

Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego

Fernando Redondo Neira - Universidad de Santiago de Compostela–
fernando.redondol@usc.es

Xurxo González Rodríguez - Universidad de Santiago de Compostela–
ghrelo@yahoo.es

Resumen: Si podemos hablar de una secuencia lógica que explicara la emergencia del denominado Novo Cinema Galego sería aquella que parte de una política audiovisual de la comunidad autónoma en la que destacaron las ayudas a creadores individuales. Una política que, a su vez, se inserta en un contexto de larga crisis económica que se buscó afrontar con nuevos modelos de organización industrial que, en el universo de lo digital, permitieron un mejor acceso a las herramientas y medios tecnológicos de producción y difusión. Sobre el fondo de este escenario, y si entramos a analizar en concreto los discursos, sería posible avanzar la hipótesis de que hay un elemento común en todas estas producciones, y muy especialmente en el campo del documental: su carácter procesual. Esto habrá que ponerlo en relación, necesariamente, con una consideración esencial de la convocatoria de las ayudas a creadores de la Xunta de Galicia, aquel referido al tipo de filmes que se buscaba priorizar: “Que apuesten por el proceso de rodaje-grabación como método de encontrar una historia, para captar una experiencia reveladora que habría sido imposible prever literariamente o preparar dramáticamente, o para crear un universo propio comunicable”. Podemos así encontrar diferentes vías de aproximación a la naturaleza de lo procesual. Entre otras, los argumentos (*Todos vós sodes capitáns*, Oliver Laxe, 2010), la tecnología (*Vikingland*, Xurxo Chirro, 2011), la producción (*VidaExtra*, Ramiro Ledo, 2013), los géneros (*N-VI*, Pela del Álamo, 2012), la puesta en escena (*Dos fragmentos, Eva*, Ángel Santos, 2012, escena del inflador de globos), la enunciación del autor (*La Brecha*, Marcos Nine, 2012), la percepción (*O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*, Alberto Gracia, 2013), la

mirada (*Costa da Morte*, Lois Patiño, 2013), el dispositivo (*Une histoire seule*, Xurxo Chirro y Aguinagaldo Fructuoso, 2013), las referencias (*Arraianos*, Eloi Enciso, 2012). En todas ellas se evidencia, además, la idea hacer patente el artificio de la representación, de subrayar la función de documento, de valorar la construcción de la mirada y de reflexionar, en definitiva, sobre la naturaleza de la imagen.

Palabras clave: Galicia; documental; procesual; mirada; representación; alternativa.

1. Introducción

En la década de los años 80, Godard anunciaba la muerte del cine y aguardaba con impaciencia lo que vendría después. Coincidiendo con los boatos del centenario del cine los hermanos Peach también estaban expectantes por el futuro de la disciplina denominándola “poscine”. Posteriormente, una serie de críticos comenzaron a utilizar el término “mutaciones” para intentar así comprender el rumbo de las nuevas prácticas cinematográficas. Todas estas reflexiones teóricas cuajaron en España en el año 2004, con un ciclo del Museo Reina Sofía comisionado por Berta Sichel que se denominaba “Cine casi cine”, una nueva manera de ver el cine – nueva, innovadora, arriesgada – que habría de chocar con cierta inercia conservadora del cine español, pues, de entrada, este “otro cine” vendría representado por elementos aislados que se situaban al margen del sistema establecido. A comienzos del siglo XXI, se abrirían algunas grietas en la propia institución cinematográfica española por las cuales se iban a asomar algunas notas disonantes: Jordá, Guerín, Portabella, Recha, Serra... En Cataluña se encontraba el laboratorio perfecto para experimentar con las nuevas ideas cinematográficas, sobre todo alrededor de iniciativas como el Máster de Documental de la Universidad Pompeu Fabra. Finalmente, todo comenzó a tomar cuerpo en 2007, cuando dos críticos y estudiosos del cine, Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán, comisionaron “D-Generaciones”, un ciclo de cinema incluido en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas.

En este escenario, sucintamente resumido aquí y sin duda incompleto, asistimos en 2005 a un cambio político en Galicia que hará posible aplicar una política audiovisual innovadora con la cual se intentará que las ayudas lleguen a recaer en personas físicas. La Axencia Audiovisual Galega (AAG), organismo dependiente de la Xunta de Galicia, trabajó hasta 2009, año en que fue absorbida por la Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), para que esas subvenciones supusieran para sus beneficiarios los mínimos problemas administrativos. Fue así como en 2009 podemos hablar de la cristalización de las “axudas de talento”, un esfuerzo nucleador por parte de un organismo que apostaba por la producción al margen de la industria, si bien, ese mismo año, por el contrario, un nuevo giro político dio lugar al abandono paulatino de esta línea de apoyos procedentes de la administración autonómica. Un grupo de críticos, agrupados en lo que se dio en llamar Acto de Primavera, intentó llamar la atención de los nuevos dirigentes políticos sobre los cineastas y películas que comenzaban a despuntar. Es lo que se llamó el Novo Cinema Galego (NCG).

