TESE DE DOUTORAMENTO

A REPRESENTACIÓN DO POBO GALEGO A TRAVÉS DA CREACIÓN DE PERSONAXES DE FICCIÓN DAS LONGAMETRAXES CINEMATOGRÁFICAS

Silvia Roca Baamonde

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2021

DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

A representación do pobo galego a través da creación de personaxes de ficción das longametraxes cinematográficas

Dna. Silvia Roca Baamonde

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 23 de decembro de 2020

Asdo. Silvia Roca Baamonde

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DA DIRECTORA DA TESE

Dna. **Margarita Ledo Andión**

En condición de: **Titora e Directora**

Título da tese: **A representación do pobo galego a través da creación de personaxes de ficción das longametraxes cinematográficas**

INFORMA:

Que a presente tese se corresponde co traballo realizado por Dna. Silvia Roca Baamonde, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como directora/titora desta non incorre nas causas de abstención estabelecidas na Lei 40/2015.

En Santiago de Compostela, 23 de decembro de 2020

Asdo. Margarita Ledo Andión

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECEMENTOS

Un camiño con tantas idas e voltas devén nun regueiro de agradecementos.

Os meus primeiros son para Margarita Ledo Andión por canto dela hai neste traballo, por me levar canda si cara a outras formas de ver e facer cinema e por me convidar a tomar parte en proxectos académicos e fílmicos que foron aguilloando o meu interese pola representación do diferente, do que fica (ou se fai ficar) nas marxes.

A miña aprendizaxe académica debe moito ao Grupo de Estudos Audiovisuais e a cantas persoas o integran ou pasaron por el. Foi para min un pracer e unha sorte participar canda elas en investigacións, publicacións e encontros arredor da comunicación e do cinema nos que fun adquirindo as ferramentas que precisaba para desenvolver esta tese.

Quero agradecer tamén ao resto do persoal do Departamento e da Facultade de Ciencias da Comunicación todas as achegas e apoios que recibín durante este proceso, pois foron de grande axuda para seguir camiñando.

A andadura levoume ao Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, nunha estadía investigadora da da man da Dra. Rosa Cabecinhas que deixou en min e nesta tese unha fonda pegada. Agradezo ao Dr. Moisés de Lemos Martins que me abrise as portas daquela casa e a Carla Cerqueira que a convertese nun fogar ao que sempre quererei volver.

Moito aprendín tamén de toda a xente coa que batín en proxectos cinematográficos e audiovisuais. Elas e eles contribuíron a retellar a miña maneira de entender os filmes e proporcionáronme novas perspectivas dende as que analizalos. Agradézollelo inmensamente, como agradezo o traballo de cantas persoas fan posíbel que exista un cinema galego, pois sen elas nunca chegaría a escribir estas páxinas.

E así, chego ao feixe de agradecementos que tocan o persoal e que son, a un tempo, os que máis custan e os que máis prestan.

Á miña irmá Montse, por ser a primeira persoa á que fixen diana do meu aquel discrepante, e por cantas discusións e risos temos compartido.

Ao seu fillo Jesús, por ser un neno de aldea que pouco ten que ver cos que nos amosan os filmes.

Á xentiña que habita na casa dos altos, porque alí non medra nada que non pague a pena.

Á miña amiga Marta, por centos de lecturas, de correccións, de conversas e de gargalladas.

Ao Miguel, o meu xigante, por canto fixo até acó e por canto lle queda por facer.

E á miña nai e ao meu pai, pola fala, pola forza e por todo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Á miña vella e ao meu vello,
as personaxes que eu andaba a procurar nos filmes.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO

Comprender a imaxe, e máis concretamente a imaxe cinematográfica, como forma na que representarse e ser representados, como medio de comunicación e como mensaxe, alén de como práctica cotiá, devén na reflexión sobre a pegada que a creación audiovisual deixa no imaxinario colectivo e vencella o feito de facer e ver cinema co construír da realidade social. Ao tempo, introdúcenos de cheo no debate sobre a importancia da visibilidade e na práctica da imaxe como resistencia cultural, nun contexto crítico especialmente interesante para o estudo da produción cinematográfica de sociedades-culturas periféricas como a galega. Así, dende a perspectiva dos Estudos Culturais, a conceptualización e análise dos cinemas e representacións nacionais, a tese procura determinar se o cinema de ficción realizado en Galicia ofrece unha imaxe estereotipada das galegas e dos galegos e trata de definir os riscos fundamentais da súa caracterización.

PALABRAS CHAVE

Cinema; personaxe; representación; estereotipo; identidade; lingua; xénero; Galicia.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMEN

Comprender la imagen, y más concretamente la imagen cinematográfica, como forma en la que representarse y ser representados, como medio de comunicación y como mensaje, además de como práctica cotidiana, deriva en la reflexión sobre la huella que la creación audiovisual deja en el imaginario colectivo y vincula el hecho de hacer y ver cine con la construcción de la realidad social. Al tiempo, nos introduce de lleno en el debate sobre la importancia de la visibilidad y en la práctica de la imagen como resistencia cultural, en un contexto crítico especialmente interesante para el estudio de la producción cinematográfica de sociedades-culturas periféricas como la gallega. Así, desde la perspectiva de los estudios culturales, la conceptualización y análisis de los cines y representaciones nacionales, la tesis procura determinar si el cine de ficción realizado en Galicia ofrece una imagen estereotipada de las gallegas y de los gallegos y trata de definir los rasgos fundamentales de su caracterización.

PALABRAS CLAVE

Cine; personaje; representación; estereotipo; identidad; lengua; género; Galicia.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ABSTRACT

Understanding the image, and more specifically the film image, as a way to represent and be represented, as a tool of communication and also a message, and as a standard practice, leads us to reflect on the influence of audio-visual creation on the collective imaginary and links the acts of filmmaking and film-watching with the construction of social reality. At the same time, it involves us in the intense debate on the importance of visibility and filming practice as a way of cultural resistance, a theoretical context particularly interesting for the analysis of creative productions from peripheral societies-cultures such as the Galician one. Thus, from the perspective of Cultural Studies, the conceptualization and analysis of national cinemas and representations, this PhD thesis aims to identify if the fiction films made in Galicia offer a stereotyped image of the Galician people and attempts to identify the key features of the characterization.

KEYWORDS

Cinema; character; representation; stereotype; identity; language; gender; Galicia.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO

Compreender a imagem, e particularmente a imagem cinematográfica, como forma em que se representar e ser representados, como meio de comunicação e como mensagem, além de como prática quotidiana, traduz-se na reflexão sobre a marca que a criação audiovisual deixa no imaginário coletivo e liga o facto de fazer e ver cinema com o construir da realidade social. Em simultâneo, introduz-nos em cheio no debate sobre a importância da visibilidade e na prática da imagem enquanto resistência cultural, num contexto crítico especialmente interessante para o estudo da produção cinematográfica de sociedades-culturas periféricas como a galega. Assim, da perspetiva dos Estudos Culturais, da conceptualização e análise dos cinemas e das representações nacionais, a tese procura determinar se o cinema de ficção realizado na Galiza transmite uma imagem estereotipada das galegas e dos galegos, procurando definir os riscos fundamentais da sua caracterização.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; personagem; representação; estereótipo; identidade; língua; género; Galiza.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

> En realidade escribo polo que está ao meu alcance, de entre canto de verdade me importa; por non estar calado, por molestar, para que non todo sexan musicais americanos ou clásicos relidos, para que non duren tanto certos silencios e non me abouxe o barullo dunha única voz resoando día e noite na mesma mesquiña e empobrecedora dirección. Se, por riba, creo algo de beleza, cousa que dubido, mellor (Vidal Bolaño, 2001, p. 20)[1].

> Non me soterro nun particularismo estreito. Pero tampouco quero perderme nun universalismo descarnado. Hai dúas maneiras de se perder: por segregación amurallada no particular, ou por dilución no "universal".
> A miña concepción do universal é a dun universal depositario de todo o particular, depositario de todos os particulares, afondamento e coexistencia de todos os particulares. Entón? Entón precisaremos paciencia para retomar o traballo, forza para refacer o que foi desfeito; forza para inventar no canto de seguir, forza "para inventar" o noso camiño e desbotar as formas xa feitas/estereotipadas, as formas petrificadas que o atoan (Césaire, 1956/2006, p. 84; aspas no orixinal)[2].

[1] En castelán no orixinal: "En realidad escribo por lo que está a mi alcance, de entre cuanto de verdad me importa; por no estar callado, por molestar, para que no todo sean musicales americanos o clásicos releídos, para que no duren tanto ciertos silencios y no me aturda el barullo de una única voz resonando día y noche en la misma mezquina y empobrecedora dirección. Si además creo algo de belleza, que lo dudo, mejor" Vidal Bolaño, 2001, p. 20). Cómpre sinalar que as traducións ao galego que se inclúen no presente traballo son da autora. Cada cita traducida acompáñase do orixinal en nota ao pé para que quen le teña acceso ao texto orixinal.

[2] En francés no orixinal: "Je ne m'enterre pas dans un particularisme étroit. Mais je ne veux pas non plus me perdre dans un universalisme décharné. Il y a deux manières de se perdre: par ségrégation murée dans le particulier ou par dilution dans l'universel". Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers. Alors ? Alors il nous faudra avoir la patience de reprendre l'ouvrage, la force de refaire ce qui a été défait; la force d'inventer au lieu de suivre; la force « d'inventer » notre route et de la débarrasser des formes toutes faites, des formes pétrifiées qui l'obstruent" (Césaire, 1956/2006, p. 84; aspas no orixinal).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

0. LIMIAR 25

0.1. Do encadramento e a pertinencia da investigación 25

0.2. Motivación persoal e obxectivos 27

0.3. Estrutura da Tese 29

1. REPRESENTACIÓNS CULTURAIS E ESTEREOTIPACIÓN NACIONAL 33

1.1. Imaxe e estereotipo. Da súa compoñente consensual e a súa función social nas relacións intergrupais 34

1.2. Da identidade social, a identidade nacional e a representación das nacionalidades 48

1.3. Do estudo crítico da caracterización nacional 56

1.4. Representacións sociais, memoria colectiva e memoria cultural 63

1.5. O cinema como representación cultural e construción discursiva 75

2. UN ACHEGAMENTO Á PERSONAXE COMO OBXECTO DE ESTUDO CIENTÍFICO 81

2.1. Da relación de forzas entre personaxe e acción. Cara a unha definición e tipificación dos entes ficcionais 81

2.2. A personaxe fílmica como construto: caracterización e evolución 110

3. O PARADIGMA REPRESENTACIONAL DO POBO GALEGO 125

3.1. Caracterización e literatura. Do estereotipo dos galegos no imaxinario 125

3.2. A imaxe social dos galegos na época recente 153
3.3. Algunhas notas sobre a imaxe dos galegos nos medios audiovisuais.....165

4. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DO CINEMA EN GALICIA 183
4.1. Anos 70. Á procura do cinema galego.....183
4.2. Anos 80. Da videocreación a cinegalicia.....189

5. DESEÑO DA INVESTIGACIÓN.....193
5.1. Obxecto de estudo e obxectivos secundarios.....193
5.2. Deseño metodolóxico, modelo, técnicas e ferramentas de análise.....194
5.3. Formulación de hipóteses.....198
5.4. Definición da poboación de análise, universo e mostra.....199
5.5. Delimitación do colectivo estudado e definición das unidades de análise.....212
5.6. Tecnoloxías e ferramentas de análise, categorías e sistemas de cuantificación 213

6. ANÁLISE DOS DATOS 231
6.1. Unha ollada polos filmes da mostra.....233
6.2. O contexto fílmico das personaxes 441
6.3. Análise de personaxes.....472
6.4. O paradigma representacional.....503

7. CONCLUSIÓNS.....509
7.1. Do decorrer investigador e dos obxectivos da tese 509
7.2. Das hipóteses e interrogantes de investigación.....517

8. CONCLUSÕES 523
1. Do decorrer investigador e dos objetivos da tese 523
2. Das hipóteses e perguntas de investigação 531

9. REFERENCIAS 539
I. Bibliográficas 539
II. Filmográficas 581

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

0. LIMIAR

0.1. DO ENCADRAMENTO E A PERTINENCIA DA INVESTIGACIÓN

Este traballo enmárcase no Doutoramento en Comunicación e Información Contemporáneas e inscríbese na liña de investigación que atende aos "Espazos da comunicación: discursos, obxectos e suxeitos da comunicación audiovisual". A abordaxe da cuestión central da tese, o estudo da representación do pobo galego a través das personaxes das longametraxes de ficción contemporáneas, esixe revisar aproximacións teóricas diversas que converxen no obxecto da investigación e que chegan a nós dende diferentes disciplinas e tradicións académicas.

Así, ao situar o estudo da produción cinematográfica ao abeiro dos Estudos Culturais, o marco teórico desta investigación aliméntase de achegas precedentes verbo da(s) representación(s) culturais como construtoras de coñecemento (Hall, 1997), das aproximacións ás producións culturais na (re)configuración do imaxinario (Anderson, 1983/1993) e na construción da realidade (Berger e Luckmann, 1968/2001) e ao papel do cinema como elemento activo na ordenación social (Sorlin, 1977/1985).

A escolla da personaxe como unidade de estudo, enlaza coa produción académica existente respecto da creación e caracterización dos entes ficcionais e co debate teórico verbo da relación de forzas entre a acción e a personaxe como elementos esenciais do relato (con abondosas achegas entre as que se contan as de Aristóteles, s/d; James, 1885; Egri, 1946/2009; Barthes, 1966/1972; ou Chatman, 1978). Atende, tamén, ao desenvolvemento e á análise da personaxe cinematográfica en particular (Casseti e Di Chio, 1991; McKee, 1997; Seger, 2000) e detense en análises precedentes sobre a caracterización de colectivos no cinema (Galán Fajardo, 2006, 2007b; Osorio Iglesias, 2009).

Alén diso, ao analizarmos a representación dunha colectividade concreta, a galega, a tese transita polos estudos críticos da caracterización nacional (Beller e Leerssen, 2007), explora investigacións sobre o estereotipo e a conformación de identidades

sociais (Lippmann, 1922; Tajfel, 1984, Sangrador, 1996), e remite ás teorías da representación social (Moscovici, 1984; Jodelet, 1989) e aos discursos da alteridade como ferramentas de poder e dominación simbólica (Fanon, 1961/1983; Said, 1993/1996; Bhabha,1994). A seguir, busca referentes no estudo do estereotipo social das galegas e os galegos (Sangrador, 1981, 1996; Javaloy, 1997) nas aproximacións literarias á caracterización das e dos habitantes de Galicia (Alonso Montero, 1974; Caramés Martínez, 1993; Miguélez, 2013, Pérez Pereiro, 2007) e en investigacións previas acerca da representación de Galicia en medios audiovisuais (Castro de Paz, 1992; 2008; 2016; Pérez Pereiro, 2008; Roca Baamonde, 2014; Pérez Pereiro e Perrins, 2014; Busto Miramontes, 2017).

Finalmente, ao reparar na cinematografía galega como proceso e produto cultural activo na (re)construción social dunha nación sen Estado, a nosa andadura enlaza coas pesquisas sobre a relación entre cinema(s), nacional(is) e identidade (Higson, 1989; Schlessinger, 2000; Hjort e Petrie, 2007), revisa as achegas historiográficas sobre o concepto e evolución do cinema en Galicia e a análise fílmica das producións galegas (Hueso Montón et. al., 1992; González, 1992; Castro de Paz, 1996; Hueso Montón e Folgar La Calle, 1998; Acuña, 1999; Nogueira, 2004a, 2014; Martínez Martínez, 2015); e achégase ás análises previas do cinema galego en clave nacional (Ledo Andión 2019; 2020; Pereira Carreiro, 2014; Gómez Viñas, 2015; Pérez Pereiro, 2016; Ledo Andión, López Gómez e Pérez Pereiro, 2016; Roca Baamonde, 2016, Romero Suárez, 2019).

Como deriva e continuación deste percorrido, o traballo que desenvolvemos quere contribuír ao estudo da produción cinematográfica galega recente dende unha perspectiva pouco explorada no ámbito, a da análise caracterolóxica das personaxes das longametraxes de ficción, co albo de proporcionar unha descrición do paradigma representacional que sobre o pobo galego está a ofrecer o cinema feito en Galicia e de detectar se este presenta indicios de estereotipación. Nesta aposta, sumámonos á consideración da personaxe como elemento capital das obras de ficción cinematográfica, incidimos na súa capacidade persuasiva e suxestiva e participamos da concepción do cinema como instrumento vehicular da (re)construción cultural e social.

0.2. MOTIVACIÓN PERSOAL E OBXECTIVOS

Comprender o papel que a representación do pobo galego a través das personaxes dos filmes de ficción xoga na configuración do imaxinario colectivo e na construción da nosa cultura é a querenza que motiva o desenvolvemento deste estudo. E é que malia que a imaxe das galegas e dos galegos ten sido abordada dende diferentes disciplinas (a socioloxía, a literatura, a fotografía...) as aproximacións científicas no eido cinematográfico son ben escasas. Cínguense, as máis delas, á análise concreta dalgunha que outra personaxe de éxito, especialmente recoñecida polo público ou protagonizada por intérpretes de sona. Ao xeito de exercicios esporádicos, estas achegas non constitúen unha liña de investigación sistemática e estábel e refiren fundamentalmente a cinematografías alleas ou pasados remotos. Tal que se existise certo pudor á hora de dirixir unha ollada crítica á actualidade do cinema en Galicia e, máis concretamente, á proposta social e cultural que, a través da creación de personaxes de ficción, ofrecen os nosos autores, a comunidade científica vense preocupando máis por como nos ven dende fóra que pola autoimaxe que emerxe do cinema propio.

Do esforzo por contribuír a encher ese baleiro emerxe esta proposta analítica que pon o foco sobre as personaxes galegas dos filmes de ficción e que busca dar resposta a unha interrogante dupla: Cales son os trazos que definen o paradigma representacional das galegas e dos galegos no cinema feito en Galicia? Vehicula o cinema galego unha imaxe estereotipada do seu pobo?

Para despexar estas cuestións, elaboramos unha proposta metodolóxica de tipo cuantitativo-cualitativo que, tras a revisión crítica da literatura académica sobre os diferentes ámbitos que converxen no noso marco teórico, aplica a análise documental, a análise temática e a análise de contido a unha mostra de longametraxes cinematográficas de ficción estreadas en Galicia entre 1989 e 2001.

Esta aposta non deixa de ser unha toma de posición cultural e política que responde á vontade consciente de pór en valor o cinema galego como obxecto de estudo científico, de facelo e facernos visíbeis, e abordar tal empresa na lingua galega para, ao tempo, participar tamén da súa normalización no eido académico. A escolla deste camiño devén da traxectoria persoal e profesional da autora, a cabalo entre o sector audiovisual galego, que viu esmorecer nos

últimos anos a súa consideración de estratéxico para o desenvolvemento do país, e a investigación no seo do Grupo de Estudos Audiovisuais da Universidade de Santiago de Compostela. Este equipo, cunha longa traxectoria académica na análise dos filmes e do contexto histórico e social no que estes se producen, na investigación sobre os espazos xeopolíticos de comunicación e as políticas da comunicación e da cultura, vense centrando, no máis recente, no estudo do cinema galego en tanto elemento vehicular para visibilidade e a diferenciación cultural desa nación sen Estado e con lingua minorizada que é Galicia. Inmersa nesta andadura, a autora da presente tese tivo a oportunidade de coñecer e/ou tomar parte en proxectos de investigación diversos cuxas achegas e resultados lle serviron de guieiros no camiño. Así, a pesquisa *Lusofonía, Interactividade e Interculturalidade (ref.*INCITE08PXIB212124PR9) desenvolvida entre 2008 e 2011, incidiu nos beneficios das cuestións identitarias en tanto activos na mundialización do audiovisual galego e profundou no coñecemento da industria audiovisual como dinamizadora da diversidade cultural e a alfabetización dixital (Ledo, 2011). O proxecto *Galicia en NODO: Comunicación, Cultura e Sociedade (1942-1981) (*PXI, ref. 09SEC021212PR*)*, completou entre 2010 e 2011 unha minuciosa análise do contido e o contexto das pezas do *Noticiario Documental* relacionadas con Galicia e examinou a imaxe idílica dos galegos favorecida por este instrumento de difusión do ideario franquista (Castro de Paz, et. al. 2016). *Cine, Diversidade e Redes* (MINECO, ref. CSO2009-13702), orientado á detección de estímulos e barreiras para a circulación do audiovisual galego en comunidades de emigrantes en Latinoamérica e desenvolvido entre 2010 e 2012, identificou o cinema como manifestación artística preferente para a aproximación a outras culturas e a lingua galega como elemento insubstituíbel nos filmes en tanto instrumento distintivo de comunidade (Ledo et.al, 2013). Na mesma liña, o proxecto *Cara ao Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en versión orixinal* (MINECO, ref. CSO2012-35784), realizado entre 2013 e 2015, reivindicou o cinema como activo para a manifestación de comunidades imaxinarias en situación subalterna, salientou a necesidade de incorporar aos discursos e estratexias políticas sobre a cinematografía a perspectiva cultural como elemento central e insistiu no respecto á lingua e á diversidade de linguas na cinematografía europea como trabe da

diversidade cultural comunitaria (Ledo et. al., 2016) ao tempo que alertaba da presenza hexemónica da lingua castelá nos filmes realizados en Galicia entre 2008 e 2012, en detrimento dunha versión orixinal en galego que apenas supoñía o 16% das fitas, que esmorecía ao compás do incremento de financiamento foráneo nos filmes, e que non correspondía coa realidade sociolingüística de Galicia (Roca Baamonde et. al., 2016). E, no máis recente, o proxecto *Patrimonio Cultural Inmaterial. Cara a un programa europeo de subtitulado en linguas non hexemónicas* (AEI- MINECO, ref. CSO2016-76014 R), realizado entre 2016 e 2019 demostrou, entre outras cousas, que a existencia de prexuízos estendidos cara ás linguas non hexemónicas presentes no Estado español estaba a xerar dificultades na distribución do cinema en galego nese territorio.

Deste percorrido científico e da experiencia persoal como participante de proxectos fílmicos fondamente comprometidos coa visibilidade e a posta en valor da cultura galega é de onde nace esta tese que, en suma, non é senón unha forma particular de reclamar poder ver un cinema que se nos pareza.

0.3. ESTRUTURA DA TESE

Tal e como avanzabamos en parágrafos anteriores, a investigación procura botar luz sobre as dominantes representativas do pobo galego a través da creación das personaxes de ficción nas longametraxes cinematográficas. A tal efecto, disponse unha estrutura en dúas partes e diferentes capítulos que pasamos a enumerar e describir brevemente para que sirvan de guía ao/á lector/a.

Logo do presente proemio no que se expoñen os motivos para o desenvolvemento da pesquisa e as investigacións precedentes respecto do obxecto de estudo, a primeira parte da tese detalla o marco conceptual no que esta se encadra. Como parte deste, o capítulo primeiro, "Das representacións culturais e a estereotipación nacional", ofrece revisión das achegas realizadas dende os Estudos Culturais ao tratamento da representación e a caracterización nacional. En primeiro lugar, explórase a conceptualización do estereotipo como construto consensual e a súa relación con outras nocións chave como prexuízo e discriminación. Trátase das funcións sociais da estereotipación, das súas causas e consecuencias, amais da súa incidencia na conformación de grupos sociais diferenciados e nas relacións de poder que se

estabelecen entre eles. Logo de explorar as concomitancias entre outros conceptos capitais como identidade social e identidade nacional, abórdase unha aproximación ao percorrido histórico do estudo das caracterizacións nacionais para, tras revisar as achegas existentes a respecto da construción de representacións sociais, e da configuración das memorias colectiva e cultural, centrar a atención no papel do cinema como representación cultural e discursiva, e na súa importancia na construción da identidade e o imaxinario colectivos.

A seguir, o capítulo segundo, "Un achegamento á personaxe como obxecto de estudo científico", ofrece un percorrido pola produción académica existente sobre o estatuto dos entes e tipos ficcionais no ámbito literario para despois centrarse na creación e caracterización das personaxes cinematográficas co fin de definir certas premisas elementais para a análise dos entes nos filmes. Así, o texto achégase ao debate verbo da consideración dos entes ficcionais como meros elementos narrativos ao servizo do argumento ou como complexos psicolóxicos equiparábeis aos seres humanos que reporta entradas na teoría aristotélica, nas achegas da novela decimonónica, nos traballos da escola formalista rusa, o New Criticism, a escola estruturalista francesa ou as achegas dende o campo da semioloxía. A continuación, aborda as consideracións realizadas sobre a personaxe como elemento narrativo dende a teoría do cinema, e visita as achegas sobre a caracterización da personaxe formuladas por autores vencellados á industria audiovisual e dende unha perspectiva creativa.

O capítulo terceiro, "O paradigma representacional do pobo galego", revisa as aproximacións precedentes respecto á caracterización nacional dos galegos en diferentes ámbitos: o literario, con achegas críticas que analizan a evolución do heteroestereotipo galego dende o medievo até os nosos días; o psicosocial, con aproximacións empíricas ao autoestereotipo e heteroestereotipo dos galegos na contorna das nacionalidades do Estado español a finais do século XX; e o audiovisual, coa observación de investigacións anteriores verbo da imaxe dos galegos no cinema e a televisión.

O capítulo cuarto, "Do cinema amador a CineGalicia", pretende ofrecer unha contextualización histórica da cinematografía de estudo e explorar brevemente os debates sobre a definición do cinema galego que caracterizaron o rexurdir da actividade cinematográfica en Galicia nos anos 70 e que serían trasladados aos modelos produtivos das

longametraxes en formato profesional estreadas nos anos 80 e 90 das que se nutre a nosa mostra de análise.

O capítulo quinto, "Deseño da investigación", abre a segunda parte da tese, coa descrición do obxecto da investigación, a xustificación do acoutamento da mostra, a formulación das hipóteses e obxectivos principais e a explicación do aparato metodolóxico empregado.

A seguir, o capítulo sexto, "Análise dos datos", acomete, en primeiro lugar, un estudo individualizado de cada filme para botar unha ollada crítica exhaustiva sobre determinados elementos que conforman o pano de fondo da caracterización das personaxes, como son o contexto e as condicións de produción da fita, as temáticas que retrata, a súa ambientación temporal e espacial ou as formas polas que nela se fai visíbel a galeguidade das personaxes. En segundo lugar, ofrécese a análise transversal dos datos compilados sobre da poboación de análise, isto é, sobre as personaxes (protagonistas e secundarias) galegas detectadas na mostra, con atención aos riscos narrativos, fisiolóxicos e sociolóxicos e aos condicionantes que operan sobre cada un deles.

O capítulo sétimo, "Conclusións", ocúpase de contrastar os datos acadados coas hipóteses de partida da investigación e recolle as conclusións da tese.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. REPRESENTACIÓNS CULTURAIS E ESTEREOTIPACIÓN NACIONAL

Coa vontade de explorar certos conceptos esenciais para a presentación das interrogantes que motivan este traballo e, sobre todo, co obxectivo de expor nocións centrais que serán empregadas no desenvolvemento da nosa metodoloxía de análise, ábrese un bloque eminentemente teórico que procura situar o lector no marco conceptual dende o que a tese xorde. Como parte del, o primeiro capítulo comeza, pois, cunha abordaxe ao cinema dende os Estudos Culturais, na que converxen a investigación sobre as representacións sociais e culturais, o estereotipo e a imagoloxía, unha aproximación transdisciplinar de longa tradición nos eidos literario, sociolóxico e psicolóxico e que vén sendo definida nos últimos anos (logo dun periplo conceptual que vai do esencialismo determinista ao construtivismo cultural) como o estudo crítico da caracterización nacional (Beller e Leerssen, 2007), isto é, a análise da imaxe pública das nacionalidades segundo se expresa en diferentes documentos e rexistros (literarios, musicais, xornalísticos, cinematográficos, etc.).

Ao aplicarmos a perspectiva imagolóxica á cinematografía e á delimitación espazo-temporal do noso obxecto de estudo —detallada no capítulo 5 (§ 5.1.)— observaremos, pois, a imaxe do pobo galego tal e como é representada nos filmes de ficción contemporáneos realizados en Galicia a través da análise caracterolóxica das súas personaxes. Esta aproximación parte da consideración do filme como instrumento de grande alcance para o desenvolvemento e difusión de representacións sociais (Moscovici, 1988), como construto e á vez construtor cultural e político, e como ferramenta discursiva (Foucault 1970/2005; 1969/2002) da comunicación social dirixida á articulación do imaxinario (Anderson, 1983/1993) e da memoria (Halbwachs, 1925/2004, 1950/2004) colectivos. A asunción desta tarefa de análise das dominantes representativas presentes nos filmes esixe un esforzo previo de concreción terminolóxica de conceptos e nocións que, como imaxe (Beller e Leersen, 2007; Mitchell, 1986), estereotipo (Lippmann, 1922), prexuízo (Allport, 1971), representación social

(Moscovici, 1988; Hall, 1997; Jodelet, 1986, 1999), imaxinario colectivo (Anderson, 1983/1993), memoria colectiva (Halbwachs, 1969), memoria cultural (Assmann, 2010), identidade social (Tajfel, 1981/1984), e identidade cultural/nacional (Renan, 1882/2006; Hall, 1993; Schlesinger, 2000; Zallo, 2001) constituirán parte fundamental da nosa exposición.

1.1. IMAXE E ESTEREOTIPO. DA SÚA COMPOÑENTE CONSENSUAL E A SÚA FUNCIÓN SOCIAL NAS RELACIÓNS INTERGRUPAIS

En *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (2007), Manfred Beller e Joep Leerssen ofrecen un estudo sistémico da disciplina imagolóxica, do seu desenvolvemento histórico e o seu proceder metodolóxico na investigación da natureza e construción das imaxes mentais da/s identidade/s nacional/is. No artigo co que se inicia o volume, "Perception, image, imagology", e a propósito das achegas de William John Thomas Mitchell (1986) verbo da tipificación da imaxe en cinco categorías semánticas, —a saber, "gráfica (pinturas, estatuas, deseños), óptica (espellos, proxeccións), perceptiva (información sensorial, especies, aparencias), mental (soños, memorias, ideas, *phantasmata*), verbal (metáforas, descricións)" (p. 10)[3]—, Beller (2007) considera que a meirande parte das tipoloxías nacionais da ficción son froito de ideas e imaxes mentais[4] (p. 4). O autor apóiase en achegas previas do campo da filosofía, as ciencias cognitivas e a literatura para explicar o proceso de construción mental das imaxes en tanto transformación e esquematización da nosa percepción —selectiva, focalizada e culturalmente condicionada— da realidade. Así, propón unha definición da imaxe como construto eminentemente social en tanto:

> A silueta mental do outro, que parece estar determinada polas características de familia, grupo, tribo, pobo ou raza. Esa imaxe rexe a nosa opinión dos alleos e controla o noso comportamento cara a eles. As

[3] En inglés no orixinal: "graphic (pictures, statues, designs), optical (mirrors, projections), perceptual (sense data, 'species' appearances), mental (dreams, memories, ideas, *phantasmata*), verbal (metaphors, descriptions)" (Mitchell, 1986, p. 10).
[4] Vorstellungsbilder, no orixinal.

> descontinuidades e diferencias culturais (froito da linguaxe, a mentalidade, os hábitos cotiás e a relixión) desencadean xuízos e imaxes positivas e/ou negativas (pp. 3-4)[5].

Dado que non podemos abranguer todo o universo sensíbel, a nosa percepción é necesariamente restrinxida e diríxese cara aquilo que esperta o noso interese. A natureza selectiva da percepción, a focalización, está asemade condicionada polas nosas experiencias e coñecementos previos, e a valoración da imaxe percibida reside na interpretación que facemos dela, na medida en que satisfai ou defrauda as nosas expectativas. Deste xeito, a creación da imaxe dunha persoa, un colectivo ou unha nación, así como a súa valoración, non parten necesariamente do coñecemento empírico das súas características identitarias (pois tal coñecemento non é posíbel) senón da interpretación da súa representación mediada por preconcepcións, prexuízos e estereotipos. Neste xogo, a valoración que facemos do outro (*heteroimaxe*) parte da consideración que temos de nós mesmos (*autoimaxe*) (Niedhart, 1984, citado en Beller, 2007, p. 4).

Nas páxinas que Leerssen (2007) dedica á definición do concepto de imaxe, o autor insiste no carácter discursivo e interpretativo do concepto, así como na súa natureza variábel: "A meirande parte das imaxes son móbiles e, polo tanto, cambiantes, tanto na súa valoración como na súa substancia" (p. 343)[6].

Como proba desta afirmación, Leerssen alude ás sucesivas variacións da imaxe de diferentes nacións no seu devalar histórico (a imaxe de Alemaña no Romanticismo é, por exemplo, ben diferente da imaxe desa mesma nación tras a Segunda Guerra Mundial) e apunta que as imaxes xeradas sobre cada nación (como sobre cada individuo ou colectivo) non se desprazan entre si senón que coexisten, fundíndose, en moitos casos, nunha imaxe nova que se caracteriza pola polaridade dos seus atributos (pon por caso a sofisticación e belicosidade dos ingleses ou o carácter contemplativo e sensual dos

[5] En inglés no orixinal: "The mental silhouette of the other, who appears to be determined by the characteristics of family, group, tribe, people or race. Such an image rules our opinion of others and controls our behaviour towards them. Cultural discontinuities and differences (resulting from languages, mentalities, everyday habits and religions) trigger positive or negative judgements and images" (Beller, 2007, p. 4).

[6] En inglés no orixinal: "Much as images are mobile, so too they are changeable, both in valorization and in substance" (Leerssen, 2007, p. 343).

flamencos). "O clixé último sobre calquera nación é o que a define como 'nación de contrastes'. Unha *imageme* é o termo usado para describir unha imaxe como conxunto das polaridades que a conforman" (p. 344, itálicas e aspas do autor)[7].

A este carácter cambiante das imaxes, Manfred Beller (2007) contrapón a inmutabilidade dos estereotipos que as integran. Para o autor, existe unha tendencia histórica a conformar unha imaxe estandarizada dos foráneos (*heteroestereotipo*), sexan estes colectivos ou individuais, a partir dunha serie limitada de atributos destacados que seleccionamos por oposición á imaxe estandarizada que temos de nós mesmos, ou do noso colectivo (*autoestereotipo*) e que xeralmente se compón dos atributos opostos e superiores a aqueles que destacamos dos *Outros* (p. 429). Beller fai súa a definición de estereotipo proposta por Eliott Aronson (2005) en tanto "xeneralización sobre un grupo de persoas na que certas características incidentais se extrapolan a todos os membros do grupo sen ter en conta as variacións ou diferencias entre os membros" (Aronson, Wilson e Akert, 2005, p. 434)[8]. Para Beller, este exercicio de economía de información fai dos estereotipos "o campo de cultivo dos prexuízos, que á súa vez racionalizan e 'confirman' as nocións estereotipadas" (Beller, 2007, p. 7; aspas do autor)[9].

A reticencia ao cambio que Beller (parafraseando a Aronson) considera propia do estereotipo, ten que ver co seu carácter autorreferencial e coa súa capacidade de proxección. Unha vez que un estereotipo dado se integra na nosa psique, determina a nosa percepción de modo que os sucesivos estímulos e experiencias producen impresións condicionadas que derivan no seu fortalecemento. A dicir de Walter Lippmann (1922),

> Xeralmente, non vemos primeiro e definimos despois, senón ao contrario. Fronte á confusión bulideira e

[7] En inglés no orixinal: "The ultimate cliché about any nation is that it is a 'a nation of contrasts'. An *imageme* is the term used to describe an image in all its implicit, compounded polarities" (Leerssen, 2007, p. 344).

[8] En inglés no orixinal: "generalization about a group or people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group, regardless of actual variation among the members. Once formed, stereotypes are resistant to change on the basis of new information" (Aronson et al., 2005, p. 434).

[9] En inglés no orixinal: "the seedbed of prejudices, which in their way rationalize and 'confirm' stereotyped notions" (Beller, 2007, p. 7).

> radiante do mundo exterior, seleccionamos aquilo que a nosa cultura xa definiu por nós, de maneira que tendemos a percibir o que aprehendemos da nosa cultura na forma de estereotipos culturais (p. 81)[10].

É precisamente Lippmann o autor ao que se atribúe a primeira definición do estereotipo en tanto "imaxe mental"[11]. A súa obra *Public Opinion*, inda que datada en 1922, segue a funcionar como unha publicación imprescindíbel no estudo deste concepto. Lippmann explica o condicionamento da visión e a aprehensión como unha consecuencia inevitábel do proceso de aprendizaxe do individuo.

> As influencias máis sutís e dominantes son aquelas que logran crear e manter repertorios de estereotipos. Por unha parte, oímos falar do mundo antes de velo. Imaxinamos a meirande parte das cousas antes de experimentalas. E todas esas preconcepcións, a non ser que a educación nos faga conscientes delas, gobernan profundamente a totalidade do proceso da percepción (pp. 89-90)[12].

Neste senso, e ante a patente confusión e o uso indistinto dos termos prexuízo e estereotipo, Beller (2007, p. 404) opta por considerar o primeiro como "a moral judgement or attitude" [un xuízo moral ou actitude] e o segundo como "that attitude's fixed expression" [a expresión fixa desa actitude]. Porén, outros autores non concordan con pór a énfase na índole *fixa* dese concepto e centran o interese na súa condición consensual. Así, en *Estereotipos de las nacionalidades y regiones de España* (1981) o investigador José Luis Sangrador García reflexiona, precisamente, sobre a estabilidade e rixidez do estereotipo (pp. 27-34) e considera que estas deben ser entendidas como

[10] En inglés no orixinal: "For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see. In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture" (Lippmann, 1922, p. 81).
[11] No inglés do autor: "picture in our heads" (Lippmann, 1922).
[12] En inglés no orixinal: "The subtlest and most pervasive of all influences are those which create and maintain the repertory of stereotypes. We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perception" (Lippmann, 1922, pp. 89-90).

persistencia temporal e mesmo espacial, pero non como inflexibilidade ou inmutabilidade. No volume, que aborda especificamente a estereotipación das diferentes nacionalidades existentes no Estado español, o autor lembra que os estereotipos intergrupais están suxeitos a variacións, especialmente cando se produce algún conflito ou mudanza das relacións entre grupos (refire achegas e estudos de Buchanan e Cantril, 1955; Sherif et al., 1961; Klineberg, 1950; ou Salazar e Marín, 1977). De repararmos na esfera internacional actual, daremos en que é moi probábel que os estereotipos mutuos entre individuos alemáns e gregos existentes tras a intervención económica europea sobre o país helénico na última década, como os de cataláns e españois que atopamos hoxe en día —por acudírmonos a exemplos recentes e ben próximos de imaxes en conflito—, sexan substancialmente diferentes dos que se daban hai vinte ou trinta anos. A dicir de Sangrador, esta mutación, nalgúns casos, non é senón un esvaecemento ou *fading,* fenómeno sobre o que teñen teorizado e experimentado autores coma Gustave Mark Gilbert (1951), ou Marvin Karlins, Thomas L. Coffman e Gary Walters (1969) e que consiste na indefinición progresiva dos trazos que marcaban o estereotipo orixinal. Emporiso, fronte ás definicións do estereotipo baseadas na rixidez (Meenes, 1943; Richter, 1956; Fishman, 1956; ou Allport, 1971), ou formulacións que inciden na súa inexactitude ou parcialidade (Harding, 1969), Sangrador adhírese á enunciación de Marlene Mackie (1973) que, ao xeito das de Robert C. Gardner (1973) ou Marvin Karlins (1969), pivota sobre a noción de consenso, e define os estereotipos como "crenzas populares sobre os atributos que caracterizan unha categoría social e sobre os que hai un acordo substancial" (Mackie, 1973, p. 435, citado en Sangrador, 1981, p. 26)[13]. Henri Tafjel (1981/1984) distíngueos, precisamente, como *estereotipos sociais*, que requiren ser "'compartidos' por gran número de persoas dentro de grupos ou entidades sociais, entendendo por compartir, un proceso de difusión efectiva" (p. 173; comiñas do autor)[14].

[13] En castelán no texto referido: "creencias populares sobre los atributos que caracterizan a una categoría social y sobre los que hay un acuerdo substancial" (Mackie, 1973, p. 435, citado en Sangrador, 1981, p. 26).

[14] En castelán no texto referido: "'compartidos' por gran número de personas dentro de grupos o entidades sociales, entendiendo por compartir, un proceso de difusión efectiva" (Tajfel, 1981/1984, p. 173).

