



Margarita Ledo, ed., *A foresta e as árbores*. Para unha historia do cinema en lingua galega, Vigo, Ed. Galaxia, 308 págs.

Ya en el prólogo de *Marcas na paisaxe* (Ed. Galaxia, Vigo, 2018), el primer número de la colección *Para unha historia do cinema en lingua galega*, su coordinadora, Margarita Ledo, anunciaba la próxima aparición del segundo volumen centrado en el cine contemporáneo en lengua gallega, materializado bajo el poético título —el lustre literario de los textos añade un valor complementario a la lectura— *A foresta e as árbores*. Quiso el destino, aunque quizá tendríamos que hacer uso de un término que no aludiese tan explícitamente al azar, que la segunda entrega de esta

colección prácticamente coincidiese en el tiempo con el premio del jurado en el Festival de Cannes, dentro de la sección *Un certain regard* (*Una cierta mirada*), que recibió *O que arde* de Oliver Laxe, primer largometraje rodado en gallego presentado al prestigioso certamen francés. Acontecimiento histórico, sin duda, que espolvorea con haz luminoso el título de la colección.

En esta segunda entrega, en palabras de su coordinadora, una muestra representativa de películas filmadas en la última década son sometidas a un minucioso ejercicio analítico, al objeto de revelar una marca que, primero, permita configurar un embrionario y heterodoxo modelo de una historia del cine en lengua gallega, y, segundo, invite a continuar un rastro que cada vez se hace más perceptible.

Los análisis se dividen en ocho capítulos firmados por otros tantos autores. Excepto el último, *Fóra de campo* (*Fuera de campo*), todos ellos, en sus encabezamientos, hacen hincapié en el modo de mirar cinematográficamente: *Filmar...* más un intangible; filmar el dolor, filmar lo velado, filmar el trabajo, filmar la mirada, filmar las pulsiones, filmar el fantasma y filmar la tribu. Esta suerte de taxonomía parece apuntar a la doble vertiente que comparte el método analítico de los autores, esto es, centrar el foco de atención en el hecho filmado, pero también en el posicionamiento de la mirada a la hora de captar el hecho filmado; posicionamiento no referido exclusivamente a la ubicación de la cámara, sino extensible al posicionamiento ideológico, moral y vital. Más allá de esta coincidencia en los modos de proyectar los análisis, como advierte Margarita Ledo, los textos trazan su itinerario analítico bajo la sello de cada autor, «textos cuxa sinatura persoal é outra das árbores desta obra en colaboración» (pág.11).

Aún así, los capítulos que buscan un rozamiento más directo con el hecho filmado alcanzan un resultado mucho más fecundo y elevado en el análisis y, por consiguiente, en la composición de un mapa global del cine hablado en gallego.

Inaugura el trayecto de este segundo número el texto de María Soliña Barreiro, *Filmar o dó: Dó de nós. Filmar a perda* (*Filmar el dolor: Dolor de nosotros. Filmar la pérdi-*

da), quien intenta desentrañar la mirada que sucumbe al dolor por «un mundo que esmorece sen que fomos quen de mantelo e sen que nos deramos imaxinado sen eb» (pág. 21), en referencia al topos rural tan apegado a la identidad gallega. La autora se acerca a varios títulos con una propuesta más sociológica que cinematográfica, presentando una tesis solvente sobre la problemática del rural gallego con el apoyo argumentativo de la semántica de los filmes. *Trinta lunes* (2018) de Diana Toucedo permite visualizar el paso de un lugar a un no-lugar —de la vida a la muerte— a ojos de Alba, una niña de trece años en la zona de O Courel (Lugo); mientras que *Os días afogados* (César Souto Vilanova y Luís Avilés Baquero, 2015) —documental sobre la construcción del embalse de Lindoso que anegó las aldeas de Aceredo y Buscalque (Ourense)—, Barreiro cristaliza el concepto «inconsciente óptico» de Walter Benjamin, esa propiedad que esconde la fotografía de activar el pasado en el presente en función de las experiencias vividas con posterioridad a la captación de dicha fotografía. Completan la filmación de la pérdida *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2016) y *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), pérdida que se materializa, como afirma la autora, en las ruinas, esa forma visual que conjuga el paso del tiempo.