Lo que sucedió en Galicia fue lo más ilustrativo que se dio en España sobre la evolución del cine. Obviamente el contexto fue igual al de otras partes del estado español: democratización tecnológica, cinefilia, bajos presupuestos, equipos pequeños, riesgo artístico, experimentación... Pero en Galicia todo esto vino impulsado por una concreta política gubernamental. Había un organismo sobre el que gravitaba todo, los cineastas se conocen, colaboran entre sí, se prestan equipos, participan en proyectos colectivos, conviven... En España también se habló de “otro cine”, pero fueron focos aislados que no estaban relacionados, que echan por tierra, de algún modo, algunas denominaciones de la crítica más comprometida como “Impulso colectivo” y otras imágenes más ilustrativas como “Archipiélago”. Si recogemos el guante de esta última denominación podemos decir, sin ningún tipo de dudas, que la isla más importante de ese archipiélago fue el “otro cine” hecho en Galicia.

2. Novo Cinema Galego

Todo lo anterior constituye el marco general en el que se sitúa un ya abundante inventario fílmico que, no por diverso y heterogéneo en sus propuestas estéticas,

deja de compartir ciertos elementos comunes. Apuntemos, entre los más relevantes, la pretensión de construir un cine marcadamente subjetivo, que se nutre de las emociones y de la experiencia de sus creadores, que busca recrear una mirada propia, desprejuiciada y abiertamente cinéfila, volcada hacia la experimentación formal y narrativa; una mirada propia y singular que se concrete en una puesta en imágenes que sea cauce para la expresión de una lengua y una cultura propias; un cine, en definitiva, hecho desde Galicia, que se inscribe en un determinado sistema cultural, del cual se nutre y al cual alimenta.

Hablamos, además, de un cine de indudable visibilidad internacional, con una demostrada capacidad para mostrarse, hacerse ver y circular; un cine que, pese a la consabida dificultad para acceder a los circuitos comerciales convencionales, está disfrutando de una exitosa presencia en festivales. Citemos, a este respecto, algunos ejemplos: *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010), premio FIPRESCI en Cannes; *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013), premio de la crítica en Rotterdam; *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013), premio al mejor director emergente en Locarno.

Sin abandonar la cuestión de la visibilidad, se advierte la dificultad de la crítica cinematográfica española para establecer un canon posible del cine actual. La ambigua etiqueta del “Otro cine”, donde teóricamente se incluye también al NCG, quedo reflejada en el número dedicado a ello en la revista *Caimán* (septiembre de 2013). La idea de alteridad, con la que un cine que se mueve en el diverso mundo de lo vanguardista o lo experimental se opondría a aquel otro más afín a los postulados industriales, sigue presente en las reflexiones vertidas en esta misma revista en entregas posteriores, dando cuenta, de nuevo, de la dificultad para establecer definiciones más precisas en el caso del panorama global del cine español:

“Ese ‘otro cine español’, o como sea que se le quiera llamar –porque todos los que leemos algo sobre él sabemos bastante bien a qué heterogéneo conjunto de películas y de cineastas se refiere el concepto en cuestión– sigue abriéndose camino por múltiples canales y foros” (Herederó, 2013: 3)

Si en aquel reportaje, de *Caimán* no figuraba como tal la marca NCG (¿por considerarlo políticamente incorrecto?, ¿por denotar algún tipo de pulsión

nacionalista?), sí lo hará en uno posterior publicado en *Cahiers du cinéma*, donde, contribuyendo como es obvio a la visibilización internacional del movimiento, se analizaban con mayor acierto algunas de las principales obras y se abordaban las causas que hicieron posible su creación y difusión (Azalbert, 2013, 58).

Si cerramos ahora un poco más el foco sobre el *corpus* de películas, o más exactamente sobre “lo documental”, identificamos ahí el objeto de nuestro interés: lo procesual entendido como el rastro dejado sobre la superficie del discurso de las tareas de creación, abordable también aquí como método y como resultado, como la decisión de haber escogido una determinada ruta para explorar lo real y no haber retirado luego del todo los indicadores de dicha ruta. Si antes mencionábamos la decisiva intervención de la administración en la emergencia de este movimiento, habrá que concretar ahora como esta actuación alcanza a lo que aquí llamamos lo procesual, pues también este rasgo característicos está en buena medida inducido por aquella actuación. Y así, un punto esencial de la convocatoria de ayudas a creadores de la Xunta de Galicia aludía al tipo de filmes que se buscaba priorizar: “Que apuesten por el proceso de rodaje-gravación como método de encontrar una historia, para captar unha experiencia reveladora que tendría sido imposible prever literariamente o preparar dramáticamente, o para crear un universo propio comunicable” (Diario Oficial de Galicia, nº 76, 23 de abril de 2010).¹

3. Elementos procesuales del Novo Cinema Galego

Una vez establecido el marco contextual, diseccionaremos ahora los distintos agentes que intervienen, de manera decisiva, en el proceso heurístico del NCG. Nos serviremos de esta taxonomía para hacer una lectura transversal sobre el fenómeno intentando sintetizar todas las contingencias que en él intervienen.

¹ Estas prescripciones estéticas de los proyectos subvencionables contemplaban, además:
- Que propongan una ruptura con los códigos narrativos convencionales, es decir, que vayan más allá del tratamiento formal de las imágenes, de los virtuosismos del montaje, de un uso del sonido innovador, de un mestizaje de géneros o de la alteración más o menos radical de la linealidad narrativa.
- Que supongan una indagación subjetiva radical o una exploración de universos temáticos por los cuales no se aventuran con frecuencia las obras audiovisuales.

