implicación industrial galega de cada título comercial. Desde xeito, canto menor é a participación galega, menos importante é tamén a presenza da lingua propia (Roca 2014). A proporción invértese en proxectos documentais ou experimentais, nos que o galego adoita ser o idioma empregado na rodaxe e no desenvolvemento do proxecto. A gran produción tende, xa que logo, a rodar en español e a manter un certo ingrediente galego, por veces tendente á exotización. O compoñente máxico asociado coa misteriosa Galicia adoita aparecer en moitas producións como as dúas versións da historia do lobishome Benito Blanco, *El bosque del lobo* (Pedro Olea 1971) e *Romasanta. La caza de la bestia* (Paco Plaza 2004), ou a adaptación da novela de Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado* (José Luis Cuerda 1987) e a versión animada *El bosque animado* (Ángel de la Cruz e Manolo Gómez 2001). A produción restrinxida, pola súa banda, adoita asociar de xeito indisoluble o elemento artístico co contido baseado na cultura propia, nunha constante revisión da identidade individual e colectiva.

Ambos os dous tipos de produción experimentan, como parte dun cinema pequeno, as mesmas dificultades para seren vistas. O visionamento do filme por parte dunha audiencia non é só o último elo da cadea produtiva, senón o acto real no que se inscribe a experiencia cinematográfica. Se ben os modos de consumo teñen mudado dramaticamente nos últimos anos, para consagrar a un espectador solitario e autodidacta, as salas de cinema, o mesmo que os festivais especializados, seguen a ser o espazo ideal para o visionamento. Distribución e promoción adoitan ser as actividades ás que as producións pequenas dedican menos recursos, o que as condena a unha práctica invisibilidade fronte á competencia do traballo das grandes empresas distribuidoras.

No caso do cinema galego, as dificultades para colocar os filmes en pantallas requiren da intervención da administración, por medio de axudas á asistencia a festivais, creación de promoción e o programa específico *Films from Galicia*, cun catálogo no que se mostran todas as contradicións resultantes da tensión entre ambos os dous tipos de produción. Con todo, a dotación económica para esta fase do proceso cinematográfico é ‘un capítulo para o que sempre se reserva a partida orzamentaria máis modesta, o que complica que o público coñeza os produtos galegos’ (Fandiño e Rodríguez 2014).

A invisibilidade á que as producións galegas parecen condenadas só se ilumina en pequenos relampagos, ben dependentes de iniciativas institucionais, ben do liderado artístico ao que alude Hjort. Co precedente das curtas producidas e distribuídas por Víctor M. Ruppén na década de 1970,⁶ a presenza en salas convencionais ten un importante fito en 1989, cando as tres primeiras longametraxes galegas abren CineGalicia e circulan posteriormente polas pantallas españolas. *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro 1989), *Urxa* (Alfredo García Pinal e Carlos López Piñeiro 1989) e *Continental* (Xavier Villaverde 1989) proxéctanse no Cine Fraga de Vigo nunhas xornadas de novembro que celebran o seu 25 aniversario, un pretexto para artellar a exposición CineGalicia25. A presentación da mostra, a escolla de materiais e a selección de filmes serven, o mesmo que as axudas institucionais, para

*Paisaxe na néboa.
Unha cartografía do
cinema galego recente*
Marta Pérez Pereiro

7

Tirado do texto dunha das cartelas da exposición CineGalicia25 que acolleu a Cidade da Cultura de Galicia entre o 22 de novembro de 2014 e o 8 de febreiro de 2015.

8

A banda sonora orixinal de *18 comidas*, filme que presenta episodios con personaxes de distinta procedencia, está conformada por catro linguas: galego, castelán, inglés e macedonio.

9

Os dous filmes, rodados e exhibidos en galego, buscaron achegarse ao público adolescente con presentacións e visionamentos en centros de ensino secundario e superior, tal e como Chano Piñeiro fixera con *Sempre Xonxa* que chegaron a ver 200.000 persoas en pases en salas e colexios (Galán 1997). *Pradolongo* foi vista por 33.456 espectadores en salas de cinema, mentres que os datos provisionais d'*A esmorga* no momento de peche deste artigo (13 de maio de 2015) eran de 42.138 espectadores, meses despois da estrea. Estes datos foron subministrados pola empresa produtora dos filmes, Vía Láctea Filmes, tirados do Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