Nunha obra posterior, *Identidades, actitudes y estereotipos en la España de las Autonomías* (1996), Sangrador pon en relevancia as repercusións deste consenso nas esferas social e política:

> É precisamente ese carácter compartido o que outorga aos estereotipos unha indubidábel vertente social, e incluso socio-política. O que un individuo pense sobre un grupo étnico resulta, no fondo, irrelevante; pero unha crenza compartida ao respecto xa non o é tanto, pois entre outras cousas, pode terminar converténdose nunha sorte de *norma social*, aceptada pasivamente sen un cuestionamento crítico, e xeradora de posíbeis accións colectivas. Polo demais, os estereotipos son sociais non só en tanto que son resultado de influencias sociais sobre o individuo, senón especialmente ao configurar unha sorte de realidade social construída, tan real ou máis que a propia "realidade" (tanto se se axusta a esta coma se non) que acaba determinando o modo de se achegar a ela... os estereotipos, pois, non son só un reflexo da realidade, senón que axudan a creala (Sangrador, 1996, p. 96; itálicas e aspas do autor).[15]

É doado atopar nesta cita de Sangrador, a pegada da escola alemá da socioloxía do coñecemento e, máis concretamente, dos postulados de Peter L. Berger e Thomas Luckmann (1968/2001) respecto da construción social da realidade. Afondaremos na potencialidade da estereotipación como elemento condicionante do comportamento en parágrafos posteriores, non sen antes examinar máis polo miúdo as consideracións de Sangrador e outros autores sobre o concepto do estereotipo e a distinción con outras nocións chave. Abonda dicir, polo momento, que o presente traballo se aliña na consideración do

[15] En castelán no texto orixinal: "Es precisamente ese carácter compartido lo que otorga a los estereotipos una indudable vertiente social, e incluso socio-política. Lo que un individuo piense sobre un grupo étnico resulta, en el fondo, irrelevante; pero una creencia compartida al respecto ya no lo es tanto, pues entre otras cosas, puede terminar convirtiéndose en una suerte de norma social, aceptada pasivamente sin un cuestionamiento crítico, y generadora de posibles acciones colectivas. Por lo demás, los estereotipos son sociales no sólo en tanto que son resultado de influencias sociales sobre el individuo, sino especialmente al configurar una suerte de realidad social construida, tan real o más que la propia 'realidad' (tanto si se ajusta a esta como si no) que acaba determinando el modo de acercarse a ella... los estereotipos, pues, no sólo son un reflejo de la realidad, sino que ayudan a crearla" (Sangrador, 1996, p. 96; itálicas do autor).

estereotipo como construto eminentemente consensual. En efecto, entendemos que é precisamente esa condición a que lle outorga perdurabilidade no tempo e no espazo, a que lle confire certa resistencia ao cambio. Porén non podemos descartar as achegas académicas que priorizaron a súa consideración como compoñente individual, que centraron as súas pesquisas na dimensión intrapersoal. Tal e como apuntan C. Neil Macrae, Charles Stangor e Miles Hewstone (1996), a diferenza entre as dúas aproximacións ao estereotipo radica na prioridade que uns e outros outorgan ás crenzas individuais ou colectivas na determinación do comportamento. Así, mentres dende unha perspectiva intrapersoal os teóricos exploran o proceso cognitivo que permite aos individuos construír e asimilar estereotipos (enfoque cognitivo), a perspectiva interpersoal leva a outros investigadores a poñer a énfase na sociedade, no colectivo, como o ente no que se crean, se sistematizan e difunden esas imaxes mentais (enfoque cultural) (pp. 5 -14).

A seguir coa tradición académica da Social Cognition, Sangrador (1996) aborda tamén a diferenciación entre prexuízo, estereotipo e discriminación, atribuíndo a cada un destes conceptos as dimensións afectiva, cognitiva e comportamental, respectivamente (pp. 57-60). No esquema teórico citado, as actitudes e prexuízos, concibidas en tanto avaliacións favorábeis ou desfavorábeis dun obxecto, individuo ou grupo (dimensión afectivo-avaliativa) pódense trasladar a variábeis cuantitativas. En definitiva, poderiamos medir a positividade ou negatividade das actitudes dadas cara un grupo ou nación, e estabelecer comparacións entre as valoracións que reciben uns grupos e outros[16]. Namentres, os estereotipos, en tanto conxunto de crenzas consensuais sobre un grupo, resultan, porén, interesantes pola súa riqueza cualitativa (p. 59). Á hora de analizalos, o que consideraremos será o seu contido, isto é, a listaxe de atributos e características que o conforman. Os inicios desta liña de pesquisa remóntanse a 1933, coa publicación do estudo *Racial stereotypes on a hundred college students*, de Daniel Katz e Kenneth Braly. No experimento do que dá conta o texto, realizado entre alumnos da Universidade de Princeton, os investigadores pedían aos suxeitos da enquisa que expresasen

[16] O propio autor desenvolve nos seus estudos un aparato metodolóxico conducente á medición da positividade ou negatividade das actitudes entre as distintas nacionalidades do Estado español (Sangrador, 1981/1984, 1996).

nunha lista de 10 adxectivos as súas impresións sobre distintos grupos étnicos para, despois, destacar de entre eles os 5 atributos máis importantes. Esta técnica, coñecida como a "Adjective Check List" tivo enorme popularidade nos estudos empíricos sobre o estereotipo posteriores (Meenes, 1943; Gilbert, 1951; Karlins, Coffman e Walters, 1969; Sangrador, 1981, 1996 —por citar algúns deles) e segue a ser empregada (aínda que con modificacións) na época recente (Cabecinhas, 2002; Ledesma, Sánchez e Díaz-Lázaro, 2011; Gelfand, et al., 2011).

Conscientes da información que reside na riqueza cualitativa do estereotipo, e volvendo ao noso obxecto de estudo, ao longo do presente traballo trataremos, pois, de determinar cales son atributos e trazos dominantes na caracterización do pobo galego no celuloide a través da análise caracterolóxica das personaxes presentes nos filmes de ficción. En epígrafes posteriores desta tese, debullaremos o sistema desenvolvido para peneirar estes datos a partir do visionado dos filmes. Pero, neste punto, continuaremos afondando no que a tradición teórica aportou verbo das implicacións e consecuencias da estereotipación, pois tamén resultan de grande importancia na consideración da función do cinema como ferramenta discursiva e, en gran parte, explican a motivación da autora para o desenvolvemento desta tese.

Malia ter experimentado con técnicas de psicoloxía social similares ás iniciadas por Katz e Braly en 1933, Henri Tajfel (1981/1984) sostén que a consideración da estereotipación dende unha perspectiva exclusivamente cognoscitiva elude cuestións fundamentais como a determinación das funcións sociais que os estereotipos cumpren para o grupo no que se difunden e o coñecemento dos nexos entre esas funcións sociais e a consensual adopción do estereotipo polos membros do grupo (p. 173). A dicir do autor, a investigación sobre o estereotipo non se pode limitar á descrición do seu contido, á medición do consenso ou favorabilidade sobre os atributos que o conforman, ou ás súas variacións ao longo do tempo, senón que debe procurar dar *sentido teórico* ao contido dos estereotipos exogrupais e endogrupais (p. 186; itálicas do autor). Ese *dar sentido*, pasa por revelar as funcións que están a cumprir os estereotipos na contorna na que se comparten e difunden: o contexto social. Así, sen restar importancia ao proceso cognitivo que estrutura os estereotipos a nivel individual e que considera resultado das

operacións de categorización, asimilación e busca de coherencia (pp. 160-169), o autor defende unha aproximación teórica ao concepto que parta das funcións grupais do mesmo —causalidade, xustificación e diferenciación social— para relacionalas coas individuais — estruturación cognitiva e defensa dos valores.

> Un individuo usa estereotipos como unha axuda para estruturar cognitivamente o seu medio ambiente social (e de este modo, como unha guía para a acción en circunstancias apropiadas) e tamén como unha protección do seu sistema de valores. [...] Mentres os individuos compartan unha afiliación social común que sexa importante para eles (e se perciban a si propios compartíndoa), a selección dos criterios para a división en endogrupos e exogrupos e o *tipo* de características atribuídas a cada un deles estarán directamente determinados por aquelas tradicións culturais, intereses de grupo, trastornos e diferenciacións sociais que se perciben que son comúns para o grupo no seu conxunto (p. 187; itálicas no texto referido)[17].

Nesta liña, destaca diferentes iniciativas teóricas que a)relacionan o autoconcepto do individuo (*identidade social)* coa posición relativa do endogrupo no sistema multigrupal (en función de diferentes parámetros ou dimensións (status, poder, centralidade...) e que b) analizan a *atribución social*, isto é, a atribución de conduta dun individuo como resultado das características do seu grupo e como consecuencia das relacións interdependentes entre grupos (Heider, 1958; Hewstone e Jaspars, 1981; Buss, 1978). O autor remarca que o funcionamento e uso dos estereotipos son "resultado dunha íntima interacción entre esta estruturación contextual e o papel dos mesmos

[17] En castelán no texto referenciado: "Un individuo usa estereotipos como una ayuda para estructurar cognitivamente su medio ambiente social (y de este modo, como una guía para la acción en circunstancias apropiadas) y también como una protección de su sistema de valores. […] Mientras los individuos compartan una afiliación social común que sea importante para ellos (y se perciban a sí mismos compartiéndola), la selección de los criterios para la división en endogrupos y exogrupos y el tipo de características atribuidas a cada uno estarán directamente determinados por aquellas tradiciones culturales, intereses de grupo, trastornos y diferenciaciones sociales que se perciben que son comunes para el grupo en su conjunto" (Tajfel, 1981/1984, p. 187).

na adaptación dos individuos ao seu medio ambiente social" (Tajfel, 1981/1984, p. 174)[18] .

Lembremos, neste punto, o indicado en páxinas anteriores sobre a concepción tajfeliana do estereotipo como construto eminentemente social, que require ser compartido a través dun mecanismo de difusión efectiva (Tafjel, 1981/1984) e reparemos na posición singular e a potencial repercusión que o medio cinematográfico reviste e ofrece neste senso. E reflexionemos, por un instante, nas implicacións que a representación dunha colectividade no cinema pode ter na conformación da súa identidade social, na afiliación e sentimento de pertenza do público cun determinado grupo social e nos comportamentos asociados (ou a *norma social*, por empregar o termo de Sangrador, 1981) que se xeran ao seu redor. E velaí un dos argumentos que nos levan a interrogarnos pola autoimaxe que agroma no cinema de Galicia.

En liña coas achegas de Tafjel sobre a necesidade de ir máis aló dos atributos que conforman os estereotipos, Sangrador (1981, pp. 34-47)) recoñece na estereotipación catro funcións básicas que mesturan as perspectivas teóricas antes citadas e resumen as análises de diferentes autores: 1) a defensa do eu (a través de mecanismos de proxección e desprazamento), 2) a xustificación de actitudes e condutas cara o grupo estereotipado, 3) a economía cognitiva e predicibilidade de conduta, e 4) a conformación da identidade social do individuo e a súa identificación e integración grupal. Deterémonos un momento na exploración destas funcións que, consideramos, teñen gran relevancia no noso estudo pola súa repercusión na conformación de imaxinarios e identidades colectivas e no estabelecemento de diferenzas caracterolóxicas entre uns pobos e outros.

A *proxección* á que alude a primeira das funcións mencionadas é un mecanismo de defensa polo que os individuos atribúen aos outros aquelas características que repudian deles propios para así protexerse da identificación con elas. Velaquí unha das razóns para o xogo autoestereotipación positiva/heteroestereotipación negativa ao que aludía Beller (2007)[19]. O *desprazamento*, por outra banda, procura dar

[18] En castelán no texto referido: "resultado de una íntima interacción entre esta estructuración contextual y el papel de los mismos en la adaptación de los individuos a su medio ambiente social" (Tajfel, 1981/1984, p. 174).

[19] Entre os estudos que exploraron o comportamento desta función nas relacións interpersoais e intergrupais en diferentes contextos, Sangrador destaca os de R. Gordon (1954) —sobre o

saída á agresividade derivada das frustracións dos individuos/grupos dirixíndoa cara grupos minoritarios que se converten en foco dunha estereotipación que procura xustificar a hostilidade do estereotipador. Enlazamos, así, coa segunda das funcións mencionadas por Sangrador, que refire á xustificación de actitudes e condutas preexistentes cara outros grupos e/ou individuos. O que motiva a estereotipación, neste caso, non é o impulso do individuo por reconducir a súa agresividade, senón os prexuízos que ten sobre o suxeito/colectivo que estereotipa. Estes prexuízos non teñen por que ser necesariamente negativos (existen prexuízos positivos, que dan lugar a estereotipacións positivas, poñamos por caso, autoestereotipacións) pero non resulta difícil entender que son os primeiros os que inspiran condutas e respostas hostís. Canda a popular monografía de Gordon Willard Allport (1971) sobre o prexuízo, Sangrador destaca os traballos de diferentes autores que teorizaron verbo do estereotipo como instrumento racionalizador e sustento de actitudes e condutas intergrupais, tales como William Buchanan (1951), Rosette Avigdor (1953), James W. Rinehart (1963), Muzafer Sherif (1961, 1974), Jean Maissoneuve (1974), ou Robert A. Levine e Donald T. Cambell (1972). Algúns deles, coma Doise et al. (1985), enlazan esta funcionalidade do estereotipo coa intención do estereotipador de perpetuar o seu status quo, a relación de dominación sobre o colectivo minorizado e estereotipado:

> A similitude que se pode observar entre os estereotipos que, en países moi diferentes, son atribuídos a grupos

desenvolvemento de condutas proxectivas en individuos estancados na fase edípica e as conexións entre neurose e estereotipación—, Urie Bronfenbrenner (1961), —sobre a aplicación mutua de similares adxectivos negativos entre rusos e estadounidenses—, Abdul Haque (1970), —sobre os mutuos estereotipos entre India e Pakistán— e Jose M. Salazar e Gerardo Marín (1977), —que avaliaron a técnica da imaxe-espello entre estudantes venezolanos e colombianos—. Tamén a teor da estereotipación baseada en imaxes especulares, Willem Doise, Jean-Claude Deschamps e Gabriel Mugny (1985) destacan os experimentos de Daniel Katz e Gordon Allport (1931), Seymour Feshbach e Robert D. Singer (1975), Dana Bramel (1962, 1963), Donald W. Edlow e Charles A. Kiesler (1966) e David S. Holmes (1968). Porén, suman a este tipo de proxeccións, as baseadas en imaxes complementarias, coas que os individuos procuran explicar a imaxe que teñen de si propios, ou ben son resultado dun esforzo racionalizador por facer fronte a situacións de disonancia cognoscitiva. Sobre as proxeccións complemetarias cítanse os traballos de Feshbach e Singer (1975), Robert H. Hornberger (1960), Dana Bramel, James E. Brell e Stephen T. Margulis, (1965), Stuart Valins (1966), David S. Holmes, (1968), Jon Jecker e David Landy (1969), e John Schopler e John S. Compere (1971).

> que ocupan posicións económicas iguais en tanto menos favorecidas, suxire que estas representacións teñen, en todas partes, a función de xustificar as relacións existentes e de facer perdurar as distancias económica, social e cultural que os grupos dominantes queren manter con respecto aos grupos dominados. Dende o momento en que os primeiros consideran os segundos incapaces de acceder a certas funcións, crean por este simple feito as condicións que conseguen, efectivamente, que os dominados non estean preparados para asumir certas funcións (p. 20)[20].

Lonxe das connotacións negativas que acostuman arrodear as definicións do estereotipo, a terceira das funcións enunciadas por Sangrador vencéllase aos procesos de simplificación, redución e categorización que o individuo desenvolve na súa aprendizaxe social. Teóricos da categorización social como Emory S. Bogardus (1950), Hubertus C. J. Duijker e Nico H. Frijda (1960), Richard F. Carter (1962), Henri Tajfel (1972, 1978), Jean-Claude Deschamps (1973), Peter Kelvin (1972) ou Frances F. Korten (1973) salientan a importancia do estereotipo na asimilación e sistematización da información baixo o paraugas da economía de esforzo/cognitiva. En conexión co que diciamos en parágrafos anteriores, dado que non podemos sistematizar de maneira individual todos os estímulos informativos que recibimos, tendemos a reducir ao mínimo a información proporcionada polas nosas experiencias e agrupala en categorías doadamente identificábeis, que nos permitan diminuír a incerteza ante estímulos similares e aventurar predicións sobre o seu comportamento. Esa categorización, ademais, leva canda si unha operación paralela que consiste no estabelecemento de diferenzas entre categorías/grupos e, como parte delas, a distinción fundamental entre o eu/nós e o outro/eles. É esta operación á que remite a cuarta

[20] En castelán no texto referido: "La similitud que se puede observar entre los estereotipos que, en países muy diferentes, son atribuidos a grupos que ocupan iguales posiciones económicas menos favorecidas, sugiere que estas representaciones tienen, en todas partes, la función de justificar las relaciones existentes y de hacer perdurar las distancias económica, social y cultural que los grupos dominantes quieren mantener con respecto a los grupos dominados. Desde el momento en que los primeros consideran a los segundos incapaces de acceder a ciertas funciones, crean por este solo hecho las condiciones que consiguen, efectivamente, que los dominados no estén preparados, para asumir ciertas funciones" (Doise et al., 1985, p. 20).

función enunciada por Sangrador sobre a definición de identidades sociais e grupais. O autor volve sobre os postulados de Forrest LaViolette e Kalman Silvert (1951), Joshua A. Fishman (1956), Ake Bjerstdt (1962), Paul F. Secord e Carls W. Bakman (1964), Henri Tajfel (1972, 1978), e Claude Deschamps (1973) para botar luz sobre a propensión dos individuos a identificarse cos trazos e características do grupo ao que queren pertencer, ao que senten pertencer, para así favorecer a súa integración social/grupal. Neste proceso de categorización social xorden diferentes tendencias que condicionan fortemente o contido dos estereotipos grupais. Por unha banda, ao definir e contrastar categorías, e como resultado do proceso simplificador, os individuos tenderán a maximizar as similitudes intragrupais e minimizar as súas diferenzas[21], mentres que farán o oposto coas similitudes e diferenzas intergrupais (Tajfel e Wilkes, 1963; Tajfel, Sheick e Gardner, 1964; Doise, 1972; Doise, Deschamps e Meyer, 1978; Doise, 1986). Ao tempo, a atribución ou recoñecemento de características do seu propio grupo centrarase, fundamentalmente, en atributos positivos por mor do favoritismo endogrupal (Tajfel e Billig, 1974; Niedhart, 1984; Javaloy, 1990). A distorsión perceptual á que refiren ambos comportamentos e que Willem Doise (1985) cualifica como *sociocentrismo valorativo* (pp. 21-25) pode mesmo impedir que os estereotipadores sexan capaces de recoñecer virtudes nos exogrupos (Doise, 1985; Jáuregui, 1977; Zillig, 1928, Levine e Campbell, 1972), algo que se acentúa ante a existencia de conflito entre os dous grupos (Sherif, 1971; Doise e Weinberger, 1972-1973) e tamén afecta á formación de recordos. Sangrador remite aos resultados proporcionados por estudos coma os de Myron Rothbart, Mark Evans e Solomon Fulero (1979) que amosan como os individuos tenden a almacenar prioritariamente aqueles feitos que

[21] Tajfel (1981/1984, pp. 89 e ss.) incide na influencia das preconcepcións na sobreestimación perceptiva das diferenzas entre grupos. Pon por caso as achegas de Paul F. Secord, William Bevan e Brenda Katz (1956), que comprobaron que, fronte a grupos de persoas de distinta cor de pel, os individuos con prexuízos estabelecían maiores diferenzas físicas entre os grupos que os individuos sen prexuízos: "cuando las dimensiones en las que se hacen esos juicios son de gran importancia para el sujeto, se produce una 'polarización' de los juicios. Otra forma de describir el fenómeno es afirmar que cuando las diferencias entre los estímulos juzgados por el sujeto han adquirido en el pasado algún tipo de significación emocional o de 'valor' para él, tenderá a usar en sus estimaciones de magnitud una proporción relativamente alta de juicios extremos, situados a uno o a ambos extremos de su escala de respuestas" (Tajfel, 1981/1984, p. 131).

satisfán as súas expectativas. Tajfel (1981/ 1984) chama a atención sobre a importancia que a *retroacción positiva* do consenso social exerce na asimilación dos estereotipos e na tendencia a rexeitar exemplos contraditorios

> [...] ao se atopar con exemplos negativos ou que contradín o valor en cuestión non requiriría simplemente un cambio na interpretación dos atributos que se supón son característicos desa categoría social. E, o que é máis importante, a aceptación destes exemplos de signo negativo ameaza ou pon en perigo o sistema de valores no que está baseada a diferenciación entre os grupos (p. 181)[22].

Canda estas tendencias, que tamén poden ser entendidas como efectos da estereotipia nos estereotipadores (así o fai Sangrador, 1981), cómpre mencionar as consecuencias que o proceso exerce sobre os obxectos da estereotipación e que resultan de especial incidencia na construción da realidade social. Sangrador (1981) destaca entre elas a modificación de conduta dos individuos estereotipados para se adecuaren ás expectativas xeradas polo estereotipo (Klineberg, 1964; Rosenthal, 1966; Rosenthal e Jacobson, 1968; Doise et al., 1985; Jones, 1977) ou contradicilas (Klineberg, 1964). Sexa cal sexa a xénese da mudanza —o desexo de agradar, as ansias por se integrar nun grupo, ou o resultado das actitudes dos estereotipadores cara aos estereotipados—[23] Federico Javaloy (1990) postula que estas desviacións revelan a capacidade do estereotipo para *crear* unha nova realidade social. O que nos devolve a Berger e Luckmann (1968/2001) cando afirman que "a estrutura social é a suma total destas tipificacións e das pautas recorrentes de interacción estabelecidas por intermedio delas. Nese carácter, a estrutura social é un elemento

[22] En castelán no texto referido: "[…] al encontrarse con ejemplos negativos o que contradicen el valor en cuestión no requeriría simplemente un cambio en la interpretación de los atributos que se supone que son característicos de esa categoría social. Y, lo que es más importante, la aceptación de estos ejemplos de signo negativo amenaza o pone en peligro el sistema de valores en el que está basada la diferenciación entre los grupos" (Tajfel, 1981/1984, p. 181).

[23] Ver os traballos sobre o estigma de Ervin Goffman (1970) ou os de Russel A.Jones (1977) sobre as profecías autocumpridas.

esencial da realidade da vida cotiá" (p. 52)[24]. Os autores apuntan mesmo cara a posibilidade de que reconfigure a identidade do individuo cando din:

> Finalmente, a identidade mesma, (o eu total se se prefire), pode reificarse, tanto o propio, como o dos outros. Existe unha identificación total do individuo coas súas tipificación socialmente atribuídas. O individuo é aprehendido nada máis que como este tipo. Esta aprehensión pode acentuarse positiva ou negativamente en termos de valores ou emocións (Berger e Luckmann, 1968/2001, p. 119)[25].

1.2. DA IDENTIDADE SOCIAL, A IDENTIDADE NACIONAL E A REPRESENTACIÓN DAS NACIONALIDADES

A reflexión sobre as causas e efectos do estereotipo remítenos, asemade, ao desenvolvemento de *construtos* chave como identidade social e grupo social. Tajfel (1981/1984), lembremos, definía a identidade social en tanto "aquela *parte* do autoconcepto dun individuo que deriva do coñecemento da súa pertenza ao seu grupo (ou grupos) social (ou sociais) xunto co significado valorativo e emocional asociado a dita pertenza" (p. 292; itálicas no texto referido)[26]. É o que George Herbert Mead (1934/1973) distingue como *compoñente sociolóxica do eu* derivada da interiorización que o individuo fai dos papeis sociais e que ten moito que ver co que a psicanálise culturalista deu en chamar *personalidade básica* (Kardiner, 1939; Linton, 1945/1959), o pouso común que comportan os individuos pertencentes a unha mesma sociedade polo feito de compartiren experiencias ou contornas similares; un concepto, o de

[24] En castelán no texto referido: "La estructura social es la suma total de estas tipificaciones y de las pautas recurrentes de interacción establecidas por intermedio de ellas. En ese carácter, la estructura social es un elemento esencial de la realidad de la vida cotidiana" (Berger e Luckmann, 1968/ 2001, p. 52).

[25] En español no texto referido: "Finalmente, la identidad misma (el yo total, si se prefiere) puede reificarse, tanto el propio, como el de los otros. Existe pues una identificación total del individuo con sus tipificaciones socialmente atribuidas. El individuo es aprehendido nada más que como ese tipo" (Berger e Luckmann, 1968/2001, p. 119).

[26] En castelán no texto referido "aquella *parte* del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a su grupo (o grupos) social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia" (Tajfel, 1981/1984, p. 292).

personalidade básica, do que Deschamps (1985) considera que "máis que un simple reflexo da cultura: é tamén un factor da súa existencia e continuidade" (pp. 56-57)[27]. Reparemos por un momento en que a definición de Tajfel da identidade social (1981/1984) incide en que esta trata dunha "parte do autoconcepto do individuo", e conecta así coas achegas posteriores que afondan no carácter complexo, poliédrico e cambiante da identidade individual, e que a entenden como proceso en (re)construción constante (Hall, 1996/2003; Bauman, (1996/2003); Breakwell, 2010; Leonard, 2011)

Ao tempo, a proposta definitoria do autor conduce a unha consideración dos grupos sociais en tanto conxuntos de individuos que se auto-recoñecen como parte dunha mesma categoría (clan, tribo, familia...), e que valoran e estiman positivamente esa pertenza[28]. Tajfel (1981/1984) agrega que se o grupo non ofrece condicións para a conservación dunha identidade positiva, os individuos tenderán a abandonalo de forma física e/ou psicolóxica. E engade que a preservación da identidade social esixirá, en ocasións, da construción dunha "diferenciación positiva respecto doutros grupos" a través de formas de "acción social relevante" (p. 296). Dende esta perspectiva, poderiamos considerar as representacións sociais — e o cinema entre elas— na súa potencialidade para a creación de imaxinarios colectivos, como fórmulas de acción social susceptíbeis de estabeleceren diferenzas e definir a relación entre os grupos. Stuart Hall (1996/2003) camiña na mesma dirección cando di:

> Uso "identidade" para me referir ao punto de encontro, ao punto de sutura entre, por un lado, os discursos e prácticas que tentan "interpelarnos" falarnos ou poñernos no noso lugar como suxeitos sociais de discursos particulares e, por outro, os procesos que producen subxectividades, que nos constrúen como suxeitos susceptíbeis de "dicirse" (p. 20; comiñas do autor)[29].

[27] En castelán no texto referido: "más que un simple reflejo de la cultura: es también un factor de su existencia y continuidad" (Deschamps, 1985, p. 56-57).

[28] Obsérvese a evidente conexión coa noción voluntarística da nación proposta por Ernest Renan da que falaremos en páxinas posteriores.

[29] En castelán no texto referido: "Uso 'identidad' para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan 'interpelarnos',

Aínda que for de modo latente, este fragmento contén o enfoque construtivista co que Hall (1996/2003) se aproxima ao concepto de identidade, ao que despoxa da unicidade esencialista presente en formulacións anteriores para redefinilo como noción en proceso de construción, sempre inacabada, sempre aberta e suxeita ás mudanzas, estratexias enunciativas e ao xogo de modalidades de poder das prácticas discursivas e representacionais.

> [...] as identidades teñen que ver coas cuestións referidas ao uso dos recursos da historia, a lingua e a cultura no proceso de devir e non no de ser; non "quen somos" ou "de onde vimos" senón en que poderiamos converternos, como nos representaron e como incumbe iso ao modo como poderiamos representarnos. As identidades, en consecuencia, constitúense dentro da representación e non fóra dela (pp. 17-18; comiñas do autor)[30].

As identidades, dinos Hall (1996/2003), no ronsel de Jacques Derrida (1981) e en consonancia con Judith Butler (1993), constrúense a través da diferenza e en relación co Outro, por medio de mecanismos de exclusión e identificación, e son unha toma de posición no xogo de representacións. Cada vez máis fragmentadas, nelas conviven discursos diferentes e, en moitos casos antagónicos (Hall 1996/2003, p. 17). O autor bota man da análise da obra foucaltiana (1984, 1987) para profundar na súa reflexión verbo da "*produción* do eu como un obxecto no mundo, as prácticas de autoconstitución, recoñecemento e reflexión, a relación coa regra, xunto coa escrupulosa atención á regulación normativa e as coaccións das regras sen as que non se produce ningunha 'suxeición/subxectivación'" (Hall 1996/2003, pp.

hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de 'decirse'" (Hall, 1996/2003, p. 20; itálicas do autor).

[30] En castelán no texto referido: "[...] las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no 'quiénes somos' o 'de dónde venimos' sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella" (Hall 1996/2003, pp. 17-18; comiñas do autor).

31-32; comiñas e itálicas do autor)[31]. A identidade, dinos, máis alá dunha esencia, é unha toma de posición (Hall, 1990; 1993; 1996/2003).

Nese concibir da diferenza e a outredade como punto de referencia na construción da identidade, Hall aproxímase ao concepto da *différance* derridaniana, ese neoloxismo co que o teórico francés aludía a un tempo aos actos de *diferenciar* e de *diferir*, para dar a ver a súa presenza constante neste proceso interminábel de redefinición identitaria. Así, a ollos do autor, a identidade non ten tanto a ver co que se foi, ou se é, senón co que se está camiño de ser. É unha noción de futuro.

Partícipe asemade da necesidade de repensar o concepto de identidade, e no marco das mudanzas que explican a evolución da sociedade dende a busca da perdurabilidade pola que se caracterizaba a era moderna á obsolescencia instantánea que parece dominar a postmodernidade, Zygmunt Bauman (1996/2003) ofrécenos a seguinte reflexión:

> Pensamos na identidade cando non estamos seguros do lugar ao que pertencemos; é dicir, cando non estamos seguros de como situarnos na evidente variedade de estilos e pautas de comportamento e facer que a xente que nos rodea acepte esa situación como correcta e apropiada, a fin de que ambas as partes saiban como actuar en presenza da outra. "Identidade" é un nome dado á procura de saída desa incerteza (p. 41; comiñas do autor)[32].

Arredor da construción social das identidades, teñen teorizado tamén autores como Gerard Duveen (2001), que recoñece a identidade social

[31] En castelán no texto referido: "la *producción* del yo como un objeto en el mundo, las prácticas de autoconstitución, reconocimiento y reflexión, la relación con la regla, junto con la escrupulosa atención a la regulación normativa, y las coacciones de las reglas sin las cuales no se produje ninguna 'sujeción/subjetivación'" (Hall 1996/2003, pp. 31-32; comiñas e itálicas do autor).

[32] En castelán no texto referido: "Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra. 'Identidad' es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre" (Bauman, 1996/2003, p. 41; comiñas do autor).

como unha función da representación, ou a investigadora da University of Bath, Glynis Breakwell (2010). Breakwell fai unha lectura da teoría da identidade social (TIS) enarborada por Tajfel, máis como achegamento científico á discriminación e ao conflito intergrupal que como unha teoría da identidade en si. Na procura do coñecemento das dimensións e do modo de desenvolvemento da identidade individual, formula a Teoría do Proceso da Identidade (Identity Theory Process, ITP), que concibe a identidade individual como "un produto social dinámico derivado da interacción das capacidades para a memoria, a conciencia e a organización da percepción coas estruturas físicas e societais e os procesos de influencia que conforman o contexto social" (p. 6.3)[33]. Segundo a teoría da autora, a identidade estrutúrase en dúas dimensións: a do *contido*, isto é, as características sociais e psicolóxicas que fan de cada individuo un ser único; e a do *valor*, o afecto positivo ou negativo que emana de cada unha desas características e que está sempre suxeito a revisión en función das mudanzas nos sistemas de valores sociais e nos cambios de posición do individuo respecto deses valores. No flutuar desa identidade interveñen, a dicir de Breakwell, procesos de acomodación/asimilación e avaliación que funcionan de modo interdependente e se ven influídos polo que en cada cultura e momento se considera "desexábel". Así, esta teoría "recoñece que a identidade é creada dentro dun contexto social particular que se produce nun período histórico específico" (p. 6.4.)[34]. O contido da identidade, prosegue a autora, é asimilado a partir dos roles, crenzas e valores xerados e compartidos como aceptábeis nas redes interpersoais, a través da nosa pertenza a grupos e categorías sociais e da relación entre elas. E son os procesos de influencia social os que estabelecen sistemas de valores e crenzas, que se traducen en representacións sociais, normas, e atribucións, e xeran o escenario no que se constrúen o contido e o valor das identidades individuais (Breakwell, 2010). Pero a investigadora recoñece ao individuo certa liberdade na construción na súa identidade neste contexto no que a

[33] En inglés no orixinal: "[…] individual's identity is a dynamic social product of the interaction of the capacities for memory, consciousness and organised construal with the physical and societal structures and influence processes which constitute the social context" (Breakwell, 2010, p. 6.3).

[34] En inglés no orixinal: "IPT recognizes that identity is created within a particular social context that is within a specific historical period" (Breakwell, 2010, p. 6.4).

interrelación grupal está suxeita, tamén, a loitas de poder, e apunta que a memoria é neste sistema especialmente relevante en tanto que determina enormemente a capacidade do individuo de mudar a súa posición social.

Ao longo deste capítulo, afondaremos máis polo miúdo nas representacións sociais (Moscovici, 1988) e a maneira na que articulan entre as distintas xeracións o pensamento colectivo e a memoria colectiva, comunicativa e cultural (Halbwachs 1925/2004, 1950/2004; Assmann, 2006/2018; Erll, 2008, 2011) pero permítasenos volver por un momento á evidente conexión do exposto por Tajfel sobre a identificación grupal cos postulados de Ernest Renan (1882/2006) sobre o concepto voluntarista da nación, para así introducírmonos brevemente na conceptualización da identidade nacional. Para o autor francés, alén dunha *raza*, unha *lingua*, unha *relixión*, unha *comunidade de intereses*, ou unha *xeografía*, a nación é unha *alma, un principio espiritual*, que reside da existencia dun pasado común e na vontade de compartir un futuro tamén común, por iso "a esencia dunha nación está en que todos os individuos teñan moitas cousas en común, e tamén que todos eles teñan esquecido moitas cousas" (pp. 36-38)[35]. No ronsel de Renan, e dese sentimento de pertenza e recoñecemento entre individuos libre de cuestións esencialistas, Benedict Anderson (1983/1993) formula unha definición de nación en tanto "comunidade política imaxinada como inherentemente limitada e soberana" (p. 23)[36]. Limitada, porque malia poder abranguer a miles de milleiros de persoas e estenderse no tempo e mais no espazo, sempre vai atopar a súa fronteira na oposición cunha outra nación; e soberana, en tanto agroma nun espazo e nun momento histórico, Occidente e o século XVIII, en que os individuos se despoxan dunha tríade até daquela indisolúbel de concepcións fundamentais, —reino dinástico-relixión-lingua latina—, que exercera o control axiomático na súa cosmovisión, e pasan a confiar no Estado soberano como garante das súas liberdades.

Neste contexto, Anderson explica a orixe da conciencia nacional a partir de tres factores: a depreciación do latín como lingua única, a

[35] En francés no orixinal: "l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses" (Renan, 1882/2006, pp. 36-38).

[36] En castelán no texto referido: "comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (Anderson, 1983/1993, p. 23).

repercusión da Reforma, moi vencellada ao *capitalismo impreso,* e a proliferación de textos en linguas vernáculas: "Estes lectores semellantes, aos que se relacionaba a través da imprenta, formaron, na súa invisibilidade visíbel, secular, particular, o embrión da comunidade nacionalmente imaxinada" (p. 73)[37].

Cómpre sinalar que para o autor a lingua, e máis concretamente a lingua escrita, exerce de elemento de cohesión desta comunidade que, en tanto que imaxinada, está suxeita a variacións, a transformacións que se manifestan e difunden por medio de representacións diversas. E, desa forma, a lingua é concibida como elemento singular da identidade dunha nación.

Na relectura da obra de Anderson que Philip Schlesinger acomete en *The Sociological Scope of National Cinemas* (2000), o catedrático de Políticas Culturais da Universidade de Glasgow reflexiona sobre este papel central que o primeiro outorga á lingua impresa para poñelo en relación coas achegas teóricas de Karl Wolfgang Deutsch (1953/1966) sobre a importancia da competencia comunicativa entre individuos como factor chave da cohesión social, e coas aproximacións de Ernest Gellner (1983) verbo da conformación dos nacionalismos e a relevancia que este concede á existencia de códigos comúns para que os individuos se consideren parte dunha comunidade dada. Para Schlesinger (2000, pp. 21 e ss.), se ben todas estas aproximacións recoñecen a importancia do consumo colectivo da comunicación mediada na creación dun senso de comunidade, todas elas se centran máis en explicar como é que se xera certa cultura ou identidade nacional que en analizar como se mantén, e descoidan a importancia da outredade na configuración identitaria. O autor identifica nos desenvolvementos teóricos realizados dende a Comunicación Social certa tendencia a sinalar como marco político de relevancia para o espazo comunicativo o Estado-nación. E a este marco do Estado-nación, "onde a soberanía política é explotada na procura da cohesión grupal e a continuidade da súa identidade" (p. 20)[38] opón a emerxencia das *nacións sen estado* ás que considera "cada vez máis relevantes en tanto categoría de análise e como proxecto político

[37] En castelán no texto referido: "Estos lectores semejantes, a quienes se relacionaba a través de la imprenta, formaron, en su invisibilidad visible, secular, particular, el embrión de la comunidad nacionalmente imaginada" (Anderson, 1983/1993, p. 73).

[38] En inglés no orixinal: "This, in turn, is distinct from 'nation-statehood', where political sovereignty is harnessed to the pursuit of a group's cohesion and the continuity of its identity" (Schlesinger, 2000, p. 20; aspas do autor).

destinado a redefinir a autonomía dos grupos nacionais dentro do vixente sistema internacional de estados"[39] (p. 20). E, desta forma, reposiciona a reflexión sobre a identidade nacional, e sobre a conformación de identidades-culturas-nacións no contexto global, nese "punto de sutura" do que falaba Hall, nunha dinámica que xa non é unidireccional, senón que vai de dentro cara a fóra e á inversa.

En efecto, o propio Hall explicaba en *Culture, community, nation* (1993) que a nova orde mundial transnacional tiña derivado nunha dinámica de tensións para os grandes Estados-nación cara "arriba" e cara "abaixo", na loita por non se diluír en entidades supranacionais nin verse erosionados por outros nacionalismos máis pequenos, existentes dentro das súas fronteiras e cuxas identidades foran "engulidas ou subsumidas" por eles (p. 354). Na fin, para Hall,

> O Estado-nación nunca foi só unha entidade política. Tamén foi sempre unha formación simbólica — un "sistema de representación"— que producía a "idea" da nación como "comunidade imaxinada", con cuxos significados podiamos identificarnos e que, a través da identificación imaxinaria, constituía aos seus cidadáns como "suxeitos" (nos dous sensos foucaltianos de "subxección"— suxeitos de e suxeitos á nación). Non hai dúbida algunha, entón, de que o relativo declinar dos Estados-nación centralizados, coa súa incorporación de culturas e identidades nacionais, implantadas e aseguradas por institucións culturais fortes, que afirmaban poder subsumir todas as diferenzas e diversidades na súa unidade imaxinada, abre profundas ambivalencias e fisuras no discurso do Estado-nación e presenta, polo tanto, oportunidades sen precedentes para os nacionalismos máis pequenos para realizar as súas aspiracións de autonomía en novos arranxos de autogoberno máis eficaces (p. 355; comiñas do autor)[40].

[39] En inglés no orixinal: "'the nation without a state' —which has become increasingly significant of late both as an analytical category and as a political project aimed at redefining the autonomy of national groups within the existing international system of states" (Schlesinger, 2000, p. 20; aspas do autor).

[40] En inglés no orixinal: "The nation-state was never simply a political entity. It was always also a symbolic formation —a 'system of representation'— which produced an 'idea' of the nation as an 'imagined community', with whose meanings we could identify and which,

Na mesma liña, o catedrático da Universidade do País Vasco, Ramón Zallo (2001), sitúa precisamente a *vontade social* como principio para a constitución da identidade nacional:

> [...] só algunhas comunidades cunha identidade cultural marcada se converten en comunidades cunha identidade política diferenciada de vocación nacional. O que converte unha comunidade con trazos culturais ou étnicos diferenciados nun proxecto nacional como feito social e político é a vontade social, organizada por uns portadores da acción colectiva —partidos ou correntes— cunha meta política.
> Estas circunstancias prodúcense cando coinciden nacionalismos exitosos, elites e movementos de masas (pp. 6-7) [41].

De volta a Hall (1993, pp. 361-362), a chave para a pervivencia desoutras comunidades nacionais está na súa capacidade de *vivir coa diferencia*, de ser quen de integrar as múltiples identidades, sempre en construción, que nelas habitan. E esa convivencia maniféstase a través da práctica discursiva e representacional.

1.3. DO ESTUDO CRÍTICO DA CARACTERIZACIÓN NACIONAL

Abrimos este capítulo teórico coas achegas á conceptualización da imaxe e do estereotipo realizadas dende o ámbito da imagoloxía e agora recuperamos o foco nesta disciplina para observar como se foi

through this imaginary identification, constituted its citizens as 'subjects' (in both of Foucault's sense of 'subjection'- subject of and subjected to the nation). There is no question, then, that the relative decline of the centralized nation-states, with their incorporating cultures and national identities, implanted and secured by strong cultural institutions, which claimed to be able to subsume all differences and diversity into their imagined unity, opens up profound ambivalences and fissures within the discourse of the nation-state and thus presents unprecedented opportunities for smaller nationalisms to realize their aspirations for autonomy in new, more effectively self-governing arrangements" (Hall, 1993, p. 355, aspas do autor).

[41] En castelán no texto referido: "De todas formas, solo algunas comunidades con una identidad cultural marcada se convierten en comunidades con una identidad política diferenciada de vocación nacional. Lo que convierte una comunidad con rasgos culturales o étnicos diferenciados, en un proyecto nacional como hecho social y político, es la voluntad social, organizada por unos portadores de la acción colectiva, —partidos o corrientes— con una meta política. Esas circunstancias se producen cuando coinciden nacionalismos exitosos, elites dirigentes y movimientos de masas" (Zallo, 2001, pp. 6-7).

tecendo ao longo dos séculos esta práctica da caracterización nacional e espallando a través desas formas de acción social relevante.