Cada apartado constará de una pequeña explicación e incorporará un ejemplo que nos permita ilustrar las variantes que nos llevan a identificar la condición procesual. No estará de más advertir que afrontamos aquí el concepto de documental desde una perspectiva amplia, más desde “lo documental” que desde “el documental” convencionalmente entendido, máxime cuando ya consideramos suficientemente asentado el consenso acerca de su naturaleza híbrida, su capacidad para adentrarse en los territorios de la ficción sin por ello dejar de atender a una representación de lo real. En otras palabras, la grandeza del documental reside “en el cúmulo de posibilidades que el medio ofrece de poder trabajar directamente con el flujo informe de lo real” (Cerdán, Catalá, 2008: 13). E igualmente la ficción se desarrolla, en ocasiones, desde el interior de la realidad, sobre un nítido marco documental, como así demuestran algunos de los títulos que aquí comentaremos, evocando de este modo aquella reflexión de Josep María Catalá según la cual los filmes rodados en escenarios naturales afrontan una tensión entre el espacio ficticio de la narración y el fondo documental que capta inadvertidamente la cámara (Catalá, 2013: 69).

Recurriremos además al conocimiento previo que los autores tenemos de los avatares, las circunstancias o los condicionantes que han incidido en cada una de las producciones abordadas y que, yendo más allá de lo estrictamente fílmico, han contribuido también, en buena medida, a moldear los discursos.

3.1 Producción

La práctica cinematográfica de nuestros días está auspiciando nuevas maneras de entender la puesta en marcha de los proyectos cinematográficos, nuevas maneras de hacer cine focalizadas en el recorte de presupuestos y la concreción expresiva. Ello ha supuesto, tal y como viene observándose de los primeros años del siglo XXI, el cuestionamiento de las tradicionales prácticas industriales. Obviamente, el hecho más definitorio fue el acceso a las nuevas tecnologías y la plena inserción en el universo digital, una democratización en el uso de dispositivos y equipamientos que hizo tambalearse ciertos aspectos consensuados de la práctica cinematográfica, posibilitando así la irrupción de un cine independiente sistuado al margen de los estándares establecidos en épocas

pasadas, y que venían marcados por una programación férrea de los planes de rodaje.

La aparición de este cine nuevo atiende a un muy diverso tratamiento presupuestario y, sobre todo, destaca por la puesta en pie de proyectos sostenidos **sobre un** exiguo apoyo financiero, circunstancia ésta que nos conduce a hablar de un cine de muy bajo presupuesto, o también denominado *low-cost*. Esta merma de la ayuda económica implica que los proyectos presenten un mayor equilibrio entre apoyo económico y propuesta formal del filme en cuestión. Pero en Galicia se dio una circunstancia singular: las “axudas de talento” permitían que los creadores lograsen la ayuda directa de la administración obviando la figura del productor. Por primera vez la administración ofrecía este respaldo sin la exigencia de recurrir a la empresa, a la figura jurídica, y reconociendo a la persona física.² Estas ayudas adoptaban la forma de becas de creación y tenían como característica principal que, para largometrajes, las cantidades máximas rondaban los 20.000 euros y se disponía de un período reducido para realizarlos, concretamente aquel que correspondía con el ejercicio presupuestario de la Xunta de Galicia.

Estas limitaciones y estos procedimientos fueron comunes para todos los creadores y en todos causó su incidencia. Pero probablemente el caso más representativo de esta causística fue *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013). La propuesta de largometraje consistía en un documental ensayístico sobre la mítica costa gallega que relaciona la inmensidad del paisaje y la proximidad del hombre que la habita. En este pequeño intento de encontrar una línea de actuación, observamos en la propuesta cierto grado de contingencia etérea. A pesar de tener muy claros los enlaces referenciales en el cine contemplativo (Benning, Lockhart, Hutton), el proyecto presentaba serias dificultades para ajustarse a los plazos exigidos por la convocatoria de ayudas de la administración.

² Las virtudes, los problemas y la evolución de las “axudas de talento” están explicadas en González Rodríguez, X. (2014): “Xestionando a nada”, en *A Cuarta Pared* 22: <http://www.acuartapared.com/xestionando-a-nada/>

Habiéndose trasladado a vivir a la Costa da Morte durante largas temporadas, para acceder así a un mejor conocimiento de la geografía física y humana objeto de su documental, el director llegó a la zona envuelto en un mar de vaguedades donde a los recuerdos de la infancia se unían ciertas actitudes intelectualizantes de abordar el paisaje. Finalmente, en la definición del proyecto jugaría un papel importante el redescubrimiento del territorio.

El plan inicial consistía en captar imágenes de la comarca a lo largo de todo el año, actuando a modo de un cazador de momentos, un cazador solitario dispuesto a que la realidad se revelara, tal como aquel territorio parecía demandar, espectacular pero sin artificios. Esta intención, no obstante, volvía imposible el compromiso de respetar los plazos de entrega de la justificación administrativa del proyecto. La comprensión de los técnicos de la AGADIC hizo posible que se flexibilizaran los tiempos. La “axuda de talento” de *Costa da Morte* fue concedida en 2011 y el estreno mundial de la película tuvo lugar en el Festival de Locarno de 2013. Entre ambas fechas se pudo finalizar el rodaje y llevar a cabo el montaje. Conviene advertir, a este respecto, que las películas subvencionadas por la Xunta de Galicia se veían en la necesidad de cumplir con lo estipulado por la administración en todo lo relativo a llevar el filme en cuestión a buen puerto. Una exigencia que alteró en gran medida los proyectos: en los dossiers se planteaban unas determinadas ideas, se entregaba una versión provisional y se estrenaba otra bien distinta.