representar un modelo de cinema. O texto de presentación da mostra do Museo da Cidade da Cultura indica que os vinte e cinco anos transcorridos desde aquela tripla estrea son 'a coartada perfecta para revistar [sic] o acontecido co audiovisual galego desde os seus inicios ata o momento presente e, asemade, poñelo en valor diante da sociedade que o acolle' (Fernández 2014).⁷ Como se dun crime se tratara, homenaxear o cinema galego convértese nunha operación de canonización que acaba por incluír obras non cinematográficas como series de televisión e filmes rodados en Galicia pero que non son parte do catálogo oficial do cinema nacional. Este procedemento selectivo vén convenientemente xustificado nos parágrafos recollidos baixo o epígrafe 'Cine galego' que comeza se escusando: 'Non están todos os filmes e todos os autores, pero están moitos dos que son, pola singularidade das súas obras, pola súa veracidade estilística e temática e, sobre todo, polo que reflicten dunha creación audiovisual marcada por unha gozosa diversidade cultural' (Fernández 2014). Resulta aínda máis reveladora a frase 'Sen dúbida, o cine galego xa é unha realidade incuestionable' (Fernández 2014), que semella un paso adiante desde aquela consciencia da nada de Ourense, pero que aínda amosa un aparato discursivo caracterizado por unha inseguridade inmanente. O principio de realidade que rexe esta mostra é o formato longametraxe e o xénero ficción como o modelo de cinema. Fóra dese canon, animación, documental ou cinema experimental fican dentro da categoría '25 pezas máis...', un *loop* de imaxes que parecen un borroso recurso para xustificar a diversidade expresiva.

Malia que a maioría de filmes son producidos e distribuídos en castelán, nos últimos anos asistimos a un incremento no número de longametraxes de ficción feitas en galego. Filmes como *Os Crebinsky* (Enrique Otero 2011), *18 comidas* (Jorge Coira 2010)⁸ ou os tres filmes máis recentes de Ignacio Vilar, *Pradolongo* (2008), *Vilamor* (2012) e *A esmorga* (2014), fican lonxe dos grandes éxitos de billeteira, pero presentan un 100% de produción feita en Galicia. A presenza destes filmes no mercado español complicase pola cuestión lingüística, polo que tiveron que desenvolver outras estratexias de visibilidade nas que se procuran alternativas ás salas. A este respecto, resultan interesantes iniciativas como as desenvolvidas por Vía Láctea Filmes para a promoción de *Pradolongo* (Vilar 2008), cunha xira polos centros de ensino secundario de Galicia, na procura de atraer a atención dunha audiencia nova e difícil de captar que capitalizará na experiencia posterior d'*A esmorga* (Vilar 2014).⁹ Con todo, o modo de visibilidade mellor sucedido é a presenza de producións galegas en festivais, en todos os ámbitos. Dentro do territorio galego, nos últimos anos tense consolidado unha oferta de eventos cinematográficos estable, na que se presenta unha sección ou cando menos unha selección de filmes galegos. Tanto o Play-Doc de Tui, dedicado ao documental, como o Festival de Cans, a Mostra de Cinema Periférico S8 ou festivais xeralistas como o Festival de Cinema de Ourense ou Cineuropa en Santiago de Compostela, son unha fiesta para a produción nacional, e algúns dos poucos espazos nos que ver filmes galegos, aos que se suman o Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) ou os museos de arte contemporánea. Por canto aos festivais internacionais, un fito no ano 2010, a concesión do Premio Fipresci do Festival de Cannes a Óliver Laxe polo seu filme *Todos vós sodes capitáns* (2010), coloca o cinema galego na elite deste circuito. Unha produción modesta, financiada parcialmente polas Axudas ao Talento iniciadas durante o goberno bipartito, que representa, xunto con outros filmes, o liderado artístico necesario para o desenvolvemento dun pequeno cinema.

*Paisaxe na néboa.
Unha cartografía do
cinema galego recente*
Marta Pérez Pereiro

10

O estatuto destas axudas mudou significativamente na convocatoria de 2014, na que se require o apoio dunha empresa produtora. Tal e como indica Dolores Meijomín, a institución intentaba corrixir a falta de profesionalidade neste concurso pois 'o creador tamén debe saber en que contexto está a traballar' (Paz 2014).