Ao perfilar o devir histórico da imagoloxía, Leerssen (2007, pp. 17-32, 63-75) sitúa a arqueoloxía da disciplina no agromar do Criticismo Cultural en Europa. A progresiva xeo-politización que o continente experimenta dende finais do medievo (a marcada racionalización territorial, a centralización do poder, o recoñecemento e lexitimación das linguas vernáculas de cada lugar) —e que devirá na conformación dos estados nación— supón importantes transformacións do pensamento cultural europeo cara unha marcada sistematización metódica. "Europa, por dicilo doutro xeito, foise convertendo nun sistema modular de estados separados, con recoñecíbeis territorios, linguas e perfís. Asemade, o pensamento sobre a diversidade no mundo vaise sistematizando" (p. 64)[42]. Sostén o autor, que o afán racionalista e a urxencia clasificatoria da época converten en obxecto de coñecemento a até entón tendencia popular ('belief' é o termo que emprega) a identificar nas nacións ou etnias certas características esenciais/esencialistas. Malia que as preconcepcións (crenzas) sobre os distintos colectivos (nacionais, rexionais,...) xa existían, é neste momento cando adquiren unha forma recoñecíbel e se difunden a través de enciclopedias e poéticas neoaristotélicas que, ao estabeleceren as bases para a creación de tipos de caracteres plausíbeis, empregan, en moitos casos, categorizacións nacionais. A dicir de Beller (2007, pp. 4-7) a recuperación do pasado literario froito do humanismo, leva ás literaturas europeas a pescudar nesgos definitorios para se diferenciaren das culturas veciñas: unha dinámica etnocentrista que cualificará positivamente os atributos propios e negativamente os alleos. No ámbito literario, no que os autores identifican os fitos fundamentais para o avance da disciplina, Leerssen (2007) destaca a importancia de obras como as poéticas de Julius Caesar Scalinger ou Jules de la Mesnardière que ordenan as nacións europeas segundo unha sorte de atributos do temperamento, a personalidade e o carácter. A dicir do autor, "a literatura europea moderna, como a imaxinación da nova Europa, comeza a adquirir o costume de observar

[42] En inglés no orixinal: "Europe, in other words, was becoming a modular system of separate states, each with a recognizable territory, language and profile. And by the same token, cultural thought on the diversity of the world was beginning to systematize" (Leerssen, 2007, p. 64).

caracteroloxicamente" (p. 67)[43]. O autor pon en valor a aparición e importancia do *Völkertafel*[44] (Táboa das Nacións): un óleo de autoría descoñecida, localizado na rexión austríaca de Estiria e datado no primeiro terzo século XVIII, que ofrece un retrato pretendidamente descritivo de cidadáns europeos (concretamente, de españois, franceses, italianos, alemáns, ingleses, suecos, polacos, húngaros, rusos, e turcos ou gregos). Os debuxos son acompañados dunha táboa cos atributos que corresponden (se fan corresponder) a cada nación, nunha orde de categorías que inclúe, por exemplo, a conduta (a franqueza do alemán fronte a malicia dos rusos), a natureza e carácter (os celos italianos fronte a persistencia sueca), as enfermidades (estrinximento nos españois, tise nos ingleses), os vicios (o fraude nos franceses ou a cobiza nos polacos) e mesmo a especie coa que se corresponderían no mundo animal (lobos os húngaros, gatos os gregos).

Figura 1.1. Völkertafel. Volkskundemuseum Wien. Imaxe: Birgit e Peter Kainz

[43] En inglés no orixinal: "early modern literature, and with it the imagination of early modern Europe, begins do acquire a habit of looking characterologically" (Leerssen, 2007, p. 67).
[44] Analizado por Stanzel en 1999.

Esta e outras obras da época, coma o *Teatro crítico universal* (1726-1739) de Benito Feijoo son mostra da tendencia dos estados europeos a definirse a partir das súas diferencias:

> [...]Dende mediados do século XVII, as nacións de Europa comezan a identificar as súas identidades coas súas diferencias. Os factores comúns, vicios comúns e formas de ser similares, deixan de ser importantes nesta taxonomía. As nacións descubrirán o seu carácter, a súa individualidade, naqueles aspectos nos que difiren máis dos outros (Leerssen, 2007, p. 69)[45].

O século XVIII, na procura dunha explicación racionalista da humanidade, ofrecerá fornecemento filosófico á sorte de categorizacións nacionais que agromaron nos séculos precedentes. Así, textos fundamentais da Ilustración coma o *De l'esprit des lois* (1748), de Montesquieu, o ensaio "Of National Characters*"* (1748/1987) de Hume, ou o *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756/2020), de Voltaire contribúen á caracterización psicolóxica das nacións (Leerssen, 2007; Hayman, 1971).

É a través do labor de autores como Giambatista Vico ou Johann Gottfried Herder, que Europa vai evolucionando cara unha concepción da cultura e as diferencias culturais como "os modelos de comportamento que as nacións artellan en resposta ás súas particulares condicións vitais e á súa experiencia colectiva e que definen a identidade individual de cada unha delas" (Leerssen, 2007, p. 18)[46].

O Relativismo Cultural, coa identificación do binomio cultura-nación conduce ao auxe do método comparativo na antropoloxía, a filoloxía e as restantes ciencias humanas. Así, as filoloxías de Humboldt, Grimm e Schlegel presentan a linguaxe como "o alento da

[45] En inglés no orixinal: "[...] from the mid-seventeenth century onwards, the nations of Europe begin to locate their identities in their mutual differences. Common factors, common vices and manners, cease to be of importance in this taxonomy. Nations will come to see their character, their individuality, in those aspects in which they differ most from others" (Leerssen, 2007, p. 69).

[46] En inglés no orixinal: "the patterns of behaviour in which 'nations' articulated their own, mutually different, response to their diverse living conditions and collective experiences, and which in turn defined each nation's individual identity" (Leerssen, 2007, p. 18).

alma, a identidade e a individualidade nacional" (Leerssen 2007, p. 18)[47].

A prehistoria da imagoloxía chega, segundo Leerssen, co xermolar da Lingüística Comparada e, moi especialmente, coa Literatura Comparada que concibe o rexistro literario como a expresión máis certa e na linguaxe máis apropiada das características identitarias da nación dada (Leerssen, 2007) e que, dende esta perspectiva, se embarca na comparación das diferentes literaturas nacionais (convertido este termo en condición *per se)*. Nun momento no que as teorías filosóficas de Hegel e Fichte vencellan a individualidade da nación a un principio ontolóxico autónomo ou *Volkgeist*, unha caste de alma social, o senso histórico da literatura é o de documentar e manifestar a identidade e punto de vista da nación, un coñecemento común que, por suposto, está mediado por estereotipos e imaxes étnicas.

A expresión máis acusada da concepción étnica da nación expresada na literatura deriva para o autor no determinismo positivista de Hippolyte Taine, que na introdución de *Histoire de la littérature anglaise* (1863*)* explica as creacións culturais como produto da combinación indisociábel de *"raza"* (etnia, no senso antropolóxico do termo), *"medio",* (o medio propiamente dito, o contexto espazo-temporal, o clima...) e *"momento"* (o ambiente intelectual da época, o seu espírito).

Porén, fronte á explicación tainesiana da cultura e, por tanto, das características identitarias da nación como produto de factores extrínsecos á vontade do home, autores coma Ernest Renan —en *Qu'est-ce qu'une nation,* (1882/2006)— avogan, como vimos, por unha perspectiva voluntarista da nacionalidade e por unha aproximación histórica e mesmo social (no canto de antropolóxica) ao concepto de nación.

Nesta liña, a crítica literaria, comeza tamén a reparar nas diferencias nacionais e culturais dun xeito menos determinista e aparecen as primeiras literaturas comparadas propiamente ditas. A comprensión da "nación" como entidade autónoma, real e preexistente á súa articulación organizativa supón para Leerssen a aparición dos primeiros estudos protoimagolóxicos. O século XX acolle diferentes

[47] En inglés no orixinal: "the very breath of the nation's soul, characteristic identity and individuality" (Leerssen 2007, p. 18).

análises da caracterización que certas literaturas nacionais fan dos individuos das nacións próximas e alleas, así como estudos sobre a evolución temática ('*Stoffenschichte'*) da materia literaria dunha nación dada ao longo dos tempos. Para Joep Leerssen, o importante deste fenómeno é a compresión da nacionalidade como algo preexistente, e das súas representacións do nacional como produto da reflexión e non como condición subxacente (Leerssen, 2007, p. 21). En base a iso, a concepción actual da imagoloxía, en tanto estudo crítico da caracterización nacional, esixe prescindir da veracidade e mesmo a verosimilitude das representacións nacionais; de estudar, na liña de Marius-François Guyard en *L'étranger tel qu'on le voit* (1951), a nacionalidade non na súa realidade (ou esencia) senón tal e como é vista e representada, como *representamen*.

> Desistir da procura de influencias xerais e ilusorias, e buscar un maior entendemento do modo en que se elaboran e viven os grandes mitos nacionais nas consciencias individuais e colectivas, este é o cambio de perspectiva que causou en Francia, despois de 40 anos, unha verdadeira renovación da literatura comparada e que abre camiño para novas liñas de investigación (p. 111)[48].

É dicir, a nacionalidade, como imaxe, como proxección mental que, a mediados do século XX non pode ser senón froito dunha construción voluntaria. A concepción construtivista da nación e da cultura apréciase na antropoloxía (coa *impronta* estruturalista de Lévi-Strauss) e tamén na psicoloxía social que, como vimos de maneira detallada en páxinas anteriores, define as identidades nacionais como "autoimaxes colectivas que toman forma no contexto estrutural da oposición Eu-Outro" (Leerssen, 2007 p. 22)[49]. Porén, segundo sinala Leerssen, o devalar da imagoloxía durante o século XX dá conta de posicións enfrontadas que, no canto de anulárense unhas a outras,

[48] En francés no orixinal: "Ne plus poursuivre d'illusoires influences générales, chercher à mieux comprendre comment s'élaborent et vivent dans les consciences individuelles ou collectives les grands mythes nationaux, tel est le changement de perspective qui a provoqué depuis une quarantaine d'années en France un véritable renouvellement de la littérature comparée, en lui ouvrant une nouvelle direction de recherches" (Guyard, 1951, p. 111).

[49] En inglés no texto orixinal: "internalized collective self-images taking shape in the structural content of a Self-Other opposition" (Leerssen, 2007 p. 22).

conviven de maneira solapada. Así, fronte a tendencia nomeadamente construtivista dominante en Europa, no contexto posbélico da Segunda Guerra Mundial, a academia angloamericana das ciencias sociais, máis próxima a análise da estética literaria que ao enfoque historicista, segue a decantarse por aproximacións esencialistas á nacionalidade. É tanto así, que unha das firmas máis salientábeis da literatura comparada do s. XX, René Wellek, membro do New Criticism, avoga por abandonar a aproximación á imagoloxía dende o ámbito literario, por considerala unha disciplina máis próxima á antropoloxía etnográfica. Malia que Europa participa tamén desa tendencia, especialmente a partires dos anos 60, autores coma Hugo Dysenrinck persisten na aproximación á imagoloxía dende a Literatura Comparada. A súa achega, da que participa o propio Leerssen, supón que as "imaxes relativas ao carácter e á identidade non son representacións mentais concibidas polas nacións e sobre as nacións, senón que en tanto construtos discursivos articulados que circulan nas sociedades, son constitutivos de patróns de identificación nacional" (Leerssen, 2007, p. 23)[50].

Nos anos oitenta, os estudos sobre a imaxinería cultural e o imaxinario de Daniel-Henry Pageaux (1981; 1983) desprazan o foco da literatura comparada e avogan por unha achega interdisciplinaria á análise das imaxes nacionais que considere a totalidade do contexto cultural no que estas se producen, "coma un *imaxinario* da diversidade percibida dende a caracterización (e dende unha caracterización nacional)" (Leerssen, 2007, p. 23; itálicas do autor)[51]. Pero, a dicir de Leerssen (2007), fronte á tendencia ao esmorecemento dos estudos imagolóxicos no ámbito da literatura comparada, outras disciplinas humanísticas amosan un crecente interese por este tipo de estudos na súa comprensión da identidade nacional como construto. Destacan, neste senso, as achegas á conciencia histórica como elaboración colectiva de Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1984), ou Pierre Nora (1984-92), as aproximacións ao xénero como construto cultural dende os estudos da muller, ou as propostas de autores e autoras que, como

[50] En inglés no orixinal: "images concerning character and identity are not mental representations which are conceived by nations about nations but which, as articulated discursive constructs circulating through societies, are constitutive of national identification patterns" (Leerssen, 2007, p. 23).

[51] En inglés no orixinal: "as an *imaginaire* of perceived characterological (and national-characterological) diversity" (Leerssen, 2007, p .23; itálicas do autor).

Frantz Fanon (1952/2009) ou Edward Said (1978/1995), abordan dende a perspectiva postcolonialista a imposición dos estereotipos como parte da relación de poder entre as potencias hexemónicas e as colonias subalternas (heteroestereotipo). En opinión do autor, conceptos como cultura, nacionalidade e identidade tenden as ser empregados "máis como explicacións que como descricións ou explicanda" (Leerssen, 2007, p. 25)[52].

Dalgunha maneira, todas estas achegas conflúen e delas bebemos neste esforzo que agora asumimos de analizar a imaxe das e dos galegos no noso cinema.

1.4. REPRESENTACIÓNS SOCIAIS, MEMORIA COLECTIVA E MEMORIA CULTURAL

> As prácticas de representación sempre implican a posición dende a que falamos ou escribimos, a posición da *enunciación* (Hall, 1990, p. 224; itálicas do autor)[53].

Nas páxinas anteriores, e xusto antes do percorrido pola historia do estudo crítico da caracterización nacional, tratamos da identidade como proceso construtivo, sempre inacabado e en formación constante (Hall 1996/2003, Breakwell, 2010) e da identidade nacional como un sistema de representacións (Hall, 1993) e como un espazo comunicativo (Anderson, 1983/1993; Schlesinger, 2000) posíbel en virtude de certa vontade social (Hall, 1993; Zallo, 20001), pola que os grupos de individuos comparten moitas cousas e teñen, tamén, esquecido moitas outras (Renan, 1882/2006). É a partir dese percorrido que pasamos agora a revisar algúns desenvolvementos teóricos de interese sobre as representacións sociais, a memoria colectiva e a memoria cultural.

Volvamos á cita de Hall que abre esta epígrafe para nos situar nun dos debates fulcrais que agromaron nas ciencias sociais na segunda metade do século XX e que ten a ver coa posición do individuo na construción de significados.

---

[52] En inglés no orixinal: "more as explanations rather than as descriptions or explicanda" (Leerssen, 2007, p. 25).

[53] En inglés no texto referido: "Practices of representation always implicate the position from which we speak, of write —the position of *enunciation"* (Hall, 1990, p. 224; itálicas do autor).

No capítulo dedicado á teorización das representacións sociais do volume *Psicologia Social* (Vala e Monteiro, 2000), o investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Jorge Vala, dá conta de dúas posicións diverxentes na conceptualización das representacións: a que as explica como *reflexo* da realidade, e a que as concibe como *construción* dela (Vala, 2000, p. 459). É ao abeiro desta segunda perspectiva onde Serge Moscovici desenvolve o concepto de representación social (Moscovici, 1961/1979; 1981; 1988).

Fronte á dicotomía de representacións colectivas e individuais proposta por Émile Durkheim (1898) no século anterior, que contrapuña e distanciaba os sistemas de pensamento estábeis xerados en sociedade a/de aqueloutras formas de coñecemento individuais e inestábeis, Moscovici (1961/1979) apón o termo *representacións sociais* para referir a construtos simbólicos que estruturan a concepción individual e colectiva da realidade, emerxen da práctica das relacións sociais, comportan unha dimensión afectiva e serven como pauta comportamental. Nas súas palabras:

> As representacións sociais, como xa mencionei, atinxen aos contidos do pensamento cotián e ao cúmulo de ideas que dan coherencia ás nosas crenzas relixiosas, idearios políticos e ás conexións que creamos tan espontaneamente como respiramos. Fan posíbel que clasifiquemos persoas e obxectos, que comparemos e expliquemos comportamentos e que os obxectifiquemos como parte do contexto social (1988, p. 214)[54].

Á falta dunha definición operacional máis precisa enunciada polo propio autor, remiso a acoutar o termo co gallo de dotalo da flexibilidade necesaria para a súa evolución teórica[55], valémonos da formulada por Denise Jodelet (1986):

[54] En inglés no texto referido: "Social representations, as I have already mentioned, concern the contents of everyday thinking and the stock of ideas that gives coherence to our religious beliefs, political ideas and the connections we create as spontaneously as we breathe. They make it possible for us to classify persons and objects, to compare and explain behaviours and to objectify them as parts of our social setting" (Moscovici, 1988, p. 214).

[55] O que lle valería severas críticas por parte doutros teóricos da Psicoloxía Social como Gustav Jahoda (1988).

> O concepto de representación social designa unha forma de coñecemento específico, o saber de sentido común, cuxos contidos manifestan a operación de procesos xerativos e funcionais socialmente caracterizados. Nun senso máis amplo, designa unha forma de pensamento social.
> As representacións sociais constitúen modalidades de pensamento práctico orientadas cara á comunicación, a comprensión e o dominio do entorno social, material e ideal. En tanto que tales, presentan características específicas a nivel de organización dos contidos, as operacións mentais e a lóxica.
> A caracterización social dos contidos ou dos procesos de representación ten que se referir ás condicións e aos contextos nos que xorden (pp. 474-475)[56].

Na súa concepción das representacións sociais, Moscovici racha coa disociación individuo/sociedade que caracterizaba a noción de representación colectiva de Durkheim (1898). Son sociais en tanto xorden da integración do individuo en sociedade e a posibilitan. Emerxen da necesidade de converter o que é estraño en algo familiar (Moscovici, 1988, p. 234) e, a través da súa práctica constante, a medida que son comunicadas e compartidas, mudan ou modifican a realidade (p. 229), constrúena.

O autor insiste repetidamente no carácter construtivo das representacións sociais así como na súa provisionalidade, na súa natureza inconclusa, sempre inacabadas, sempre suxeitas a modificación. Ao tempo, nese distanciarse da formulación durkheimiana, Moscovici busca conferir ao novo concepto certo grao de diversidade, da heteroxeneidade que xorde do facer confluír esquemas de pensamento diversos, que se asentan e perduran, se modifican ou morren para deixar lugar a outros novos. E así, distingue, en función da súa extensión e do modo en que son

[56] En castelán no texto referido: "El concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social.
Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. En tanto que tales, presentan características específicas a nivel de organización de los contenidos, las operaciones mentales y la lógica" (Jodelet, 1986, pp. 474-475).

difundidas e compartidas, tres tipos de representacións sociais, a saber: hexemónicas, emancipadas e polémicas (Moscovici, 1961/1979; 1988). As representacións sociais hexemónicas son aquelas partilladas por un grupo altamente estruturado, como unha nación ou un partido, sen necesidade de que os individuos interveñan na súa creación. Son homoxéneas, uniformes e coercitivas (Moscovici 1988, p. 221). As representacións sociais emancipadas agroman da circulación do pensamento entre grupos próximos, das modificacións derivadas das súas interpretacións e reformulacións (p. 221). E, finalmente, as representacións polémicas son as que xorden do conflito social, son excluíntes entre si e dan conta da loita e oposición entre grupos (p. 221-222).

Para o autor, o suceder das representacións debe ser entendido nese mesmo devir ao que aludiamos ao falar das identidades, "sempre en realización, no contexto de interrelacións e actuacións que tamén está sempre en realización" (p. 219)[57], e nese contexto, "o noso propósito é comprender a innovación máis que a tradición, a vida social en construción, máis que a vida social estabelecida"(p. 219)[58].

Coa énfase na súa natureza dinámica, Moscovici (1961/1979) despraza a atención da definición das representacións sociais cara aos mecanismos para a súa construción e asentamento. Á fin, para o autor, as representacións sociais son as ferramentas que posibilitan a difusión do coñecemento e a súa incorporación ao senso común, ao que nos é familiar. Ao analizar a súa formación, distingue dous procesos chave: a "obxectivación", ou a organización dos elementos que constitúen a representación a través da selección, esquematización e naturalización; e a "ancoraxe", ou o proceso polo que cada representación se integra nas preexistentes e conforma un novo cadro para o asentamento de representacións sociais novas (Moscovici, 1961/1979; Vala e Monteiro, 2000). En ambos procesos, a linguaxe, as competencias comunicativas e a memoria xogan un papel fundamental.

Noutras partes deste capítulo puxemos o foco na importancia da linguaxe e a comunicación no construír de identidades e

[57] En inglés no orixinal: "In effect, what we had in mind were representations that were always in the making, in the context of interrelations and actions that were themselves always in the making" (Moscovici, 1988, p. 219).

[58] En inglés no orixinal: "It was our purpose to understand innovation rather than tradition, a social life in the making rather than a preestablished one" (Moscovici, 1988, p. 219).

representacións. Centrémonos agora na memoria e no rol que ocupa ese "ter esquecido moitas cousas" do que nos falaba Ernest Renan.

Debemos ao sociólogo Maurice Halbwachs, tamén discípulo de Durkheim, a conceptualización do carácter social da memoria, isto é, a consideración de que a formación do recordo acontece dentro dun grupo dado e que é nese contexto onde agroman as memorias individuais.

Tal e como nos di o autor en *La memoria colectiva* (1950/2004), unha das obras centrais na difusión do seu pensamento, "[i]sto débese a que en realidade nunca estamos sos" (Halbwachs, 1950/2004, p. 25)[59]. (Re)Construímos constantemente o noso recordo do pasado a partir do presente, dun presente que se configura dende a partilla co(s) outro(s) e dende o que dotamos de sentido as imaxes que subsisten en nós doutro(s) tempo(s) para adecualas aos novos esquemas conceptuais que fomos e iremos tecendo ao longo do camiño. Para entendermos o desenvolver deste proceso, podemos acudir a *Los marcos sociales de la memoria* (1925/2004), outra das súas obras capitais, onde nos explica que "non hai percepción sen recordo" (p. 319)[60], e "non existe recordo sen percepción" (p. 320)[61] e que

> [d]ende o momento en que un recordo reproduce unha percepción colectiva non pode ser senón colectivo, e sería imposíbel ao individuo representar unha vez máis limitado ás súas propias forzas aquilo que só puido ser representado inicialmente co concurso do pensamento do seu grupo (Halbwachs, 1925/2004, p. 319)[62].

Ao sabermos desta creación colectiva do recordo, entendemos que a memoria é estruturada e social e se constrúe dende o presente. Dinos Halbwachs (1950/2004) que os marcos da memoria "non se reducen a datas, nomes e fórmulas, representan correntes de pensamento e

[59] En español no texto referido: "Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos" (Halbwachs, 1950/2004, p. 26).
[60] En español no texto referido: "[…] no hai percepción sin recuerdo" (Halbwachs, 1925/2004, p. 319).
[61] En español no texto referido: "[…] non existe recuerdo sen percepción". (Halbwachs, 1925/2004, p. 320).
[62] En español no texto referido: "En efecto, desde el momento que un recuerdo reproduce una percepción colectiva no puede ser sino colectivo, y sería imposible al individuo representar una vez más limitado a sus propias fuerzas, aquello que solamente ha podido ser representado inicialmente con el concurso del pensamiento de su grupo" (Halbwachs, 1925/2004, p. 319).

experiencia nas que só atopamos o noso pasado porque ten sido atravesado por elas" (p. 66)[63]. Teñen unha funcionalidade racionalizadora e, a través delas, re-construímos unha imaxe do pasado consonte aos pensamentos dominantes da sociedade e perpetuámolos no presente. E así, fronte á Historia, que fía o seu relato dende a diferencia, a memoria colectiva "é un cadro de parecidos" (p. 88)[64] no que "os acontecementos que se producen no grupo, se resolven por si propios como similitudes, xa que parecen ter a misión de desenvolver en diversos aspectos un contido idéntico, é dicir, diversos riscos fundamentais do grupo en si" (p. 88)[65]. A cada grupo, deste modo, correspóndelle unha memoria, un tempo e un espazo definidos e cada individuo comporta os que corresponden a tantos grupos como pertence.

A maneira de perpetuar o recordo en/da comunidade, de construír a memoria colectiva non ten por que ser presencial. "Para confirmar e rememorar unha lembranza, non fan falla testemuñas no senso común do termo, é dicir, individuos presentes nunha forma material e sensíbel. De feito, non serían suficientes" (p. 27)[66]. Para que o recordo fique na nosa memoria individual como parte da colectiva só é precisa unha "semente de rememoración" (p. 29), un punto de referencia que conecte o noso recordo co do grupo, pois "dende o momento en que nós e as testemuñas formemos parte dun mesmo grupo e pensemos en común determinados aspectos, seguimos en contacto co tal grupo, e somos capaces de nos identificar con el e confundir o noso pasado co seu" (p. 29)[67].

[63] En español no texto referido: "los marcos colectivos de la memoria no se reducen a fechas, nombres y fórmulas, representan corrientes de pensamiento y experiencia en las que sólo encontramos nuestro pasado porque ha sido atravesado por ellas" (Halbwachs, 1950/2004, p. 66).

[64] En español no texto referido: "La memoria colectiva es un cuadro de parecidos" (Halbwachs 1950/2004, p. 88).

[65] En español no texto referido: "[…] los acontecimientos que se producen en el grupo se resuelven por sí mismos como similitudes, ya que parecen tener la misión de desarrollar en diversos aspectos un contenido idéntico, es decir, diversos rasgos fundamentales del grupo en sí" (Halbwachs, 1950/02004, p. 88).

[66]En español no texto referido: "Para confirmar y rememorar un recuerdo, no hacen falta testigos en el sentido común del término, es decir, individuos presentes en una forma material y sensible" (Halbwachs, 1950/2004, p. 27).

[67] En español en el texto referido: […] desde el momento en que nosotros y los testigos formemos parte de un mismo grupo y pensemos en común en determinados aspectos, seguimos en contacto con dicho grupo, y somos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo" (Halbwachs, 1950/2004, p. 29).

A linguaxe e as linguas xogan neste construír un papel chave. Tanto é así que, para o autor, o esquecemento dunha lingua implica o esquecemento dos recordos a ela asociados, dos acontecementos e persoas que implicaban e supón tamén o afastamento de todos eles, pois distanciámonos de aquilo que esquecemos ao non termos "capacidade de atención suficiente para manter a relación á vez con ese grupo e con outros cos que sen dúbida, nos relacionamos de forma máis próxima e recente" (p. 33)[68]. O esquecemento funciona así, tal e como salienta o investigador portugués Luís Cunha (2006) a partir da lectura de Halbwachs, coma un filtro que peneira a multitude de recordos posíbeis. Inferir neste punto a relación entre memoria e identidade resulta ben doado. Somos canto lembramos. E así entendemos tamén a repercusión dos marcos sociais que conforman a nosa memoria na construción identitaria.

Canda a linguaxe e as linguas, outros elementos contribúen a espallar esas "sementes de rememoración" que posibilitan a construción e pervivencia da(s) memoria(s). O historiador francés Pierre Nora explorou en *Los Lugares de la Memoria* (1984-1992/2008) as ferramentas que evitan que esta caia "baixo o impulso conquistador e erradicador da historia" (p. 19)[69], lugares nos que esta "cristaliza e se refuxia" (p. 19)[70]. Para Nora "[o]s lugares de memoria son, ante todo, restos. A forma extrema baixo a que subsiste unha conciencia conmemorativa nunha historia que a solicita, porque a ignora" (p. 24)[71]. Signos visíbeis, documentos, arquivos, museos, imaxes..., lugares na súa dimensión "material, simbólica e funcional" (p. 33)[72] que emerxen cando a memoria tradicional se esvaece e emerxe na sociedade unha querenza polo rexistro constante, pola preservación e a procura dos vestixios.

[68] En español no texto referido: "Lo que ocurre es que ya no tenemos suficiente capacidad de atención para mantener la relación a la vez con ese grupo y con otros con los que, sin duda, nos relacionamos más estrecha y recientemente" (Halbwachs, 1950/2004, p. 33).
[69] En español no texto referido: "[…] bajo el impulso conquistador y erradicador de la historia" (Nora, 1984/2008, p. 20).
[70] En español no texto referido: "[…] cristaliza y se refugia" (Nora, 1984-1992/2008, p. 19).
[71] En español no texto referido: "Los lugares de memoria son, ante todo, restos. La forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita porque la ignora" (Nora, 1984-1992/2008, p. 24).
[72] En español no texto referido: "material, simbólica y funcional" (Nora, 1984-1992/2008, p. 33).

> Sen vixilancia conmemorativa, a historia aniquilaríaos rapidamente. Son bastións sobre os que se afianzar. Pero se o que defenden non estivese ameazado, non habería necesidade de construílos. Se os recordos que encerran se viviran verdadeiramente, serían inútiles. E se, en cambio, a historia tampouco se apoderase deles para deformalos, transformalos, moldealos e petrificalos, non se volverían lugares da memoria. É ese vaivén o que os constitúe: momentos de historia arrincados ao movemento da historia, pero que lle son devoltos. Xa non a vida, aínda non a morte, como as cunchas de caracois de moluscos na beiramar cando o mar se retira da memoria viva" (p. 25)[73].

Entre os elementos susceptíbeis de ser considerados como lugar de memoria, Nora destaca canto ten a ver co patrimonio. E é acó onde nós situamos e entendemos o cinema como lugar de memoria, en tanto elemento constituínte do patrimonio cultural. Afondaremos máis adiante nesta cuestión e na dimensión material, funcional e simbólica do cinema como lugar de memoria, pero esta incursión no cultural lévanos a falar dunha outra forma de memoria que a academia ten identificado e distinguido en relación coa memoria colectiva.

A aplicación da teoría dos media á historia e historización da memoria ten sido desenvolvida polo grupo interdisciplinar alemán Arqueoloxía da Comunicación Literaria, do que forman parte Aleida e Jan Assmann, Dietrich Harth e Uvo Hölsher, entre outros. Para Aleida Assmann (2006/2018), a oposición entre memoria colectiva e individual non é suficiente para dar a ver a complexa rede de memorias na que tomamos parte. Se ben recoñece a existencia de formas de memoria alén da persoal, esta autora desdobra o concepto formulado por Halbwachs en tres novos "formatos de memoria" aos que denomina "social", "política" e "cultural" (p. 1). O obxectivo

[73] En español no texto referido: "Sin vigilancia conmemorativa, la historia los aniquilaría rápidamente. Son bastiones sobre los cuales afianzarse. Pero si lo que defienden no estuviera amenazado, ya no habría necesidad de construirlos. Si los recuerdos que encierran se vivieran verdaderamente, serían inútiles. Y si, en cambio, la historia tampoco se apoderara de ellos para deformarlos, transformarlos, moldearlos y petrificarlos, no se volverían lugares de la memoria. Es ese vaivén el que los constituye: momentos de historia arrancados al movimiento de la historia, pero que le son devueltos. Ya no la vida, no aún la muerte, como los caparazones de caracoles de moluscos en la orilla cuando se retira el mar de la memoria viva" (Nora, 1984-1992/2008, p. 25).

desta distinción, lonxe de querer refutar a conceptualización de Halbwachs, busca completala e proporcionar novas ferramentas coas que entender a maneira na que a memoria se xera a nivel individual e grupal, a forma na que é transformada polos media e reconstruída dende o presente. A autora inclúe na memoria social diversas formas de memoria grupal ás que aludía o autor francés. Porén, introduce unha distinción fundamental entre esta forma de memoria colectiva e as outras dúas:

> A memoria individual e a social son corpóreas; ambos formatos baséanse na experiencia vivida; aférranse e permanecen nos seres humanos, na súa interrelación persoal. A memoria política e a cultural, por outro lado, son mediadas; ambas aséntanse en portadores de símbolos externos e representacións materiais máis duradeiras, non descansan só nas bibliotecas, museos e monumentos, senón tamén en varios modos de educación e en ocasións repetidas para a participación colectiva. Mentres as formas sociais de memoria son *inter*xeracionais, as formas política e cultural de memoria son *trans*xeracionais (p. 6; comiñas da autora)[74].

E así, mentres a memoria social presenta unha duración moi limitada no tempo, a que permite a convivencia entre xeracións (tres nos máis dos casos nun decurso duns 80 anos), as memorias política e cultural ofrecen un "horizonte", e emprega acó a autora o termo segundo a acepción nietzschiana (Nietzsche, 1872/2000), moito máis amplo.

A seguir, Assmann (2006/2018) atribúe á memoria cultural unha particularidade que a distingue das outras formas de memoria. Para a autora, a memoria cultural presenta unha estrutura "triádica" que, no

[74] En inglés no orixinal: "Individual and social memory is embodied; both formats are grounded in lived experience; they cling to and abide with human beings and their embodied interaction. Political and cultural memory, on the other hand, are mediated; both are founded on the more durable carriers of external symbols and material representations; they rely not only on libraries, museums, and monuments, but also on various modes of education and repeated occasions for collective participation. While social forms of memory are intergenerational, political, and cultural forms of memory are designed as transgenerational" (Assmann, 2006/2018, p. 6).

canto se organizar entre dous polos, o do "recordo" e o do "esquecemento", xoga cunha terceira vía que é a combinación de ambos e que se explica polo almacenamento e preservación dos seus activos a través de técnicas e prácticas de transmisión e almacenaxe de información que permiten recuperar materiais en calquera momento e desprazalos da memoria arquivística á memoria activa. E nesta tarefa de re-activación da memoria non só están implicadas as grandes institucións senón tamén os individuos. Os individuos, nas súas escollas, na lectura que fan das diferentes representacións mediadas, participan na xeración da memoria cultural e fan dela un organismo complexo e diverso.

> Mentres que a memoria política se define por un alto grao de homoxeneidade e de chamamentos irrefutábeis, a memoria cultural é máis complexa en tanto que inclúe traballos artísticos que albergan unha ambivalencia maior e permiten interpretacións diversas. Mentres que os signos simbólicos da memoria política son definidos e están carregados dunha fonda intensidade emocional —como un *graffiti* nun muro, un *slogan* nunha placa, nunha marcha ou nun monumento— os signos da memoria cultural presentan unha estrutura máis variada e complexa que permite e chama a continuas reevaluacións e reinterpretacións por parte dos individuos. A memoria política apela aos individuos primeiro e sobre todo en tanto membros dun grupo; a memoria cultural atende aos membros dun grupo, primeiro e sobre todo, como individuos (p. 12-13; as itálicas son nosas)[75].

Velaquí a importancia que as creacións culturais adquiren no espallamento de sementes de rememoración, na conexión entre a

[75] En inglés no texto orixinal: "Whereas political memory is defined by a high degree of homogeneity and compelling appeal, cultural memory is more complex because it includes works of art that retain more ambivalence and allow for more diverse interpretations. While the symbolic signs of political memory are clear-cut and charged with high emotional intensity—such as a graffiti on a wall, a slogan on a license plate, a march, or a monument—the symbolic signs of cultural memory have a more variegated and complex structure that allows and calls for continuous reassessments and reinterpretations by individuals" (Assmann, 2006/2018, p. 12-13).

memoria individual e colectiva e na súa correspondencia na configuración de identidades.

Boa coñecedora do traballo de Aleida e Jan Assmann, a investigadora da Universidade de Frankfurt, Astrid Erll, conecta coas súas achegas á memoria cultural dende unha perspectiva un tanto diferente. A partir da aproximación ao termo "cultural" na esteira da tradición xermánica dos "estudos das culturas", das definicións da "cultura" como forma de vida xurdidas no ámbito da Antropoloxía ou dos desenvolvementos deste concepto da man de Raymond Williams, Erll (2008) concibe a *cultura* como "marco tridimensional" que inclúe "aspectos sociais (persoas, relacións sociais, institucións), materiais (artefactos e media) e mentais (modos de pensar culturalmente definidos, mentalidades)" (p. 4; itálicas da autora)[76]. E dende aí, comprende a memoria cultural como un paraugas que abeira a "'memoria *social'* (o punto de partida para a investigación da memoria dende as ciencias sociais), 'memoria *material* ou *medial'* (o foco de interese nos estudios literarios e mediáticos), e 'memoria *mental* ou *cognitiva'* (o campo de experimentación de psicoloxía e neurociencia)" (p. 4; itálicas no orixinal).

A autora considera que a memoria cultural opera tanto na esfera individual como na colectiva e distingue nela dous niveis en constante interacción: o da "memoria biolóxica" ou "cognitiva", sempre perfilada a partir dun contexto/marco colectivo, e a "memoria social" ou "mediada" (p. 5), a que corresponde coa "orde simbólica, os medios, as institucións e as prácticas polas que os grupos sociais conforman un pasado común" (p. 5) [77].

Ao analizar a forma na que rememoramos e a relación destes niveis de memoria, Erll presta especial atención aos media e dentro deles, ao cinema. No compendio *Memory in Culture* (2011), lémbranos:

> Canto sabemos do mundo, sabémolo a través dos media e con dependencia dos media. As imaxes do pasado que

[76] En inglés no orixinal: "According to anthropological and semiotic theories, culture can be seen as a three-dimensional framework, comprising social (people, social relations, institutions), material (artifacts and media), and mental aspects (culturally defined ways of thinking, mentalities)" (Erll, 2008, p. 4).

[77] En inglés no texto referido: "The second level of cultural memory refers to the symbolic order, the media, institutions, and practices by which social groups construct a shared past" (Erll, 2008, p. 5).

> circulan na memoria cultural non son extrínsecas aos media. Son construtos mediáticos. Isto non as converte en irreais; pola contra, a medialidade é a condición precisa para a emerxencia da memoria cultural (p. 114)[78].

Os media non son só portadores ou contedores de memoria, senón que a crean. A partir de acó, a autora enuncia diversas funcións dos media en relación coa memoria. A nivel colectivo, estes ocúpanse da almacenaxe —que posibilita a pervivencia de contidos de memoria a través do tempo—; a circulación —que posibilita a súa viaxe a través do espazo; e o estabelecemento de indicios, de síntomas que favorezan o recordo colectivo, e que ben poderiamos relacionar coas sementes de rememoración de Halbwachs ou os lugares de memoria de Pierre Nora. A nivel individual, continúa Erll, os media facilitan marcos para o recordo, que influirán na maneira en que percibimos e rememoramos.

Ao se ocupar en concreto de canto ten que ver cos filmes e a súa relación coa memoria popular, Erll recupera unha entrevista que Michael Foucault concedeu en 1974 para a revista *Cahiers du Cinema*, na que o autor francés atribúe ao cinema e a televisión o poder que noutro momento ostentou a literatura, e máis en concreto os libros baratos, de peto, á hora de reescribir a historia e recodificar a memoria popular para así reivindicar o seu papel como "aparatos" cuxo control permitirá controlar a experiencia e o coñecemento colectivos (Foucault, 1974/2018, p. 116)[79].

[78] En inglés no orixinal:" Whatever we know about the world, we know through media and in dependence on media. The images of the past which circulate in memory culture are thus not extrinsic to media. They are media constructs. This does not make them counterfeit or unreal; mediality represents instead the very condition for the emergence of cultural memory". (Erll, 2011, p. 114).

[79] "En palabras de Foucault (1974/2018): "Nowadays cheap literature is no longer enough. There are the much more effective means of television and film. And I think this is a way of reencoding popular memory, which still exists but is unable to find an expression. So, people are shown not what they actually were but what they need to remember themselves as having been"[Hoxe en día a literatura barata xa non é abondo. Hai medios moito máis eficaces como a televisión e o cine. E creo que este é un xeito de recodificar a memoria popular, que aínda existe pero é incapaz de atopar unha expresión. Así, as persoas son mostradas non como eran senón da maneira na que precisan lembrarse a si propias que tiñan sido] (p. 16).

Finalmente, a autora chama a atención sobre as dinámicas de re-mediación e pre-mediación[80] que permiten os media e, entre eles, os filmes. Refire así, valéndose do desenvolvemento teórico realizado por David Bolter e Richard Grusin en *Remediation: Understanting New Media* (1999), ao uso constante que os medios fan de contidos pre-existentes, xa integrados na memoria colectiva, que revisan, critican ou reproducen. E destaca o poder que reside neste proceso:

> Esta integración de medios antigos, que usualmente se conciben como 'testemuñas' do pasado, nun novo medio produce un *effect de réel*. De súpeto, o filme de ficción semella estar vinculado aos eventos que amosa. A hipermedialidade así, serve para crear inmediatez; a remediación emprégase para proporcionar ás representacións mediáticas do pasado unha aura de autenticidade (Erll, 2011, p. 141; itálicas da autora)[81].

A "premediación", por outra banda, refírese á capacidade dos medios para pór en circulación representacións que serven de esquema para as experiencias futuras, a través do proceso de "anticipación, representación e recordo" (Erll, 2011, p. 142).

1.5. O CINEMA COMO REPRESENTACIÓN CULTURAL E CONSTRUCIÓN DISCURSIVA

> En poucas palabras, a cultura ten a ver con compartir significados (Hall, 1997, p. 1)[82].

Recuperamos esta cita de Stuart Hall para pechar este capítulo cunha reflexión breve sobre cinema como sistema representacional, como práctica cultural e ferramenta para a construción de significados

[80] Para alén do volumen de Bolter e Grusin que se menciona nesta epígrafe, a propia Astrid Erll abondou nesta temática no libro *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory* (Erll e Rigney, 2009).

[81] En inglés no texto referido: "Such an integration of older media, which are commonly held to have 'witnessed' the past, into a new medium produces an *effet de réel*. The fiction film suddenly seems indexically linked to the historical events it depicts. Hypermediacy thus serves to create immediacy; remediation is used to endow media representations of the past with an aura of authenticity" (Erll, 2011, p. 141).

[82] En inglés no texto referido: "To put is simple, culture is about share meanings" (Hall, 1997, p. 1)

compartidos entre os diversos membros dunha nación, dunha sociedade, dunha cultura. E, en definitiva, da(s) cinematografía(s) como medio para a construción da(s) identidade(s), como lugares de memoria e como *formacións discursivas,* no senso foucaltiano da palabra.

> A representación, neste senso, está fortemente vencellada á identidade e ao coñecemento. De feito, é difícil saber o que 'ser inglés' ou mesmo francés, alemán, sudafricano ou xaponés, significa fóra dos modos nos que as nosas ideas e imaxes da identidade nacional ou das culturas nacionais teñen sido representadas. Sen eses sistemas 'significantes', non poderiamos asumir esas identidades (ou mesmo rexeitalas) e consecuentemente, non poderiamos construír ou manter o que comunmente chamamos cultura (Hall, 1997. p. 5; aspas do autor)[83].

Así, afastámonos da noción saussureiana da linguaxe para, no ronsel de Foucault, entender as prácticas representacionais como discursos, como construtos conducentes á produción de coñecemento nun marco histórico e cultural determinado, susceptíbel de influír na nosa conduta e, polo tanto, no coñecemento e relacións de poder entre os distintos axentes sociais. O presente traballo concibe, pois, a representación na súa dimensión social, como "fonte para a produción do coñecemento social —un sistema máis aberto, conectado de forma máis íntima coas prácticas sociais e as cuestións de poder" (Hall, 1997, p. 42)[84].