La producción del NCG no solo fue propiciada por las ayudas institucionales. También se benefició de la convocatoria de otros agentes culturales de Galicia que vieron en el cine una interesante posibilidad de proyección. Así, dentro de estas iniciativas de producción podemos nombrar varios proyectos colectivos en los que distintos cineastas colaboraron desinteresadamente en la realización de estas pequeñas piezas, bien por participación cultural (*Proxecto Nimbos*, 2014), bien por apoyo a una idea cinematográfica (*Chanfaina Lab*, 2014), o bien por afinidad social (la película de *A Casa das Atochas*, 2012). Son propuestas que, aparte de compartir temática, intención o propuesta estética general, deben realizarse en un tiempo o en un lugar determinados.

Y a rebufo de toda esta efervescencia también hay que destacar un último motor de alumbrar películas: la autogestión. A esta modalidad se pueden adscribir todos aquellos directores animados por ahondar en las posibilidades de la creación cinematográfica. Son directores, sobre todo, a los que les mueve una marcada cinefilia, que se interesan por proyectos de especial afán innovador, proyectos abordables sin apenas financiación y convencidos de que, pese a todos los obstáculos, son capaces de llegar hasta el final. A este abanico se pueden incorporar películas como *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), *Fragmentos de Brand* (Carlos Osorio, 2012), o *VidaExtra* (Ramiro Ledo, 2013).

3.2 Rodaje

Es en la fase de rodaje donde interaccionan un mayor número de variables que inciden, de una u otra forma, en el resultado final. Se llega a él con una idea preconcebida más o menos escrita que se intenta materializar en imágenes. En este proceso la idea inicial va perdiendo en definición para poder ajustarse a las condiciones de la realidad en la cual se habrá de ejecutar aquella intención primera. Un sentimiento de pérdida del que hablaban Woddy Allen y Jean-Luc Godard en el documental de este último titulado *Meetin' WA* (1986). El cineasta norteamericano comentaba allí que “la idea original de partida va perdiendo sustancia desde la cabeza del guionista al guión, pasando por el rodaje y hasta el montaje final”. Probablemente, de todas estas transiciones, es en el rodaje donde se da un mayor grado de reajuste e improvisación.

Los numerosos casos en el NCG así lo manifiestan. Volviendo a *Costa da Morte*, comprobamos como Lois Patiño quería implantar un dispositivo semejante a *Double Tide* (Sharon Lockhart, 2009), donde la distancia de la imagen del paisaje dialoga con la distancia del sonido de la voz humana. Pero este teórico diálogo a dos bandas se rompe al manifestarse el autor, como así demuestra la confusión de los personajes a la hora de expresarse en gallego condicionados por las preguntas en castellano de Patiño. Estamos, entonces, ante una significativa rémora que lastra la intención inicial del proyecto, si bien constituye, a su vez, un rasgo procesual muy evidente que podría pasar desapercibido para el público no

conocedor del territorio pero que interfiere, de una manera perjudicial, en la recepción del espectador gallego.

Otra película en la que se lleva a cabo una reformulación de la idea inicial en el rodaje es *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014).³ Bien el infortunio - o la buena suerte, según se mire - o bien simplemente el azar, cambiarán los planes previos. La idea primigenia era hacer un documental sobre un trabajo nocturno: un empleado de una gasolinera. Lo que parece un documental contemplativo donde no cabría esperar ninguna acción llamativa más allá de lo previsible en la situación planteada, tomará un giro radical cuando en el espacio y en el tiempo asignados al rodaje irrumpa la huida de un famoso delincuente y la correspondiente persecución por parte de la policía. El pequeño equipo de filmación, conformado únicamente por director y productora, no tendrá más remedio que evidenciar el proceso, trastocar la idea inicial y pasar al terreno del thriller o del policiaco.

Donde ya se contaba previamente con las posibilidades que podía dar la improvisación es en el cortometraje documental *Ser e voltar* (2014), de Xacio Baño.⁴ El director se dirige a la casa de sus abuelos con el fin de mostrarles en que consiste el oficio del cine. En este caso, el trabajo de Baño se basa en una puesta en escena donde suscitar y registrar los comentarios de sus abuelos. El cortometraje se impregna de las características del proceso: por esa composición teatral, por ese carácter provisional, por los fallos en las convenciones, por la evidencia del artificio...

3.3 Montaje

El montaje, como es sabido, ofrece la posibilidad de corregir, subsanar, ajustar, precisar... cualquier operación de este tipo que permita arreglar, hasta donde sea posible, cuanto haya resultado fallido en las fases previas de producción. Obviamente, requiere mucha inventiva, recursos creativos, capacidad expresiva; pero jugar con “cartas marcadas” e intentar reflotar un proyecto también es un reto para cualquier creador.

³ Estrenada en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, en octubre de 2014.