11

As cantidades destinadas a estas axudas foron mingando de xeito constante ate a máis recente convocatoria: 'A liña de financiamento que lle estivo dedicada estivo dispoñible os anos 2009 (DOG. 17 de febreiro de 2009), 2010 (DOG. 23 de abril de 2010) e 2011 (DOG. 8 de abril de 2011), se ben foi baixando drasticamente a cuantía asignada (400.000, 300.000 e 150.000 euros respectivamente). En 2012 non se convocaron e en 2013 (DOG. 1 de xullo de 2013) reaparecen cunha cuantía global de 66.000 euros' (Pérez Pereiro & Redondo Neira 2014).

Desde a periferia: o triunfo do cinema pequeno

'O noso cinema é bastardo, exiliado, emigrado, fronteirizo', sostíña Óliver Laxe nunha reportaxe de *SModa*, suplemento de moda de *El País* (De la Calzada 2015), un curioso soporte para a reivindicación dun cinema caracterizado pola súa fonda vocación artística, pouco interesada na vertente espectacular e glamourosa do medio. Que unha publicación que revisa as últimas tendencias se ocupe da obra de cineastas que traballan nas marxes da industria só pode entenderse, como veremos, pola creación dunha etiqueta eficaz, o Novo Cinema Galego, que serve para visibilizar obras creadas desde a periferia e cun acceso complicado ás salas comerciais.

A idea de periferia, xa simplemente física no caso galego, é transversal a boa parte da produción recente de cinema nacional. O traballo feito desde certa distancia dos centros de produción pode semellar unha desvantaxe —cando menos ese é o laio constante de certos sectores do cinema industrial—, ou unha rede de protección contra as pautas marcadas pola centralidade do mercado e das institucións estatais. Neste punto no que se asume esa posición periférica xéranse as tres condicións coas que Deleuze e Guattari definían unha literatura menor: a desterritorialización da linguaxe, un dispositivo de enunciación colectivo e o artellamento do individual no inmediato-político.

Vanguardia e posicións alternativas son parte da desterritorialización da linguaxe cinematográfica, que se escribe nun código menor e libera os filmes das restricións da convención. Nos últimos anos, a obra experimental de autores como Marcos Nine ou Alberte Pagán vén demostrar as posibilidades do medio, así como a concepción do cinema como unha arma política, no caso de Pagán. A busca dunha linguaxe audiovisual alternativa ao denominado modo de representación institucional era, ademais, a premisa básica das Axudas ao Talento que se convocaron por vez primeira en 2007 para apoiar a novos creadores que, por vez primeira, podían concorrer ás axudas como persoas físicas, sen necesidade de seren apoiados por unha empresa produtora.¹⁰

Estas axudas foron un catalizador para individualidades que concorren de maneira novel e que, doutro xeito, terían vetado o financiamento institucional. Un dos impulsores deste investimento moderado, Manolo González, daquela responsable da Axencia Audiovisual Galega, indica que 'existía todo un mundo paralelo de creadores producindo contidos que non respondían aos modelos narrativos da industria tradicional, e que tiñan ademais serias dificultades en seren entendidos ou aceptados polos produtores convencionais' (González 2011: 70). Este 'mundo paralelo', é dicir, unha parte do campo de produción restrinxida, rendibilizou o orzamento discreto¹¹ destas axudas institucionais explorando un espazo sen terra en filmes pequenos que fixeron un percorrido por festivais internacionais pouco visto en décadas anteriores. Filmes periféricos en si mesmos, dislocados xeograficamente de Galicia, como o caso de *Todos vós sodes capitáns* (2010) ou *Vikíngland* (Xurxo Chirro 2012), ou retratos dunha distancia dentro do territorio, como *Arraianos* (Eloy Enciso 2012), *Fóra* (Pablo Cayuela e Xan Gómez 2012) ou *Costa da Morte* (Lois Patiño 2013), estiveron presentes en festivais de prestixio como Cannes, Locarno, Rotterdam, Copenhagen ou o Bafici de Buenos Aires, onde recibiron numerosos galardóns e atención crítica como parte dun colectivo, o Novo Cinema Galego. A este respecto, o artigo 'Loin de Madrid' [Lonxe de Madrid] da revista *Cahiers du Cinéma* reconece internacionalmente a existencia dun fenómeno particular, que serve para

poñer no mapa mundial un cinema pequeno. Tal e como enunciara Thomas Elsaesser, os festivais de cinema son o espazo para o recoñecemento destes fenómenos, de xeito que ‘un novo autor é un “descubrimento”, dous son un auspicio que pode anunciar unha “nova onda”, e tres novos autores dun mesmo país configuran un “novo cinema nacional”’ (Elsaesser 2005: 100).