Ao referir ao cinema como sistema representacional, como linguaxe significante a través da que comprehendemos, partillamos e contribuímos á construción de certa concepción da identidade, neste caso, da identidade galega, non podemos esquecer que a relación que

[83] En inglés no orixinal: "Representation, here, is closely tied up with both identity and knowledge. Indeed, it's difficult to know what 'being English', or indeed French, German, South African or Japanese, means outside of all the ways in which our ideas and images of national identity or national cultures have been represented. Without these 'signifying' systems, we could not take on such identities (or indeed reject them) and consequently could not build up or sustain that common 'life-world' which we call culture" (Hall, 1997. p. 5; aspas do autor).

[84] En inglés no orixinal: "a source for the production of social knowledge —a more open system, connected in more intimate ways with social practices and questions of power" (Hall, 1997, p. 42).

se estabelece entre a realidade —ou a ficción— representada, o noso concepto dela e a forma en que a representamos está suxeita a modificacións e a estratexias intencionais.

En relación co noso obxecto de estudo, poderiamos dicir que o cinema contribúe á conformación dunha imaxe da cultura e identidade galegas vencelladas aos posicionamentos (conscientes ou non) dos axentes que a producen, froito dunha sociedade e historia concretas e naturalizadas mediante a *práctica representacional*, a través do uso continuado deste modo de representación. Ao mesmo tempo, poderemos engadir que esta imaxe nunca é fixa, senón que está en constante proceso de construción, na confluencia das diferentes estratexias emanadas dos sucesivos momentos sociais e históricos. En tanto que imaxe e significado están suxeitos a variacións, a súa comprensión esixe dun "proceso activo de interpretación" (Hall, 1997, p. 32) por parte do receptor. O cinema, como linguaxe significante, precisa dun espectador que partille os seus códigos comunicantes, as fórmulas para a decodificación da mensaxe que se adquiren a través uso habitual e non sempre consciente das mesmas. A dicir de Hall (1997), na teoría foucaultiana as formacións discursivas constrúen o(s) seu(s) suxeito(s) nun dobre senso. Por unha banda, o discurso constrúe figuras que personifican as formas particulares de coñecemento, —digamos, as imaxes—, que el mesmo produce (p. 56). Pola outra, constrúe tamén suxeitos-receptores aos que fai portadores e perpetuadores do seu coñecemento.

> Este enfoque contén implicacións radicais para a teoría da representación en tanto que suxire que son os discursos mesmos os que constrúen as posicións dende as que se volven significativos e efectivos. Os individuos poden diferir respecto á súa clase social, xénero, características "raciais" e étnicas (entre outros factores), pero non serán capaces de significarse até terse identificado con aquelas posicións que o discurso constrúe, someténdose eles propios ás súas regras, e emporiso facéndose suxeitos do seu poder/coñecemento (p. 56; comiñas do autor)[85].

[85] En inglés no orixinal: "This approach has radical implications for a theory of representation. For it suggests that discourses themselves construct the subject-positions form

A enorme capacidade do cinema para condicionar a construción social, os efectos no espectador e a relación entre os seus axentes ten sido abordada por numerosas/os autoras/os, dende disciplinas diversas e tempos remotos. Mesmo en *Public Opinion*) cuxa primeira edición, lembremos, coincide no tempo coa profusión das vangardas cinematográficas e de movementos vitais para o desenvolvemento e comprensión desta arte, Walter Lippmann (1922) xa destacaba a súa incidencia na conformación do imaxinario colectivo e a forma en que os estereotipos emanados da ficción tendían a impoñerse na realidade:

> Sen dúbida algunha, a imaxe en movemento está a construír unha imaxinería que despois é evocada polas palabras que lemos nos xornais. En toda a nosa historia nunca houbo un apoio á visualización comparábel ao do cinema [...] Parecen absolutamente reais. Imaxinamos que chegan a nós directamente, sen mediación algunha, e non cabe dúbida de que constitúen o alimento mental que menos esforzo require para que esa imaxe se instale na nosa mente. Porén, diante da pantalla todo o proceso de observación, descrición, narración e, a continuación, imaxinación ten sido feito xa para nós. Sen máis problema que o de permanecer espertos, a pantalla recita dun tirón os resultados máis cobizados pola nosa imaxinación (p. 91)[86].

Nunha liña similar e dende o ámbito da socioloxía, Pierre Sorlin (1977/1985) proporciona unha definición de cinema en tanto expresión ideolóxica pola que se "difunden os estereotipos visuais

which they become meaningful and have effects. Individuals may differ as to their social class, gendered, 'racial' and ethnic characteristics (among other factors), but they will not be able to take meaning until they have identified with those positions which the discourse constructs, subjected themselves to its rules, and hence become the subjects of its power /knowledge" (Hall, 1997, p. 56).

[86] En inglés no orixinal: "Thus there can be little doubt that the moving picture is steadily building up imagery which is then evoked by the words people read in their newspapers. In the whole experience of the race there has been no aid to visualization comparable to the cinema. [...] They seem utterly real. They come, we imagine, directly to us without human meddling, and they are the most effortless food for the mind conceivable. Any description in words, or even any inert picture, requires an effort of memory before a picture exists in the mind. But on the screen the whole process of observing, describing, reporting, and then imagining, has been accomplished for you. Without more trouble than is needed to stay awake the result which your imagination is always aiming at is reeled off on the screen" (Lippmann, 1922, p. 91).

propios dunha formación social" (p. 28)[87] e salienta que a súa capacidade persuasiva devén do efecto tranquilizador e da sensación de satisfacción que o espectador experimenta ao descubrir na pantalla a súa propia visión da realidade que, así, vén a autenticar (p. 33).

En alusión á lóxica autorreferencial do estereotipo que aquí estamos a referir, Lippmann sostiña que a única maneira de suspender este mecanismo cíclico é a educación, isto é, a evidenciación do estereotipo. Só se somos (nos facemos) conscientes de estarmos a contemplar ou a percibir unha imaxe/discurso estereotipada/o, estaremos en condicións de analizar aquilo que se nos transmite dende un posicionamento crítico: "O que verdadeiramente importa é o carácter do estereotipo e a candidez coa que os empregamos" (Lippmann, 1922, p. 90) [88]. Levado ao cinema, este razoamento do autor lévanos a pensar na importancia de desvelar os estereotipos que se están a transmitir dende os filmes para así estarmos en disposición de exercer un papel activo na construción da nosa identidade.

Neste senso, Sorlin (1977/1985) avoga por considerar o carácter polisémico da imaxe, cos seus múltiplos percorridos e transcender a disposición "visíbel dos materiais" para pescudar nela os síntomas, os indicios do real, e para poder pór de manifesto certa estruturación dos roles ficticios, o modelo de sociedade que se deriva das relacións entre personaxes, e os "puntos de fixación" ou temáticas recorrentes que se desvelan, a través da súa aparición reiterada no conxunto de filmes da escolla, como punto de interese.

Do que se trata é, pois, de estudar o paradigma representacional que se está a favorecer dende o cinema galego, de analizar as "figuras" e atributos dominantes que esta cinematografía constrúe, as temáticas e atmosferas nas que se estruturan, para comezar a coñecer a maneira na que o cinema está a contribuír á conformación do imaxinario sobre o pobo galego.

[87] En castelán no texto referido: "difunden los estereotipos visuales propios de una formación social" (Sorlin, 1977/1985, p. 28).
[88] En inglés no orixinal: "What matters is the character of the stereotypes, and the gullibility with which we employ them" (Lippmann, 1922, p. 90).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. UN ACHEGAMENTO Á PERSONAXE COMO OBXECTO DE ESTUDO CIENTÍFICO

O marco teórico da presente investigación parte da consideración das personaxes de ficción e, por extensión, do cinema como construto cultural, como conformador de imaxinarios colectivos e ferramenta de transmisión de modelos comportamentais. Dende esta perspectiva, o seu desenvolvemento pasa necesariamente polo estudo da produción académica existente respecto da análise de personaxes cinematográficas e da creación e caracterización dos entes e tipos ficcionais. É doado entender que a investigación académica e científica sobre a personaxe no cinema é relativamente recente e garda estreita relación coa conceptualización do estatuto da personaxe que a literatura e as ciencias humanas veñen tecendo dende a antigüidade. No seguinte apartado transitaremos, pois, polas achegas teóricas que dende diferentes disciplinas abordaron o estudo de personaxes ficcionais para, ao final desta viaxe, chegarmos a definir certas premisas basilares na análise das personaxes propiamente cinematográficas.

2.1. DA RELACIÓN DE FORZAS ENTRE PERSONAXE E ACCIÓN. CARA A UNHA DEFINICIÓN E TIPIFICACIÓN DOS ENTES FICCIONAIS

O percorrido pola literatura académica existente verbo da creación e caracterización de personaxes ficción —sexan estas cinematográficas ou literarias— dá conta dun dilatado e intenso debate sobre o status da personaxe, isto é, sobre a consideración dos entes ficcionais como meros elementos narrativos ao servizo do argumento ou como complexos psicolóxicos equiparábeis aos seres humanos. Logo dun devalar histórico entre posicións enfrontadas que avogan ben por unha concepción funcional da personaxe, ben por unha teórica transcendental, veuse a impor unha terceira vía que equipara a relevancia narrativa de personaxe e acción e que incide na inconveniencia da devandita disquisición. Porén, a revisión deste

periplo reviste grande interese para a comprensión da importancia da personaxe de ficción na construción dos discursos en sociedade.

2.1.1. A negación aristotélica da personaxe fronte á preeminencia da acción

O repaso dunhas e outras posicións lévanos á Grecia clásica. A subordinación da personaxe á acción é, segundo diferentes estudosos, (Barthes, 1972; Chatman, 1978; Egri, 1946/2009; Sullá, 1996; Galán Fajardo, 2006, 2007a, 2007b, 2007c) unha lóxica marcadamente presente na *Poética* aristotélica (s.d./2000). Ao identificar os elementos esenciais da traxedia, —isto e, argumento, caracteres, linguaxe, pensamento, espectáculo e música—, Aristóteles (s.d./2000) nega a esencialidade do carácter e supedítao á acción.

> O máis importante destes elementos é o entramado da acción, pois a traxedia non é imitación de homes, senón de accións, da vida, da felicidade e da desdita, pois a felicidade e a desdita están implícitas na acción, e o fin é unha acción, non unha calidade. Os homes teñen calidades en razón dos seus caracteres, pero son felices ou ao contrario segundo as súas accións. Por tanto, as personaxes non actúan para imitar os caracteres, senón que reciben os caracteres como algo accesorio a causa dos seus actos. Así acción e argumento constitúen a fin da traxedia e a fin é o máis importante en todo.
> Polo demais, sen acción non pode haber traxedia, pero si pode habela sen caracteres (p. 30)[89].

A análise da teoría aristotélica da personaxe que Seymour Chatman acomete na obra *Historia e discurso (Story and Discourse,* 1978) remite aos postulados de Osborne Bennet Hardison (1968) verbo da distinción transcendental que o filósofo erixe entre as voces *pratton,*

[89] No texto referenciado, en español: "El más importante de estos elementos es el entramado de la acción, pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de la vida, de la felicidad, y de la desdicha, pues la felicidad y la desdicha están implícitas en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, mas son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos. Así acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante en todo. Por lo demás, sin acción no puede haber tragedia, pero sí puede haberla sin caracteres" (Aristóteles, s.d/2000, p. 30).

—coa que se designa os axentes, os que acometen as accións— e *ethos* —verba relativa ao carácter, aos atributos que definen os tales axentes—. O crucial desta apreciación radica en que se ben ambos elementos están subordinados á acción, a existencia do *axente* na traxedia é esencial mentres o *carácter* é algo adicional e completamente prescindíbel. Chatman incide a seguir na diferenciación aristotélica entre tipos de trazos propios do *ethos* e atributos propios do *pratton*, que son entendidos como calidades esenciais do axente derivadas directamente das súas accións:

> Está claro que cada axente ou *pratton* debe posuír cando menos un risco, nomeadamente aquel que se deriva das accións que acomete, un feito implícito na *nomina agentis:* o que asasina ou rouba será (cando menos) asasino ou ladrón. Non se precisa unha declaración explícita; o risco sostense polo propio desenvolvemento da acción (Chatman, 1978, p. 109)[90].

Por tanto, a descrición esencial da personaxe devén, ou polo menos así opina Aristóteles, dos seus actos. En suma, a personaxe é o que fai.

A óptica aristotélica pola que se privilexia a esfera funcional dos entes ficcionais en detrimento da esencia psicolóxica, e que enlaza coa súa concepción da arte poética como *mímese*, asentouse fortemente na tradición literaria posterior e foi asumida sen grandes reservas por boa parte das correntes teóricas desenvolvidas até o século XX. Veremos, pois, como os posicionamentos da escola formalista rusa dos anos 20 e o estruturalismo francés dos 60 outorgan continuidade á doutrina aristotélica da personaxe. Porén, a esta tendencia de pensamento oponse o labor teórico de autores literarios de gran relevancia que no século XIX dirixiron o interese cara á dimensión persoal dos entes ficcionais.

2.1.2. A novela decimonónica e a reivindicación da esencia psicolóxica da personaxe

As teorías literarias decimonónicas xurdidas a partir do desenvolvemento e extensión da novela como xénero, e difundidas —

[90]En inglés no orixinal: "But clearly every agent or pratton must have at least one trait, namely that deriving from the action he performs, a fact implicit in the nomina agentis: one who commits murder or usury is (at least) murderous or usurious. No explicit statement need be made; the trait holds by the mere performance of the action" (Chatman, 1978, p. 109).

de forma previa á aparición de manuais específicos— a través de manifestos, artigos, cartas, proemios ou epílogos de escritores e críticos literarios, contrarían, en moitos casos, os postulados aristotélicos e avogan pola necesaria presenza de personaxes profundas, dotadas de gran complexidade psicolóxica.

En ocasións, a aposta pola verosimilitude e riqueza das personaxes empregouse como argumento na xustificación da creación novelística. No ensaio *The Art of Fiction* (1884) Henry James elabora un amplo comentario da conferencia homónima impartida polo novelista e historiador Walter Besant ante a Royal Institution en defensa da consideración da ficción/novela como unha arte equiparábel á música ou á pintura. Para Besant (1884) o único fin da ficción, o seu único obxectivo e propósito, é "retratar a humanidade e o carácter humano" (p. 38)[91] e, nesta tarefa, a fidelidade do retrato, o seu apego á realidade é unha máxima inquebrantábel (pp. 18-33). Na réplica ao texto de Besant, James recoñece o valor da experiencia no labor creativo, pero estabelece como requisitos sine qua non da escrita literaria a sinceridade e a liberdade, ao tempo que desmonta a superioridade narrativa da acción e equipara o seu valor ao das personaxes.

> É tan estraño para min falar de novela de personaxes como falar dun cadro de personaxes. Cando un fala do cadro, fala das personaxes; cando un fala da novela, fala do incidente, e os termos poden ser traspostos. Que é a personaxe senón a determinación do incidente? Que é o incidente senón a ilustración da personaxe? Que máis buscaremos e atoparemos nunha novela que non sexa de personaxes? (James, 1884, p. 69)[92].

En escritos posteriores, como no *Prefacio* a *The Princess Casamassima* (1886/1987), James aposta pola diversidade de caracteres e alude á *conciencia* das personaxes, expresión que ten sido considerada orixinaria do concepto do *punto de vista* (Sullá, 1996, p. 31).

[91] En inglés no orixinal: "to portray humanity and human character" (Besant, 1884, p. 38).

[92] En inglés no orixinal: "I can as little imagine speaking of a novel of character as I can imagine speaking of a picture of character. When one says picture, one says of character; when one says novel, one says of incident, and the terms may be transposed. What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character? What is a picture or a novel that is not of character? What else do we seek in it and find in it?" (James, 1884, p. 69).

A observación do multiperspectivismo como aspecto destacado da novela será desenvolvida en profundidade por autores posteriores. Na análise que Mikhail Mikhailovich Bakhtín (1979/2005) realiza das novelas de Dostoievski[93], destácase a "auténtica polifonía de voces autónomas" (p. 15) como característica principal. Segundo Bakhtín, os heroes de Dostoievski non son "só obxectos do seu discurso, senón suxeitos dese discurso con significado directo" (p. 18)[94] e as súas obras están dotadas de "conciencias independentes e inconfundíbeis" (p. 18):

> O discurso do heroe sobre o mundo e sobre si propio é autónomo como o discurso normal do autor, non aparece sometido á súa imaxe obxectivada como unha das súas características, pero tampouco é voceiro do autor, ten unha excepcional independencia na estrutura da obra, parece soar ao lado do autor e combina dunha maneira especial con este e coas voces igualmente independentes doutros heroes (p. 18)[95].

Alén da novela, a autonomía da personaxe respecto ao autor, as apelacións á conciencia propia e a comprensión da personaxe como esencia psicolóxica, constátanse tamén na dramaturxia de finais do século XIX e principios do XX. No prefacio de *Sei personaggi in cerca d'autore [Seis personaxes en busca de autor]* (1925/1992), o novelista, poeta e dramaturgo Luigi Pirandello afirma:

> Só podo dicir que, sen ser en absoluto consciente de ter ido á súa busca, atopei ante min, tan vivas que se podían tocar, tan vivas que até podía oírse a súa respiración, esas seis personaxes que se ven na escena. E, alí presentes, cada unha co seu secreto tormento e unidas todas polo xurdir e desenvolverse das súas recíprocas vicisitudes, esperaban que eu as fixese entrar

[93] Bakhtin, M. (1979/2005): *Problemas de la poética de Dostoievski.* [*Problemy poetiki Dostoievskogo]*. México: Fondo de Cultura Económica.

[94] En español na referencia orixinal: "sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo" (1979/2005, p. 18).

[95] En español na referencia orixinal: "El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con este y con las voces igualmente independientes de otros héroes" (Bakhtin, 1979/2005, p. 18).

> no mundo da arte, compoñendo coas súas persoas, coas súas paixóns e coa súa historia unha novela, un drama, ou cando menos un conto (p. 84-85).[96]

E, en páxinas posteriores, xa como parte do texto da representación, introduce en boca dun dos seus protagonistas o seguinte parlamento:

> O PAI: Cando as personaxes están vivas, realmente vivas ante o seu autor, este non fai senón secundalas nas súas palabras, nos xestos que elas lle propoñen; e é preciso que as acepte tal e como elas desexan ser. Ai del, se non! Cando nace unha personaxe, adquire inmediatamente unha independencia tal, mesmo con respecto ao propio autor, que calquera podería imaxinala nun sen fin de situacións nas que o autor xamais pensou presentala, até adquirir mesmo, por veces, un significado que o autor nunca quixo darlle (pp. 159-160).[97]

Malia que enunciados coma este de Pirandello parezan contravir o aliñamento desta tese co enfoque construtivista da personaxe, resulta interesante traelos a colación en tanto supuxeron un cambio de mentalidade respecto á consideración dos entes ficcionais e, ao outorgarlles condicións humanas, abriron a consideración a unha análise multidimensional.

En *Aspects of the novel*, Edward Morgan Forster (1927/2002), estabelece unha tipoloxía de personaxes en función da riqueza da súa

[96] En español no texto referenciado: "Sólo puedo decir que, sin ser en absoluto consciente de haber ido en su búsqueda, encontré ante mí, tan vivos que se les podía tocar, tan vivos que hasta podía oírse su respiración, a esos seis personajes que se ven en la escena. Y, allí presentes, cada uno con su secreto tormento y unidos todos por el surgir y desarrollarse de sus recíprocas vicisitudes, esperaban que yo les hiciera entrar en el mundo del arte, componiendo con sus personas, con sus pasiones y con su historia una novela, un drama, o al menos un cuento" (Pirandello, 1925/1992, p. 84-85).

[97] En español no texto referenciado: "PADRE [...]: Cuando los personajes están vivos, realmente vivos ante su autor, éste no hace sino secundarlos en sus palabras, en los gestos que ellos le proponen; y es preciso que él los acepte tal cual ellos desean ser. ¿Ay de él, si no! Cuando un personaje nace, adquiere inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle" (Pirandello, 1925/1992, pp. 159-160).

caracterización. Distingue así entre personaxes *planas*[98] e *redondas*. As primeiras, dinos, tamén denominadas "tipos, e en ocasión caricaturas. Na súa forma máis pura, constrúense arredor dunha única idea ou calidade" (p. 48)[99]. O autor resalta a súa utilidade narrativa, en tanto son rapidamente recoñecidas polo lector, polo seu *ollo emocional* e se lembran con facilidade. Por oposición, as personaxes *redondas* son aquelas de caracterización máis complexa, as únicas "capaces de desempeñar papeis tráxicos durante certo tempo, suscitando en nós emocións que van máis alá do humor e a compracencia" (p. 52)[100].

Nunha das obras capitais da escritura de personaxes para a escena, *The Art of dramatic writing*, Laios Egri (1946/2009), posiciónase indefectibelmente a prol da primacía da personaxe verbo da acción.

> A inferencia non deixa lugar a dúbidas; é a personaxe a que crea a trama, non ao revés [...] Aristóteles estaba errado no seu tempo, e os nosos académicos seguen a errar hoxe cando aceptan as súas regras sobre a personaxe. A personaxe era o gran factor no tempo de Aristóteles e ningunha boa obra foi nin será xamais construída sen ela (p. 95-96)[101].

O autor dispón como principio creativo para a composición de toda —boa— obra dramática a formulación dunha *premisa* que, necesariamente, estará composta de *personaxe*, *conflito* e *resolución*. Ao degrañar o proceso polo que as historias xorden, Egri comeza polo achado de personaxes interesantes, complexas, que provocarán situacións conflitivas cuxa resolución devirá da lóxica interna dos caracteres mesmos: "Pode parecer incríbel, pero as personaxes nunha

[98] Consideramos de especial interese as notas que o tradutor da versión consultada ofrece verbo da polisemia dos termos orixinariamente enunciados por Forster. "*Flat*" aplicado a unha persoa é tamén eslamiado, anódino, aburrido e monótono, mentres que *"round"* inclúe acepcións no senso de completo ou franco.

[99] En inglés no orixinal: "types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality" (Forster, 1927/2002, p. 48).

[100] En inglés no orixinal: "who are fit to perform tragically for any length of time and can move us to any feelings except humour and appropriateness" (Forster, 1927/2002, p. 52).

[101] En inglés no orixinal: "The inference is unmistakable; character creates plot, not viceversa [...] Aristotle was mistaken in his time, and our scholars are mistaken today then they accept his rulings concerning character. Character was the great factor in Aristotle's time, and no fine play ever was or ever will be written without it" (Egri., pp. 95-96).

obra deben parecer persoas reais. Deben facer cousas por motivos de seu" (p. 18)[102]. Dende a perspectiva do autor húngaro, as personaxes son —ou deben ser, de querermos que a obra funcione— entes *tridimensionais* cuxas facetas fisiolóxica, sociolóxica e psicolóxica —sendo esta a resultante das dúas anteriores— teñen que ser coñecidas en profundidade polo guionista ou escritor, pois constitúen a *estrutura ósea* (*the bone structure*) sobre a que aquel construirá as personaxes. En epígrafes posteriores do presente traballo, profundaremos na superposición de riscos fisiolóxicos, psicolóxicos e sociolóxicos que Egri considera imprescindíbeis para a creación de personaxes tridimensionais. Abondará, polo momento, con seguirmos a estudar a natureza da personaxe que, a ollos de Egri, é obxecto de flutuación e cambio constantes e a "suma total da súa constitución física e das influencias do ambiente nun momento particular"(p. 49)[103]. O autor aposta pola construción dialéctica das personaxes, cuxo destino é a síntese e a resposta dos seus conflitos e cuxa evolución e desenvolvemento debe ser evidente ao longo da obra: "'Madurar' é a reacción da personaxe ante os conflitos aos que se enfronta. Unha personaxe pode madurar cando opta pola opción correcta, como cando opta pola incorrecta, pero *debe madurar* se é unha personaxe real" (p. 75, itálicas e comiñas no orixinal)[104].

2.1.3. O rol funcional da personaxe segundo a escola formalista rusa

Na lóxica oposta, estreitamente vencellados á revolución política e ás vangardas artísticas de principios do século XX, fundamentalmente ao futurismo, os autores da escola formalista rusa (1914-1930) rexeitan as aproximacións á obra/novela dende a socioloxía, a filosofía ou a psicoloxía. Baixo a máxima "a arte como artificio" de Viktor Chklovski[105] (1925), desbotan a mística da

[102] En inglés no orixinal: "You may not believe it, but the characters in a play are supposed to be real people. They are supposed to do things for reasons of their own" (Egri, 2009, p. 18).
[103] En inglés no orixinal: "the sum total of his physical make-up and the influences his environment exerts upon him at that particular momen" (Egri, 2009, p. 49).
[104] En inglés no orixinal: "'Growth' is a character's reaction to a conflict in which he is involved. A character can grow through making the correct move, as well as the incorrect one-but he must *grow*, if he is a real character" (Egri, 2009, p. 75).
[105] Na mesma liña, Chklovski non recoñecía valía artística na historia, que consideraba un material preliterario; só o discurso era construción estética (Tódorov 1966, pp. 157-158).

creación literaria e explican a súa fabricación en termos técnicos (Tódorov 1965/1978, p. 13).

A *Temática* de Boris Tomachevski (artigo que forma parte da súa *Poetika* publicada en 1928) degraña unha lóxica estrutural pola que identifica e define os elementos esenciais da forma literaria e a descompón en unidades temáticas até chegar ás súas partículas ínfimas: os *motivos*. Logo de ofrecer unha clasificación dos tipos de motivos en función da vinculación coa integridade causal dos feitos (pola que distingue entre motivos *asociados* ou *libres*), polo contido da acción (entre os que diferenza motivos *estáticos* ou *dinámicos*) e pola integración con outros motivos (onde atopa motivos *introdutorios* e *suplementarios*) ordénaos segundo a importancia para a trama e salienta de entre eles os motivos dinámicos, que se corresponden coas accións e feitos do heroe. En segundo lugar sitúa os motivos estáticos, que identifica coas descricións das personaxes e os seus caracteres, e a descrición de situacións. Así, Tomachevski (1928/1978) encaixa nitidamente cos postulados aristotélicos sobre a consideración da personaxe. Para o autor, o seu papel é auxiliar, funciona como fío condutor que permite a quen le orientarse entre os motivos que compoñen a armazón temática e ordenalos, pero carece dun lugar esencial: "O protagonista non é practicamente necesario para a trama que, como sistema de motivos, pode prescindir enteiramente del e dos seus riscos característicos" (p. 224)[106].

En *Morfologija skazky* (*Morfoloxía do conto*, 1928/2006), Vladimir Propp disecciona a estrutura dun centenar dos contos marabillosos compilados por Aleksandr Afanasev para estabelecer as constantes morfolóxicas da tradición narrativa eslava. A súa análise, que considera o único método de investigación adecuado para o estudo científico dos contos, procura describir os relatos segundo as súas partes constitutivas e as relacións destas partes entre elas e co conxunto (p. 31). Ao comparar os contos, descobre que as accións das personaxes, as súas funcións, se repiten con moita frecuencia polo que, contra a noción de motivo proposta por Tomachevski como unidade última e esencial da forma literaria, conclúe que "a única pregunta importante é saber *que* fan as personaxes; *quen* fai algo e

[106] En español no texto referenciado: "El protagonista no es prácticamente necesario para la trama que, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente de él y de sus rasgos característicos" (Tomachevski, 1928/1978, p. 224).

como o fai son preguntas que só se formulan accesoriamente" (p. 32, itálicas no texto orixinal)[107]. Propp describe a *función* como "acción dunha personaxe definida dende o punto de vista da súa significación no desenvolvemento da intriga" (p. 33)[108], determina que o catálogo de funcións posíbeis é limitado, que a súa sucesión é sempre cronolóxica e idéntica [109], e que a presencia ou ausencia das funcións permite agrupar os contos por tipos. Destas recorrencias estruturais, Propp extrae, asemade, sete esferas correspondentes a un número idéntico de axentes que executan as funcións (pp. 91-92):

a. Esfera do agresor ou malvado
b. Esfera do doante ou provedor
c. Esfera do auxiliar
d. Esfera da Princesa e do seu Pai
e. Esfera do Mandatario
f. Esfera do Heroe
g. Esfera do Falso-Heroe

A dicir de Barthes (1972), Propp reduce así ás personaxes a unha "tipoloxía simple" (p. 29) que non toma como base a psicoloxía, senón na unidade de accións que o relato lles impón.

Non debemos esquecer, con todo, que a análise de Propp versa sobre un xénero particular de narracións, os contos marabillosos, doadamente simplificábeis en esquemas repetitivos. Serán varios os autores —o propio Barthes e, no seu momento, tamén Ortega y Gasset— que incidirán en que estes esquemas non son aplicábeis á novela, e que a relación entre personaxes e trama no novo xénero, así como a importancia dos mesmos nel, difiren respecto das dos contos. En *Ideas sobre la novela* (1925/1996), José Ortega y Gasset sostén que esta modalidade narrativa debe ir máis alá que unha mera relación

[107] En español no texto referenciado: "la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente" (Propp, 1968/2006, p. 32).
[108] En español no texto referenciado: "acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (Propp, 1968/2006, p. 33).
[109] A irredutibilidade da orde cronolóxica sostida por Propp será, segundo Barthes (1972) motivo de división para os formalistas. Mesmo Aristóteles atribuía á historia a primacía do lóxico sobre o cronolóxico. A posición estruturalista a este respecto resúmese na máxima de Lévi-Strauss que cita Barthes: "A orde de sucesión cronolóxica reabsórbese nunha estrutura matricial atemporal" (1972, p. 23).

de peripecias, suficiente para a "frescura pueril" (p. 32) dos públicos dos contos, pero pouco interesante para outras audiencias de "sensibilidade superior"(p. 32). Na novela, a trama debe ser "tan só un pretexto, o fío que une as perlas dun colar"[110 e 111], mentres que "precisamos que o autor se deteña e nos faga dar voltas arredor das personaxes" (p. 32)[112]. Baixo a perspectiva de Ortega y Gasset, dado que os argumentos están esgotados e concibir tramas que non foran tratadas con anterioridade é verdadeiramente dificultoso, o interese reside nas personaxes, e así:

> A acción ou trama non é a substancia da novela, senón, ao contrario, a súa armazón exterior, o seu mero soporte mecánico. A esencia do novelesco —advírtase que refiro unicamente á novela moderna— non está no que pasa senón precisamente no que non é "pasar algo", no puro vivir, no ser e estar das personaxes, sobre todo no seu conxunto e ambiente (p. 33, negriñas e comiñas no texto referenciado)[113].

2.1.4. O New Criticism e o punto de vista da personaxe

Os postulados da escola formalista rusa son asumidos en parte pola crítica angloamericana. A restrición da atención do analista ao texto mesmo, a súa concepción como obxecto autoreferencial, o seu funcionamento á marxe do contexto histórico e sociolóxico no que se produce, así como da biografía e psicoloxía do autor, ou dos condicionantes do lector, son comúns aos membros do New Criticism. Porén, as súas achegas teóricas difiren da escola formalista na relación de forzas entre personaxe e acción. A nova crítica norteamericana solicita do lector que conciba a forma do texto como un todo orgánico no que conviven acción, tema e personaxe (Sullá, 1996, p. 17).

[110] Xustamente a postura contraria a Tomachevski, quen consideraba as personaxes o fío que unía as accións.

[111] En español no orixinal: "sólo un pretexto, el hilo que une las perlas de un collar" (Ortega y Gasset, 1925/1956, p. 32).

[112] En español no orixinal: "necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes" (Ortega y Gasset, 1925/1956, p. 32).

[113] En español no orixinal: "La acción o trama no es la substancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco –adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna- no está en lo que pasa sino precisamente en lo que no es <<pasar algo>>, en el puro vivir, en el ser y estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente" (Ortega y Gasset, 1925/1956, p. 33).

Dende esta perspectiva, a consideración do *punto de vista* da personaxe ten sido abordada por diferentes autores. En *Point of view [O punto de vista]* (1955/1996), o crítico pertencente á Escola de Chicago, Norman Friedman, realízase unha serie de interrogantes fundamentais: quen fala ao lector, dende que posición respecto da historia, a través de que canles e a que distancia sitúa ao lector. A resposta a estas interrogantes permite distinguir dúas lóxicas narrativas opostas: a *subxectivación* fronte á *obxectivación*, o *dicir* fronte ao *amosar*, o *resumo narrativo* fronte á *exposición directa da escena*, o *afastamento* fronte ao *achegamento* (p. 79) Malia que estas lóxicas narrativas acostuman presentarse de maneira combinada nos textos, Friedman identifica a novela moderna coa énfase na escena, no pensamento, nas palabras e actos das personaxes (p. 80). En función do grao de subxectivación ou obxectivación da novela distingue diferentes puntos de vista cuxas chaves resumimos a continuación:

Táboa 2.1.4. Gradación dos puntos de vista de Friedman

Subxectivación	
Omnisciencia editorial	O lector posúe un punto de vista ilimitado. O autor-narrador faino coñecedor das accións, dos sentimentos e pensamentos das personaxes e tamén das súas propias opinións en primeira persoa, de modo que mesmo se pode dar o xogo entre as impresións do autor e as das personaxes.
Omnisciencia neutral	O autor-narrador renuncia ao comentario persoal e adopta pola narración a terceira persoa.
O "eu" como testemuña	O autor cede os privilexios da narración a unha das personaxes, que se dirixe ao lector en primeira persoa.
O "eu" como protagonista	O narrador pasa a ser o protagonista da historia, que se dirixe ao lector en primeira persoa.
Omnisciencia selectiva múltiple	Desaparece o narrador. O lector accede directamente aos pensamentos e diálogos de todas as personaxes sen mediación previa. Dispón de múltiples puntos de vista.
Omnisciencia selectiva	A información que posúe o lector procede directamente do pensamento da personaxe principal. Punto de vista único. Identifícase coa técnica do fluxo de conciencia.
Modo dramático	Elimínase a información dos estados mentais. O lector asiste unicamente ás accións e diálogos das personaxes.
Obxectivación	

Fonte: Friedman, 1955/1996, pp. 79-88. Elaboración propia

Na categorización dos tipos de trama que o autor propón no texto *Forms of plot* (1955/1996), concédese unha importancia capital ás personaxes. Friedman sostén que a unidade da acción xira de maneira natural arredor do protagonista, e que, por tanto, identificalo e definilo é o primeiro dos pasos no procedemento de definición da forma da trama:

> A protagonista é aquela personaxe sen a cal a estruturación da acción deixaría de funcionar; aquela sobre a que recaen os motivos da acción e de quen proceden as consecuencias desta; é aquela que experimenta a transformación máis importante; aquela arredor de quen xira absolutamente todo na trama (Friedman, 1955/1996, p. 68)[114].

O segundo e terceiro pasos do citado procedemento, pasan por coñecer a personalidade do protagonista, identificar o asunto da trama principal e a forma na que esta se resolve. En función da conxunción destas variábeis, estabelece unha tipoloxía de tramas entre as que distingue:

a) Tramas de fortuna: se o asunto principal e a súa resolución dependen de circunstancias externas á vontade e coñecementos do protagonista.
   i) Tramas de accións
   ii) Tramas melodramáticas
   iii) Tramas tráxicas
   iv) Tramas punitivas
   v) Trama sentimental
   vi) Trama apoloxética

b) Tramas de personaxe: se o asunto principal e a súa resolución dependen de que o protagonista sexa capaz de tomar a decisión requirida, máis alá das circunstancias ou os pensamentos.
   i) Trama de madurez

[114] En español no texto referenciado: "El protagonista es aquel personaje sin el que la estructuración de la acción dejaría de funcionar; aquel sobre quien recaen los motivos de la acción y de quien proceden las consecuencias de ésta; es aquel que experimenta la transformación más importante; aquel cuya trayectoria constituye el principal núcleo de interés; aquel alrededor de quien gira absolutamente todo en la trama" (Friedman, 1955/1996, p. 68).

ii) Trama de reforma
iii) Trama de proba
iv) Trama de dexeneración

c) Tramas de pensamento: se o asunto principal e a súa resolución dependen da perspicacia e coñecementos do protagonista.

i) Trama educativa
ii) Trama de revelación
iii) Trama afectiva
iv) Trama de desilusión

Obsérvese que, para Friedman como para Ortega y Gasset, a personaxe deixa de ser un mero fío condutor entre as accións para converterse no centro organizador da trama e no eixo sobre o que orbitan as súas tipificacións.

2.1.5. A perspectiva narratolóxica da personaxe na análise estrutural do relato

Fortemente influenciado polo formalismo ruso e as análises do folckore de Propp, o movemento estruturalista francés desenvolve a partir dos anos 60 un profuso labor teórico arredor do estudo da función e forma da narración (sexa esta textual, oral ou visual). En 1966, o nº 8 da revista *Communications* dedícase integramente á análise estrutural do relato e reúne as achegas de Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Tódorov e Gérard Genette. Atribúese a Tódorov o xurdimento do termo *narratoloxía* para aludir á *ciencia do relato*[115]. Segundo Sullá (1996, p. 18) é precisamente o seu labor como editor en *Théorie de la littérature* (1965), unha antoloxía dos textos fundamentais dos formalistas, o que explica en parte a gran repercusión das achegas da escola rusa no movemento francés. Na "Presentación*"* deste volume, Tódorov repasa as características fundamentais do formalismo e destaca de entre elas o principio que, ao seu entender, xustifica a evolución e perfeccionamento posterior do movemento: o marcado inmanentismo do método, contraposto ao enfoque transcendental característico do período anterior. O principio

[115] Sullá (1996, p. 18) localiza a primeira aparición do termo en *Gramática del Decamerón*, obra de Tódorov datada en 1969.

dos formalistas, dinos Tódorov (1965), era o de "colocar a obra no centro das súas preocupacións; desbotan o enfoque psicolóxico, filosófico ou sociolóxico que rexía entón a crítica rusa" (p. 12)[116].

Malia que as premisas formalistas exercen unha fonda pegada no labor deste investigador, a súa concepción dos entes ficcionais é bastante máis aberta (e así o recoñecen Chatman, 1978; Sullá 1996, Galán Fajardo, 2007b; e Alonso, 2012).

En *Les catégories du récit littéraire (*1966/1972, pp. 154-192*)*, Tódorov parte da distinción do *sentido* da historia (a súa función, a posibilidade de entrar en relación cos outros elementos da obra) e da súa *interpretación* (que dependerá da personalidade do crítico, da súa posición ideolóxica e da época), e recupera a disquisición formalista entre *historia* (*inventio* na retórica clásica) e *discurso* (a *dispositio*), para propoñer estes conceptos como elementos dun mesmo todo, o *relato*. A partir de aí distingue dous niveles na historia: o das accións e o das personaxes e as súas relacións. Neste punto, o autor faise eco das consideracións formalistas verbo da escasa importancia da personaxe pero, no canto de aceptalas plenamente, equipara a importancia entre actante e acción, puntualizando que, do mesmo xeito que nalgunhas fórmulas narrativas —como puideran ser os contos renacentistas— o papel da personaxe era perfectamente prescindíbel, a novela occidental clásica outorga aos actantes un papel primordial.

Ao se referir ao relato como discurso, o autor distingue tres dimensións interdependentes: *tempo*, *aspecto* e *modo*. A segunda destas dimensións fai referencia aos "diferentes tipos de percepción recoñecíbeis no relato" (p. 177)[117], isto é, a ollada —o punto de vista segundo James ou Friedman— que segundo o nivel de información compartido entre personaxe e narrador recoñece tres fórmulas narrativas posíbeis:

a. aquelas na que o narrador posúe máis información que as personaxes (dende atrás)
b. aquelas nas que o narrador ten a mesma información que as personaxes (con)

[116] En español no texto referenciado: "colocar la obra en el centro de sus preocupaciones; rehúyen el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que regía entonces la crítica rusa" (Tódorov, 1965, p. 12).
[117] En español no texto referenciado: "diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato" (Tódorov, 1965 p. 177).

c. aquelas nas que o narrador ten menos información que as personaxes (dende fóra)

O xogo entre representación e narración, entre amosar e dicir (a obxectivación e subxectivización das que falaba Friedman) define para Tódorov a terceira dimensión do relato: o modo. Pero a diferenza de Friedman, que o relacionaba coa fonte do discurso (que tendía a maior subxectivización canto maior era a presenza do narrador no relato), Tódorov incorpora neste punto os postulados de John Austin sobre os modos do discurso, que distinguen un modo *constatativo* (obxectivo) e un *performativo* (subxectivo). Non é tanto, entón, *quen* enuncia o discurso como o *modo* no que se enuncia.

Nunha obra posterior, *Poétique de la prose* (1971), logo de criticar o egocentrismo universalista de Henry James ao sinalar que toda narrativa é unha descrición de caracteres, Tódorov distingue entre *narracións psicolóxicas* e *apsicolóxicas*:

> A narrativa psicolóxica considera cada acción como una vía que dá acceso á personalidade daquel que actúa, como unha expresión e até como un síntoma. A acción non é considerada en si mesma, é transitiva en relación ao suxeito. A narrativa apsicolóxica, pola contra, caracterízase polas súas accións intransitivas: a acción importa en si mesma e non como indicio de determinado trazo de carácter (p. 33)[118].

Contido no mesmo número da revista *Communications,* o texto de Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs*"* (1966/1972) revisita e completa os postulados de Propp dende unha aproximación semiolóxica ao relato. Bremond recoñece o concepto de *función* como *átomo narrativo* así como a concatenación de funcións diversas na construción da narración. Porén, difire da inmutabilidade do ordenamento de funcións proposta polo autor ruso, e introduce unha lóxica compositiva que toma a *secuencia* como unidade básica para o agrupamento de funcións. Unha *secuencia elemental,* para Bremond, contén unha tríade de funcións que se corresponden coas fases chave

[118] En francés no orixinal: "Le récit psychologique considère chaque action comme une voie qui ouvre l'accès à la personnalité de celui qui agit, comme une expression, sinon comme un symptôme. L'action n'est pas considérée en elle-même, elle est transitive envers son sujet. Le récit a-psychologique, au contraire, se caractérise par ses actions intransitives: l'action importe en elle-même et non comme indice de tel trait de caractère" (Tódorov, 1971, p. 33).

de todo proceso narrativo: *función de apertura*, *función de realización* e *función de peche*.