⁴ Participó en el concurso de cortometrajes del Festival de Locarno 2014.

No cabe duda de que si hay un largometraje donde el montaje dejó una mayor impronta es en *O quinto Evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia ,2013), título que bien puede ejemplificar el hecho de que la suma de limitaciones puede, paradójicamente, convertirse en un elemento a favor de un mejor resultado creativo. El proyecto había recibido una “axuda de talento” muy justa para un largometraje: 12.000 euros. A esta limitación se unió el deseo irrenunciable del director de filmar en celuloide. La película disponible para el rodaje era de apenas 2 horas y la duración final de la película está en torno a los 61 minutos, lo que supone una proporción de aprovechamiento en justo la mitad de los brutos disponibles. Esto obligaba a trabajar con un plan milimétricamente calculado y exigía utilizar casi todas las primeras tomas. Como el material disponible en el montaje era muy reducido, el director, en colaboración con la montadora Diana Toucedo, se vio en la necesidad de hacer un trabajo impecable de máximo ajuste, con un tono de elevada experimentación con las imágenes, incorporando material a priori desechado, incorporando intertítulos, pruebas de cámara...

3.4 Guión

El guión, que para lo no-ficción, y según los casos, sería más recomendable hablar de escaleta o simplemente de tratamiento, puede incorporar ya desde un primer momento la idea de proceso, o al menos la intención de trabajar **con ello**; puede ser, en definitiva, el tema o motivo sobre el que se organice todo el proyecto. Las historias que enmarcan estos procesos son las que hablan de una búsqueda, de un periplo o de una transformación. Esta excusa argumental es suficiente para apuntalar la estructura de una película; sería, también, una introspección ontológica que desgranara la naturaleza del artificio.

Como ejemplo de este caso en el NCG tenemos dos películas: *Canedo* (Weare QQ, 2011),⁵ y *La Brecha* (Marcos Nine, 2012).⁶ A las dos les une una especie de consideración de “arte durmiente” que documenta un proceso artístico. Esta circunstancia era muy usual en la década de los 60 y 70 donde los distintos movimientos vinculados a la modernidad de las artes plásticas recurrían al

⁵ Pareja artística compuesta por el gallego Vicente Vázquez y la vasca Usúe Arrieta.

⁶ Estrenada en el BAFICI 2013.

happening, las performance, las instalaciones o intervenciones, que eran filmadas primero con el cine y después con el vídeo. Probablemente el más próximo a esta filiación sea *Canedo*, debido quizás a la formación en Bellas Artes del dúo creador. *Canedo*, que hace referencia a la localidad cercana a la ciudad de Ourense donde nació Vicente Vázquez, se propone como el seguimiento de todo el proceso de elaboración de un libro desde que se corta el árbol, un seguimiento procesual que se revela como sugerente fórmula para abordar el tema de la identidad. Por otro lado, *La Brecha*, es una reflexión sobre el proceso heurístico del cineasta, quien pasa de estar al páiro de la inspiración a dialogar con un artista plástico, a estudiar el material, a manipularlo y, finalmente, indicar el resultado final. *La Brecha* sería el sortilegio por el cual la luz queda registrada en el celuloide, una reducción del proceso cinematográfico a una ilustración del mínimo gesto intencionado por parte del artista en busca de un significado.

3.5 Mirada

La mirada, como subjetivización de la visión, como modo de ver las cosas, es un concepto escurridizo, una especie de tamiz que se interpone entre el cineasta, la cámara y la realidad. Una construcción de las imágenes es reconocible, puede venir determinada por algún canon, es el espacio donde se reconoce una prioridad, allí donde salen a la luz sus andamiajes, sus acentos, sus intereses y sus focalizaciones. Pueden ser miradas translúcidas y originales o, por el contrario, estar contaminadas a nivel referencial. Normalmente, la mirada de un cineasta es capaz de reconocerse a lo largo de su filmografía pero menos habitual es que la mirada cambie de una manera radical en la misma película. En el NCG se produce el extraño fenómeno de las películas-díptico, que parecen dos películas en una, que tienen una especie de cara A y cara B. Probablemente el caso más significativo sea el de *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010). La sinopsis se puede reducir a lo siguiente: el profesor de cine (interpretado por el propio cineasta) en una escuela de Tánger tiene dificultades para continuar con su cometido. Los alumnos se rebelan ante sus métodos excesivamente rígidos y deciden conducir ellos la película intentando filmar lo que les gusta. La primera parte de la película se articula por medio de dinámicas más o menos

convencionales donde se refleja las clases caóticas, las prácticas tiránicas y los problemas que va acumulando el profesor, quien acabará delegando en un compañero, Shakib. Bajo su tutela, los niños filman de una manera más libre y poética. *Todos vos sodes capitáns* es un artefacto metalingüístico conducido por la endeble frontera entre la ficción y el documental y que, aproximadamente a mitad de metraje, realiza un giro importante al abandonar preconceptos y optar por adentrarse por senderos más líricos.