Mais estas denominacións xorden, ao tempo, dentro do propio fenómeno, tal e como demostra a traxectoria da lapela Novo Cinema Galego. Creada desde o órgano oficioso do NCG, o blog *Acto de Primavera*, o título dá acubillo a un grupo heteroxéneo de autores mozos, nos que, en certa medida, se cumpre a segunda condición defendida por Deleuze e Guattari para unha literatura menor, a existencia dunha enunciación colectiva. Se xa o cinema se entende como un traballo feito en común, sexa ou non industrial, a creación dun grupo axuda a buscar unha voz única no campo de produción, que no caso que nos ocupa se articula a través de textos colectivos que funcionan a xeito de manifestos. Máis ca textos nos que se exprese unha vontade artística, unha vocación colectiva, os manifestos apócrifos do Novo Cinema Galego son, dunha banda, a crítica ‘que defende as expresións filmicas máis creativas —as que fixeron e fan avanzar o cinema— e aposta de maneira especial polos novos talentos, nomeadamente en Galicia’ (*Acto de Primavera* 2010) e, doutra, as defensas do sistema que lles permitiu primeiramente existir, as axudas ao talento, e do modelo de circulación das súas obras, os festivais.

A enunciación colectiva, con todo, non se limita a esta xeración de autores mozos, senón que pode dicirse que existe unha conciencia xeral en todo o campo de produción restrinxida, con creadores de obra anterior ao período analizado. No caso galego, malia o traballo de grupos como Imaxe e Equipo Lupa na década de 1970, os cineastas son figuras individuais que operan nas marxes dun sistema pensado para o mercado español e que, por tanto, ao produciren en galego enuncian xa, desde a propia escolla lingüística, unha serie de condicións para a súa obra. Quizais sexan esas figuras, case francotiradores, as que conciten de xeito máis claro a derradeira das condicións de Deleuze e Guattari, a articulación do individual no inmediato-político. A posición militante de autores como Alberte Pagán ou Margarita Ledo susténtase, ademais, na produción dun corpus teórico que analiza a pertinencia dun cinema nacional e a linguaxe audiovisual como arma. Fronte a esta radicalidade, entendida etimoloxicamente, subsisten certas posturas auto-exotizantes mesmo nas filas do Novo Cinema Galego, que absorben en certa medida unha mirada foránea. O uso da lingua galega no filme *Costa da Morte* (2013) xerou, por exemplo, un debate entre os propios cineastas arredor da idea da naturalidade ou do compromiso coa lingua, que levou a considerar ‘que o que pretendía ser un retrato honesto dum país remata sendo unha postal costumista para turistas’ (Pagán 2013).

O periférico confúndese co político en filmes recentes, nos que a distancia serve para canalizar reflexións sobre o territorio e sobre o colectivo. Moitos filmes producidos desde 2008 partillan unha auto-consciencia sobre as condicións políticas, económicas e xeográficas de Galicia e transfórmana en imaxes. A periferia é unha presenza física na paisaxe en filmes como o xa mencionado *Costa da Morte* ou *Arraianos*, retratos da costa e raia seca, respectivamente. Nestas películas, o mesmo que o título que inspira este artigo, a néboa é unha personaxe máis. Os planos longos de distancias borrosas son marca estética das dúas producións, que mostran unha dimensión da paisaxe caracterizada polo estrañamento, de xeito máis acusado no caso de *Arraianos*, onde a actuación dos actores fai énfase nesta calculada lonxanía.

Noutros filmes como *Vikingland*, de Xurxo Chirro, e *A cicatriz branca* (2012), de Margarita Ledo, a periferia é simbólica, pois retratan a experiencia migratoria, de xeito que conectan o individual —as historias de Luis na década de 1990 e Mercedes na de 1950, respectivamente— co colectivo, como nesa literatura menor proposta por Deleuze e Guattari. Deste xeito, os dous filmes amosan unha realidade íntima que se pode extrapolar á memoria colectiva da emigración galega, cun paso ao inmediato-político vehiculado pola experiencia do traballo e, no caso do filme de Ledo, cunha obvia lectura militante do labor desenvolvido por figuras do nacionalismo como Antón Moreda na colectividade de galegos en Arxentina.