A partir diso, as secuencias elementais vanse combinando en xogos de secuencias máis complexas a través de nexos de diferente natureza: *encadeamento por continuidade*, *enclave*, ou *enlace*. O paso dunhas secuencias a outras vese determinado polas decisións ou accións da personaxe, no que Barthes (1966/1972) denomina como *lóxica enerxética* en tanto "capta as personaxes no momento en que elixen actuar" (pp. 24-25)[119]. As personaxes vólvense, así, catalizadoras de secuencias e é no paso dunhas secuencias a outras cando observamos a súa evolución. Bremond (1966/1972) revela a existencia dunha serie de secuencias tipo que, á súa vez, permiten desentrañar os roles que adoptan as personaxes do relato. Neste punto, o autor desbota o uniperspectivismo de categorizacións previas que priorizaban a importancia e valoración dunhas personaxes sobre outras. Así, descarta nocións como "heroe" ou "vilán" ao asumir que ditas cualificacións, lonxe de ser invariantes, se inverten ao mudar a perspectiva (segundo o punto de vista que escollamos o actante será heroe ou adversario) e incide na necesidade de buscar un esquema que integre a pluralidade de enfoques dos diferentes axentes. Ao afirmar que o relato "consiste nun discurso que integra unha sucesión de acontecementos de interese humano na unidade dunha mesma acción" (p. 90)[120] aposta pola esencialidade das personaxes: "(sen elas) non pode haber relato porque é só en relación cun proxecto humano que os acontecementos adquiren sentido e se organizan nunha serie temporal estruturada" (p. 90)[121].

Tamén froito da escola estruturalista, o paradigma actancial de Alguirdas Julien Greimas parte da consideración dos entes ficcionais en tanto participantes de accións. Greimas recupera para o ámbito semiótico o termo acuñado por Luciene Tesnière (1959) no campo da lingüística para designar os seres —animados ou inanimados,

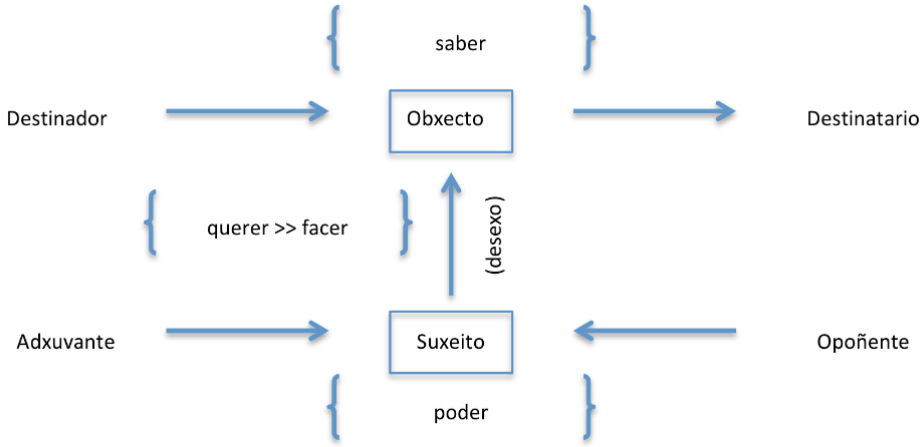
[119] En español no texto referido: "capta los personajes en el momento en que eligen actuar" (Barthes, 1966/1972, p. 24-25).

[120] En español no texto referido: "Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción" (Bremond,1966/ 1972, p. 90).

[121] En español no texto referido: "no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido. y se organizan en una serie temporal estructurada" (Bremond, 1966/1972, p. 90).

individuais ou colectivos— que interveñen no *programa narrativo* sexa como executantes dos actos ou receptores dos mesmos. En *Sémantique structurale* (1966), Greimas revisa as definicións e categorizacións das personaxes propostas por Vladimir Propp (1928) e Étienne Souriau (1950) e descártaas por consideralas insuficientes na explicación da lóxica pola que estas se relacionan. Asume así a elaboración dun novo inventario de actantes dende a perspectiva do funcionamento sintáctico do discurso que observa tres categorías actanciais distribuídas segundo o seguinte esquema de relacións recíprocas:

Figura 2.1.5. Esquema actancial



Fontes: Greimas (1966) e Beristáin (1995). Elaboración propia

Esta tipificación formal amosa un primeiro eixo relacional que une os papeis actanciais do suxeito e o obxecto a través do *desexo*. Isto é, o suxeito aproxímase ao obxecto movido pola pulsión de facerse con el. O programa narrativo constitúe así un proceso evolutivo polo que o suxeito pasa dunha situación de *carencia* á de *ausencia de carencia*. O *querer* transfórmase así en *facer*. Neste proceso, *adxuvante* e *opoñente* interveñen con roles opostos nunha relación de *poder*. Mentres o primeiro colabora para que o suxeito consiga o seu propósito, o segundo interpón barreiras para frustrar os seus logros. Por último, o eixo da comunicación, do *saber*, vencella a *destinador* e *destinatario*.

No *Diccionario de Reórica y Poética* (1995), Helena Beristáin ofrece unha comparativa dos modelos actanciais de Propp, Greimas, e Souriau que consideramos de grande utilidade para unha mellor comprensión das achegas dos teóricos dos movementos citados:

Táboa 2.1.5. Modelos actanciais de Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas e Etienne Souriau

Propp	Souriau	Greimas
Heroe	Forza temática orientada	Suxeito
Ben amado ou desexado	Representante do Ben desexado, do Valor orientante	Obxecto
Doador ou Provedor	Árbitro atribuidor do Ben	Destinador
Mandador	Obtedor virtual do Ben (aquel para quen traballa o heroe)	Destinatario
Axudante	Auxilio, reduplicación dunha das forzas	Adxuvante
Vilán ou agresor	Opoñente	Opoñente
Traidor ou falso heroe	---	---

Fonte: Beristáin, 1995, pp. 19

En "Introducción al análisis estructural del relato", Barthes (1966/1972) apóiase nas achegas de Propp e Lévi-Strauss para tentar desprazar a compoñente azarosa na construción do relato e apostar pola existencia dunha estrutura común que permitirá que aqueles analistas dotados da suficiente paciencia sexan quen de enunciala. Expresa a necesidade de achegarse ao relato como discurso, como todo, dende unha estratexia dedutiva que parta da formulación dun "modelo hipotético de descrición" (p. 9), unha teoría coa que tentar explicar o corpus literario ou fílmico.

> E descender despois pouco a pouco, a partir deste modelo, até as especies que ao mesmo tempo participan e se afastan del: é só a nivel destas conformidades e de estas desviacións que recuperará, provisto entón dun instrumento único de descrición, a pluralidade dos relatos, a súa diversidade histórica, xeográfica, cultural (p. 11)[122].

[122] En español no texto referenciado: "Y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas

Tomando como punto de partida os procedementos científicos da lingüística, e as súas aplicacións á lingüística do discurso, i.e., a retórica, avoga pola descomposición do relato nos seus elementos constitutivos e no estudo das súas relacións. "Para realizar unha análise estrutural" —di Barthes—, "cómpre, pois, distinguir primeiro varias instancias de descrición e colocar estas instancias nunha perspectiva xerárquica (integradora)" (1966/1972, p. 14)[123]. A partir da *teoría dos niveis* de Benveniste (1959), recoñece na obra narrativa tres niveis de descrición:

- o das funcións (segundo a noción de función presente nas obras de Propp e Bremond),
- o das accións (e enlaza neste punto coas teorías actanciais de Greimas),
- o das narracións (do discurso, segundo Tódorov).

A relación destes niveis responde a unha integración progresiva: do mesmo modo que os fonemas se integran nas palabras e as palabras en frases, as funcións non teñen senso á marxe das accións, e estas só teñen significación na medida en que son narradas.

Entraremos minimamente no nivel das funcións para chegar ás que Barthes (1966/1972) identifica como propias da personaxe. Para o estruturalista francés, como para Propp, a unidade narrativa mínima é a *función*, pero a descrición que fai do termo achégase máis a noción de *motivo* que coñecemos de Tomachevski. Di Barthes que a función é unha unidade de contido, e que non ten por que coincidir con segmentos recoñecíbeis do discurso narrativo, lingüístico ou psicolóxico.

Distingue así, dúas clases formais de funcións:

- distribucionais: para as que reserva o termo función e que son coincidentes cos postulados de Propp e Bremond,

conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural" (Barthes, 1966/1972, p. 11).

[123] En español no texto referenciado: "Para realizar un análisis estructural […] hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)" (Barthes, 1966/1985, p. 14).

- integradoras: ás que re-denomina *indicios*, e que se corresponden cos elementos caracterolóxicos das personaxes, as notacións de atmosfera... (moi similar aos motivos estáticos de Tomachevski).

As primeiras refírense ao facer, como as segundas ao ser e, por extensión, permiten distinguir tipos de relatos: relatos funcionais (os que teñen como elemento central as accións, ao modo dos contos populares), e relatos indiciais (como as novelas psicolóxicas). Entre eles, toda unha sorte de fórmulas intermedias. É ao profundar no nivel das accións onde Barthes (1966/1972) explica a súa posición verbo dos entes ficcionais. Malia considerar que constitúen un "plano de descrición necesario" (p. 29), imprescindíbel para a comprensión das accións narradas, o autor sostén que as personaxes non poden ser definidas en termos de *persoa,* deben ser desprovistas da súa esencia psicolóxica e definidas non tanto como *ser* senón como *participantes*. Sintetiza as aproximacións á personaxe de Bremond, Tódorov e Greimas e recoñece como elemento en común a dimensión actancial da personaxe:

> Estas tres concepcións teñen moitos puntos en común. O principal, é necesario repetilo, é definir a personaxe pola súa participación nunha esfera de accións, sendo estas esferas pouco numerosas, típicas, clasificábeis: por isto denominamos aquí o segundo nivel de descrición, aínda que sexa o das personaxes, nivel das Accións (p. 29, maiúscula no texto orixinal) [124].

Nunha obra posterior *S/Z* (1970/2004) e verbo da análise do *Sarrasine* de Honoré de Balzac (1830), Barthes matizará as súas consideracións sobre a importancia da personaxe, que define como "produto combinatorio":

> A combinación é relativamente estábel (está marcada polo retorno dos semas) e máis ou menos complexa

[124] En español no texto referido: "Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal, es necesario repetirlo, es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables: por esto hemos llamado aquí al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes, nivel de las Acciones" (Barthes, 1966/1972, p. 29).

> (comporta riscos máis ou menos congruentes, máis ou menos contraditorios); esta complexidade determina a "personalidade" da personaxe, tan combinatoria coma o sabor dunha comida ou o aroma dun viño (pp. 55-56; aspas do autor)[125].

2.1.6. Chatman e a personaxe como paradigma de riscos

É precisamente nesta alusión barthesiana á complexa combinatoria de riscos das personaxes onde Seymour Chatman (1978) atopa argumentos para atribuír ao autor francés un afortunado cambio de mentalidade sobre a importancia dos entes ficcionais no relato. Dende a perspectiva do teórico norteamericano non existen razóns para subordinar a personaxe á acción nin tampouco para considerala dunha importancia maior.

> Para min a cuestión da "prioridade" ou a "dominancia" non é significativa. As historias só existen cando tanto os eventos como os existentes ocorren. Non pode haber sucesos sen existentes. E aínda que é certo que un texto podería ter existentes sen sucesos (un retrato, un ensaio descritivo) ninguén podería dicir que iso é unha narración (p. 113, comiñas no texto orixinal)[126].

Partidario dunha "teoría aberta da personaxe" (p. 119), Chatman avoga por tratar os *existentes* como "seres autónomos e non como simples funcións da trama" (p. 128)[127] que, a través da información facilitada polo medio, sexa esta *declarada* ou *implícita*, o público *reconstrúe*.

> As personaxes non teñen "vidas, só as dotamos de "personalidade" na medida en que personalidade é unha

[125] En español no texto referido: "La combinación es relativamente estable (está marcada por el retomo de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la 'personalidad' del personaje, tan combinatoria como el sabor de una comida o el aroma de un vino" (Barthes, 2004, pp. 55-56).
[126] En inglés no orixinal: "But to me the question of 'priority' or 'dominance' is not meaningful. Stories only exist where both events and existents occur. There cannot be events without existents. And though it is true that a text can have existents without events (a portrait, a descriptive essay), no one would think of calling it a narrative" (Chatman, 1978, p. 113).
[127] En inglés no orixinal: "as autonomous beings, not as mere plot functions" (Chatman, 1978., p. 128).

> estrutura familiar para nós na vida e na arte. Negar iso sería unha experiencia estética absolutamente fundamental. [...] A conduta do público na súa faceta interpretativa das personaxes está estruturada (comiñas no texto orixinal) (p. 138)[128].

Ao seu entender, a personalidade dos entes ficcionais debe ser completada e enriquecida coa experiencia do lector/espectador, nun procedemento de *comprensión profunda* do ente que ten como límite único a propia *historia*. En *Story and discourse* (1978) o autor aposta "por unha concepción da personaxe como paradigma de riscos" (p. 126)[129] que, "o mesmo que o paradigma poético e ao contrario do lingüístico, acostuma funcionar *in praesentia*, non *in absentia*" (p. 128; itálicas no orixinal)[130]. Chatman adopta a definición de risco proposta por Joy Paul Guilford[131] (1959) en tanto "calquera maneira distinguíbel e relativamente duradeira na que un individuo se diferenza do outro" (p. 121), e complétaa con aquelas propiedades da caracterización psicolóxica do risco elaborada por Gordon Willard Allport (1931) que considera determinantes para a teoría da narrativa: 1) a consideración do risco como gran sistema de hábitos independentes, 2) a posibilidade de estabelecer empírica ou estatisticamente a existencia do risco a través da repeticións, 3) a relativa independencia dos riscos e 4) a coexistencia de riscos contraditorios na personalidade.

2.1.7. A perspectiva semiolóxica da personaxe narrativa

De modo similar, en "Pour un statut sémiologique du personnage" (1972) Phillippe Hamon insiste na natureza construtiva da personaxe:

[128] En inglés no orixinal: "Characters do not have 'lives'; we endow them with 'personality' only to the extent that personality is a structure familiar to us in life and art. To deny that seems to deny an absolutely fundamental aesthetic experience. [...] I am arguing simply that the character-interpretive behavior of audiences is structured" (Chaman, 1978, p. 138).
[129] En inglés no orixinal: "for a conception of character as a paradigm of traits" (Chaman, 1978, p. 128).
[130] En inglés no orixinal: "like the poetic paradigm, but unlike the linguistic paradigm, tends to operate in *praesentia,* not *in absentia*" (Chaman, 1978, p. 126).
[131]En inglés no orixinal: "any distinguishable, relatively enduring way in which one individual differs from another" (Guilford, 1959, p. 121).

> Definimos provisionalmente a personaxe como unha sorte de morfema descontinuo. Morfema "baleiro" na orixe, a personaxe non adquirirá o seu "senso" senón progresivamente. Pero a "significación" da personaxe (e aquí contrapomos senso a significación, como Saussure contrapón senso a valor), non se constitúe tanto por repetición (recorrencia de marcas) ou por acumulación (de menor a maior determinación) como pola oposición dos signos do mesmo nivel do mesmo sistema, pola súa inserción no sistema global da obra. Por iso, é con diferencia, a través da oposición con outras personaxes do enunciado como será definida primordialmente unha personaxe (pp. 98-99; comiñas do autor)[132].

No decurso do relato, a personaxe énchese de sentido a) polo seu modo de relación coa ou coas funcións (virtuais ou actualizadas) que toma ao seu cargo; b) pola súa integración particular (isomorfismo, desmultiplicación, sincretismo) nas clases de personaxes-tipo, ou *actantes; c)* en tanto que *actante*, polo seu modo de relación cos demais *actantes* no seno de secuencias-tipo e figuras ben definidas; d) pola súa relación cunha serie de modalidades (querer, saber, poder,) adquiridas, innatas, ou non adquiridas, e pola súa orde de adquisición; e) pola súa distribución no seno do relato enteiro; f) polo conxunto das cualificacións e os papeis temáticos dos que é soporte (etiqueta semántica rica ou pobre, especializada ou non, permanente ou con transformación).

2.1.8. A personaxe fílmica dende a perspectiva narrativa

Malia as constatábeis diferenzas entre as personaxes literaria e cinematográfica, a teoría do cinema valeuse das descubertas e análises efectuadas no ámbito literario para abordar o estudo dos entes ficcionais nos filmes. Na aproximación á dimensión narrativa das

[132] En francés no orixinal: "Nous avons provisoirement défini le personnage comme une sorte de morphème discontinu [...]. Morphème « vide » à l'origine, le personnage ne prendra donc son « sens » définitif que petit à petit. Mais la « signification » d'un personnage (et ici nous opposons sens à signification, un peu comme Saussure oppose sens à valeur), ne se constitue pas tant par répétition (récurrence de marques) ou par accumulation (d'un moins déterminé à un plus déterminé) u, que par différence vis-à-vis des signes de même niveau du même système, que par son insertion dans le système global de l'œuvre. C'est donc différentiellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage » (Hamon, 1972, pp. 98-99).

películas que Casseti e Di Chio ofrecen en *El análisis narrativo* (1991), fan confluír e sistematizan boa parte das achegas e propostas conceptuais que estivemos a revisar en páxinas anteriores. No camiño cara á definición da personaxe cinematográfica, os autores estabelecen unha serie de criterios que lles permiten identificar as *personaxes* das historias e distinguilas daqueles outros *existentes*[133] que conforman o *ambiente*, o transfondo ou contexto do filme. Segundo un procedemento lóxico inverso, a revisión dos requisitos implícitos en cada unha destas premisas permitiranos coñecer o concepto de personaxe co que traballan os autores. Ao *criterio anagráfico* que observa a existencia dunha "identidade claramente definida"[134](p. 174), súmase o *criterio de relevancia* que alude ao *peso* da personaxe na historia "á medida na que se erixe en voceira dos acontecementos e das transformacións"[135] (p. 174) e á maneira en que se revela como fonte ou destino da acción. Neste punto, admiten unha sorte de declinacións do *actuar*.

a) Facer ou facer que alguén faga.
b) Dicir ou facer que alguén diga.
c) Mirar ou facer mirar (mostrar).
d) Sufrir (aquel ao que lle fan facer/dicir/mirar).

Por último, o terceiro criterio é o de *focalización* (p. 175), e responde á *atención* que conceden ás personaxes o resto de elementos narrativos (isto é, o tipo de encadre, a posición no plano, a ubicación relativa do resto de elementos...).

Segundo o dicir dos autores, consideraremos xa que logo *personaxes fílmicas* aqueles entes con "identidade claramente definida" que asuman o "peso na historia" que sexan suxeito ou obxecto das accións da trama e cuxa aparición na escena teña un lugar destacado.

[133] Casetti e Di Chio (1991) distinguen tres elementos constitutivos da narración: os *existentes*, isto é, os seres animados ou inanimados que fan que algo suceda ou aos que algo lles sucede; os *acontecementos* co que designan ese algo que sucede; e as *transformacións*, é dicir, os cambios que se efectúan nas situacións dadas (pp. 170-207).
[134] En español no texto orixinal: "una identidad claramente definida" (Casetti e Di Chio, 1991, p. 174).
[135] En español no texto orixinal: "a la medida en que se erige en portador de los acontecimientos y de las transformaciones" (Casetti e Di Chio, 1991, p. 174).

Logo de proporcionar os criterios para a identificación dos *existentes* dos filmes, Casetti e Di Chio fan confluír as achegas históricas verbo da consideración da personaxe para propor unha tipificación suxeita a tres perspectivas ou *eixos categoriais*:

a) Perspectiva fenomenolóxica: a personaxe entendida como persoa. Este enfoque observa o *carácter* e *comportamento* das personaxes tal e como se manifestan no filme. Considera os entes ficcionais como seres tridimensionais (na liña de Egri, 1946), como combinación de riscos *intelectuais*, *emotivos* e *actitudinais.* Neste senso, as premisas para a construción de personaxes pasan pola *verosimilitude*, a *sensación de realidade*.

> O que importa é converter á personaxe en tendencialmente real: xa se queira considerar sobre todo coma unha "unidade psicolóxica", xa se desexe tratala como "unidade de acción", o que a caracteriza é o feito de constituír unha perfecta simulación daquilo co que nos enfrontamos na vida (p. 178; aspas dos autores)[136].

Dende esta óptica, os autores propoñen un xogo de tipos de personaxes opostas:

i. Personaxes planas vs. personaxes redondas.
ii. Personaxes lineais vs. personaxes contrastadas.
iii. Personaxes estáticas vs. personaxes dinámicas.

b) Perspectiva formal: *a personaxe como rol*. Atende á *actitude* que as personaxes asumen na acción, isto é, á súa iniciativa ou pasividade, á súa posición como catalizador ou receptor dos acontecementos.

> Para definir os roles narrativos é tan importante acudir á tipoloxía dos seus caracteres e das súas accións, como aos seus sistemas de valores, ás axioloxías das que son

[136] En español no texto referenciado: "Lo que importa es convertir al personaje en tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una 'unidad psicológica', ya se le desee tratar como una 'unidad de acción' lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida" (Casetti e Di Chio, 1991, p. 178).

> portadores. [...] O perfil de cada rol nace tanto da extrema especificación das funcións (e dos valores) asignadas, como da combinación de diversos riscos (p. 179). [137]

Segundo este enfoque, os autores distinguen tamén unha serie de tipoloxías opostas:

i. *Personaxes activas* vs. *personaxes pasivas*: segundo sexan orixe dos acontecementos ou como *obxecto das iniciativas* doutras personaxes.
ii. *Personaxes influenciadoras* vs. *personaxes autónomas*: segundo exerzan como catalizadoras de accións para que outras personaxes fagan ou asuman elas propias a acción.
iii. *Personaxes modificadoras* vs. *personaxes conservadoras*: segundo favorezan o cambio das situacións dadas para mellor (modificadoras *melloradoras*) ou para peor (modificadoras *degradadoras*); ou contribúan á conservación das situacións dadas, ben loitando por preservar as condicións existentes (*protector*) ou impedindo as transformacións (*frustrador*).
iv. *Personaxes protagonistas* vs. *personaxes antagonistas*: segundo sirvan de sostén para o relato ou manifesten a posibilidade dunha traxectoria oposta.

c) Perspectiva estrutural: *a personaxe como actante*. Considera os entes funcionais en tanto nexo do resto de unidades narrativas. Casetti e Di Chio recuperan, neste punto, a noción greimasiana do actante en tanto que "elemento válido polo lugar que ocupa na narración e a contribución que realiza para que esta avance"(p. 183)[138]. Dende esta óptica os papeis actanciais propostos polo autor estruturalista son:

i. Personaxe Suxeito vs. Personaxe Obxecto.

[137] En español no texto referenciado: "Para definir los roles narrativos es tan importante acudir a la tipología de sus caracteres y de sus acciones, como a sus sistemas de valores, las axiologías de las que son portadores. [...] El perfil de cada rol nace tanto de la extrema especificación de las funciones (y de los valores) asignadas, como de la combinación de diversos rasgos" (Casetti e Di Chio, 1991, p. 179).
[138] En español no texto referenciado: "elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance" (Casetti e Di Chio, 1991, p. 183).

ii. Personaxe Adxuvante vs. Personaxe Opoñente.
iii. Personaxe Destinador vs. Personaxe Destinataria.

A elas, Casetti e Di Chio (1991, pp. 187-188) suman unha tipificación de personaxes que se apoia na consideración como riscos suplementarios derivados da posición e operacións dos actantes. Temos logo,

i. *Personaxes de estado* vs. *personaxes de acción*: "segundo o seu nexo cos demais actantes sexa de 'unión' (posesión, dominio, amor, etc.) ou de 'transformación' (contraste, manipulación, desexo, etc.)".
ii. *Personaxes pragmáticas* vs. *personaxes cognitivas:* "segundo a acción se manifeste como unha actuación directa e concreta sobre as cousas, ou como algo exquisitamente mental, nos seus diversos aspectos (o xulgar, o pensar, o imaxinar, o querer, o saber, o crer, etc.)".
iii. *Personaxes orientadoras* vs. *personaxes non orientadoras*: "segundo a perspectiva na que se coloque a súa actuación sexa a privilexiada do discurso narrativo, da modalidade de articulación e exposición, ou ben a contraria".

En evidente conexión coa proposta de Casetti e Di Chio (1991), diversos manuais e obras adicadas á narrativa audiovisual ofrecen clasificacións que comportan a distinción das diferentes personaxes da historia segundo a relevancia que teñen nela. Así, en *Arte y técnica del guión* (1996), Federico Fernández Díez ofrece unha clasificación dos tipos de caracteres segundo a súa presenza nas tramas e a relación estabelecida entre personaxes, na que conflúen parte das categorías que vimos até o momento:

i) Principais:
(1) *Protagonista* e *antagonista*: Levan o peso da acción e conducen a trama principal. Entre elas existe un conflito que é a esencia do drama.
(2) *Interese romántico:* en case todas as historias existe outra personaxe principal chamada de interese

romántico. Esta personaxe dá lugar a unha historia de amor que se desenvolve nunha subtrama relacionada coa trama principal e que en moitas ocasións gaña protagonismo sobre a teórica liña de acción ou trama principal.

ii) *De apoio*: ademais das personaxes principais poden intervir moitas outras que xenericamente cualificaremos como de apoio, con funcións particulares na historia.
   (1) *Confidente*: revela aspectos do carácter da protagonista.
   (2) *Catalizadora*: provocadoras de sucesos.
   (3) *De masa ou peso*: crean a ambientación, contextualizan ao protagonista, danlle relevo.

iii) De contraste:
   (1) Personaxe divertida.
   (2) *Temática*: manifestan a tese da historia.
   (3) De punto de vista.
   (4) *De equilibrio.*

De modo similar, no volume *Teoría de la narración audiovisual* (2006, p. 33-34), Begoña Gutiérrez San Miguel ofrece unha tipoloxía simplificada de personaxes audiovisuais na que se distinguen catro categorías en función do peso dos entes no desenvolvemento da historia e dos roles clásicos da produción cinematográfica, que recoñece:

i. *Personaxes principais*: aquelas que desenvolven tramas esenciais e que conforman o esqueleto narrativo.
ii. *Personaxes secundarias*: aquelas que exercen de apoio, nutren as tramas e outorgan profundidade á historia.
iii. *Figuración especial*: personaxes con frase que cumpren serven de apoio e outorgan sensación de realidade pero son prescindíbeis para o desenvolvemento da historia.
iv. *Extras*: O mesmo que as anteriores pero sen frase.

Na tese *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción* (2009), a investigadora Olga Osorio recupera categorizacións similares que, coma as de Atchity e Wong (1997), ou Sangro Colón e Huerta Floriano (2007) presentan pequenas variacións das clasificacións até aquí mencionadas. Con todo, o instrumental

analítico da autora, lonxe de dirixir a atención cara ao rol funcional ou dimensión actancial das personaxes, enfócase cara á análise caracterolóxica e comportamental das mesmas. Dende temática e perspectiva ben próxima á de esta autora, a investigadora Elena Galán Fajardo desenvolve no volume *La imagen social de la mujer en las series de ficción* (2007) un aparello metodolóxico centrado na análise da caracterización e evolución das personaxes para o que bota man das aproximacións que realizaron diferentes autores dende o ámbito da cinematografía verbo da construción das personaxes e que exploraremos, cando menos parcialmente, a continuación.

2.2. A PERSONAXE FÍLMICA COMO CONSTRUTO: CARACTERIZACIÓN E EVOLUCIÓN

Como ben apunta Galán Fajardo (2007b), boa parte das aproximacións aos entes ficcionais do relato cinematográfico da época recente, formuladas a modo de manuais e pautas para a construción de guións e personaxes, e moitas delas asinadas por autores vencellados á industria audiovisual (guionistas, directores, produtores), abandonan as posicións confrontadas verbo da relación de forzas entre personaxe e acción e equiparan a importancia de ambos elementos. As súas achegas, a cabalo entre a teoría e a práctica continuada na creación e desenvolvemento de personaxes para series de televisión e cinema —sobre todo naquel de corte máis comercial—, exerceron unha grande influencia no estudo e análise das personaxes así como na xeración e desenvolvemento de caracteres novos, polo que nos pareceu oportuno facer tamén un breve percorrido por estas propostas.

Ao xeito de Chatman (1978) ou mesmo James (1884), Robert Mckee (1997) alude a este debate secular arredor da preponderancia de acción ou personaxes para cualificalo de innecesario e enganoso. En *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting* o autor sostén: "Non podemos preguntar que é máis importante, a estrutura ou a personaxe, porque a estrutura é a personaxe. Son a mesma cousa, e por iso ningunha pode ser máis importante que a outra" (p. 100)[139]. Declaracións practicamente

[139] En inglés no orixinal: "We cannot ask which is more important, structure or character, because structure is character; character is structure. They're the same thing, and therefore one cannot be more important than the other" (Mckee, 1997, p. 100).

idénticas proliferan nas obras de autoras e autores que, como Syd Field[140] (1979/2002), Madeline DiMaggio[141] (1990), Linda Seger (2000), ou Antonio Sánchez-Escalonila[142] (2012), sen restar importancia ás tramas, entenden as personaxes como o elemento fundamental para atraer a atención e a emoción do lector/espectador e que, en virtude desta consideración, centran as súas achegas na procura de fórmulas para a creación e caracterización de personaxes exitosas.

2.2.1. Da configuración de caracteres complexos: verosimilitude, coherencia, tridimensionalidade

A busca da verosimilitude, da sensación de realidade, revélase como un principio recorrente das guías e manuais para a construción das personaxes cinematográficas. A creación de figuras plausíbeis, pasa, segundo un elevado número de autores (como Seger, 2000; McKee, 1997; Dimaggio, 1999; Field, 1979; Macías, 2003 e outros) pola observación atenta do xénero humano, pola investigación e pola experiencia.

En *Cómo crear personajes inolvidables* (2000), Linda Seger define a observación do contexto, das influencias culturais da personaxe (a súa orixe étnica, social, relixiosa e educativa), do momento histórico no que xorde, do lugar de procedencia e da situación laboral, como elementos fundamentais da composición dos entes ficcionais. "As personaxes, —di— non existen no baleiro, senón que son produto dunha contorna" (p. 20)[143]. Dende a súa perspectiva,

[140] En *The Screenwriter's Notebook* (1979/2002), Syd Field aposta pola esencialidade da personaxe, que considera "o corazón, a alma e o sistema nervoso dun bo guión [...] Sen personaxe non hai acción; sen acción non hai conflito, sen conflito non hai historia, sen historia, non hai guión" (p. 49). De maneira recíproca, o autor define a personaxe dende a acción: "a acción é a personaxe, unha personaxe é o que fai, non o que di" (p. 50).

[141] DiMaggio (1990) insiste na importancia das personaxes como fío condutor do interese, como o elemento que permite ao guionista e ao espectador avanzar ao longo da historia. En *How to write for television,* anima os futuros guionistas a profundar no pasado das súas personaxes, a equiparalos coas personaxes reais, a investigalos dende a esfera persoal, profesional e privada.

[142] Enlazando co carácter construtivo dos entes ficcionais polo que aposta Hamon, Antonio Sánchez- Escalonilla (2001/2012) sostén que "la acción es el personaje [...] el protagonista descubre su identidad mientras se comporta y [...] al mismo tiempo, su comportamiento constuye la historia" (p. 276).

[143] En español no texto referenciado: "Los personajes no existen en el vacío, sino que son producto de un entorno" (Seger, 2000, p. 20).

o guionista debe coñecer/construír a *historia de fondo* da personaxe pois será iso o que lle permita entender a lóxica do seu comportamento e o capacite para dotar de coherencia as súas accións e diálogos. Esta *coherencia* é, a dicir da autora, unha característica obrigada da esencia das personaxes pois "parte do atractivo das personaxes dunha película reside no seu carácter previsíbel" (p. 39)[144]. Porén, a esencia da personaxe terá que ser aderezada con elementos opostos, variacións e paradoxos, que fagan dela un ser complexo e profundo (*redondo*, de empregarmos a terminoloxía de Forster). Así, o guionista incorporará *valores*, *actitudes*, *emocións* e *detalles* que contribúan á definición e individualización da personaxe e o convertan nun ser multidimensional.

Tamén Madeline DiMaggio (1999) recalca a necesidade de explorar o pasado dos entes ficcionais para deixarse atrapar por eles e coñecelos en profundidade, o que supón descubrir (ou determinar) a súa *característica dominante*, o risco que os diferenza do resto de caracteres e que explica o seu punto de vista e actitude. De forma similar, Mckee (1997) fai referencia ao *verdadeiro carácter*, que se expresa a través das determinacións do individuo, que responde aos seus desexos conscientes e subconscientes. No transfondo dese desexo, dinos, está a verdadeira *motivación* da personaxe, o principio da súa *actitude*, que debe ser entendida como unha *mestura complexa de forzas*. Para o autor, as personaxes son *metáforas humanas* que, inda definidas por un *risco dominante,* deben incorporar *contradicións* que favorezan a súa tridimensionalidade, porque "as *dimensións* fascinan; as contradicións na natureza ou no comportamento cativan a concentración do público" (p. 378; itálicas do autor)[145]. Desentrañar o *verdadeiro carácter* dos entes ficcionais, pasa por analizar a súa *caracterización*, isto é,

[144] En español no texto referenciado: "parte del atractivo de los personajes de una película reside en su carácter previsible" (Seger, 2000, p. 39). Lonxe de ser froito da consideración contemporánea da personaxe de ficción, as premisas de verosimilitude e coherencia estaban xa presentes na *Poética* aristotélica (s.d/ 2000). Logo de definir a personaxe como elemento subsidiario da acción, Aristóteles estipula catro 'fins' que o escritor debe perseguir na construción dos caracteres: 1) que sexan 'bos'- obxectivo que se conseguirá se a 'acción' ou o 'discurso' revelan bos propósitos; 2) que sexan adecuados; 3) que sexan verosímiles e 4) que sexan uniformes.

[145] En inglés no orixinal: "Dimensions fascinate; contradictions in nature or behavior rivet the audience's concentration" (Mckee, 1997, p. 378).

> [...] a suma de todas as calidades observábeis, unha combinación que fai que a personaxe sexa única: a súa aparencia física, a maneira de falar e xesticular, a sexualidade, a idade, o coeficiente intelectual, a ocupación, a personalidade, as actitudes, os valores, onde vive, como vive. O verdadeiro carácter reside tras esa máscara (p. 375)[146].

2.2.2. A personaxe como superposición de riscos

Na epígrafe anterior aludiamos aos postulados de Laios Egri verbo da personaxe como construción dialéctica, como superposición de riscos fisiolóxicos, psicolóxicos e sociolóxicos. En *The Art of Dramatic Writing* (1946/2009), o autor ofrece unha completa guía para a caracterización de personaxes á que aluden profusamente os autores de manuais para a escritura de guións. Egri entende que é a suma de todos estes elementos o que define cada carácter particular e o que determina a súa evolución na historia. Así, cita como riscos fundamentais para ter en consideración, os seguintes (pp. 36–37)[147]:

I. Fisioloxía.
   1. Sexo.
   2. Idade.
   3. Altura e peso.
   4. Cor do cabelo, ollos, pel.

[146] En inglés no orixinal: "the sum of all the observable qualities, a combination that makes the character unique: physical appearance coupled with mannerisms, style of speech and gesture, sexuality, age, IQ, occupation, personality, attitudes, values, where he lives, how he lives. True character waits behind this mask" (Mckee, 1997, p. 375).

[147] En inglés no orixinal: I)Physiology: 1.Sex, 2.Age; 3.Height and weight; 4.Colour of hair, eyes, skin; 5.Posture; 6.Appearance: good–looking, over or underweight, clean, neat, pleasant, untidy. Shape of head, face, limbs, 7.Defects: deformities, abnormalities, birthmarks. Diseases, 8.Heredity. II)Sociology:1.Class: lower, middle, upper. 2.Occupation: type of work, hours of work, income, condition of work, union or non–union, attitude toward organization, suitability for work, 3.Education: amount, kind of schools, marks, favourite subjects, poorest subjects, aptitudes; 4.Home life: parents living, earning power, orphan, parents separated or divorced, parents' habits, parents' mental development, parents' vices, neglect. Character's marital status; 5.Religion; 6.Race, nationality; 7.Place in community: leader among friends, clubs, sports; 8.Political affiliations; 9.Amusements, hobbies: books, newspapers, magazines he reads. III) Psychology: 1.Sex life, moral standards; 2.Personal premise, ambition; 3.Frustrations, chief disappointments; 4.Temperament: choleric, easygoing, pessimistic, optimistic; 5.Attitude toward life: resigned, militant, defeatist; 6.Complexes: obsessions, inhibitions, superstitions, phobias; 7.Extrovert, introvert, ambivert; 8.Abilities: languages, talents; 9.Qualities: imagination, judgment, taste, poise; 10.I.Q.

5. Postura.
6. Aparencia: atractivo, exceso ou falta de peso, limpo, pulcro, agradábel, desaliñado. Forma da cabeza, da face, dos beizos.
7. Defectos: deformidades, taras, marcas de nacemento, doenzas.
8. Herdanza xenética.

II. Socioloxía.
1. Clase: baixa, media, alta.
2. Ocupación: Tipo de traballo, horas de traballo, ingresos, condicións laborais, vinculación sindical, actitude cara a empresa/organización, adecuación ao traballo.
3. Educación: nivel escolar, tipo de colexios, cualificacións, materias favoritas, materias ás que ten aversión, aptitudes.
4. Vida familiar: pervivencia dos pais, poder adquisitivo, orfandade, divorcio ou separación dos pais, hábitos dos pais, desenvolvemento mental dos pais, vicios dos pais, neglixencia. Estado civil da personaxe.
5. Relixión.
6. Raza, nacionalidade.
7. Posición na comunidade: líder entre os amigos, pertenza a clubs, práctica deportiva.
8. Afiliación política.
9. Afeccións: libros, xornais, revistas que le.

III. Psicoloxía.
1. Vida sexual, estándares morais.
2. Meta persoal, ambición.
3. Frustración.
4. Temperamento: colérico, de trato fácil, pesimista, optimista.
5. Actitude cara á vida: resignada, militante, derrotista.
6. Complexos: obsesións, inhibicións, superstición, fobias.
7. Extravertido, introvertido, neutro.
8. Habilidades: linguas, talentos.
9. Calidades: imaxinación, xuízo, gusto, equilibrio .
10. I.Q.

Lembremos que, en liña con esta concepción dialéctica do ente ficcional, Seymour Chatman (1978) define a personaxe como *paradigma de riscos*, e que mesmo relaciona unha caracterización

escasa, pouco elaborada, coa previsibilidade do comportamento e as accións das personaxes. Chatman entende o risco como "un adxectivo narrativo derivado da linguaxe ordinaria que cualifica unha calidade persoal dunha personaxe, sempre e cando estea presente en boa parte da historia ou na súa totalidade" (p. 125) [148], e insiste en que debe ser diferenciado doutros aspectos psicolóxicos máis *efémeros* como os sentimentos, os pensamentos ou os estados de ánimo[149]. O autor salienta o condicionamento cultural destes adxectivos narrativos (así como das verbas que os designan) para evidenciar o papel activo do público e súas *transaccións* coa narración. Isto é, fronte a inmensidade de riscos posíbeis,——que investigadores como Gordon Willard Allport e Henry Sebastian Odbert (1936) tentaron catalogar e clasificar en virtude dunha serie de opostos dende o campo da psicoloxía—, o público decodifica e completa aqueles que recoñece en virtude da súa experiencia.

2.2.3. A construción semántica da personaxe

Autores como Philippe Hamon aluden precisamente ao condicionamento cultural e aos efectos que xeran sobre o público os nomes das personaxes. Explica Hamon (1996) que ao asignar ás personaxes de ficción nomes propios próximos aos de personalidades coñecidas ou históricas, se consegue unha "ancoraxe referencial e de alusión implícita aos papeis preprogramados" (p. 132)[150] cuxa significación, con todo, será completada no percorrer da historia. Pola contra, a utilización de nomes *brancos* limita as posibilidades referenciais ao contexto e fai derivar o significado do nome da personaxe unicamente da evolución do relato[151].

[148] En inglés no orixinal: "a narrative adjective out of the vernacular labeling a personal quality of a character, as it persists over part or whole of the story" (Chatman, 1978, p. 125).

[149] Ao definir os riscos como adxectivos narrativos, Chatman enlaza cos postulados de Greimas sobre as compoñentes da estrutura narrativa, nas que os actantes se identifican como suxeito narrativo, a acción/suceso como predicado narrativo e os circunstantes como adverbios.

[150] En español no texto referido: "anclaje referencial y de alusión implícita a los papeles preprogramados" (Hamon, 1996, p. 132).

[151] A concepción do nome como atributo capital, como "imperativo categórico da personaxe", é compartida por Muñoz Molina (1996): "Sempre digo que o nome importa tanto porque é a cara que ve o lector da personaxe. O nome ten que contelo e definilo, de tal modo que o primeiro que nos molesta nas malas novelas son os nomes dos seus protagonistas, e en tal medida que ao escribir, mentres non teñamos o nome, non podemos dicir que temos a personaxe" [En español no texto referido: "Siempre digo que el nombre importa tanto porque

Mesmo Propp (1928), dende a concepción funcional da *dramatis personae*, equipara a importancia do nome ao resto de elementos que, considera, deben conformar a caracterización das personaxes, a saber: 1) *aspecto e nomenclatura*; 2) *particularidades da entrada en escena*; e 3) *hábitat* (p. 102).

Por suposto, en consonancia coa súa negación da esencia psicolóxica da personaxe, o autor desbota no seu desenvolvemento a mención a esta dimensión que si considera Egri e, na que inciden boa parte dos autores da actualidade.

Esta consideración non se limita só ao eido literario. Tal e como cita Baiz (2004), Nicole De Mourgues (1988) considera o nome como o núcleo da construción da personaxe cinematográfica: "o nome propio é un elemento determinante para o espectador quen, entre outras cousas, debe construír semanticamente as personaxes para poder comprender o filme" (p. 66)[152].