Pero este recurso no era algo nuevo en el NCG. Así, podemos retroceder hasta *Bs.As.* (Alberto Pagán, 2006), que aborda la problemática de la emigración entre Galicia y Argentina por medio de la narración *over* mientras la imagen se ocupa de una especial sinfonía de la ciudad. La película tiene dos partes bien diferenciadas correspondiendo a las voces de la narración **y separadas por material de archivo de la dictadura Argentina**. En la primera es la madre del cineasta quien recuerda la emigración hacia Argentina y lo hace sobre tomas elevadas de la ciudad. En la segunda es una prima del director, quien, ante la crisis económica de Argentina, está pensando en hacer el camino inverso, emigrar a Galicia, y lo hace con imágenes a nivel del suelo. La película de Pagán traza una especie de círculo en la trayectoria de la emigración haciéndola universal.

Esta composición dual también se observa en una película muy deudora de *Bs.As.: Vikingland*, de Xurxo Chirro. El título figura casi en la mitad de la película, de modo que establece una primera parte donde se informa al espectador, donde se presentan los personajes, los espacios y la situación; y una segunda centrada en la experiencia del trabajo en alta mar a bordo de un buque de transporte de mercancías. Este pliegue viene a representar los dos tonos de la película: Por un lado, tenemos todas las cualidades narrativas de la imagen que nos sirven de “caballo de Troya” para acceder a una parte donde predomina una mirada más contemplativa y en la que se propone al espectador que viva y sienta los tiempos y las dificultades del trabajo de los marineros.

3.6 Tecnología

El cine como arte fuertemente determinado por la componente tecnológica, su evolución marcada por la incorporación de innovaciones que buscaban una mejor aprehensión de la realidad, conllevan que cada nuevo perfeccionamiento vaya solapando equipamientos, dispositivos o soportes de los cuales quedarán, pese a su aparente obsolescencia, muchas imágenes como documentos de su uso. En la última década, con la incorporación del cine digital, surgen nuevas prácticas cinematográficas basadas en la recuperación de material analógico. Ahora, para hacer cine ya no se necesita filmar con la cámara. Se puede manipular un material encontrado y dotarlo de un nuevo sentido. De este modo la práctica cinematográfica se semeja cada vez más a la literatura o a las artes plásticas.

Esto se puede comprobar en una película como la ya citada *Vikingland*. El director (acreditado en el filme como “manipulador”), Xurxo Chirro, encuentra en su casa unos vídeos del tiempo en que su padre estuvo emigrado en el Norte de Europa y decide editarlos, no para que cobren un nuevo sentido (objetivo primordial del cine de apropiación o de metraje encontrado), sino para contar con mayor empaque la historia que ya contaba ese material: un marinero compra una cámara para grabarse a él y a sus compañeros dentro de un ferry que hace la ruta entre Dinamarca y Alemania. La película tiene muchos sustratos de lectura: la evolución de la acción y de los personajes, la evolución del documento, la deriva tecnológica, el esfuerzo en la construcción de la mirada, la relación del hombre y la cámara... En *Vikingland* asistimos a un proceso de aprendizaje donde el espectador se suma al grupo de marineros gallegos protagonistas de las imágenes. Un período de tiempo donde cambian los ánimos, donde cambia la climatología pero donde también cambia su relación con la tecnología.

Para seguir con este caso procesual condicionado por la tecnología no vamos a cambiar de cineasta y seguiremos hablando de Xurxo Chirro, quien se caracteriza por intentar sacar todo el partido posible al equipamiento que tiene a su disposición. Chirro hace un cine derrotado, que no fracasado, un adjetivo entendido aquí en su sentido náutico, según el cual hacer cine supondrá sopesar todos los problemas que habrá que sortear para sostener la producción. En su segundo largometraje, *Une histoire seule* (2013), codirigido con Aguinaldo

Fructuoso, se establece un juego epistolar de imágenes entre Ginebra y Santiago de Compostela. Utilizando un teléfono móvil y el programa wetransfer, de transferencia de archivos, se reconstruye aquí una experiencia vivida por ambos directores en Suiza, una anécdota personal y graciosa de cuando quisieron conocer a Jean- Luc Godard y se equivocaron de pueblo. La película, calificable de primigenia y expositiva en su planteamiento narrativo, está constantemente tutelada por un proceso performático muy lúdico.

Pero lo que favoreció, principalmente, la tecnología digital fue una mayor versatilidad durante el rodaje y la posibilidad de jugar con espacios y tiempos. En este sentido tenemos que destacar el trabajo de Alberte Pagán titulado *Eclipse* (2010), donde graba unos segundos del jardín de su casa todos los días a lo largo de un año.

3.7 Ideología

En todo acercamiento que se haga a los nuevos cines se evidencia una dialéctica con el cine previo que suscita una reacción. Normalmente se produce un rechazo de la generación anterior, de sus procedimientos y sus películas. Una acción contestataria que viene refrendada por posicionamientos contrarios o radicales. Al igual que sucede con los nuevos cines modernos de los años 60 y 70, en el NCG se produce una revolución respecto a lo anterior. A pesar de estar ya en un nuevo siglo, este movimiento se asemeja a los nuevos cines predecesores en que se ampara en el acceso a procedimientos de producción más que explicitar discursos. Las limitaciones económicas provocan la aparición de soluciones propias de la modernidad: desvelar el artificio, preponderancia de la no-ficción, teatralidad, puestas en escena *brechtianas*... Todas estas prácticas ya pueden ser consideradas políticas porque se contraponen al cine comercial tal como suscribió James Bening en su visita al Centro Galego de Artes da Imaxe: “mis planos fijos son como poner bombas a las puertas de los bancos”. Por todo esto podemos decir que el planteamiento de partida es hurgar en las grietas del cine comercial y hacerlas cada vez más grandes.