A periferia pode tamén ser explicitamente política e social no cinema galego recente. *VidaExtra* (2013), de Ramiro Ledo, aborda a desilusión tras o 15-M nunha peza na que o experimental vai da man do político, mentres que documentais como *Fóra* (2012) ou *Tralas luces* (Sandra Sánchez 2012) exploran a alienación dentro da sociedade dos enfermos mentais e dos nómades que traballan nas atraccións das festas.

Por un cinema menor

Nos últimos anos, e en contra dos ditados do mercado e da crise financeira, o cinema galego viviu unha certa vitalidade que demostrou que políticas institucionais e liderado creativo son os alicerces para a saúde dun sector que combina elementos artísticos cos propios da produción industrial. O fenómeno do Novo Cinema Galego, xunto co traballo de autores cunha traxectoria xa consolidada, serviu para chamar a atención internacionalmente sobre un cinema de calidade, mais condicionado pola discontinuidade da súa traxectoria, pola invisibilidade case inmanente dos pequenos cinemas, e pola periferia, física e psicolóxica, na que se sitúa unha produción que busca representar os trazos da cultura propia.

A conciencia da catividade, de traballar nunha lingua menor, pode servir para levar á pantalla relatos que se afasten da centralidade narrativa do cinema contemporáneo, así como amosar un modelo de cinema ousado que encarne os valores das correntes de vangarda que fixeron avanzar o medio. A vitalidade dun cinema galego feito nas marxes nos últimos anos é a herdanza dunha política institucional breve pero efectiva, que xerou un movemento aínda en formación, habitado por radicais libres e por esa nova xeración Novo Cinema Galego. Con todo, alén de lapelas de *marketing*, cómpre que este e outros fenómenos, como o da máis comercial *A esmorga*, consoliden expresións que poden beneficiarse da tecnoloxía dixital, que fai máis accesible aos creadores a posibilidade de producir imaxes.

Con todo, non só os aspectos económico e o tecnolóxico son fundamentais para o futuro dun cinema pequeno como o galego. Para eliminar as carencias da historia discontinua deste cinema e consolidar unha creación estable, cómpre manter un sistema que garanta o apoio non só material, senón tamén simbólico, dun campo de produción que prové de imaxes a unha cultura. Este apoio simbólico implica que os filmes creados en Galicia poidan ser vistos e valorados en festivais alén das nosas fronteiras pero que tamén sexan accesibles para os galegos, para que poidan recoñecerse neles e, por medio da imaxe en movemento, poidan trazar a súa memoria e proxectar o seu futuro.



Obras citadas

- AZALBERT, Nicolas, 2013. 'Loin de Madrid: le cinéma galicien', *Cahiers du Cinéma* 693: 58-59.
- BOURDIEU, Pierre, 2004. *O campo literario* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- CHEDA, Manuel, 2015. 'La Xunta paga 302.500 euros por un vídeo de Enrique Iglesias en Galicia', *La Voz de Galicia*, 6 febreiro 2015. http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/2015/02/05/xunta-paga-302500-euros-video-enrique-iglesias-galicia/0003_201502G5P6994.htm
- DE LA CALZADA, Marta, 2015. 'Cine gallego: viento del norte, a favor', *SModa El País*, 18 xaneiro 2015. <http://smoda.elpais.com/articulos/cine-gallego-viento-del-norte-a-favor/5809>
- 'Defensa das Axudas de Talento', *Acto de Primavera*, 2015. <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2010/10/defensa-das-axudas-de-talento.html>.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1998). *Kafka: por una literatura menor* (México: Nueva Era).
- ĐUROVIČOVÁ, Natasa (ed.), 2010. *World cinemas, transnational perspectives* (Nova York: Routledge).
- ELSAESSER, Thomas, 2002. *European cinema. Face to face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press).
- FANDIÑO, Xaime & Ana Isabel RODRÍGUEZ, 2014. 'Cara o Espazo Europeo. Análise das políticas de distribución do cine galego no contexto das cinematografías pequenas en versión orixinal'. Presentado no Lusocom 2014. A construción da(s) identidade(s) a través da comunicación, 11-12 abril 2014.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo, 2010. 'Cine: a evolución do sector en Galicia', en López & Aneiros, 2010: 99-110.
- FERNÁNDEZ FREIXANES, Víctor, 2014. 'Velaquí o cinema galego', *Grial. Revista galega de cultura* 204: 5-7.
- FIGUEROA, Antón, 2001. *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia* (Vigo: Xerais).
- FOLGAR DE LA CALLE, José M^a & Rita MARTÍN SÁNCHEZ, 1998. 'Víctor Ruppen e o cine galego contemporáneo: unha entrañable utopía', *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades* 10: 475-482.
- GALÁN BLANCO, Eduardo, 1997. *O bosque inanimado. Cen anos de cine en Galicia* (A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe).