2.2.4. A construción psicolóxica da personaxe

Linda Seger (1999), por exemplo, afirma que "do mesmo modo en que a creación dunha personaxe supón dotala de características externas tales como a aparencia física e o comportamento, tamén implica que o escritor debe comprender o universo interno da personaxe, é dicir, a psicoloxía" (p. 65)[153]. Ao seu entender, o *pasado oculto* das personaxes repercute no seu nivel de confianza e autoestima e, por derivación, na súa propensión á *intimidade* fronte ao *illamento*, á *xeneratividade* fronte ao *estancamento* e a *integridade* fronte á *desesperación*. Ao tempo, o *inconsciente* determina "todo aquilo que nos guía e nos motiva" (p. 72)[154]. Seger analiza asemade a

---

es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta en las malas novelas son los nombres de sus protagonistas, y en tal medida que al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos al personaje"] (Muñoz Molina, 1996, p. 315).

[152] En español no texto referido: "el nombre propio es un elemento determinante para el espectador quien, entre otras cosas, debe construir semánticamente a los personajes para poder comprender el filme" (Mourgues, 1988, p. 66).

[153] En español no texto referido: "del mismo modo en que la creación de un personaje supone dotarlo de características externas tales como la apariencia física y el comportamiento, también implica que el escritor debe comprender el universo interno del personaje, es decir, la psicología" (Seger, 1999, p. 65).

[154] En español no texto referido: "todo aquello que nos guía y nos motiva" (Seger, 1999, p. 72).

maneira na que os *tipos de caracteres* propostos dende a psicoloxía inflúen na construción do ente ficcional e remite á tipificación de arquetipos psicolóxicos elaborada por Carl Jung (1921/1994) e resultante da combinación da tendencia natural dos individuos á *introversión* ou á *extraversión* coas funcións naturais do espírito humano, isto é: *reflexión*, *sensibilidade*, *percepción* e *intuición*. Segundo a preponderancia dunha destas funcións naturais, toparemos con tipos *cerebrais*, *sentimentais*, *sensitivos* ou *intuitivos*. Finalmente, Seger estuda a influencia da psicoloxía clínica na creación de tipos de comportamento anormal que, en virtude do grao de extraversión e introversión xerarán personaxes *maníacas*, *depresivas*, *paranoicas*, *esquizofrénicas*, *psicópatas*, *sociópatas* ou *neuróticas ansiosas*.

Antonio Sánchez-Escalonilla (2001) coincide coa autora na necesidade de explorar en profundidade a faceta psicolóxica para construír personaxes sólidas. Neste proceso, recoñece como elementos integradores da psicoloxía humana o *temperamento*, que define como a "dimensión innata e espontánea da personalidade" (2001, p. 276)[155], e o *carácter*, que entende como "a *marca* que deixan na personalidade os actos libre dun individuo ou a educación recibida" (2001, p. 276; itálicas no autor)[156]. O carácter componse, pois, de múltiples factores e condicionantes, e cada personaxe particular está dotada dun carácter específico cuxas variacións determinan a evolución do ente ficcional, os seus arcos de transformación. Dada a imposibilidade de trazar sequera un inventario da infinidade de caracteres posíbeis, Sánchez-Escalonilla remite aos estudos sobre o temperamento e os tipos da personalidade elaborados respectivamente por Hipócrates e Carl Jung.

Como apunta o autor, a teoría hipocrática dos humores recoñece catro temperamentos fundamentais no ser humano: sanguíneo, *flegmático*, *colérico* e *melancólico*. Estes tipos son resultado da combinación de dúas tendencias fundamentais do comportamento: *estabilidade* (ou o seu oposto, *inestabilidade*) e *extraversión* (ou o seu oposto, *introversión*). O cruce das citadas variábeis explícase segundo o esquema e definicións subseguintes:

[155] En español no orixinal: "dimensión innata y espontánea de la personalidad" (Sánchez Escalonilla, 2001, p. 276).
[156] En español no orixinal: "la marca que dejan en la personalidad los actos libres de un individuo u la educación recibida" (Sánchez Escalonila, 2001, p. 276).

Táboa 2.2.4. Relación entre as tendencias vitais e os tipos da personalidade de C. Jung

	Estábel	Inestábel
Extravertido	Sanguíneo	Colérico
Introvertido	Flegmático	Melancólico

Fonte: Sánchez Escalonilla (2001, pp. 278-280). Elaboración propia

i) *Temperamento sanguíneo*: extravertidos e estábeis. O autor identifica este temperamento coa simpatía, a autoconfianza, a templanza, a sociabilidade e capacidades comunicativas.
ii) *Temperamento colérico*: extravertidos e inestábeis. Para Sánchez-Escalonilla, pertencen a este grupo as personaxes pasionais, iracundas, propensas á precipitación ou á euforia, incapaces de controlar sentimentos e emocións.
iii) *Temperamento flegmático:* introvertidos e estábeis. Son para o autor personaxes "reflexivas, silenciosas, imperturbábeis e, en ocasión, irritabelmente prudentes" (p. 279)
iv) *Temperamento melancólico:* introvertidos e inestábeis. Este tipo correspóndese con personaxes indecisas e febles. A timidez, o remordemento, e a autocompracencia son algunhas características que o autor define como propias deste temperamento.

Sánchez-Escalonilla (2001) considera que este modelo, como o dos arquetipos da personalidade de Carl Jung, pode servir aos autores de guía para a construción das personaxes, para trazar a súa evolución no decurso do relato. Propón, así, unha definición dos distintos perfís psicolóxicos enunciados polo autor suízo, malia advertirnos que a composición pormenorizada dun perfil non abonda para facer que unha personaxe resulte verosímil:

a) *Reflexivo extravertido:* Racionais, eficaces, de conduta ríxida e principios rectos. Contan pouco coas situacións persoais o que pode causarlles problemas na súa vida afectiva e familiar. Acostuman verse absorbidos polo traballo e, aínda que se atopen á fronte dun equipo, o seu liderado remata por causar roces.

b) *Reflexivo introvertido*: comprométense en proxectos audaces, pero as dúbidas e obcecación nas súas propias ideas impídelles levalos a cabo. Dan máis valor ás súas apreciacións subxectivas, son incomprendidos e, ao tempo, incapaces de delegar funcións en outros. Son arbitrarios e os seus razoamentos están condicionados pola súa subxectividade. Chegado o caso, rompen os seus vencellos afectivos.
c) *Sensíbel extravertido*: A súa sensibilidade está condicionada polo socialmente aceptado ou politicamente correcto. Non aceptan namorarse de quen non convén. Mantéñense fieis aos valores que coñecen, a súa expresión sentimental é moi rica e prestan a outros a súa fortaleza sen problemas. Poden ser inflexíbeis nas súas conviccióńs.
d) *Sensíbel introvertido:* pola súa pura complexidade interior, a súa intimidade é un misterio tanto para os outros como para el mesmo. Manifestan pouco e explosivamente os seus sentimentos. Poderían chegar a apaixonarse até extremos irracionais.
e) *Perceptivo extravertido*: Son tipos excesivamente realistas pragmáticos e libertinos até o cinismo. Nada soñadores, valoran as cousas e as persoas pola súa utilidade práctica e inmediata. Tenden a se despreocupar do futuro, viven ao día e son incapaces de facer proxectos. Adáptanse ás circunstancias e encántanlles os praceres sensoriais. Razoan pouco e a súa conciencia maniféstase en forma de dúbidas e escrúpulos.
f) *Receptivo introvertido:* Dirixen a súa interioridade na percepción dos obxectos, o que lles permite unha visión única da realidade. Incorporan a realidade á súa intimidade, convertendo cousas e persoas en algo propio, e ás veces chegan a reemprazalas pola súa propia experiencia delas. Son artistas ávidos de vivencias estéticas.
g) *Intuitivo extravertido*: Interésanse no mundo exterior como fonte de proxectos futuros. Ás veces son visionarios e confían demasiado nos seus instintos. Non saben explicar os seus xuízos, pero acertan grazas aos datos que gardan na memoria, procedentes das súas experiencias. Aparentemente irracionais, a súa razón maniféstase por veces dende o inconsciente. Teñen aspecto de tipos heroicos e xeniais.

> h) *Intuitivo introvertido:* Os seus proxectos xiran en torno a obxectos, persoas e ilusións ligadas á súa intimidade. Son aventureiros solitarios e perdedores. O seu propio entusiasmo impídelles ver un fracaso real. É un tipo soñador, fantasioso, místico e lunático. Inconsciente defensor de causas perdidas, a miúdo aparecen en forma de antiheroes. (Sánchez Escalonilla, 2001, pp. 279-280)

Alén das categorizacións de riscos fundamentais que deben ser contemplados na creación de personaxes complexas, Federico Fernández Díez (1996, pp. 29-40) analiza as ferramentas de transmisión das características das personaxes (sexan cal sexa a esfera á que pertencen) e detecta tres áreas fundamentais: a) *presenza*, b) *situación* e c) *actuación.* En tanto *presenza* o autor considera, por unha banda, os *riscos indiciais* que, fronte ao senso barthesiano do termo, identifica coas particularidades anatómicas permanentes dos individuos, as características que Egri leva á esfera fisiolóxica da personaxe; por outra banda, destaca os *elementos artifactuais*, que refiren aos complementos externos modificábeis (a indumentaria, o tipo de peiteado, as ferramentas e utensilios que lles son propios, etc.). Segundo o autor, a partir dos riscos indiciais e artifactuais, o público realiza unha serie de inferencias arredor da clase social da personaxe, do seu grao de intelixencia ou do seu carácter e predisponse cara a unha valoración determinada, cara a un grao maior ou menor de aceptación.

En tanto *situación* dos entes ficcionais, Fernández Díez refire o ambiente no que as personaxes se introducen así como a relación con outras personaxes da escena. O decorado, a ambientación e a proxemia, isto é, a proximidade física entre os individuos que interveñen nas diferentes escenas, contribúen ao retrato de cada un dos caracteres.

Por último, en tanto *actuación*, o autor ten en consideración cinco elementos: 1) o *escenario* no que as personaxes participan; 2) os *diálogos*, na medida en que contribúen á individualización de cada unha das personaxes e permiten que o espectador recoñeza nela unha personalidade propia:

> O acento, volume e demais aspectos acústicos da fala clasifican á personaxe nun idiolecto (subcultura) e, por último, as súas variacións durante a interacción con

> outras personaxes amosan o estado de ánimo da personaxe e expresan as súas características psicolóxicas (timidez, decisión, etc.) (p. 36).[157]

A seguir cos elementos para a transmisión do carácter da personaxe, Fernández Díez fai mención á 3) *xestualización funcional*, tanto facial coma corporal, na que outorga especial importancia a aqueles xestos que serven de expresión dos sentimentos e ao ánimo das personaxes e na que inclúe tamén outros acenos que denomina *reguladores* e que serven para controlar o fluxo de acción e conversa dos individuos; 4) a *acción* –interna ou externa, lateral ou latente–; e 5) as *motivacións*, *metas* e *conflitos* das personaxes, que determinarán as súas accións.

Juana Macías (2003, pp. 138-152) coincide con Fernández Díez en concibir a caracterización como fórmula pola que se transmite ao espectador información do ente ficcional, proceso que distingue da creación propiamente dita. De modo esquemático, a autora salienta sete recursos básicos para a caracterización das personaxes: a) *diálogos* (o *que* se di e *como* se di), b) *linguaxe non verbal* (xesticulación e movemento); c) *nomenclatura da personaxe* (tanto o nome propio como os alias, sobrenomes…) d) *aparencia* (riscos fisiolóxicos); e) *entorno* (os escenarios nos que se desenvolve a personaxe) f) *accións e conduta* (as reaccións) e g) os *outros* (os contrastes con outras personaxes).

Corresponden á esfera da creación a definición dos riscos fisiolóxicos, psicolóxicos e sociolóxicos da personaxe, así como a meta, motivación e o conflito. Macías define a meta como o *obxectivo último* da personaxe que debe ser "clara e ben definida", "poñer en xogo algo importante", "poñer á personaxe en conflito" e "ser o suficientemente difícil". A motivación, responde ás razóns, conscientes ou non, que levan á personaxe a perseguir o citado obxectivo.

[157] En español no orixinal: "El acento, volumen y demás aspectos acústicos del habla clasifican al personaje en un idiolecto (subcultura) y, por último, sus variaciones durante la interacción con otros personajes muestran el estado de ánimo del personaje y expresan sus características psicológicas (timidez, decisión, etc.)" (Fernández Díez, 1996, p. 36).

2.2.5. A construción da personaxe a través das accións

A caracterización dos entes de ficción cinematográficos a partir dos seus actos e das decisións que van tomando no decurso da historia é compartida por diferentes autores[158]. Segundo Syd Field (1995/2002), as personaxes requiren catro elementos fundamentais: 1) "necesidade dramática", 2) "punto de vista", 3)"cambio" e 4)"actitude" (p. 51). O primeiro destes elementos alude ás querenzas da personaxe, á súa meta. É a partir da determinación do "obxecto" da personaxe —no senso greimasiano do termo— que o guionista pode introducir as trabas e obstáculos no seu periplo, —os "opoñentes" por seguirmos coa analoxía— que dificultarán a subsanación da súa carencia. O conflito xerado pola loita da personaxe contra estes impedimentos é, para o autor, a esencia do drama. Field entende o "punto de vista", a perspectiva dunha personaxe, como algo proactivo. "Toda boa personaxe" —di— "é a dramatización dun punto de vista sólido e ben definido. Unha personaxe así é activa, 'actúa' a partir dun punto de vista e non se limita a reaccionar" (p. 53; comiñas do autor)[159] . Cambio e actitude suxírense, finalmente, como requisitos para a composición de personaxes profundas. O autor recomenda a creación dunha biografía da personaxe que afonde nas facetas privada, persoal e profesional, e coincide con Seger na necesidade de emprender unha investigación en vivo ou documental que enriqueza a información da que o escritor/guionista dispón sobre a personaxe e o seu entorno. Field outorga especial relevancia ao diálogo como ferramenta para facer avanzar a historia e poñer en disposición do público información sobre os acontecementos e as personaxes.

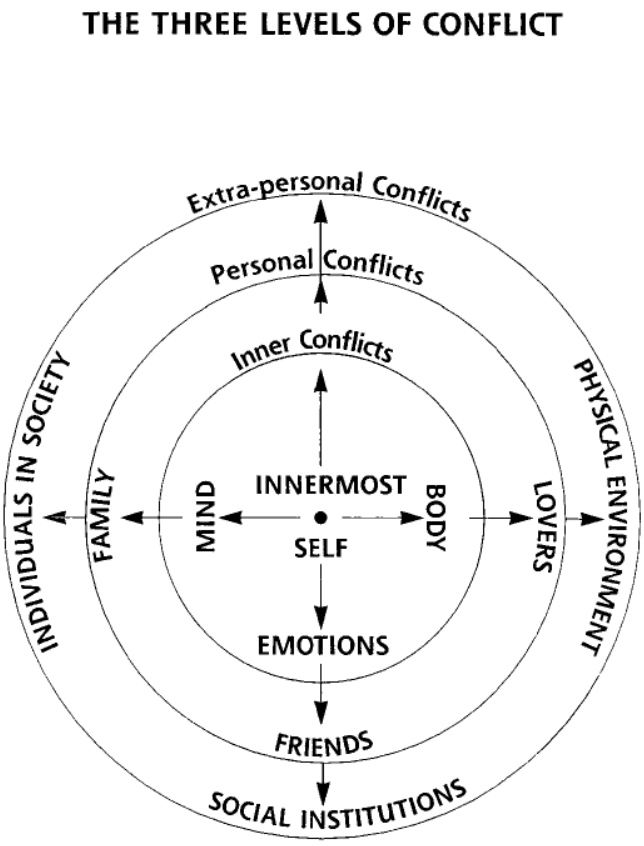
A capacidade de transformación da personaxe, a súa facultade de evolucionar ao longo da historia é, segundo McKee (1997) un factor central na configuración de entes ficcionais complexos. Para o autor, a "dimensionalidade" das personaxes equivale á "contradición" e o seu verdadeiro carácter defínese a través das decisións que toman en situacións de presión. Así, o mundo da personaxe configúrase a modo de esferas concéntricas de conflito. Nun primeiro termo dispón os

[158] "El cine es conductista. Y un filme no debe descubrir sino demostrar el carácter de los personajes" (Chion, 1997, p. 96).

[159] En español no texto referido: "Todo buen personaje es la dramatización de un punto de vista sólido y bien definido. Un personaje así es activo, 'actúa' a partir de un punto de vista y no se limita a reaccionar" (Field, 2002, p. 53; aspas do autor).

conflitos internos, nos que a personaxe se enfronta aos seus propios sentimentos, aos seus pensamentos e ao seu corpo; o segundo nivel correspóndese cos conflitos persoais, fundamentalmente derivados das relacións cos individuos que participan na vida íntima da personaxe e en último termo constan os conflitos extrapersonais, que as personaxes manteñen cos diferentes actores da esfera social (institucións, persoas, e entorno).

Figura 2.2.5 Os tres niveis do conflito



Fonte: McKee, 1997, p. 146

Nunha perspectiva moi semellante, Sánchez Escalonilla interpreta o conflito como a esencia do drama e en función dos cambios derivado das confrontacións internas da personaxe distingue cinco graos de metamorfose ou "arcos de transformación": 1) arcos planos

de personaxe: correspondentes ás personaxes que permanecen case que inmutábeis no decurso da historia. ; 2) arcos de transformación radical, que ben poden deberse á modificación da tendencia vital dominante da personaxe (lembremos: sanguínea, flegmática, colérica ou melancólica), ou á modificación dalgún dos elementos da base temperamental (lembremos: introversión, extraversión, estabilidade ou inestabilidade); 3) arcos moderados, variacións leves do carácter ou reforzo da personalidade; 4) arcos traumáticos (que deveñen da modificación tanto da base temperamental como da tendencia vital dominante e derivan na definición dunha persoa diferente) e 5) transformacións circulares, nas que a personaxe, logo de experimentar modificacións relevantes na personalidade volve ao punto de partida.

Malia que o noso traballo non poderá someter a análise cada unha das cuestións estudadas polas autoras e autores que trouxemos a colación neste capítulo, o percorrido polas achegas efectuadas dende a academia e o ámbito profesional serve de proba do interese da personaxe como unidade de estudo e tamén nos permite fornecérmonos de ferramentas para construír unha ficha de análise (cuxo desenvolvemento se detalla no capítulo 5) coa que avaliar a súa caracterización nos filmes. Antes de presentala, e co gallo de dirixir a nosa atención cara á caracterización particular do pobo galego e cara á súa estereotipación, faremos unha revisión dos estudos existentes sobre a representación de galegas e galegos no ámbito literario e audiovisual ao tempo que botamos man dos estudos sociolóxicos sobre o estereotipo galego no ámbito estatal.

3. O PARADIGMA REPRESENTACIONAL DO POBO GALEGO

3.1. CARACTERIZACIÓN E LITERATURA. DO ESTEREOTIPO DOS GALEGOS NO IMAXINARIO

Dada a escaseza de estudos específicos verbo da representación dos galegos no eido cinematográfico, a revisión das análises existentes sobre a súa caracterización na ficción lévanos irremediabelmente á literatura. Son diversos os autores que examinaron a forma na que Galicia e os seus habitantes foron retratados na escrita, e moitos deles os que inciden na preponderancia de características negativas na evolución deste retrato ao longo dos tempos. Velaí o traballo do xornalista, historiador e crítico literario, Miguel Herrero García, que alude no ensaio *Ideas de los españoles del siglo XVII* (1928/1966) ao antigaleguismo manifesto da tradición literaria española e considera o tipo do galego como un dos tópicos satíricos máis "abusivamente traídos" (p. 202). Logo de revisar textos fundamentais do Século de Ouro, entre os que topamos pezas de Quiñones de Benavente, Lope de Vega, Cervantes, Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Salas Barbadillo, Quevedo e Góngora, entre outros, Herrero destaca unha serie de riscos caracterolóxicos usuais das personaxes galegas nestas obras: a escaseza ou "miseria cobizosa" (p. 204), a indiscreción, a querenza polo viño, a falta de hixiene ou o mal cheiro, acostuman engalanar as personaxes masculinas, caracterizadas as máis das veces como lacaios ou empregados do servizo doméstico. As mulleres, igualmente bebedoras e indiscretas, pero tamén faltas de beleza, maliciosas, enredantes e tardeiras, son representadas asemade como serventas, amas de cría, lavandeiras, e fregonas. A teor do tratamento que reciben nos escritos, Herrero conclúe que tanto a visión de Galicia como o concepto dos galegos no século XVII presentan un claro corte negativo derivado, en gran parte, das impresións que deixaban nos autores os homes e as mulleres que emigraban a Castela na procura dun traballo co que subsistiren.

Na mesma liña, o investigador Xesús Caramés Martínez en *A imaxe de Galicia e os galegos na literatura castelá* (1993), insiste en que a maioría dos autores do medievo nunca pisaran terra galega, polo que os únicos galegos que coñecían eran os pertencentes ás clases sociais máis baixas, e localiza neste coñecemento eivado as razóns para a creación dun estereotipo cuxa descrición garda gran similitude co retrato exposto por Herrero:

> Por este camiño foise formando a idea pouco orixinal, de que a xente galega era rústica, sucia, pouco de fiar e falsa, apoucada. Da moza galega dicíase que era faladora e moi desvergonzada cos homes; traballaba nos mesóns de criada e entregábase doadamente ós hóspedes que por alí pasaran. O tipo da muller galega para os casteláns distinguíase polos seus voluminosos peitos e as súas anchas cadeiras, características estas da muller campesiña (p. 15).

Caramés analiza o devalar histórico da representación do pobo galego na literatura castelá para identificar os condicionantes sociais, políticos, relixiosos, culturais, lingüísticos, etc., que deron na construción do estereotipo e na súa consolidación nos séculos XVI e XVII, tal e como avanzaran autores coma Gumersindo Plácer (1949) ou Xesús Taboada Chivite (1954). Apunta que malia existir documentación escrita sobre Galicia e os galegos que se remonta á Idade Antiga (iníciase cos escritos de historiadores e xeógrafos grecorromanos como Polibio e Posidonio, que chegarían a nós a través das obras de Estrabón e Tito Livio, entre outros), non é até o século XV cando comezan a aparecer síntomas dunha minusvaloración manifestamente baseada na procedencia galaica. Caramés atribúe a súa aparición a un cambio de mentalidade operado na sociedade española baixo o dominio dos Reis Católicos e ligado ao proceso de conformación dos estados (e das identidades) nacionais que operou en toda Europa nos séculos XVI e XVII (e do que falamos abundantemente no apartado §1.3). A notoria perda de poder económico e político de Galicia dende finais do século XV, froito da *doma*[160] da nobreza

[160] Atribúese ao historiador Jerónimo Zurita en *Anales de la Corona de Aragón* (1512-1580) o primeiro uso do termo "doma" para describir o trato recibido polos nobres galegos de mans dos Reis Católicos.

emprendida polos monarcas como represalia pola súa oposición ás aspiracións de Isabel ao trono de Castela, e en virtude dun centralismo político crecente dirixido á unificación dos reinos españois, tivo para o autor unha gran repercusión neste cambio. Galicia virou nun lugar afastado das esferas de poder, sen representación política[161], cunha nobreza foránea e ausente —desprazada con frecuencia á corte no afán por gañarse o beneplácito rexio— escasamente comunicado e xeralmente empobrecido. No s. XVI, as referencias caricaturescas aos galegos comezaron a aparecer en contos e refráns populares, que os retrataban como seres "astutos e cobizosos", "impacientes" e "avarentos" (Caramés Martínez, 1993, p. 113); a literatura de viaxes recolleu os testemuños de cronistas abafados polos rigores do periplo/peregrinación á remota Galicia, nos que os seus habitantes eran considerados "parvos e groseiros", "sucios", "pouco traballadores" "epicúreos, lambóns, ciumentos, pouco leais", "pouco pacientes e preiteantes" (Caramés Martínez, 1993, p. 123); porén, en opinión de Caramés, nin as expresións populares nin as obras dos autores cultos amosaban aínda "xenreira" cara o pobo galego, e as características que se lles atribuían non se debían tanto á súa procedencia, escasamente mencionada, como á posición social das personaxes retratadas ou ao seu oficio. É a literatura do XVII a que comeza a dar mostras de "prexuízos rexionalistas" (p. 128) e dunha querenza polo escarnio de diferentes colectivos que Caramés atribúe ao "descontento vital, típico da época barroca" (p. 142). O autor considera a novela de principios de século como o xénero que refire "a imaxe máis negativa dos galegos que se atopa na literatura castelá" (p. 227), pero indica que é fundamentalmente a comedia teatral a que supón a consolidación do tópico literario do lacaio, criado ou gracioso galego que se reproducirá en xeracións posteriores.

> O fenómeno, que noutros casos puidera quedar circunscrito ó eido literario, trascendeu os lindes da literatura para converterse nun de carácter socio-literario. A insistente divulgación que a literatura, sobre todo a dramática, fixo destes prexuízos supuxo a súa fixación social, que acabou por adquirir caracteres de tópico (p. 128).

[161] Baixo o reinado de Isabel de Castela e Fernando de Aragón, Galicia foi privada do voto en cortes, que non recuperaría até 1623.

A dicir do autor, non podemos entender a creación do tópico como un fenómeno froito do rancor dos literatos ou da poboación española do século XVII contra os galegos, senón como resultado da propensión a definir caracterolóxicamente as distintas rexións, que é inherente á época, e á tendencia literaria a xerar figuras cómicas recoñecíbeis para as clases populares que comezaban a encher os teatros.

Cómpre sinalar neste punto, tal e como fan Caramés e Herrero, a fonda diferenza existente entre os modos de retratar o pobo e a nobreza de Galicia, que si gozaba da admiración e respecto dos autores do barroco. O mecenado que algúns dos nobres galegos ofrecían aos escritores dos Séculos de Ouro exerceu grande influencia neste senso. Póñase por exemplo o labor que Pedro Fernández de Castro y Andrade (1576-1622), VII Conde de Lemos —a quen Herrero (1928/1966) cita entre as firmas que se alzaron para "reparar a triste fama de Galicia" (p. 220)[162] — exerceu como protector de Cervantes, Lope ou Tirso de Molina, e que serviu de inspiración para as liñas máis benévolas destes e outros autores cara a esta terra (Herrero, 1928/1966; Caramés, 1993).

Na liña de Herrero, Caramés destaca a existencia temperá de testemuños que dan conta do inxusto tratamento que recibían os galegos. Xa no século XVI, o malagueño Bartolomé Sagrario de Molina, ou "Licenciado Molina" cóengo de Mondoñedo e autor da *Descripción del Reyno de Galicia y de las cosas notables del* (1533), recollía o costume dos españois de facer burla do país sen coñecelo apenas. No século XVII, atribúese[163] ao mesmo Conde de Lemos a autoría de *El búho gallego* (1620), unha sátira política que recrea unha discusión parlamentaria entre as diferentes provincias españolas, representadas por cadansúa ave ibérica e presididas pola aguia real "como imperial señora de todas" (1620/1992, p. 27). Nesta particular xesta dialéctica, a intelixencia do moucho galego e as súas habilidades oratorias permítenlle saír airoso das afrontas que o resto de aves lle dedican. Pero no proceso, emprega outros tantos prexuízos rexionalistas contra andaluces, biscaíños, cataláns, etc., que lle valerían ao autor da sátira as críticas de firmas coma Quevedo ou

[162] En castelán no orixinal: "reparar la triste fama de Galicia" (Herrero, 1928/1966, p. 220).

[163] Entre as razóns polas que a obra foi atribuída ao Conde de Lemos figura a súa demanda histórica de recuperar para Galicia o voto nas cortes, prohibido tras a consolidación da Real Audiencia como representación do poder de Castela en Galicia.

Góngora e minarían a boa consideración (e pode que a transcendencia) do volume. A nómina de autores que segundo Caramés deron conta da existencia desa postura antigalega reúne escritores de distintas procedencias[164] e chega até os nosos días. Figuran entre eles Frei Benito Jerónimo Feijoo e Montenegro, Pedro José García Balboa, máis coñecido como Frei Martín Sarmiento, Jean-Charles Davillier, Rosalía de Castro, Constantino Súarez Fernández "Españolito", Eugenio Carré, Azorín, Ricardo Del Arco y Garay, o propio Herrero García, Xesús Taboada Chivite, Gumersindo Plácer, Julio Caro Baroja, José Luis Pensado, Juan Bautista Avalle-Arce ou Xesús Alonso Montero. Unha das obras deste último, o ensaio *Galicia vista por los no gallegos* (1974), resulta de especial interese para detallar os pormenores da caracterización que transcendeu os Séculos de Ouro. No libro, o catedrático de Literatura e Sociolingüística da USC ofrece unha esmerada compilación de pasaxes literarias coas consideracións que, sobre este país e as súas xentes, realizaron case catrocentos autores foráneos (do ámbito estatal e do internacional), dende o século I a. C. até os anos 70 do século XX[165]. Co fin de dar certa estrutura ao inxente número de fragmentos que compoñen a publicación, o autor dispón unha serie de epígrafes que salientan os adxectivos máis repetidos, certas características destacadas da sociedade galega, costumes e comportamentos. Malia que non pretende ser exhaustivo, dada a heteroxeneidade dos textos e a imposibilidade de conceder a cada un dos riscos recorrentes un apartado de seu, o índice proposto por Alonso Montero serve de base para unha tipificación da caracterización dos galegos na literatura foránea. Nas seguintes páxinas, amais dos atributos que o autor destaca nos capítulos "El hombre gallego. Caracterización (I)" (pp. 13-32) e "El hombre gallego. Caracterización (II)" (pp. 33-56), relacionaremos aqueloutros que aparecen repetidamente nos restantes apartados do volume e que, nalgúns dos casos, mesmo constitúen un capítulo propio. Incluímos

[164] É curioso que para Caramés, a postura dos autores do século XX sobre a consideración negativa dos galegos por parte dos casteláns non depende tanto da súa procedencia (galega ou non galega) como da súa posición política, detectándose unha maior propensión ao recoñecemento dese trato inxusto naqueles partidarios de ideoloxías de esquerda (Caramés, 1993, pp. 20-21).

[165] Ben é certo que nas pasaxes seleccionadas por Alonso Montero, non só atopamos obras ficcionais pois, como recoñece Xesús Caramés Martínez (1993) foron outro tipo de obras, fundamentalmente asinadas por historiadores e xeógrafos, as primeiras en aludir directamente aos galegos.

outros que, pese a non figuraren nas epígrafes que estruturan o libro, xorden reiteradamente en moitas das pasaxes. A modo de ilustración, incorporamos, ademais, algúns dos textos que serven de aclaración aos riscos caracterolóxicos que extraemos da lectura do citado traballo. Cómpre sinalar que máis alá dunhas liñas introdutorias sobre a importancia que o coñecemento da imaxe foránea do pobo galego ten para construción da súa autoimaxe, Alonso Montero non ofrece unha valoración das propostas dos autores cuxas obras cita, nin se presta a consideracións sobre a orixe destes xuízos ou sobre a súa correspondencia coa realidade[166]. Co fin de ofrecer unha análise que non perda de vista o contexto social e político que suxeita a construción foránea do retrato dos galegos acudiremos a outros autores que a analizaron con profundidade dende perspectivas diversas.

"Autosubestimación" (Alonso Montero, 1974, pp. 15-17): a autodescualificación dos galegos, así como a consciencia da escasa consideración que merecen a ollos de outros pobos, figura nos escritos de autores coma Tirso de Molina (1606, 1615), Lope de Vega (1635), Francisco de Rojas (1648) e Cristobal Monroy y Silva (1649), ademais de no texto anónimo *Vida de Estebanillo González* (1616). Alúdese, en algún dos casos, á xa mencionada tendencia a ocultar a identidade para fuxir da vergoña da condición de galego; noutros, améntanse calidades positivas como riscos esencialmente opostos á identidade dos orixinarios de Galicia. Sirva como mostra este fragmento de *Los amantes de Teruel* (1615):

> -¿Eres honrado?
> -Y noble,
> aunque gallego.
> (Tirso de Molina, 1615, p. 440, citado en Alonso Montero, 1974, p. 15)[167].

Como vemos, boa parte dos textos recuperados por Alonso Montero para ilustrar este risco caracterolóxico datan do século XVII. O tópico

[166] Con todo, o feito de que Alonso Montero adique o volumen a Franz Fanon parece evidenciar o posicionamento do autor respecto da influencia negativa que a imaxe fóranea dos galegos exerceu na construcción da súa autoimaxe.

[167] Dado que moitos dos fragmentos que empregamos a modo ilustrativo nesta epígrafe se corresponden con textos literarios ou poéticos nos que o idioma, como os termos que se empregan, son ben significativos, non traduciremos estas citas.

da negación da patria responde, segundo Caramés (1993), a aspectos culturais e relixiosos e garda relación coas comparacións entre galegos e mouriscos que se popularizaron nos refráns a partir do s. XVI. O proverbial "Antes moro que gallego" do que se fixeron eco Lope de Vega ou Salas Barbadillo, entre outros, constituía motivo de escarnio dos galegos nun momento histórico no que a limpeza de sangue e a condición de "castellano viejo" se equiparaban á dignidade do individuo. Para Caramés, con todo, o motivo polo que os galegos tentaban ocultar a súa orixe era, precisamente, a necesidade de fuxir dos prexuízos cos que eran tratados (pp. 198, 215).

"Subestimación e marxinación" (Alonso Montero, 1974, pp. 77-102): como complemento á epígrafe anterior, a profusión de alusións á heterosubestimación, ao menosprezo e marxinación aos que os galegos son sometidos comprenden un capítulo específico da obra de Alonso Montero que principia cun fragmento do *Códice Calixtino* (s. XII) verbo da baixa consideración que deles tiñan os habitantes doutras rexións.

> Las gentes gallegas concuerdan mejor que las demás gentes españolas con las nuestras francesas, por las costumbres cultas; pero se las tiene por iracundas y litigiosas en gran manera (Códice Calixtino, p. 42, citado en Alonso Montero, 1974, p. 79).

Non é este o único exemplo de denuncia do trato inxusto cara aos galegos. Na mesma liña, Alonso Montero compila pasaxes do Licenciado Molina (1535), Joaquín Domínguez (1850), Davillier (1862), Fermín Caballero (1862), Camille Daux (1909), Prosper-Henri Devos (1912), Azorín (1917), "Españolito" (1923), Antonio Zozaya (1929), ou Baroja (1954).

> Los castellanos, que han tenido mucha confianza mental en sí mismos y que son grandes cultivadores del idioma, han forjado cantidad de dichos burlescos acerca de los demás españoles. Acaso, en el florilegio de insolencias que se les deben, las más sangrantes sean dirigidas contra los gallegos (Baroja, 1954, p. 280, citado en Alonso Montero, 1974, p. 98).

Son, porén, minoría fronte aos numerosos exemplos que se reafirman na ignorancia, a grosería, a bravura, a falta de hixiene, a dureza, a sordidez, a miseria, a infidelidade e a baixa condición dos galegos. É o caso de Abulfeda (1321), Nicolás de Popielovo (1484), Francesillo de Zúñiga (1527), Fray Luis de León (1571), Luís de Camões (1572), Bartolomé de Villalba (1577), G. Lucas Hidalgo (1605), Quevedo (1609), Góngora (1609), Salas Barbadillo (1612), Cervantes (1613), Gonzalo de Correas (1631), Gómez de Avellaneda (1836), Jorge Borrow (1837), Larra (1837), López de Ayala (1878), Federico Mistral (1878), Segovia y Corrales (1895), Ramón Caballero (1905), Francisco Júlio de Caldas Aulete (1925), ou Rodríguez Marín (1925, 1926), entre outros, amais de numerosos textos anónimos do século XVII. Sirvan como mostra os seguintes:

> [El gallego] es un animal muy parecido al hombre, inventado para alivio del asno (Larra, 1837, citado en Alonso Montero, 1974, p. 90).

> Antes puto que gallego (Gonzalo de Correas, 1631, citado en Alonso Montero, 1974, p. 88).

En páxinas anteriores, aludimos ás consideracións de Herrero (1928/1966) e Caramés (1993) sobre o coñecemento eivado que os autores do medievo e dos Séculos de Ouro tiñan dos galegos, así como da repercusión que esta circunstancia tivo na creación dun retrato vencellado á falta de civismo e cultura dos habitantes de Galicia.

Xa no século XX, textos como os de Azorín (1917), Azaña (1918), Gerald Brenan (1943) ou Alfonso de la Serna (1967), entre outros, vencellan a subestimación ao illamento territorial dunha Galicia que segue a estar escasamente comunicada co resto do Estado.

> Siempre Galicia, a pesar de haber tenido sus hijos representaciones poderosas en la política, siempre Galicia ha vivido abandonada, olvidada, postergada (Azorín, 1930, citado en Alonso Montero, 1974, p. 100).

A medio camiño entre a subestimación e a marxinación, ou como compendio das dúas, figura un fragmentiño exemplar que varios autores destacan (Caramés, 1993; Murado, 2013) e que tamén recolle

Alonso Montero. Trátase dunha pasaxe de *La tía fingida*, unha comedia teatral do século XVII que se ten atribuído a Cervantes e que figura asiduamente nas compilacións das *Novelas ejemplares.* Nela dise: "Los gallegos no se colocan en predicamiento porque no son alguien" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 85).

"Atraso e subdesenvolvemento" (Alonso Montero, 1974, pp. 103-116): en relación coa marxinación territorial do país, numerosos son os textos que retratan galegos mendicantes e farrapentos, faltos de civismo e hixiene, sórdidos e groseiros. Na compilación de Alonso Montero, atopamos un capítulo íntegro adicado a estes riscos con pasaxes de Bartolomé de Villalba (1577), Juan Bautista Confalonieri (1594), Gonzalo de Correas (1631), Albert Jouvin (1672), Paolo Bacci (1764), José Cadalso (1770), William Dalrymple (1774), Conde de Fernán Núñez, (1777), Richard Ford (1830), Jorge Borrow (1837, 1843), Charles Weiss (1845), Francisco de Paula Mellado (1850), George Edmund Street (1861), Fermín Caballero (1862), Eusebio Blasco (1878), Lucas Mallada (1890), J. Ortega y Gasset (1902), Joan Maragall (1905), Miguel de Unamuno (1910), Alejandro Pérez Lugín (1915), Federico García Lorca (1918), Manuel Azaña (1918), Caldas Aulete (1925), Sinesio Delgado (1928), Azorín (1929), Armando López Salinas e Javier Alfaya (1954), Agustín Calvet "Gaziel" (1965), José María González Ruiz (1969), Ramón Tamames (1970), Ángel María de Lera (1970) ou Alfredo Sánchez Bella (1972), pero outros moitos aparecen nunhas e outras citas ao longo do volume.

> …con los ojos clavados en tierra, como si todavía demandaran perdón por su miseria (Sinesio Delgado, 1828, citado en Alonso Montero, 1974, p. 114).
>
> Tienen malas costumbres, pues no se limpian ni se lavan sus vestidos desde que se los ponen hasta que se les hacen pedazos (Albufeda, 1321, citado en Alonso Montero 1974, p. 79).

A este respecto, Caramés escolle un parágrafo da *Descrición do Reino de Galicia* (1647) que, considera, explica con claridade a razón do subdesenvolvemento dos galegos:

> Dirá alguno: pues teniendo tantas entradas Galicia y tan cortas salidas, ¿qué es la causa que los naturales anden tan desdichados que apenas tienen con qué cubrirse? La causa es que ningún hombre del campo tiene haciendo raíz propia, como la tienen otros en otras provincias, con que pueden ir aumentando el caudal y el que empezó por poco llegar a tener mucho, como sucede de ordinario. Todas las haciendas son de los Obispos, de los Señores y de los Conventos, con que, aunque más rinda su trabajo, ellos no gozan más que su triste jornal, y así siempre quedan miserables sujetos a continuar en los ejercicios que los vemos (1647, citado en Caramés, 1993, pp. 165-166).

"Caciquismo" (Alonso Montero, 1974, pp. 145-147): o sometemento da poboación aos caciques é explicado como consecuencia do atraso do pobo galego. Alonso Montero recolle pasaxes de Manuel B. Cossío (1916), Gerald Brenan (1943), Carlos M. Rama (1963) e Martín Arnoriaga (1972).

> Esta es una tierra privilegiada, y no le falta como a toda nuestra pobre España más que cultura y moralidad, que viene a ser lo mismo: Una legión de misioneros honrados y clarividentes que iluminen y enciendan esa alma esclavizada por toda clase de inmundo caciquismo (Cossío, 1916, citado en Alonso Montero, 1974, p. 145).

Nun volume moito máis recente titulado *Outra idea de Galicia* (2013), o escritor e xornalista Miguel Anxo Murado considera que esta "aceptación calada do poder" non é senón o reverso da "indeferencia política" galega, resultado do afastamento secular desta rexión á corte e aos centros do poder estatal (Murado, 2013, pp. 143-167). Tanto Alonso Montero como Murado recuperan unha cita de Ortega y Gasset (1921) sobre a desafección política dos galegos: "No he comprendido nunca por qué preocupa el nacionalismo afirmativo de Cataluña y Vasconia y, en cambio, no causa pavor el nihilismo nacional de Galicia o Sevilla" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 21).

Para Murado (2013), a procura de maiores influencias nos centros do poder ten derivado tradicionalmente na organización perniciosa

dunha sorte de intermediarios que grazas a estaren "ben conectados en Madrid e ser relativamente accesible(s)" (pp. 155), subxugaban a vontade política dos seus paisanos ao tempo que minaban a súa confianza no sistema.

> A compra sistemática do voto e o pucheirazo deixaron entre os paisanos un legado de desconfianza profunda verbo da democracia, unha especie de cinismo escéptico que vai volver xurdir nos primeiros anos do postfranquismo, cando Galicia destaque por un abstencionismo galopante (Murado, 2013, p. 155).