No obstante, existen películas que están basadas en un proceso político. Destacamos sobre todo la filmografía de Alberte Pagán, el cineasta del NCG

más militante. Normalmente, Pagán establece un tiempo entre el rodaje y el montaje. A veces porque son grabaciones hechas en viajes, en otras ocasiones porque trabajo con material de archivo o a partir de planteamientos de recolección... Este método de trabajo lleva a Pagán a sostener: “siempre trabajo con material encontrado”.

“Por comodidade, porque é o que teño preto, o que coñezo ben. E sérveme para plasmar as miñas ideas. Pero, en realidade, no momento no que o meu entorno se converte nunha imaxe gravada, queda alleado. Cando o volvo ver, durante o volteado ou a montaxe, ten xa entidade propia, é como se non fora meu. Xa non me considero autorizado para cambialo ou manipulalo, é como se fora material encontrado. Sempre traballo así, *co meu propio material encontrado*”. (La cursiva es nuestra) (Losada, 2012)

Pagán utiliza el cine para releer el pasado o para actualizar conflictos que pretendió borrar la Historia. En *A Quen se lhe Conte...* (2011) recupera una grabación hecha casi una década antes, durante la catástrofe del Prestige. En *Outras voces ou Só a violencia ajuda onde a violência impera* (2011) recoge testimonios de injusticia social en el mundo desde finales de la década de los 90. En *A realidade* (2013) emplea imágenes relativas al conflicto militar de Colombia a lo largo de los últimos años.

Pero la sombra del pionero Pagán es muy alargada e influyó de manera determinante en otros cineastas del NCG. Su marca puede localizarse en una película como *VidaExtra* (Ramiro Ledo, 2013). Durante la última huelga general en España, Ledo se propuso grabar las reuniones y debates de los distintos comités. Ante la imposibilidad de llevar a cabo este cometido, decide recrear una cena entre amigos donde tratar temas sobre la situación política del país. La conversación se alarga y tiene que reducirla, pero las imágenes hacen patente la discontinuidad por lo que opta por la solución de la asincronía entre imagen y sonido. Mientras la conversación discurre perfectamente, las imágenes van al revés. Un recurso cinematográfico innovador que recuerda al cine experimental americano conocido en España, y especialmente en Galicia, gracias al trabajo investigador y divulgador de Alberte Pagán.

3.8 Estilo

Según avanzamos en el conocimiento de las películas de un mismo cineasta comprobamos como éste tiene un estilo personal en el que plasmar formalmente su mirada. El estilo sería entonces una especie de identificación de la escritura. Como venimos desarrollando a lo largo de esta comunicación, las limitaciones de producción son un condicionante que comparten todos estos cineastas y esto se plasma a la hora de abordar los discursos. La genealogía de los estilemas también es muy parecida y, aparte de los citados condicionantes de producción, vemos que son creadores muy cinéfilos, con un decidido gusto por desenmascarar el artificio, por subrayar el proceso de la mirada.

El estilo es algo que se mantiene e incluso que une distintos trabajos de un mismo cineasta. Pero también se da el caso de que en una misma película se dan cita dos estilos, como ocurre en *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012). La película es una sucinta adaptación de la obra teatral *O bosque*, del dramaturgo gallego Jenaro Marinhas del Valhe. En ella, una comunidad aislada por la naturaleza (trasunto de Galicia) pretende romper esa incomunicación siguiendo las indicaciones de Baqueano, un mesías del progreso. La adaptación fue muy libre pero esta historia es el hilo central de la narración. El proyecto recibió una ayuda de la Xunta de Galicia en 2007. Se hizo un primer rodaje y unas primeras versiones de montaje. Todas las secuencias tenían vinculación con el texto y con una gran referencialidad hacia el cine no-reconciliado de Jean Marie Straub y Danielle Huillet. El proyecto recibió una segunda ayuda en 2010 por parte del ICAA, por lo que tuvo que afrontar un segundo rodaje para justificar la inversión. Enciso valoró que las primeras imágenes tenían excesiva vinculación con los Straub, de ahí que decidiera que las nuevas cogieran otros derroteros centrados en la contemplación del territorio con cierto espíritu New Age. El resultado final de *Arraianos* es una película escindida y heterogénea, que denota cierta dificultad para mantener la coherencia en el estilo ya que las dos fórmulas adoptadas tienen difícil maridaje.

3.9 Conceptual

Abordamos este último agente procesual reconociendo que es la variable que se mueve a niveles más alto de abstracción porque hace incidencia en cuestiones

super-estructurales relativas a la concepción de las formas fílmicas y su evolución en los últimos años. Y para ilustrar esto que parece difícil de explicar analizaremos dos ejemplos altamente significativos: *Dos fragmentos, Eva* (Ángel Santos, 2012) y *N-VI* (Pela del Álamo 2012).