En el segundo capítulo, Xosé Nogueira, en torno al título *Filmar o velado* (*Filmar lo velado*) profundiza en la herida, física y psicológica, ocasionada por el desenlace de la Guerra Civil en Galicia, allá donde el frente nunca existió, pero sí la cruenta represión. Tras una introducción historiográfica —uno de los grandes valores de este escrito estriba, precisamente, en su intención de esbozar una historiografía o, en su defecto, un esquema embrionario de lo que podría ser la historia del cine gallego tras la dictadura franquista—, en la que realiza un recordatorio, una suerte de homenaje, a la secuestrada y perdida *A tola* (Miguel Gato, 1975), el profesor Nogueira firma uno de los mejores textos del volumen gracias a un excelente trabajo de contextualización, documentación y análisis de cuatro títulos vinculados a la mencionada herida latente aún ochenta años después del alzamiento militar: *Liste*, pronunciado Líster (Margarita Ledo, 2007), *A viaxe de Leslie* (Marcos Nine, 2014), *A*

batalla descoñecida (Paula Cons, 2017) y *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019).

Al ámbito laboral se acerca Enrique Castelló, inicialmente con dos «metrajes encontrados» —«documentales de compilación» según la categoría propuesta por Antonio Weinrichter—, *Doli, doli, doli...coas conserveiras. Rexistro de traballo* (UquiPermui, 2010), sobre las protestas de las trabajadoras de la fábrica Odosa de la Illa de Arousa, y *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), registro documental que recoge las vivencias de un marinero durante la travesía entre Romo (Dinamarca) y la Isla Sylt (Alemania). Se trata, en ambos casos, de filmes-documentos que encuentran en el amateurismo de la captación de imágenes una palpable textura realista. El tercer documental analizado, *Os fillos da vide* (Ana Domínguez, 2018), supone un reencuentro con el «rito» de la vendimia en la comarca de Valdeorras, sobre el cual, a juicio de Castelló, la realizadora proyecta una mirada original de lo originario. Por último, el cortometraje *Matria* —este sí, ficción— suscita en el autor del texto una variada compilación de referentes que enriquecen, no sólo la película en sí, sino la visualización de la misma; y que, además, como corolario, culmina el capítulo afirmando que «filmar o traballo é filmar Galiza» (pág. 114).

De extraordinario interés resulta, igualmente, el capítulo dedicado a la forma de mirar —*Filmar a ollada* (*Filmar la mirada*)— de Fernando Redondo Neira, que hace uso de su sagaz instinto analítico para indagar en la reflexividad enunciativa de ciertos títulos. Redondo segmenta el análisis en un filme paisajista, *Paisaxes da Capelada* (Alberto Lobelle, 2017), un retrato de cuerpos y rostros, *Adolescentes* (Ángel Santos, 2011), y en un experimental juego de espejos donde la ficción devuelve una imagen documental, *Encallados* (Alfonso Zarauza, 2012). Mediante al acercamiento a estos tres filmes, el autor pretende, apelando a Jacques Aumont, escrutar el modo epistémico de la imagen, aquel mediante el cual se ofrece una información del mundo.

En el quinto capítulo, «*Filmar as pulsións: Formas e montaxes do desexo. As pulsións e os seus destinos no cine en galego actual*» (*Filmar las pulsiones: Formas y montajes del deseo. Las pulsiones y sus destinos en el cine gallego actual*) el