Dende a argumentación de Murado, non é difícil entender que mesmo por parte dos partidarios do centralismo político, o inmobilismo galego fose interpretado como un risco positivo:

> Conste que no profeso antipatía a las provincias gallegas, tanto que si las pusiéramos en parangón con otras de la nación, estimo que el pleito se resolvería en favor de las primeras, por la cordura de los habitantes, por el patriotismo de no haber jamás promovido disturbios, guerras civiles ni haber admitido desvaríos separatistas, sino satisfaciendo siempre con la mayor conformidad y puntualidad los tributos y gabelas, sin asonadas ni motines (Alejandro Mola, 1898, citado en Alonso Montero, 1974, p. 94).

"*Coitadismo*, resignación, etc" (Alonso Montero, 1974, pp. 20-22)**:** entre os lugares frecuentes na representación dos galegos figura, asemade, a súa caracterización como pobo humillado e rendido que, sen capacidade para a resposta, en lugar de se revolver, de se rebelar, de se defender, propende a acumular un malestar xordo e amosar unha actitude servil. Así se recolle en pasaxes de Baltasar Gracián (1657), Miguel de Unamuno (1903), Ortega y Gasset (1920), Pío Baroja (1929) ou de José Antonio González Casanova (1971), do que ofrecemos unha mostra:

> Sólo me dolió el servilismo de los que creyendo adular al poderoso se avergonzaban de ser gallegos, de hablar su hermosa lengua, de ser testimonio de un pueblo que

> no puede separar de su bienestar de su verdadero ser (J.A. González Casanova, 1971, citado en Alonso Montero, 1974, p. 22).

"Saudade, morriña" (Alonso Montero, 1974, pp. 29-107)**:** a proverbial melancolía do temperamento galego figura en pasaxes que Alonso Montero recupera de Teófilo Braga (1886), Roque Nieto Peña (1968), Carlos Castilla del Pino (1968), Pedro Laín Entralgo (1971) ou Francisco Grandmontagne (1922), que a define como "un sentimiento de patriotismo y de emoción estética. Y es quizá esta última lo que tiene, en tan honda aflicción de ausencia, predominio mayor [...]" (Grandmontagne, 1922, citado en Alonso Montero, 1974, p. 33).

Nunha publicación recente, *Galicia, A Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics* (2013), a investigadora e directora do Centro de Estudos Galegos en Bangor (Gales), Helena Miguélez, vencella as características mencionadas (coitadismo, resignación, pasividade, morriña,...) ao tropo do sentimentalismo galego, que define como estereotipo colonial debilitante do desenvolvemento do proceso nacional de Galicia. Miguélez analiza a construción da autoimaxe nacional galega como corpo semántico resultante da dialéctica de poder asimétrico que existe entre Galicia e España. O seu estudo, que parte da crítica cultural postcolonialista —no ronsel de Franz Fanon (1961), Edward Said (1978/1995) ou Homi Bhabha (1994)—, incorpora de forma entrecruzada as achegas teóricas dos estudos de xénero que outorgan gran relevancia ás representacións das diferencias sexuais na formación do suxeito colonizado —na esteira de Sara Mills (1991), Regina Lewis (1996), e Meyda Yeğenoğlu (1998)— que estudan o sentimentalismo como valor feminizante (Suzanne Clark, 1994) e identifican nesa feminización unha estratexia de desvalorización do representado (Andreas Huyssen, 1986). A dicir de Miguélez (2013), na concepción ambivalente do tropo sentimentalista (interpretado de maneira positiva ou negativa segundo particulares estratexias argumentais) converxen diferentes estereotipos sobre os galegos e galegas que deben ser analizados como "formacións discursivas derivadas da condición colonial de Galicia" (p. 2)[168]. Segundo o citado propósito, Miguélez fai un percorrido polas

[168] En inglés no texto orixinal: "discursive formations arising from Galicia's colonial condition" (Miguélez, 2013, p. 2).

formulacións do tropo sentimentalista por parte do rexionalismo galego apolítico do século XIX, o nacionalismo galego político do comezo do século XX, e o posterior nacionalismo culturalista da posguerra, en contraposición coas do centralismo estatal español cuxo rastro, considera, pervive en formacións de discurso neo-rexionalistas que participan na actualidade na vida política galega. A modelaxe do tópico transita así, no período pre-sentimental da historiografía nacional galega, pola reivindicación do heroísmo, a bravura e independencia dos galegos como atributos vencellados á súa orixe celta; e vencéllase, no movemento rexionalista, coa capacidade poética dos orixinarios de Galicia, enarborada como exemplo de civismo e en contraposición coa imaxe ruda e bárbara presente na literatura castelá. Por outra banda, o discurso centralista español, aséntase en significacións paralizantes que identifican ao pobo galego cunha evidente incapacidade para se articular politicamente e que avogan por postulados etnopsicolóxicos que ligan a herdanza celta á certa pasividade e estatismo naturais da etnia galega, a un apego profundo pola terra e á concepción do sentimentalismo coma patoloxía colectiva de corte feminizante. Fronte a estas imaxes, o nacionalismo político galego a partir de 1916 desenvolve unha estratexia discursiva que pasaba por "recaracterizar masculinamente a identidade nacional galega e por reconstruír a capacidade do nacionalismo para a acción política, entendida esta como unha cuestión de virilidade" (Miguélez, 2013, p. 104)[169]. Despois, como fórmula de resistencia e supervivencia política durante a ditadura franquista, o denominado nacionalismo cultural galego, recunca cara á "teorización dun carácter psicoloxicamente diferenciado dos galegos no que o tropo do sentimentalismo —centrado no concepto da saudade— serviu de mediación" (p. 27)[170]. É así como, para Miguélez, resulta evidente a existencia dunha conexión entre o rexionalismo apolítico auspiciado polo centralismo español no XIX e o nacionalismo cultural no XX con base na concepción do sentimentalismo galego como estratexia vencellada ao aquietamento de reivindicacións nacionais. A liña, esténdese segundo a autora até a teoría da

[169] En inglés no orixinal: "reforging Galician national identity as masculine and casting nationalism's capacity for political action as a question of virility" (Miguélez, 2013, p. 104).
[170] En inglés no orixinal: "theorization of Galician's differentiated psychological make-up, for which the trope of sentimentality (encapsulated in the concept of Galician *saudade)* served as a channel" (Miguélez, 2013, p. 27).

"autoidentificación" formulada por Manuel Fraga, "unha calculada combinación de negación do conflito nacional en Galicia e de pseudo racionalización do sentimento de galeguidade como un dereito civil para todos os galegos, alimentado pola identificación consciente coa lingua, a paisaxe e a cultura galegas" (Miguélez, 2013, p. 249)[171] e que aínda está presente en parte das institucións e políticas culturais galegas:

> [...] O tropo do sentimentalismo galego aparece reiteradamente como marcador étnico, formando un *continuum*, que abrangue o *corpus* textual e visual da historia e da cultura galegas, dende finais do século XIX até os nosos dias. As súas manifestacións son tan variadas como historicamente complexas, pero todas elas conflúen en presumir que o galego é un pobo nostálxico, que vive en harmoniosa comuñón coa paisaxe ou, entón, en pesarosas saudades, cando lonxe da terra. Esas imaxes evocaron, de forma explícita e implícita, unha ligazón milenaria entre o pobo galego, unha capacidade innata para a poesía e un carácter reservado, unha maneira de estar no mundo desprovista de espírito práctico e de realismo, mais tamén astuta e cautelosa (p. 2)[172].

Candidez, simplicidade e dozura: a seguir coa liña de galegos subordinados e indefensos, as mulleres, cuxa representación é tratada por Alonso Montero de forma separada á caracterización masculina, son consideradas exemplos de simpleza, e inxenuidade. Autores coma

[171] En inglés no orixinal: "a calculated combination of denial and pseudo-rationalization, whereby 'denial' is directed at the political dimension of national conflict in Galicia, and rationalization turns into the acknowledgement that *feeling* Galician is a civic right for all Galicians, and one that is best nurtured through a conscious identification with the Galician language, landscape and culture" (Miguélez, 2013, p. 249).

[172] En inglés no orixinal: "[…] the trope of Galician sentimentality as a marker of national identity has appeared repeatedly in modern representations of the regions, its language and its people, forming a continuum that extends throughout the textual and visual corpus on Galician history and culture from the late nineteenth century up until present times. Its manifestations are as varied as they are historically complex and engrained, but they concentrate on the assumption that Galicians are a nostalgic people, living in harmonious communion with their landscape or yearning for its beauty if away from it. Both implicitly and explicitly, these images have evoked a millenary link between Galicians and an innate capacity for poetry and an aloof humour, a way of being in the world that is both impractical and unrealistic, but also astute and reserved" (Miguélez, 2013, p. 2).

Narciso de Heredia (1902) e Azorín (1917, 1930) destacan o seu ademán pacífico e meloso. En palabras deste último: "¿Cómo han de ser feroces estas bellas mujeres de Galicia, si son las más amorosas, las más dulces, las más tiernas de toda la patria española?" (Azorín, 1930, p. 200, citado en Alonso Montero, 1974, p. 250).

Sobre este punto, Helena Miguélez (2013) remarca o modo en que a simplicidade, entendida como atributo denigrante e especificamente feminino se estende á representación da lingua e política galegas no discurso centralista español do século XX. Así "chegamos a unha definición dos marcadores dunha identidade galega, que sería defectuosa, debido á súa asociación inherente coa feminidade, de acordo coa lóxica oitocentista da diferenza sexual" (Miguélez, 2013, p. 58)[173].

Carnalidade e sexualidade: Ao tempo, son numerosos os textos nos que se alude á permisividade sexual das mulleres galegas, sexa esta froito do desexo propio, resultado da inxenuidade natural que se lles atribúe, ou un método para medrar ou subsistir. Atopamos pasaxes ilustrativas desta caracterización en autores como Nicolás de Popielovo (1484), Tirso de Molina (1610), Eusebio Blasco (1878) ou Francisco Rodríguez Marín (1926). Seleccionamos unha pasaxe do texto de Blasco:

> La mujer del pueblo es de una dulzura amerengada y de una inocencia primitiva. De este modo se explica su credulidad épica en las promesas de los hombres. No podéis discutir con ellas, no debéis solicitar ni debéis pedir; mandad y os obedecerán al punto; haced y os dejarán obrar. La estadística presenta deslices de soltería repetidos, no por maldad pecaminosa, ni perversión del sentido moral, ni naturaleza predispuesta al vino, sino por buena fe (Eusebio Blasco, 1878, p. 816, citado en Alonso Montero, 1974, 263-264).

En parágrafos anteriores, recollimos as reflexións de Caramés verbo das acusadas referencias á promiscuidade das galegas nos textos dos

[173] En inglés no orixinal: "we arrive at an all-embracing definition of Galician identity markers as defective, because of their inherent association with feminity according to late nineteenth-century logic of sexual difference" (Miguélez, 2013,p. 58).

séculos XVI e XVII. Canda Popielovo e Tirso de Molina, o autor remite a obras de Cervantes (1613), Alonso J. Salas Barbadillo (1614), e Alonso Fernández de Avellaneda (1614), ao que lle lemos:

> si quiere posada, entre, que le daremos buena cena y mejor cama, y aun, si fuera menester, no le faltará una moça gallega, que le quite los çapatos, que aunque tiene las tetas grandes, es ya cerrada en años, y como v.m. no cierre la bolsa, no aya miedo que cierre los braços nin dexe de recebirle en ellos (citado en Caramés, 1974, p. 144).

Na mesma liña, Murado (2013) recupera as verbas de Juan Bautista Confalonieri (1594) para definir as mulleres galegas, das que apunta "levan vestidos extravagantes, e son de natural feas e con pouca vergoña. Non só van descalzas, senón tamén coas saias levantadas. Son sucias e desaseadas na casa e nas súas persoas" (citado en Murado, 2013, p. 72).

A representación da activa conduta sexual das mulleres galegas é un dos elementos que Helena Miguélez (2013) analiza dende a óptica postcolonialista e feminista. Para a autora, o discurso nacional españolista do século XX, consolida un concepto que ligaba "o mito da orixe celta á inmoralidade e á indecencia, tanto máis inquietantes en tanto que practicadas por mulleres" (pp. 28-29)[174]. Miguélez localiza exemplos desta identificación en autores como Marcelino Menéndez Pelayo (1915), Emilia Pardo Bazán (1886), Rafael López de Haro (1917) ou Augusto González Besada (1885, 1887). Este intento consciente de deshonra da femia galaica por parte da estratexia colonialista española, —que non é exclusiva de autores casteláns senón que está presente tamén en autores galegos—, condicionaría fortemente, segundo a autora, o discurso da intelectualidade galeguista posterior, introducindo nel unha marcada problemática de xénero. Canda a difusión dun outro modelo feminino de marcada moralidade e decencia, que Miguélez constata nos textos de González Besada (1887) e Eugenio Carré Aldao (1926-27), a dialéctica de oposición ao discurso colonialista materialízase nunha notoria e consciente masculinización da imaxe política.

[174] En inglés no orixinal: "the myth of Celtic origins to a lack of morals and decency that was most disturbingly displayed by the female members of the population" (Miguélez, 2013, pp. 28-29).

"Matriarcado" (Alonso Montero, 1974, pp. 256-259): Alonso Montero compila baixo esta epígrafe textos diversos que fan referencia a un gran peso das mulleres nunha sociedade na que a presenza masculina se vía minguada por constantes migracións. Dende o século I a. C. até os anos 70 do s. XX os autores insisten no papel activo da muller na organización da casa, do traballo e da sociedade.

Encontramos exemplos nas obras de Pompeio Trogo (s. I a.C.), Sitio Itálico (s. I. a.C), Estrabón (s. I), Antonio Diógenes (s. I), Apiano (s. II) Góngora (1609), Conde de Fernán Núñez (1777), Nicolás Tenorio (1914), Julio Cejador (1923), Julio Caro Baroja (1946), Baltasar Porcel (1968), Ángel María de Lera (1970), Menéndez Pelayo (1880), Miguel de Unamuno (1903, 1912), García y Bellido (1945), Alonso del Real (1967) ou Micaela Misiego (1971), de quen escollemos a seguinte pasaxe:

> Con respecto a la mujer gallega, creo que las mejores palabras que cabe decir son las que oí un domingo al Padre Barreiro en la iglesia de las Ánimas de Santiago de Compostela: "Si es cierto que el grado de civilización de los países se mide por los derechos de sus mujeres, por las medidas que éstas se hallan equiparadas al hombre, entonces Galicia es el más civilizado, el más avanzado de los países, con el número uno, por delante, incluso, de los Estados Unidos o de la Unión Soviética; porque en Galicia la mujer no sólo tiene los mismos derechos del hombre, en Galicia la mujer "es" el hombre: está sola y sola trabaja sus tierras, cuida su ganado y educa a sus hijos". Ha llegado, tristemente, a la plenitud de los derechos (Misiego, 1971, citada en Alonso Montero, 1974, p. 259; comiñas da autora).

Ignorancia, incultura: con exemplos abondos como para constituír unha entrada de seu, a estulticia dos galegos faise constar en moitos dos textos compilados por Alonso Montero (1974). Citamos apenas os de Nicolás de Popielovo (1484), Fray Luis de León (1571), Gonzalo de Correas (1631), Tomás de Iriarte (1791), Jorge Borrow (1837) ou Davillier (1862), que recollía:

> A pesar de su honradez proverbial y de otras muchas cualidades, los gallegos han sido siempre objeto de burla para los demás españoles. ¡Pobres gallegos! Como a los auverneses, entre nosotros, se les ha puesto en ridículo en todas partes: en las coplas, en los *sainetes*, en las estampas populares. Un poco más y sería una injuria su nombre, pues quien dice "gallego" viene a decir tosco e ignorante" (p. 848, itálicas e aspas do autor).

"Crenzas, superstición, desviación e fabulación" (Alonso Montero, 1974, pp. 365-380): no ronsel desta liña caracterolóxica, autores como Jorge Borrow (1837), J. De Dios de la Rada Delgado (1858), Menéndez Pelayo (1880), Henri Guerlin (1905), Unamuno (1912, 1922), Nicolás Tenorio (1914), Emma Calderón y de Gálvez (1915), Rodríguez Marín, (1926), R. Blanco Fombona (1926), Walter Starkie (1958), Enrique Llovet (1967), Francisco Umbral (1868), Camelo Lisón (1971), Américo Castro (1972) ou Juan Maestre Alfonso (1972) relatan o afán supersticioso e fantástico dos galegos e galegas. Sirvan como exemplo as verbas de Francisco Umbral (1968), quen resalta que "todo el gran vacío cultural del país está poblado por esa otra cultura del mito y la magia, de la meiga y la Santa Compaña" (citado en Alonso Montero, 1974, pp. 378).

"Cautela, malicia, agudeza" (Alonso Montero, 1974, pp. 17-19) e "estratexia" (pp. 22-25): como contrapunto ao aquel tardo e adormecido que se facía constar nos textos anteriores, varias pasaxes das compiladas polo autor aluden á astucia dos galegos, á habilidade que os autores lles atribúen para enlear a outros finxíndose máis parvos do que son. Neles encontramos a Luis de Camões (1572), Gregorio de Salas Barbadillo (1797), Pío Baroja (1951), E. Barco Teruel (1971), Emilio Castelar (1885), Martin Hume (1903), Victor Luis Molinari (1958) ou Bartolomé Benassar (1965).

> […] La astucia del gallego es, en verdad, disimulo, reserva mental, un gusto por embozar sus intenciones. Tiene flema, mucha flema y no poca sorna. Es enemigo de la pirotecnia verbal y de los grandes gestos; tiene la palabra breve, certera, intencionada, y no conviene

> pavonearse ante el (E. Barco Teruel, 1971, citado en Alonso Montero, 1974, p. 20).

"Humor, ironía, burla" (Alonso Montero, 1974, pp. 25-28) e "actitude defensiva" (pp. 38-40): como complemento desta caracterización, os autores que recolle Alonso Montero proporcionan numerosas referencias ao particular senso humorístico dos galegos, a certa "socarronería" que empregan para o ataque e a defensa contra as afrontas alleas. Vémolo en pasaxes de Melchor de Santa Cruz (1574), Pío Baroja (1933), Laín Entralgo, (1971) Raúl H. Castagino (1972), Claudio Sánchez Albornoz (1966), ou Miguel de Unamuno (1903) do que extractamos que "la burla es una de las maneras que tienen de rebelarse, de atacar y de defenderse los que se sientes débiles, séanlo o no: la burla gallega es un consuelo y una defensa, es una rebeldía" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 26).

"Honradez" (Alonso Montero, 1974, pp. 44) e "traballo" (pp. 45-47): a laboriosidade, o afán voluntarioso e a dedicación dos galegos semella ser outra constante no lugar que ocupan no imaxinario español e foráneo no que, ademais, se destaca a súa rectitude e honestidade. Por veces, estas calidades adquiren, porén, tintas negativas ao relacionarse co servilismo do que falamos en parágrafos precedentes. Verbo da capacidade de traballo e honradez galegas, Alonso Montero compila fragmentos de Francisco de Paula Mellado (1850), Vivien de Saint-Martin (1887), Macías Picavea (1899), Unamuno (1907), Haverlock Ellis (1908), Luis A. de Herrera (1925), Francisco Rodríguez Marín (1926), Ramiro de Maeztu (1928) Azorín (1930) e Fernán Caballero (1963), entre outros. Escollemos a modo de ilustración unha pasaxe de Unamuno:

> […] Ross se detenía en Galicia, pórtico de España viniendo del Atlántico, a ver despacio ese hermosísimo rincón y conocer en su propia tierra, en su ámbito propio y nativo a esos honradísimos, nobilísimos, y laboriosísimos gallegos, cuyo nombre ha llegado a tomar una estúpida significación despectiva en boca de mentecatos y petulantes (M. de Unamuno, 1907, citado en Alonso Montero, 1974, p. 45).

"Aforro, interese" (Alonso Montero, 1974, pp. 40-42): como contrapartida, non faltan as alusións a certa austeridade extrema propia dos habitantes de Galicia, que emparenta coa avaricia, a cobiza, a ruindade e a miseria. É así nas pasaxes recuperadas de obras de F. Asensio (s. XVIII), Gonzalo de Correas (1631), Juan de Dios de la Rada Delgado (1858), Fermín Caballero, (1862) ou Alves (1938). Velaquí un texto do primeiro dos citados:

> Venía de su tierra un gallego descalzo y a pie; viéndolo un arriero, que traía su recua de vacío, movido a compasión le dijo. "Gallego, súbete en un macho de esos y irás mejor". Respondió: "Eu subir, subirei; pero ¿busté cuántu ma de dar porque suba?" (Asensio, s. XVIII, citado en Alonso Montero, 1974, p. 40; aspas do autor).

"Valor, bravura" (Alonso Montero, 1974, pp. 47-50) e "dignidade" (p. 43): a valentía e ferocidade dos galegos no campo de batalla son destacadas por autores do século I até o XX, que a vencellan con frecuencia á capacidade de subordinación e entrega. Estrabón (s. I), Sitio Itálico (s. I), Juan de Mena (1444), Pedro de Medina (1548, 1598), Jerónimo de Barrionuevo (1671), Cadalso (1770), Wellington (1813), figuran entre as citas que Alonso Montero escolle para ilustrar este risco caracterolóxico. Outros desvinculan a abnegación das acepcións relativas á submisión, rendición ou sometemento para ligala a certa dignidade e orgullo interno. Entre eles, Florus (s. II), Prosper Henri-Devos (1912), Unamuno (1907) e Alonso del Real (1969):

> Otros hablan del servilismo del indio, y a este respecto, sólo se me ocurre considerar lo que pasa aquí, en la Península, en que se considera como los más serviles a los nativos de cierta región, siendo éstos los que tienen acaso más desarrollado el sentimiento de la libertad y la dignidad interiores (Unamuno, 1907, citado en Alonso Montero, 1974, p. 44).

"Vitalismo, alegría" (Alonso Montero, 1974, pp. 50-52): outros autores avogan pola animosidade, ledicia e o entusiasmo dos galegos, que relacionan co cultivo dos praceres da mesa e o sexo. Así os retratan Unamuno (1908, 1931), Enrique Gómez Carrillo (1912),

Dionisio Pérez (1929), Gaziel (1954), Bartolomé Benassar (1965) ou Carmelo Lisón (1971):

> […] los gallegos, a los que creeríamos inclinados voluntariamente a la nostalgia, acogen con una sensualidad jovial las satisfacciones tangibles que ofrece la existencia, tanto los placeres de la mesa, como las voluptuosidades del amor (Benassar, 1965, citado en Alonso Montero, 1974, pp. 51-52).

"Complexidade" (Alonso Montero, 1974, p. 42): por outra banda, non faltan as pasaxes que aluden a un temperamento escorregadizo, a unha personalidade complexa e infranqueábel. Amósase en varios fragmentos que Alonso Montero recompila das obras de Unamuno (1903) Ernesto Giménez Caballero (1947) ou Max Aub (1961), que estima que "Con los gallegos nunca se sabe" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 43).

"Varia" (Alonso Montero, 1974, pp. 52-56): o autor pecha os dous capítulos dedicados á caracterización do home galego cunha epígrafe na que inclúe atributos de moi diferente índole e na que cita textos de Tirso de Molina (1610), Gonzalo de Correas (1631), Francisco de Rojas (1635), Luis Vélez de Guevara (1641), Jorge Borrow (1837), Daniel Urrabieta Vierge (1880), Julio Claretie (1898), Azorín (1929), Luis Recasens Siches (1929), Miguel Hernández (1937), José Antonio Girón de Velasco (1952), Carmelo Lisón (1971), Unamuno (1925) e Alejandro Dumas (1870). Son fragmentos xeralmente positivos que versan sobre a lealdade, a amabilidade, a hospitalidade e a bondade dos galegos, aínda que tamén se citan a ruindade e o sentimento localista. Escollemos parte dun fragmento de Azorín (1929), que nos dá pé para un comentario posterior ao sentenciar que "no hay en toda España gente más fina, más sutil de inteligencia, más penetrante y rápida que la galiciana" (pp. 103-104, citado en Alonso Montero, 1974, p. 55).

Como Azorín, son diversos os autores que apoñen á imaxe do galego paifoco e inculto alusións á sabedoría e agudeza mental das xentes de Galicia. Malia que Alonso Montero non leva este atributo ao título dunha das epígrafes que estruturan o volume, son abondas as pasaxes que poderían ser contidas nel. Estarían entre elas escenas do

Códice Calixtino e obras de Pedro de Medina (1548), Hume (1903), ou Girón de Velasco (1952) cando indica que "Galicia es cátedra y vivero de patriotismo y de sabiduría" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 55).

Con todo, Alonso Montero elabora un capítulo titulado "Instrución, actitude cultural, talante poético" (1974, pp. 353-363) no que, entre os textos de Antonio Vegas (1795), Juan Dios de la Rada Delgado (1858), Lucas Mallada (1890) e Lucas Bello (1929), destacan varias pasaxes de Miguel de Unamuno (1903, 1906, 1912 e 1913) que refiren a certo civismo natural dos habitantes de Galicia:

> Porque así como puede haber bárbaro muy sabio, que almacene y aun fragüe en su seso complicados conocimientos, cabe un ignorante culto, que sin saber de letras muestre, o ya en modales, o en suavidad y tolerancia de trato o en dulzura de maneras, una herencia de cultura y cortesía. Y debo aquí confesar que en Galicia he podido observar, más que ilustración, cultura, tomándola en el sentido dicho (Unamuno, 1903, citado en Alonso Montero, 1974, p. 354).

A dozura e sensibilidade dos galegos son os atributos sobre os que se constrúe a subepígrafe "Poesía. Actitude e aptitude poéticas" que completa o capítulo. Nel, autores como Ambrosio de Morales (1573), Lope de Vega (1630), Blasco Ibáñez (1892), Ángel Ganivet (1886), Antonio Machado (1880), Menéndez Pelayo (1905), Unamuno (1912), Grandmontagne (1922), A.F.G. Bell (1922) Blanco Fombona (1926), Azorín (1930), Eduardo M. Torner (1955), Sánchez Albornoz (1956) e Vicencio Josia (1963) son citados por Alonso Montero como exemplo das reiteradas alusións á aparente idoneidade dos galegos para o cultivo da lírica.

As alusións ao enxeño e a cultura, e á capacidade poética dos galaicos, proliferan no capítulo que Alonso Montero dedica aos textos sobre os célebres escritores do país e os "froitos ilustres" que se atopan entre as mulleres galegas. Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Juana de Vega e Concepión Arenal son citadas repetidamente nestas páxinas.

Campesiñado e ruralismo: por outra banda, a vinculación do galego á terra e a súa condición de labrego, son elementos centrais na

caracterización das xentes de Galicia na literatura foránea. Malia que Alonso Montero escolle algunhas das pasaxes dos autores e as condensa nun capítulo específico sobre o mundo dos labregos, as alusións ás labores do campo están presentes dunha ou outra forma no resto das páxinas do libro. Nicolás de Popielovo (1484), Juan de Dios de la Rada y Delgado (1858), Fermín Caballero (1862), Ricardo Becerro de Bengoa (1900), Unamuno (1912), A. Pérez Lugín (1915), J. Caro Baroja (196), Gaziel (1954) ou Enrique Llovet (1967), son só algúns deles. Figuran os campesiños como afanosos traballadores nos textos de Jose Townsend (1776), Alexandre Laborde (1809) ou Mariano Cubí (1848); relaciónase o minifundismo herdado do sistema foral co carácter solitario, individualista e mesmo iracundo dos paisanos, e lígase o ruralismo da sociedade á falta de cultura: "La segunda agrupación que hacemos de las causas de la depresión cultural gallega se inscribe dentro de un fenómeno típico: el ruralismo" (Gonzalo Anaya Santos, 1970, citado en Alonso Montero, 1974, p. 175).

Dende unha perspectiva oposta á de Herrero, Caramés ou Alonso Montero, o historiador Justo Beramendi aborda en *Unha imaxe ambivalente e cambiante: os galegos segundo os galeguistas 1840-1950* (1997) o proceso de construción da autoimaxe galega. O estudo da súa evolución dende os distintos postulados intelectuais e políticos que protagonizaron a historia de Galicia outorga grande importancia ao carácter eminentemente rural da sociedade dende consideracións ben diversas. Así, se ben a primeira xeración de provincialistas, encabezados por Antolín Faraldo (1823-1853) destacaban o ruralismo como causante do atraso de Galicia, a deriva tradicionalista do movemento, que desembocaría no ulterior rexionalismo, poñía en tea de xuízo esta identificación. Alude Beramendi ao xurdir de "imaxes antisistematizadas que se entrecruzan" e opoñen. Temos pois: "o galego como *labrego-etnia* explotado e humillado" na liña rosaliana de "idealización pronacional do mundo do campesiño" (Beramendi, 1999, p. 8); o "labrego pequeno propietario, aferrado á lingua e os seus costumes, que fai gala arreo da súa astucia e retranca" (p. 8), na liña do *Tío Marcos da Portela* de Valentín Lamas Carvajal; "o *galego individualista* que non prospera, entre outras causas porque non é capaz de unirse cos seus conxéneres" (p. 9); e o "*galego heroico e glorioso no pasado pero atrasado no presente* por mor precisamente da súa ruralidade" (p. 9). O Rexionalismo e o Nacionalismo

posteriores basearíanse, a dicir de Beramendi, nunha "*imaxe fundamentadora canónica"* que tería como principal ideólogo a Manuel Murguía no enxalzamento en positivo dun "*Volkgeist* galego" no que o amor á terra sería considerado un elemento fundamental:

> O galego por excelencia, o portador dos caracteres básicos do *Volkgeist* é o labrego e, en menor medida o mariñeiro [...] ese pobo traballador que sofre como ninguén as consecuencias do atraso económico, da negación da súa lingua-cultura e dos mecanismos de dominación dun sistema político clientelista, centralista e autoritario (Beramendi, 1997, p. 18).

A concepción do traballo da terra como elemento consubstancial á identidade galega instálase con tal forza na autoimaxe dos galegos que mesmo deixan de considerar estes labores un oficio propiamente dito. Así o recolle Raúl Soutelo Vázquez no artigo «*Eu non tiña oficio, era labrego*». *Identidade, representación e memoria na Galicia Rural, 1890-1960,* (1997, pp. 302, 325), unha análise da memoria oral dos galegos a partir de documentos persoais que avalía a repercusión social da consideración do traballo do agro coma "unha actividade de supervivencia —case que un xeito de vida— non equiparable a un oficio pecuniaria e regularmente retribuído" (p. 302).

Individualismo, suspicacia: en conexión co carácter do campesiño individualista que analizaba Beramendi (1997), son varios os autores foráneos que destacan un aquel desconfiado, suspicaz e solitario nas xentes galegas. Menéndez Pelayo (1880), Joan Maragall, (1903), Unamuno (1912), Enrique Llovet (1967) ou Alonso del Real (1969) son algúns dos citados por Alonso Montero:

> Mezcla de celta, suevo y romano, decantado, sereno, matizado, el gallego es un solitario puro, cuyo ensimismamiento genera bruscos manotazos de melancolía. La "saudade" es el sentimiento de la singularidad personal. Un muerto está más cerca de un vivo que otro vivo (Enrique Llovet, 1967, citado en Alonso Montero, 1974, p. 377; aspas do autor).

Emigración: a condición de migrante, ben sexa a Castela, a Europa ou a América constitúe un dos capítulos máis extensos da compilación de Alonso Montero. Sucédense as citas de autores como Jacinto do Prado Coelho (1952), Juan Valera (1890), L. Ross Mugica (1907), Alejandro Sawa, (1909), Unamuno (1912), Manuel de Terán (1968), Juan Velarde Fuertes (1979), James A. Michener (1971), Thomas Salmon (1745), Edouard Clarke (1760), Cadalso (1770), Dalrymple (1774), Jorge Borrow (1837), Ramón de Mesonero Romanos (1839), Enrique Gil y Carrasco (1843), Fermín Caballero (1862), Davillier (1862), Bécquer (1870), Abelardo Moralejo (1900), Unamuno (1908), J. Caro Baroja (1946), F. Candel (1964), Rodríguez Marín (1951) ou Sánchez Albornoz (1966). Así, Jacinto do Prado Coelho (1952) escribe sobre unha "Galiza, terra, por definição, de névoa e morrinha, de emigrantes e humilhados…" (citado en Alonso Montero, p. 75) e John dos Passos (1920) advirte: "Vaya usted al fin del mundo y encontrará un gallego" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 191).

Criados, lacaios, esporteiros e outros: entre os oficios cos que singularmente se identifica os galegos na literatura foránea destacan os vencellados ao servizo doméstico. Alonso Montero (1974) inclúe na súa compilación un par de epígrafes nas que recolle pasaxes de Lope de Vega (1620), Quiñones de Benavente (1651), Richard Ford (1830), Jorge Borrow (1837), Ramón de la Cruz (1764), Blanco White (1821), Davillier (1862), Eugenio D'Ors (1923), Cândido de Figueiredo (1924), ou Antenor Nascentes (1955), pero, como no caso dos campesiños, as referencias aos mozos de cordel, ás criadas e a outros membros do servizo están presentes en case todo o volume. A cita que recuperamos como ilustración pertence, así, a outra parte do libro:

> Ni perro, ni negro, ni mozo gallego
> (Rodríguez Marín, 1926, citado en Alonso Montero, 1974, p. 96).

> Por esta falta de propiedad tienen que salir muchos millares de gallegos a cortar las mieses en ambas Castillas y a ejercer el oficio de ganapanes o mozos de cordel toda clase de servidumbre, en la cual se portan con tanta probidad y exactitud que en breve se hacen dueños de la voluntad de sus amos, a los cuales se someten hasta parecer sus esclavos, no por bajeza de

> alma, sino por una cierta bondad que los caracteriza... (Alexandre Laborde, 1809, citado en Alonso Montero, 1974, p. 345).
>
> Afortunadamente, Galicia provee al resto de España de gente que si no desempeña altos cargos en la república, no por eso deja de ser útil y aun necesaria en todo el mundo. De allí salen la mayor parte de los mozos de cordel que sostienen las esquinas de la capital, cuando no van con algún tercio sobre sus anchos y fornidos lomos; de allí gran parte de los criados de almacén que se emplean en los comercios; de allí porción no pequeña de tahoneros y gentes de otros oficios que exigen asiduidad en el trabajo y fortaleza de fibra; y de allí finalmente, una nube de tahoneros y un enjambre de segadores en cuanto los extendidos campos de Castilla, Extremadura y La Mancha comienza a coronarse con los dorados dones del verano (E. Gil y Carrasco, 1843 citado en Alonso Montero, 1974, pp. 346-347).

En páxinas anteriores, referimos que o teatro castelán do XVII convertera a figura cómica do lacaio galego en tópico socio-literario. Cómpre mencionar agora que, lonxe de morrer na fronteira peninsular, esta caracterización se estendeu á representación dos galegos migrantes alén do Atlántico nos séculos posteriores. En *Los gallegos en el imaginario argentino. Literatura, Sainete y Prensa* (2008), as investigadoras María Rosa Lojo e Maria Guidotti de Sánchez e o investigador Ruy Farías, apuntan que o perfil maioritario das personaxes galegas na literatura arxentina dos séculos XIX e XX seguiu sendo o de:

> [...] los criados y criadas, los trabajadores en distintos rubros de servicio o en el comercio, sobre todo en la ciudad pero también en el campo, la gran mayoría de ellos señalados por rasgos típicos de honradez, laboriosidad, ingenuidad y también torpeza (pp. 34- 35).

Outros oficios: obreiros, soldados e mariñeiros, paraugueiros, afiadores e canteiros figuran nas obras de Jouvin (1672), José Ortega Munilla (1887), Luis Ross Mugica (1907), Unamuno (1908), Juan Dantin Cereceda (1922), José Leite de Vasconcelos (1887), Walter

Starkie (1954), Augusto César Pires de Lima (1955), Grandmontagne (1922) ou Gaspar Melchor de Jovellanos (1782).

Lingua: as diferentes consideracións sobre o idioma propio de Galicia tamén son recollidas na citada compilación. Son numerosas ás alusións á beleza dun idioma que os máis definen como doce, sinxelo, melodioso e especialmente apropiado para a lírica. É o caso de Jorge Borrow (1837), Francisco de Paula Mellado (1850), Fernán Caballero (1863), Emilio Castelar (1880, 1885), Unamuno (1887), Robles (1901), Mariano Miguel de Val (1908), Jacinto Octavio Picón (1916), Michel Ventura Balaña (1916), Francisco Villaespesa (1919, Tomas Breton (1923), Julio Cejador (1923), Giménez Caballero (1947), António Garibáldi (1955) ou Rafael Benítez Claros (1963). Pero fronte os que como Juan de Dios de la Rada y Delgado (1858) denuncian o maltrato da lingua "Imperdonable es el olvido, el profundo desdén y sarcasmo con que por propios y extraños ha sido tratada la lengua gallega" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 274), figuran outros moitos que a desestiman e a definen como groseira, ruda ou pouco política. Nesta liña topamos textos de Lope de Vega (1604), Rodrigo Méndez Silva (1645), Jouvin (1672), Dalrymple (1774), Norberto Caino (1755), ou Daux (1909). Especial interese merece a epígrafe "Instrumento de cultura" (pp. 129), na que Alonso Montero pon a dialogar diferentes autores verbo do uso culto do idioma galego. Fronte a argumentos dos que defenden a lexitimidade literaria e política do galego, en condicións de igualdade co castelán, o catalán e outras linguas peninsulares, sitúase a voz de aqueles que insisten na súa consideración como lingua vulgar.

Unha outra vez, Miguélez interpreta o sentimentalismo feminizante aplicado á lingua galega como unha estratexia de desvalorización dun idioma que o discurso centralista procuraba facer pasar como ferramenta inválida para a expresión e acción política.

Para Caramés (1993) as consideracións negativas sobre a lingua galega remóntanse ao século XVI. O galego era o idioma dos homes e mulleres que mendigaban traballo en Castela, e como tal asociábase ao seu atraso e pobreza: "En Castela, galego e incultura chegaron a ser sinónimos nestes séculos, e está comprobado que para as clases privilexiadas galegas o falar galego era 'algo vergonzoso'" (p. 66; comiñas do autor).

Fisioloxía dos galegos: para rematar, cómpre sinalar que a compilación das pasaxes alusivas á caracterización fisiolóxica dos habitantes de Galicia, non permite determinar un perfil claro dos galegos e galegas, pois os riscos mencionados difiren moito en función da data e a autoría dos textos. Alonso Montero reúne baixo a epígrafe "Rasgos físicos" (pp. 35-38) pasaxes alusivas á descrición física dos homes asinadas por Paolo Bacci (1764), Alexandre Laborde (1809), ou Francisco de Paula Mellado (1850). Coinciden os autores en dicir que os varóns son altos e corpulentos, pero, mentres uns refiren a paisanos rubicundos, de ollos e pel clara, outros descríbenos como morenos e de ollos marróns. A caracterización das femias, recollida fundamentalmente nos apartados "Atractivo y belleza" (pp. 247-251) e "indumentaria, adornos" (pp. 254-256) complétase con alusións reiteradas ao longo do volume. Topamos textos de De Paula Mellado (1850), Eusebio Blasco (1878), Narciso de Heredia (1902), Narciso Díaz de Escobar (1903), Enrique Gómez Carrillo (1912), Eugenio Noel (1912), Azorín (1917, 1930, 1945), Rodríguez Marín (1926), Claudio Basto (1945), Ernesto Giménez Caballero (1947), Confalonieri (1594), Paolo Bacci (1764), ou Juan de Dios de la Rada (1860) nos que se alude a certa beleza salvaxe e simplona das mulleres, ás que dotan de corpos voluminosos e de grandes proporcións. Pero tamén atopamos casos que refiren a elas como perfectos exemplos de fealdade. Alonso Montero recolle unha pasaxe de Confalonieri (1594) no que se indica que "las mujeres de Galicia llevan vestidos extravagantes y son de natural feas" (citado en Alonso Montero, 1974, p. 254).

Tamén Herrero (1928) contribúe á compilación de textos sobre a caracterización física das donas galegas. Estas son descritas como feas, de pés xigantes e/ou deformes en obras de Tirso de Molina, o Maestro León ou Alarcón. Murado (2013), pola súa banda, aventura unha explicación de corte sociodemográfico para esta caracterización, atribuíndo a inchazón de pés, ollos e pescozos dos galegos ao hipotiroidismo derivado de carencias nutricionais: "A miseria, literalmente, víaselles na cara" (Murado, 2013, p. 44).

Da revisións dos traballos mencionados podemos deducir que a imaxe dos galegos no imaxinario foráneo foi eminentemente negativa até ben entrado o século XX. Fronte a esta tendencia, Murado (2013) destaca certa viraxe cara a unha percepción positiva dos galegos por parte da sociedade española nos últimos vinte ou trinta anos. No

capítulo "Da galegofobia á galegofilia" o autor lembra que as enquisas sociolóxicas recentes "adoitan situar os galegos entre os pobos que gozan de maiores simpatías entre todas as comunidades autónomas españolas" (p. 68).

Sen ánimo de profundar no retrato sociolóxico dos habitantes de Galicia ou analizar a correspondencia entre a vixente imaxe social dos galegos e a maneira na que estes son representados na ficción literaria e cinematográfica, permitímonos facer unha revisión dos resultados que diversas enquisas e estudos verteron sobre a percepción dos habitantes de Galicia nos anos próximos ao período estudado. O obxectivo non é outro que pescudar novos adxectivos e fórmulas caracterolóxicas que non foran ofrecidas pola literatura académica existente verbo do estereotipo dos galegos —especialmente na época recente— e que puideran ser de utilidade na análise dos filmes.

3.2. A IMAXE SOCIAL DOS GALEGOS NA ÉPOCA RECENTE

Contra a manifesta querenza da literatura española por definir caracterolóxicamente as personaxes en función da súa nacionalidade, os traballos de investigación sociolóxica realizados no Estado non parecen amosar grande interese pola análise das imaxes e estereotipos existentes sobre os pobos que o conforman. Cando menos, así o considera José Luis García Sangrador, autor dun dos primeiros (e escasos) estudos de Psicoloxía Social sobre os estereotipos e identidades nacionais en España. En *Estereotipos de las Nacionalidades y Regiones de España* (1981), o autor ofrece os resultados das enquisas efectuadas ao estudantado universitario procedente de Andalucía, Castela, Cataluña, Euskadi e Galicia sobre os estereotipos e preferencias mutuas, así como sobre as variábeis actitudinais que manteñen para con uns e outros pobos.