La película de Santos es una ficción, una forma fílmica muy poco abundante en el NCG. Desde el mismo título se nos avisa que va a consistir en dos partes con la mirada muy diferenciada. La sinopsis trata de una mujer que en un fin de semana rompe su relación con su amante y conoce a un joven pretendiente. Estas dos partes tienen un planteamiento diferente: en la primera, toda la ficción está pautada y reglada mientras que en la segunda circula menos encorsetada e intenta ser más documental. En ella hay una secuencia que sería la más recomendada para ilustrar lo que es el NCG. La mujer y el joven pretendiente recalcan en un bar y se ponen a hablar con un parroquiano, un “inflador de globos”. El documental coloniza aquí a la ficción, se introduce en su interior al haber permitido el acceso al azar, a lo imprevisto. La secuencia no estaba en el guión y se realizó a la espera de que mejorasen las condiciones climáticas. El equipo decidió entonces rodar esta secuencia con personajes reales y basada en la improvisación, en lo que bien podría considerarse como la cristalización de esa imagen híbrida donde se fusionan ficción y documental.

La de Pela del Álamo, por su parte, es una película muy interesante por cuanto muestra la evolución de la concepción documental que se ha dado en España a lo largo, más o menos, de la última década. Se trata de una *road movie* documental sobre el estado de abandono en que se encuentra la vieja carretera radial que va desde Madrid hasta A Coruña. Trazaría, entonces, un itinerario que remite a ese otro itinerario seguido por el documental en los últimos años. El origen del proyecto se remonta a una ayuda de la Xunta de Galicia de 2007 y la película se fue rodando a lo largo de los años hasta que se estrenó en 2013. Los fragmentos de rodaje coinciden con el discurso físico de la película. La película es un compendio de episodios o *tableaux-vivant* independientes hilados por el transcurso de la carretera. Se podría afirmar entonces que el filme resultante es un interesante documento sobre la evolución de la concepción documental en España. Se parte de una idea del género, predominante en los primeros años

del siglo XXI y codificada por el Máster de Creación Documental de la Pompeu Fabra, donde el espacio y el tiempo condicionan la mirada. Y la película va cambiando según pasan los kilómetros hacia una concepción fílmica más libre, sin las mencionadas rigideces, derivada de digerir las fluctuaciones del documental dominantes en la actualidad.

4. Conclusiones

Tal como quedó demostrado, en el NCG lo procesual, en sus **distintas** variantes, es una máxima que vertebra muchas de sus propuestas fílmicas. Todo esta evidencia hay que emparentarla con una manera de pensar moderna que alumbró en los años 60 y 70 tanto en las artes plásticas, en el llamado Arte Procesual, como en los “nuevos cines”. Con el ocaso del formalismo el peso del objeto del arte cayó en desuso y el interés cambió hacia su proceso de ideación. La atención se depositó en la idea creativa y, con ello, en todo el “proceso previo”, en la propia constitución material de la obra, con un especial interés por explicitar sus procesos formativos. Esta nueva óptica cobija procesos artísticos abiertos donde el espectador se ve inmerso y subyugado en la actividad del artista, en sus acciones y en su trabajo. Este tipo de obras son una invitación a comprender la desmaterialización del discurso: ideación, elaboración y resultado final. Como dijo Adorno “las obras de arte no son ser sino devenir”. La dimensión procesual reivindica la conciencia artística. De esta manera se pone en tela de juicio la concepción tradicional del arte amparada en el conservadurismo de la institucionalización estética. Con esta crisis el objeto se descompone en imagen, en dato, en documento y en proyecto. Ahora se suman nuevas nociones que resultan muy evidentes en el NCG: las películas se presentan como obras inacabadas o imperfectas, donde están muy presentes los cambios, la contingencia, el azar y la eventualidad. Son proyectos artísticos abiertos y circunstanciales con multitud de significados y lecturas, lo que Eco denominó “obra abierta”. Obras en movimiento que asumen la improvisación. Esta circunstancia se sobredimensionó gracias al desarrollo de la cultura tecnológica ya que favorece el paso de un orden espacial estático a un nuevo orden espacial dinámico. Las obras cinematográficas están sustentadas en lo temporal y se

estructuran bajo el signo de lo devenir por lo que se vuelven todavía más paradigmáticas enunciando procesos. Los transcurros en el tiempo son los referentes tanto en la creación como en el disfrute. El arte, por lo tanto, cambia y tiene historia y las películas del NCG sintonizaron muy acertadamente con su contexto político y económico pero también con la indefinición de la disciplina. Toda esta inestabilidad se materializa en una más que evidente marca procesual que alienta, de manera sobresaliente, el debate moderno.

5. Referencias bibliográficas

N. Azalbert (2013): “Loin de Madrid”, en *Cahiers du cinéma*, 693, páginas 58 a 59.

J. M. Català, J. Cerdán (2008): “Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy”, en *Archivos de la Filmoteca*, 57-58, páginas 06 a 25.

Català Domènech, J. M. (2013): *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Shangrilá

González Rodríguez, X. (2014): “Xestionando a nada”, en *A Cuarta Pared* 22: <http://www.acuartapared.com/xestionando-a-nada/> (Consulta el 26/10/2014).

Herederó C. F. (2013): “ Paisaje en movimiento”, en *Caimán. Cuadernos de Cine*, 22 (73), página 3.

Losada A. (2012): “Sempre traballo con material encontrado, co meu propio material encontrado”, en *A Cuarta Pared* 9: <http://www.acuartapared.com/alberte-pagan/> (Consulta el 26/2/2014).