- ___, 2014. 'A azarosa historia de tres películas galegas. Vinte e cinco anos de *Sempre Xonxa, Urxa e Continental*', *Grial. Revista galega de cultura* 204: 28-35.
- GÓMEZ VIÑAS, Xan, 2014. 'Cinema in Galicia: Beyond an Interrupted History', en Miguélez-Carballeira, 2014: 135-156.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel, 1992. *Documentos para a historia do cine en Galicia* (A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe).
- ___, 2011. 'Entre a fractura salomónica do bipartito e o despece actual', *Tempos Novos. Revista mensual de información para o debate* 175: 66-75.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, 1996. *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social* (Vigo: Xerais).
- HJORT, Mette, 2008. 'Denmark', en Hjort & Petrie, 2007: 23-42.
- HJORT, Mette & Duncan PETRIE (eds.), 2007. *The cinema of small nations* (Edimburgo: Edinburgh University Press).
- LEDO ANDIÓN, Margarita, 2014. 'A construción dunha xinea', *Grial. Revista galega de cultura* 204: 36-43.
- LÓPEZ GARCÍA, Xosé & Rosa ANEIROS DÍAZ (coords.), 2010. *A comunicación en Galicia 2010* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega).
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena, 2014. *A companion to Galician culture* (Woodbridge: Tamesis).
- PAGÁN, Alberte, 2014. 'Algumhas consideracións sobre a lingua de Costa da Morte', 10 xaneiro. <http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego-i/#costa-da-morte>
- PAZ MORANDEIRA, Víctor, 2014. 'Dolores Meijomín: "A política audiovisual pode marcar tendencia"', en *Cuarto Paredo*, 1 outubro. <http://www.acuartaparedo.com/dolores-meijomin-a-politica-audiovisual-pode-marcar-tendencia/>
- PENA, Jaime, 2013. 'Figuras en el paisaje (Renovación en Galicia)', *Caimán. Revista de Cine* 19 (70), setembro: 26-27.
- PÉREZ PEREIRO, Marta & Fernando REDONDO NEIRA, 2015. 'Novo Cinema Galego: cartografías audiovisuais trazadas desde a periferia'. Presentado no Lusocom 2014. A construción da(s) identidade(s) a través da comunicación, 11-12 abril 2014.
- ROCA, Silvia, 2014. 'Linguas minorizadas, cinema e identidade. Da ausencia do galego na produción e exhibición cinematográficas'. Presentado no Lusocom 2014. A construción da(s) identidade(s) a través da comunicación, 11-12 abril 2014.

Paisaxe na néboa.
Unha cartografía do
cinema galego recente
Marta Pérez Pereiro

Filmografía

A cicatriz branca (Margarita Ledo 2012)
A esmorga (Ignacio Vilar 2014)
Arraianos (Eloy Enciso 2012)
Continental (Xavier Villaverde 1989)
Costa da Morte (Lois Patiño 2013)
El bosque animado (Ángel de la Cruz e Manolo Gómez 2001)
El bosque animado (José Luis Cuerda 1987)
El bosque del lobo (Pedro Olea 1971)
Fóra (Pablo Cayuela e Xan Gómez 2012)
Paisaxe na néboa (Theo Angelopoulos 1988)
Pradolongo (Ignacio Vilar 2008)
Romasanta. La caza de la bestia (Paco Plaza 2004)
Sempre Xonxa (Chano Piñeiro 1989)
Todos vós sodes capitáns (Óliver Laxe 2010)
Tralas luces (Sandra Sánchez 2012)
Urxa (Alfredo García Pinal e Carlos López Piñeiro 1989)
VidaExtra (Ramiro Ledo 2013)
Vikingland (Xurxo Chirro 2012)
Vilamor (Ignacio Vilar 2012)