lector puede recrearse en un escrito que ilustra con excelencia la dualidad que debe presentar un trabajo como el que nos ocupa, la capacidad para analizar lo que queda retratado objetivamente y, también, el punto de vista subjetivo de su creador. José Luis Castro de Paz construye un discurso del cual emanan toda una serie de consideraciones sobre el estado de la cuestión del cinema gallego, siempre desde el compromiso con el hecho filmado, es decir, explicar el sentido a partir de la forma. Nada se argumenta desde una retórica vacua, sino que se fundamenta en la materialidad de las películas, las cuales parecen incrementar su interés tras ser sometidas al examen del autor del capítulo. A partir del análisis de tres películas: *O ouro do tempo* (Xavier Bermúdez, 2013), *Trote* (Xacio Baño, 2018) y *Dhogs* (Andrés Goteira, 2017), y después de un preludio que pretende anclar el escurridizo concepto de pulsión —«o impulso psíquico, especificamente humano, que a partir dunha excitación interna (unha tensión percibida como corporal) trata de suprimila o de calmala» (pág. 140)— Castro de Paz da cuerpo y moldea dicho concepto, al que durante el análisis se van añadiendo otras nociones contiguas como son la pérdida del objeto de deseo, la escopofilia, la herida, la melancolía, etc.

Reminiscencias freudianas encontramos también en el artículo de Antía López Gómez, «Filmar a pantasma» (Filmar el fantasma), que analiza en clave psicoanalítica el largometraje *Arima* (Jaione Camborda, 2019) —estableciendo un diálogo comparativo con *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)— y que vincula con otros dos filmes como son *A estación violenta* (Anxos Fazáns, 2017) y *A nena azul* (Sandra Sánchez, 2018).

Por otra parte, Marta Pérez Pereiro, busca en las imágenes lo íntimo de las relaciones y la filmación de los vínculos de una comunidad, de una tribu, pero centrandó el interés en grupos minoritarios que normalmente quedaron fuera de campo, o de foco, en la representación cinematográfica: «O desexo de amosar realidades veladas, agachadas tralas portas do fogar, e a identificación do persoal —e consecuentemente comunal— como político fai que o cinema comece a reciclar imaxes íntimas, destinadas ao público cativo da familia ou da veciñanza, e xerar relatos dende o autobiográfico» (pág. 197). Se trata, en consecuencia, de un

recurso bastante habitual en el cinema gallego reciente: utilizar imágenes familiares de archivo o la filmación de la familia para *Filmar a tribo, filmar o íntimo no cinema galego contemporáneo* (*Filmar la tribu, filmar lo íntimo en el cinema gallego contemporáneo*), tal y como reza el título que encabeza este texto, donde profundiza en la forma y en la semántica de películas como *Verengo* (Víctor Hugo Seoane, 2015), *Todas as mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2018), *Cruz Piñón* (Xisela Franco, 2015), o la experiencia comunal de *Teño unha borta en San Sadurniño*, en la que Cruz Piñón, Consuelo Picos, Lucía Pita, Carmen Bouza y Carmen Suárez participan en este proyecto creativo sobre la filmación de su trabajo en sus propias huertas.

El volumen lo cierra Iván Villarrea Álvarez con «Fóra de campo. Traumas históricos e persoais no cinema galego» (Fuera de campo. Traumas históricos y personales en el cinema gallego). Como su título evidencia, este capítulo busca sondear aquello que no se muestra, pero que se sugiere a través de una serie de estrategias sobradamente conocidas. Análisis de los fuera de campo en *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014) y *Encallados* (Alfonso Zarauza, 2012), aunque, quizá, el más interesante sea el proyecto de Xan Gómez Viñas y Pablo Cayuela, que pretendían filmar un documental sobre el Hospital Psiquiátrico de Conxo (Santiago de Compostela), pero ante la negativa de la dirección, alegando posibles alteraciones en los pacientes, ambos cineastas tuvieron que conformarse con asentar la cámara fuera del centro, deparando, así, unas imágenes que son como pequeños trazos cotidianos que apelan a ese fuera de campo velado y vetado.

Ya como apéndice final, el libro se cierra con dos anexos: una galería de fotogramas de las películas tratadas y las reseñas biográficas de todos los cineastas sometidos al escrutinio de los autores.

En suma, si *A foresta e as árbores* supone un óptimo compañero de travesía para su predecesor *Marcas na paisaxe*, que iniciaba su itinerario bajo la promesa, y añadido también la esperanza, de que a lo largo de los años se sigan sumando nuevos acompañantes al viaje hacia la historia del cine en gallego.

Hector Paz Otero