Malia tratarse dun estudo exploratorio cuxa mostra non permite extrapolar conclusións á totalidade da poboación española, a análise recoñece certas tendencias nas percepcións das comunidades estudadas que consideramos de interese para o desenvolvemento do noso instrumental de traballo. Como é de entender, centrarémonos unicamente naquelas informacións que refiran á consideración das e dos habitantes de Galicia. Unha das máis evidentes é a listaxe dos adxectivos máis utilizados para describir os galegos por parte da

poboación analizada[175]. Sangrador recólleos nunha táboa ordenada segundo a porcentaxe de atribución dos riscos mencionados polos enquisados (incluídos os galegos), que reproducimos a continuación:

Táboa 3.2.1. Adxectivos máis utilizados polos suxeitos ao describir os galegos (N=500)

Nº de Orde	*Adxectivos*	*%*
1.	Amantes da súa terra	49,8
2.	Agarimosos	43,6
3.	Sinxelos	42,4
4.	Supersticiosos	42,0
5.	Casandregos	33,6
6.	Traballadores	30,4
7.	Desconfiados	26,2
8.	Sufridos	26,2
9.	Relixiosos	26,0
10.	Sentimentais	25,8
11.	Humildes	25,6
12.	Tímidos	24,8
13.	Honrados	23,0
14.	Hospitalarios	22,6
15.	Pechados	22,6
16.	Tranquilos	22,4
17.	Sensíbeis	21,8
18.	Nobres	20,2
19.	Aventureiros	18,8
20.	Tradicionalistas	18,6
21.	Incultos	18,2
22.	Tristes	17,2
23.	Xenerosos	17,2
24.	Servizais	16,2

N.º Total de asignacións dos adxectivos: 4.874
% de atribución esperábel ao azar: 12,1
% mínimo significativo (p.<05):14,9

Fonte: Sangrador, 1981, p. 157

[175] Este proceder responde á técnica da Adjective Check List (Katz e Braly, 1933) que, como vimos no capítulo primeiro, é comunmente utilizada en estudos sociolóxicos (Meenes, 1943; Gilbert, 1951; Karlins Coffman e Walters, 1969; Sangrador, 1981, 1996).

Como vemos, malia a coincidencia con algúns dos atributos mencionados en epígrafes anteriores, na relación resultante destaca a preponderancia de adxectivos positivos. Ben é certo que algún dos cualificativos que figuran na táboa poderían conducir a engano en tanto que a súa favorabilidade depende do criterio do individuo —lembremos as consideracións de Miguélez (2013) sobre a cualificación dos galegos como individuos sufridos, servizais, humildes e sentimentais—. Por iso, o cuestionario[176] confeccionado por Sangrador solicitaba asemade aos enquisados que expresasen a súa valoración (positiva, negativa, neutra) sobre cada un dos riscos que atribuían aos grupos. Logo de sistematizar e calcular as puntuacións recibidas polos cualificativos mencionados para cada un deles, o autor estabelece unha comparativa da favorabilidade media[177] dos estereotipos, cuxos datos discrimina segundo variábeis de orixe e sexo. Na táboa resultante, que reproducimos na seguinte páxina, obsérvase que é o grupo galego (cuxos datos destacamos en negriña) o mellor considerado polo resto de comunidades e pola totalidade dos enquisados. Ao atender á discriminación dos resultados en función do sexo dos entrevistados, obtemos que se ben os galegos seguen a ocupar o primeiro posto na consideración das mulleres, a medición do índice de favorabilidade dos homes desprázaos ao terceiro lugar, precedidos por vascos e cataláns.

[176] O cuestionario completo do estudo efectuado por Sangrador (1981) figura no apéndice do volume (pp. 257-264). O autor ofrece, asemade, una pormenorizada explicación do procemento metodolóxico seguido para a obtención dos resultados aquí mencionados.

[177] Sangrador (1981) apunta que a favorabilidade foi calculada tomando como base as puntuacións (en intervalos de 1 ao 9) que os suxeitos outorgaban ao expresar o grao de positividade ou negatividade que atribuían os adxectivos asignados a cada nacionalidade.

Táboa 3.2.2. Favorabilidade media dos estereotipos segundo a orixe e o sexo dos suxeitos

I. Orixe						
			Estereotipos			
Suxeitos	*And.*	*Cast.*	*Cat.*	***Gal.***	*Vas.*	*Esp.*
Andaluces	6,93	5,89	4,64	**6,53**	5,04	6,06
Casteláns	5,57	7,39	5,12	**5,79**	5,52	5,81
Cataláns	5,14	4,59	7,74	**5,31**	6,34	4,87
Galegos	5,21	4,74	5,62	**6,97**	6,29	6,12
Vascos	5,48	5,61	5,77	**6,14**	7,48	5,32
Todos xuntos	5,67	5,65	5,79	**6,15**	6,14	5,64
II. Sexo						
$\overline{X}$ homes	5,62	5,45	6,10	**5,92**	6,45	5,56
$\overline{X}$ mulleres	5,72	5,85	5,49	**6,39**	5,83	5,72
Diferencia	0,10	0,40	0,61	0,47	0,62	0,16
p <	-	-	.01	.01	.01	-

Fonte: Sangrador, 1981, p. 189

Se nos detemos nas celas que sombreamos en cor gris, veremos que a valoración que os individuos fan dos adxectivos que atribúen aos membros da súa propia comunidade/nación, é significativamente superior que a que realizan dos pertencentes a grupos alleos. Este comportamento, que responde a unha tendencia habitual e amplamente observada polos estudos de Psicoloxía Social —e que ten que ver co *sociocentrismo valorativo* (Doise et al., 1985) que explicamos no capítulo primeiro— presenta, con todo, variacións interesantes na análise ofrecida por Sangrador, especialmente no que refire ao caso galego.

Apunta o autor que, se ben a tendencia dominante no resto dos grupos é a de autoatribuírse adxectivos de corte positivo e designar os exogrupos con cualificativos de carácter desfavorábel, o estudo dos datos obtidos por e para os galegos ofrece conclusións diverxentes. Sangrador alude a certa "autodevaluación" (1981, p. 176) dos habitantes de Galicia ao atribuírense a eles mesmos características de corte negativo, algo que non fan os enquisados do resto de comunidades. Ao mesmo tempo, salienta o feito de que o heteroestereotipo dos galegos non revista características tan negativas

como o do resto dos grupos. Deste modo, e tal e como ilustra a táboa que reproducimos ao pé, as diferenzas entre o autoestereotipo[178] dos galegos e o seu heteroestereotipo[179] minimízanse:

Táboa 3.2.3 Diferencias significativas entre o autoestereotipo e o heteroestereotipo dos galegos

1. Adxectivos máis aplicados aos galegos polos demais grupos (hetero) que por eles mesmos (auto):				
Adxectivos	*Auto*	*Hetero*	X^2	*p <*
Sentimentais	15	28,5	7,61	.01
Tranquilos	12	25,0	7,77	.01
Aventureiros	11	20,7	4,98	.05
Tristes	9	19,2	5,90	.05
2. Adxectivos máis aplicados aos galegos por eles mesmos (auto) que polos demais grupos (hetero):				
Adxectivos	*Auto*	*Hetero*	X^2	*p <*
Agarimosos	58	40,0	10,54	.01
Honrados	51	16,0	55,33	.001
Traballadores	47	26,2	16,27	.001
Desconfiados	36	23,7	6,20	.05
Nobres	32	17,2	10,79	.01
Hospitalarios	30	20,7	3,91	.05
Intelixentes	27	8,2	26,63	.001

Fonte: Sangrador, 1981, p. 176[180]

Estes resultados parecen confirmar as impresións de Murado (2013) sobre a relativamente recente consideración positiva dos galegos por parte da poboación española. Na mesma liña, os resultados doutra das cuestións analizadas no citado estudo, como é a preferencia dos enquisados polos membros das nacionalidades participantes, sitúa tamén os galegos entre os favoritos do resto dos grupos:

[178] Para coñecer a relación completa dos adxectivos que conforman o autoestereotipo dos galegos, ver Sangrador, 1981, p. 154

[179] Para coñecer a relación completa dos adxectivos que conforman o heteroestereotipo dos galegos, ver Sangrador, 1981, p. 171

[180] Cómpre apuntar que a táboa amosa os resultados das enquisas efectuadas a una poboación de 400 estudantes e que as cifras que figuran nas columnas "Auto" e "Hetero" representan porcentaxes.

Táboa 3.2.4. Preferencias manifestadas cara ás distintas nacionalidades e rexións segundo a orixe e o sexo dos suxeitos

I. Orixe					
Suxeitos	*And.*	*Cast.*	*Cat.*	***Gal.***	*Vas.*
Andaluces	3,86	3.17	2,21	**3,01**	2,51
Casteláns	3,27	3,73	2,72	**3,27**	3,02
Cataláns	2,88	2,88	3,94	**2,92**	3,23
Galegos	2,93	2,81	2,63	**3,93**	2,98
Vascos	3,04	3,26	2,97	**3,09**	3,98
Todos xuntos	3,20	3,17	2,90	**3,25**	3,14
II. Sexo					
$\overline{X}$ homes	3,21	3,19	2,99	**3,27**	3,24
$\overline{X}$ mulleres	3,19	3,16	2,80	**3,22**	3,04
Diferencia	0,02	0,03	0,19	0,05	0,20
p <	-	-	.05	-	.05

Fonte: Sangrador, 1981, p. 204[181]

Observamos, asemade, que ao manifestar a preferencia polos suxeitos das diferentes nacionalidades, as mulleres volven situar aos galegos no primeiro lugar (e tamén que, nesta ocasión, os homes comparten tal consideración). Esta tendencia reprodúcese noutras variábeis que nos parece pertinente traer a colación. Entre as dimensións do estereotipo avaliadas no estudo figura a "similaridade co eu" (Sangrador, 1981, p. 191), isto é, o grado no que os enquisados se identifican ou recoñecen cos/nos membros doutras nacionalidades. Segundo manifestan nas enquisas e se recolle na táboa que reproducimos ao final destas liñas, as mulleres declaran maior similaridade co colectivo galego, circunstancia que conduce o autor a formular a hipótese de certa "feminidade" (p. 192) na percepción do grupo que nos devolve aos postulados de Miguélez (2013) sobre a tendencia á feminización da súa imaxe.

[181] Cómpre apuntar que a táboa amosa os resultados das enquisas efectuadas a una poboación de 400 estudantes e que as cifras representan a puntuación media de favorabilidade de cada grupo, calculada a partir do grao de positividade ou negatividade que cada enquisado outorgaba aos atributos (sobre puntuacións que ían do 1 ao 9) e segregada en función da súa orixe e sexo.

Táboa 3.2.5. Similaridade co eu dos estereotipos segundo a orixe e o sexo dos suxeitos

I. Orixe			*Estereotipos*			
Suxeitos	*And.*	*Cast.*	*Cat.*	***Gal.***	*Vas.*	*Esp.*
Andaluces	6,08	4,53	3,19	**5,24**	3,53	5,54
Casteláns	3,88	6,74	3,83	**5,23**	4,21	5,81
Cataláns	3,41	3,71	7,18	**4,13**	4,93	4,44
Galegos	3,82	3,72	3,92	**6,58**	4,08	5,56
Vascos	4,23	4,55	4,12	**5,01**	66,56	4,67
Todos xuntos	4,30	4,64	4,45	**5,24**	4,66	5,07
II. Sexo						
$\overline{X}$ homes	4,20	4,47	4,72	**4,79**	4,96	5,09
$\overline{X}$ mulleres	4,40	4,81	4,19	**5,70**	4,37	5,06
Diferencia	0,20	0,33	0,53	0,91	0,59	0,03
p <	-	-	.05	.001	.01	-

Fonte: Sangrador, 1981, p. 191[182]

Do mesmo xeito, poderiamos estabelecer outras conexións cos atributos mencionados nos apartados precedentes. Por exemplo, a tendencia á "autodevaluación" que detecta Sangrador ao analizar o autoestereotipo dos galegos, conecta coa "autosubestimación" que refería Alonso Montero (1974) ao destacar aos atributos que compoñen a imaxe daqueles na literatura foránea. Ao tempo, o apego dos galegos pola terra que mencionan Alonso Montero (1974), Murado (2013), Beramendi (1999) e outros coincide coas impresións dos individuos enquisados que, sexa cal sexa a súa nacionalidade, mencionan a condición "amantes da súa terra" na relación dos cinco adxectivos máis utilizados para a descrición do estereotipo galaico. A táboa na que Sangrador (1981) reporta esta información contén os cinco adxectivos máis empregados para a descrición de todos os

[182]A táboa amosa os resultados das esquisas efectuadas a una poboación de 400 estudantes. As cifras representan a puntuación media de similaridade co eu de cada grupo, tamén calculada a partir dun rango de puntuacións que ían do 1 ao 9, e segregada en función da súa orixe e sexo.

grupos (p. 127). Extraemos dela a información que refire ao colectivo estudado:

Táboa 3.2.6. Os cinco adxectivos máis utilizados por cada grupo de suxeitos no estereotipo dos galegos

ESTEREOTIPO DOS GALEGOS	SUXEITOS				
	Andaluces	Casteláns	Cataláns	Galegos	Vascos
	Caseiros Amantes da súa terra Sinxelos Tranquilos Supersticiosos	Agarimosos Sinxelos Amantes da súa terra Supersticiosos Caseiros	Amantes da súa terra Supersticiosos Agarimosos Sufridos Traballadores	Agarimosos Amantes da súa terra Honrados Traballadores Sinxelos	Amantes da súa terra Sinxelos Supersticiosos Agarimosos Serios

Fonte: Sangrador, 1981, p. 127 (extracto)

Ante a benevolente consideración dos galegos que emana destes datos, cómpre sinalar as reservas que o autor do estudo manifesta albergar sobre a representatividade da mostra de análise e sobre as limitacións na aplicabilidade dos resultados. Sangrador indica que o feito de ter traballado cun universo composto unicamente por individuos universitarios pertencentes ao ámbito das ciencias sociais e humanas podería ter obstaculizado a obtención de rexistros marcadamente negativos, na medida en que a formación que reciben estes estudantes os alerta sobre a inconveniencia de atender a rixideces estereotípicas.

Parte desas limitacións vense emendadas nun estudo posterior (1994) tamén dirixido por Sangrador e que se realiza ao abeiro do Centro de Investigacións Sociolóxicas (CIS). Os resultados desa nova pesquisa, publicados en 1996 baixo o título *Identidades Actitudes y Estereotipos en la España de las Autonomías,* gardan, con todo, suxestivas similitudes co estudo anterior. Nesta ocasión, o universo poboacional implica a individuos de diferentes graos formativos, de ambos sexos, maiores de 18 anos e residentes en cidades de máis de 2.000 habitantes repartidas por todo o Estado español. Unha simple ollada á listaxe de adxectivos aplicados ao colectivo, ordenados unha vez máis segundo a porcentaxe de atribución, ofrece un panorama moi

similar á tendencia marcada na pesquisa anterior. Cómpre reproducir certas instrucións do autor para a lectura desta táboa que, malia ser similar as anteriores, presenta informacións máis complexas. Sangrador estrutura os datos en 3 bloques. No primeiro, topamos aqueles adxectivos que foron atribuídos aos galegos cunha frecuencia que supera o limiar de significación estatística. Na listaxe distinguimos distintos formatos tipográficos (maiúsculas e cursivas) cos que o autor representa distintos graos de *saliencia transversal* dos riscos. Así, aqueles atributos de *máxima saliencia transversal*, isto é, que foron atribuídos aos galegos con maior frecuencia que ao resto das comunidades, figuran en maiúscula e cursiva. Os de *saliencia transversal elevada*, isto é, que foron atribuídos aos galegos en segundo lugar, figuran en minúscula e cursiva. E aqueles cunha *saliencia transversal media ou baixa* figuran en minúscula e formato regular. Nun segundo bloque, represéntanse os adxectivos que, non sendo estatisticamente significativos, posúen una saliencia transversal que podería resultar relevante. Finalmente, no terceiro bloque, fanse constar os adxectivos menos atribuídos aos galegos. Sangrador (1996) destaca a importancia de considerar esta "contra-imaxe" (p. 110) ou "imaxe en negativo" (Javaloy et al., 1990), unha sorte de antiestereotipo que pode resultar tan significativo como o estereotipo mesmo. Para todos os bloques inclúense, ademais das porcentaxes de atribución totais, as referentes ao autoestereotipo e heteroestereotipo.

Táboa 3.2.7. Estereotipo dos galegos

	%	%	%
Boa xente	26,8	31,6	26,4
Amantes da súa terra	20,7	38,2	19,1
Traballadores	16,5	39,0	14,4
Pechados	11,4	6,7	11,8
Amábeis	10,6	10,4	10,6
SUPERSTICIOSOS	10,0	6,1	10,3
Agarimosos	9,1	7,0	9,3
DESCONFIADOS	8,8	12,8	8,4
Sinxelos	8,7	5,9	8,9
CASEIROS	8,5	6,1	8,7
Hospitalarios	7,2	8,3	7,1
AVENTUREIROS	7,2	5,9	7,3
Abertos	6,9	9,6	6,7
Conservadores	6,5	6,7	6,4
Nobres	6,3	7,0	6,3
Rañicas	6,3	3,2	6,5
HUMILDES	6,3	6,7	6,3
Relixiosos	6,1	5,9	6,1
Comellóns	5,7	9,9	5,3
Honrados	5,6	12,6	4,9
Emprendedores	5,6	5,1	5,6
Xenerosos	5,5	7,2	5,4
SENTIMENTAIS	4,0	4,5	4,0
Sufridos	3,5	4,5	3,4
Tímidos	2,9	1,,3	3,0
Antipáticos	1,4	0,0	1,5
Hipócritas	1,3	1,1	1,3
Violentos	1,2	0,3	1,3
Extremistas	1,2	0,3	1,3
Chulos	1,2	0,3	1,3
Sucios	1,1	0,0	1,2
Chapuceiros	1,1	0,8	1,2
Vagos	0,9	0,3	0,9
Racionalistas	0,6	0,8	0,6
Irresponsábeis	0,3	0,0	0,4

N.....	2.484
NS/NC e Perdidos	509
Nº Total de mencións de adxectivos	8.782
Porcentaxe de atribución esperábel ao azar	4,4
Porcentaxe mínima significativa	5,2
Índice de dispersión do estereotipo	16,8

Fonte: Sangrador, 1996, p. 127

Tal e como avanzamos, a imaxe que ceiba a lectura destes datos non difire moito da proporcionada pola enquisa realizada a estudantes universitarios. O contido do estereotipo componse de riscos moi similares aos que obtiñamos entón e define un retrato dos galegos eminentemente positivo. Esta percepción refórzase ao comprobarmos o contido da imaxe en negativo ou contra-imaxe composta fundamentalmente por atributos de carácter desfavorábel. Ao valorar as frecuencias de atribución e a saliencia transversal dos adxectivos, Sangrador (1996) conclúe que a imaxe dos galegos parece estar máis centrada no "afectivo/emocional" que a do resto de comunidades (p. 128). Asemade, destaca a importancia de adxectivos negativos no propio autoestereotipo. A táboa seguinte amosa a comparación entre o autoestereotipo e o heteroestereotipo dos galegos. Os valores da columna "z" dan conta da significación estatística da diferenza entre as porcentaxes de atribución de cada adxectivo no autoestereotipo e o heteroestereotipo. A súa lectura permítenos comprobar que, efectivamente, non existen grandes diferencias entre a consideración que os galegos teñen de si propios e a que merecen por parte doutros pobos. Con todo, chama a atención que adxectivos como *bebedores*, *desconfiados* ou *brutos* teñan máis peso na autoimaxe que na heteroimaxe.

Táboa 3.2.8. Comparación entre o autoestereotipo e o hereoestereotipo dos galegos

	Autoestereotipo	Heteroestereotipo	z
Traballadores	39,0	14,4	9,15
Amantes da súa terra	38,2	19,0	6,54
Honrados	12,5	4,9	4,59
Comellóns	9,8	5,2	2,74
Alegres	8,8	4,7	2,54
Bebedores	6,4	3,1	2,51
Desconfiados	12,8	8,3	2,16
Brutos	7,4	4,3	2,04
Boa xente	31,5	26,3	1,60
Abertos	9,6	6,6	1,60
Xenerosos	7,2	5,3	1,12
Sufridos	4,5	3,4	0,83
Hospitalarios	8,2	7,1	0,62
Sentimentais	4,5	3,9	6,7
Nobres	6,9	6,2	0,38
Humildes	6,6	6,2	0,23
Conservadores	6,6	6,4	0,14
Amábeis	10,4	10,5	-0,06
Relixiosos	5,8	6,0	-0,12
Emprendedores	5,0	5,6	-0,34
Servizais	4,0	5,0	-0,68
Aventureiros	5,8	7,3	-0,77
Tradicionalistas	3,4	4,6	-0,80
Agarimosos	6,9	9,3	-1,13
Casandregos	6,1	8,6	-1,25
Sinxelos	5,8	8,9	-1,49
Testáns	2,4	4,9	-1,66
Rañicas	3,2	6,5	-1,90
Supersticiosos	6,1	10,3	-1,92
Pechados	6,6	11,7	-2,22

Fonte: Sangrador, 1996, p. 129

Salientamos, unha vez máis, que a observación destes datos obtidos arredor do período que circunscribe a nosa mostra de estudo, non ten por obxectivo lanzar conclusións sobre a correspondencia do

estereotipo construído dende a cinematografía galega coa realidade, nin sequera, coa forma na que os galegos eran percibidos pola sociedade da época. O seu fin é o de servirnos de pauta para o deseño de instrumental de análise. Para completalo, repararemos, finalmente, nos escasos traballos académicos sobre a imaxe dos galegos nos medios audiovisuais.

3.3. ALGUNHAS NOTAS SOBRE A IMAXE DOS GALEGOS NOS MEDIOS AUDIOVISUAIS

> Esta es Galicia: tenaz, silenciosa, callada, profundamente mística y finalmente alegre. (NO-DO, 1952, voz en off do fragmento *Contrastes de Galicia*).

Permítasenos referir, en primeiro lugar, unha das investigacións máis recentes verbo da representación fílmica do pobo galego e que ademais foi realizada no seo do Grupo de Estudos Audiovisuais da USC, ao que pertence a autora da presente tese. Financiado con fondos dos Programas Sectoriais de Investigación Aplicada, PEME I+D e Suma, da Consellería de Economía e Industria da Xunta de Galicia, o proxecto de investigación "Galicia en NO-DO: comunicación, cultura e sociedade (1942-1981)", peneira o material existente sobre o territorio e o pobo galegos no noticiario semanal do réxime franquista para analizar a imaxe que se creaba sobre deles e os mecanismos que se poñían en marcha para activala. Dirixida por José Luis Castro de Paz, a investigación considerou 443 novas e 70 documentais rodados en Galicia ou vencellados tematicamente a ela. Alén de abordar o retrato que o noticiario propuña sobre o ditador e sobre as principais localidades galegas, o volume homónimo que compendia os resultados da investigación (Castro de Paz, 2016) ofrece un apartado específico sobre "El retrato del pueblo gallego" (pp. 50-60). Nel, Natalia Alonso Ramos e Héctor Paz Otero (2016) describen a poboación galega retratada no NO-DO como xente submisa, que foxe dos conflitos e dos intentos de cambio:

> Traballo, submisión e fe son os atributos que se corresponden cos grandes valores que o franquismo quere estampar ao longo e ao ancho do seu territorio e

> que a Galicia do NO-DO encarna con lealdade (p. 51)[183].

Parten, nesta premisa, da hipótese formulada por Rafael R. Tranche e Vicente Sánchez Biosca (2006), respecto da estratexia desmobilizadora do réxime franquista e relaciónana coa tendencia da cinematografía posbélica española[184] á creación fílmica de espazos idílicos, atemporais, que habían servir, a modo de útero materno, de acubillo aos aqueixados da "conciencia do derrotado"[185] e de escenario dunha existencia pacífica e consonte co Réxime.

> En suma, Galicia convértese para o franquismo en icona da apracibilidade, poboada de seres cándidos, herdeiros de costumes ancestrais en convivencia pacífica coa beleza das súas paraxes, que conforman esa dimensión idílica que o Réxime estabelece como resultado do esforzo, da fe e a submisión dos seus habitantes. A sinxeleza das súas aspiracións vitais garante unha existencia plácida, sen excesivos sobresaltos, ao abeiro dos truques do mundo exterior (Alonso e Paz, 2006, p. 60)[186].

Así, a dicir destes autores, a Galicia que amosa o noticiario franquista é un pobo de mariñeros e labregos dóciles, traballadores e humildes, en perfecta harmonía coa terra e coa situación do país.

[183] En español no texto referido: "Trabajo, sumisión y fe son los atributos que se corresponden con los grandes valores que el franquismo quiere estampar a lo largo y a lo ancho de su territorio y que la Galicia del NO-DO encarna con lealtad" (Alonso e Paz, 2016, p. 51).

[184] Traen a colación, neste punto, os resultados derivados do proxecto de investigación «Cara a una reconsideración da cultura posbélica: análise dos modos de representación no cinema español (1939-1962) a partir da impronta de Wenceslao Fernánez Flórez», tamén coordinado por José Luis Castro de Paz e financiado polo Ministerio de Economía e Competitividade do Goberno de España (ref. CSO2012-34648).

[185] Alonso e Paz (2016) tenden acó unha ponte coa construción da conciencia do derrotado na obra literaria de Wenceslao Fernández Flórez, de fonda pegada no cinema hispano (Paz, 2015).

[186] En español no texto referido: "En resumen, Galicia se convierte para el franquismo en icono de la apacibilidad, poblada de seres cándidos, herederos de costumbres ancestrales en convivencia pacífica con la belleza de sus parajes, que conforman esa dimensión idílica que el Régimen establece como resultado del esfuerzo, la fe y la sumisión de sus habitantes. La sencillez de sus aspiraciones vitales garantiza una existencia plácida, sin excesivos sobresaltos, al amparo de los embistes del mundo exterior" (Alonso e Paz, 2016, p. 60).

Na mesma liña, a investigadora Beatriz Busto Miramontes observa na Galicia que o NO-DO retrata a formulación do modelo de nación e de cidadáns que o Réxime ansía. A súa tese de doutoramento, titulada *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)* (Busto Miramontes, 2016), supón unha aproximación etno-musicolóxica á representación das galegas e galegos no noticiario franquista. Seguindo a teoría do poder foucaultiana (Foucault, 1999; 2001), Busto Miramontes aborda a análise do NO-DO en calidade de aparato de verificación do Réxime dende o que se construíu un "discurso subalternizado de Galicia" (p. 386). Segundo a autora, en imaxes conscientemente construídas e alteradas, ofreceuse:

> Unha Galicia que se presentaba ante as cámaras como un lugar no que mirar a esencia do pobo, o puro do espírito e o pasado mítico.
> Galicia retrátase como un lugar e unha xente na que poder mirarse para descubrir un tempo anterior á temida modernidade. Un pobo humilde, laborioso, esforzado, sinxelo, patriarcal, **pobre pero agradecido** e fondamente rural, aderezado todo iso por un mítico pasado celta que resultada sorprendente xa que por unha banda apoiaba o argumento diferencial da raza, pero pola outra quedaba asimilado, como un risco do pasado, dentro dun destino no universal de maior envergadura, España (p. 387; a negriña é da autora)[187].

Logo de analizar 71 pezas audiovisuais pertencentes ás seccións "Noticiario", "Documentales" e "Imágenes", a investigadora insiste no carácter submiso e laborioso que se atribuía ás xentes galegas, así como na estratexia inmobilista segundo a que o discurso franquista

[187] En español no texto orixinal: "Una Galicia que se presentaba ante las cámaras como un lugar en el que mirar la esencia del pueblo, lo puro del espíritu y un pasado mítico.
Galicia se retrata como un lugar y una gente en la que poder mirarse para descubrir un tiempo anterior a la temida modernidad. Un pueblo humilde, laborioso, esforzado, sencillo, patriarcal, **pobre pero agradecido** y profundamente rural, aderezado todo ello por un mítico pasado celta que resultaba sorprendente ya que por un lado apoyaba el argumento diferencial de la raza, pero por otra parte quedaba asimilado, como un rasgo del pasado, dentro de un destino en lo universal de mayor envergadura, España" (Busto Miramontes, 2016; p. 387; a negriña é da autora)[187].

retratou Galicia como un pobo ancorado na historia, unha Arcadia feliz resistente ao cambio e ás inflexións do tempo.

Especialmente a partir do estudo do documentario *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas* (1951), Busto Miramontes propón o termo *galaiquismo* para referir ao estereotipo dos galegos popularizado a través do NO-DO e descríbeo cunha serie de adxectivos que non distan moito dos descualificativos peneirados por Alonso Montero no seu percorrido pola representación literaria das e dos habitantes de Galicia ao longo dos séculos.

> Os adxectivos cualificativos que describen o esterotipo do "galego" atópanse reunidos en NO-DO con indubidábel certeza: rural, agraria, esencial, primitiva, fermosa, sinxela, esforzada, humilde, pobre, gandeira, patriarcal, antiga, vella, cristiá, mística, ritual, misteriosa, meiga, supersticiosa, alegre, desconfiada, xenerosa, produtiva, conservadora, céltica, virxe, etcétera (p. 393; aspas da autora)[188].

Pero alén de referir algunhas das fórmulas e tipos polas que se constitúe o así denominado *galaiquismo*, Busto Miramontes adéntrase na análise do discurso para suxerir os motivos que fundamentaron a súa construción. Apunta a autora un duplo obxectivo de dominación que pasaba por reducir a diferenza cultural galega a un estereotipo folclórico que eludise o seu carácter subversivo e configurar un prototipo cultural que servise á totalidade da cidadanía española como modelo de socialización (p. 395).

Nesta construción discursiva da imaxe do pobo galego, cómpre salientar a reflexión da autora sobre o uso da lingua galega nos arquivos analizados. Segundo sinala, a diferenza do que acontecía coas linguas éuscara e catalá, que nunca aparecían no NO-DO, o galego si que era empregado a modo case decorativo nalgunhas das pezas. Nunha estratexia que a investigadora cualifica como "dose

[188] En español no orixinal: "Los adjetivos calificativos que describen el estereotipo de "lo gallego" se encuentran reunidos en NO-DO con indudable certeza: rural, agraria, esencial, primitiva, hermosa, sencilla, esforzada, humilde, pobre, ganadera, patriarcal, antigua, vieja, cristiana, mística, ritual, misteriosa, meiga, supersticiosa, alegre, desconfiada, generosa, productiva, conservadora, céltica, virgen, etcétera" (Busto Miramontes, 2016, p. 393; aspas da autora).

controlada de nacionalismo periférico" (p. 396)[189], o NO-DO permitíase introducir algúns parlamentos en galego en escenas costumistas, sempre en boca de habitantes do rural, con diálogos que reproducían as mensaxes sinaladas nos anteriores parágrafos.

As temáticas incluían a descrición case que turística de diferentes paraxes galegas, as referencias a un pasado celta (escuro, máxico e mítico) superado pola chegada do cristianismo e pola pertenza fiel á nación española, o traballo na terra e no mar, as bondades da cociña galega e os valores da familia e o fogar.

A dicir do investigador Emilio García Fernández (1996), a influencia do NO-DO engrandécese ao considerarmos que se trataba naquela altura do "único organismo autorizado para producir noticiarios documentais en España, e que ningún operador alleo ó mesmo podía realizar este tipo de traballos" (p. 154). Do tratamento da Galicia en NO-DO destaca o seguimento dos veráns do ditador no pazo de Meirás, o foco na industria naval ferrolá e na creación da Escola Naval de Marín, para alén da insistencia no retrato lúdico-festivo da cidade da Coruña, na posta en valor da peregrinación a Compostela, e na creación de estampas sobre o estabelecemento de infraestruturas —como aeroportos, encoros ou a rede ferroviaria— amais das visitas de autoridades destacadas ao territorio —como Eva Duarte de Perón "Evita", o rei de Xordania ou Oliveira Salazar—. Pero no seu percorrido pola "Imaxen cinematográfica durante o franquismo (1940 -1970*)"*, este historiador non só analiza a representación de Galicia no NO-DO senón que estende o estudo ao conxunto da cinematografía posbélica española desenvolvida durante os 30 anos do Réxime. No tocante á análise das imaxes documentais existentes sobre a comunidade galega, e en liña coas investigacións anteriormente mencionadas, o autor destaca a reiteración de paisaxes postais e turísticas, e as referencias constantes á natureza —ou mellor, á beleza paisaxística—, ao folclore e gastronomía de Galicia. Ao referir sobre o cinema comercial de ficción, considerado por García Fernández como o medio máis efectivo para trasladar historias ao público (p. 156), o investigador chama a atención sobre a ambientación costumista para o acubillo dun tipo de personaxe que a crítica da época definiu como:

[189] En español no texto orixinal: "dosis controlada de nacionalismo periférico" (Busto Miramontes, 2016, p. 396).

> Un galego ao gusto do produtor, galego de serie, pouco falador, bruto, bonachón, primo, parvo, ao que se caracterice por un acento que é creación dunha torpe fantasía e do pouco escrúpulo dun actor sen solvencia intelectual (García Fernández, 1996, p. 158, recuperado de *Primer plano* nº 18, 16/02/41)[190].

Sen aceptar integramente o argumento anterior, García Fernández (1996) detecta nos filmes do período un retrato con dúas faces da muller galega. Por unha banda,

> [...] galegas que conducían a historia con enerxía, distanciamento e seriedade; esas mulleres cunha beleza sen igual, relucinte entre as mellores luces, que provocaban enfrontamentos en todos aqueles que poñían os seus ollos nelas; esas damas que se manteñen firmes no seu sufrimento porque naceron para vivi-la amargura da soidade; eses rostros marcados polas pegadas da traxedia pero que tamén responden co desprezo (p. 158)

E pola outra,

> [...] complementos idóneos, contrafortes de singular fortuna igualmente en forma de muller xa metida en anos, capaz de facer fronte a calquera eventualidade, sempre disposta a levantar ruínas e a sosegar inquietudes. Eran doutoras en experiencia, sumidas na pracidez do seu corpo arrobado, abundante en gratitude, entregadas ó coidado das vidas desvalidas, co desexo de preserva-la súa "protexida" dos males mundanos que lle están asexando (p. 159; aspas do autor).

Na súa análise, o autor destaca o recato e relixiosidade dunhas e doutras, en contraposición coa fogosidade das actrices estranxeiras coas que compartían pantallas. Ao tempo, repara na caracterización das personaxes masculinas galegas como seres

[190] En español no orixinal: "Un gallego a gusto del productor, gallego de serie, poco hablador, bruto, bonachón, primo, parvo, que se le caracterice por un acento que es creación de una torpe fantasía y del poco escrúpulo de un actor sin solvencia intelectual" (García Fernández, 1996, p. 158, recuperado de *Primer plano* nº 18, 16/02/41).

> [...] orgullosos e sinxelos, amantes da aventura e necesitados emigrantes, inxenuos fillos de indianos ou espabilados estudiantes, solitarios donos de pazos ou bondadosos empresarios; mulleiregos empedernidos ou graciosos en busca dun aplauso (p. 159).

En moitas ocasións, tamén os caracteres masculinos topaban o seu contrapunto en secundarios especialmente dotados para a comedia e o enredo, entre os que García Fernández fai sobresaír unha das figuras consideradas chave na representación caricaturesca dos galegos no cinema estatal do período, a do actor coruñés Tomás Ares Pena, popularmente coñecido co alcume de Xan das Bolas. Ao longo da súa filmografía e a través de numerosas intervencións como actor secundario en películas diversas nas que viña interpretar o mesmo papel con sucintas variacións, Xan das Bolas foi tecendo, a dicir do investigador José Luis Castro de Paz (2008) unha "personaxe galega de fortísimo acento e delirantes construcións sintácticas, particularísima e tan pronto picaresca como aparentemente apoucada *filosofía* vital co fin de sobrevivir en ambientes case sempre hostís" (p. 38)[191], caracterización que foi evolucionando co tempo cara ao "bruto pero entrañábel paisano da 'paz franquista'" (p. 39; aspas do autor)[192], un "tonto, inxenuo pero posuidor dunha certa 'sabiduría popular', necesitado sempre dun patrón a quen obedecer" (p. 39; aspas do autor)[193]. Unha imaxe, como vemos, afábel e submisa, que non dista moito da que atopamos referida nas análises da imaxe dos galegos do NO-DO que trouxemos a colación nos parágrafos precedentes e que tamén vimos en extenso na análise da caracterización dos galegos na literatura ao longo dos séculos.

A teor do anteriormente exposto, semella que a literatura académica sobre a representación cinematográfica dos galegos durante a ditadura franquista, destaca tamén certos trazos negativos do retrato. A dicir de García Fernández (1996),

[191] En español no orixinal: "personaje gallego de fortísimo acento y delirantes construcciones sintácticas, particularísima y tan pronto picaresca como aparentemente apocada *filosofía* vital con el fin de sobrevivir en ambientes casi siempre hostiles" (Castro de Paz, 2008, p. 38).

[192] En español no orixinal: "bruto pero entrañable paisano de la 'paz franquista'" (Castro de Paz, 2008, p. 39; aspas do autor).

[193] En español no orixinal: "tonto, ingenuo pero poseedor de una cierta 'sabiduría popular', necesitado siempre de un patrón a quien obedecer" (Castro de Paz, 2008, p. 39; aspas do autor).

> [...] quizais non foi unha imaxe acertada, senón máis ben pobre e en moitos casos despectiva, abundante en tópicos que situaban a Galicia nun recinto de belezas inigualables pero inhóspito, transmitindo unha imaxe que sumía a terra e as súas xentes nesas profundidades socio-culturais das que lle costou saír (p. 177).

Para atoparmos unha réplica feminina de notoriedade similar a de Xan das Bolas naquela altura, cómprenos abandonar o cinema estatal e reparar no retrato do pobo galego que se estaba a tecer dende a outra beira do Atlántico. A acusada emigración española cara a diferentes territorios da América Latina nos séculos XIX e XX tivo a súa pegada nas cinematografías nacionais de ultramar que retrataron de modos diversos as comunidades de migrantes que chegaban ás súas costas, o seu encontro (ou desencontro) coa sociedade receptora e as súas estratexias e dificultades de integración. A colectividade galega, unha das máis significativas pola porcentaxe de persoas desprazadas en comparación coas procedentes doutros lugares da xeografía española, ocupou un lugar destacado neste retrato que foi singularizado na personaxe da criada *Cándida*, deseñada e interpretada pola actriz arxentina Niní Marshall. En anteriores traballos[194] analizamos en profundidade a caracterización desta figura que mesmo supera en transcendencia a de Tomás Ares Pena, ao se constituír como personaxe protagonista nunha decena de filmes[195] que mesmo cruzaron as fronteiras da cinematografía arxentina e tiveron as súas réplicas na mexicana e a cubana. A criadiña galega *Cándida Loureiro Ramallada*, ideada por Niní Marshall a partir do recordo dunha muller que servira á súa familia cando nena, dáse a coñecer na radio arxentina dos anos 30 a través do serial *El chalet de Pipita* (Radio Municipal, 1935). *Cándida* xorde dende o inicio como un ente de finalidade esencialmente cómica que "cimenta a súa mofa sobre xogos de

[194] Cfr. Roca Baamonde, 2012; Roca Baamonde, 2018; Pérez Pereiro e Roca Baamonde, 2019.

[195] *Cándida (*Dir. Luis Bayón Herrera. EFA, 1939), *Los celos de* Cándida (Dir. Luis Bayón Herrera. EFA, 1940), *Cándida* Millonaria (Dir. Luis Bayón Herrera. EFA, 1941), *Cándida, la mujer de año* (Dir. Enrique Santos Discépolo. Argentina Sono Film, 1943), *Santa Cándida* (Dir. Luis César Amadori. Argentina Sono Film, 1945), *Una gallega en México* (Dir. Julián Soler. Filmex, 1949), *Una gallega baila mambo* (Dir. Emilio Gómez Muriel. Filmex, 1951), *Los enredos de una* gallega (Dir. Fernando Soler. Ultramar Films, 1951), *Una gallega en La Habana* (Dir. René Cardona. Pelimex y Argentina Sono Film, 1955), *e Cleopatra era* Cándida (Dir. Julio Saraceni. Filmex Argentina,1964).

palabras e dobres sentidos, sobre incorreccións constantes, curvas tonais esaxeradas, un volume excesivo e unha linguaxe chocalleira con interferencias constantes do galego" (Roca Baamonde, 2018, p. 102)[196].

A súa adaptación cinematográfica, a partir da triloxía de filmes dirixida por Luis Bayón Herrera dende 1939, "incorpora unha esmerada comicidade física baseada na xestualidade da actriz, os seus modos de andar e a súa vestimenta"[197] (Roca Baamonde, 2018, p. 102).

Pero se ben o éxito de Niní Marshall contribuíu enormemente á difusión desta imaxe cómica da galega palurda, leal e de bo corazón, o estereotipo xa fora amplamente estendido entre a poboación arxentina nos séculos anteriores través da literatura, o teatro e os medios impresos[198]. O médico e intelectual galeguista emigrado a Bos Aires, Antonio Pérez-Prado, describía deste modo a imaxe dos galegos na prensa:

> Os *gayegos*, sobre todo os galegos de Galicia, eran porcos, cutres, afoutados —ás veces—, brutáns —sempre—, e pailáns, aínda que habelenciosos nos pequenos negocios e abondo arteiros. Non había por que temelos. Nas caracterizacións e mais nos debuxos eran representados cun cabezón "cadrado" —cúbico en realidade— e algo moi característico: unha mesta matogueira de cellas tétricas, de sen a sen, coma beiril sobre os "ollos mouros". Nunca ben afeitados e sobre as súas vigorosas queixadas unha sombra punteada; os

[196] En inglés no orixinal: "The radio version of Cándida based her parody on puns and double entrendres, constant mistakes, and exaggeratedly strong accent, excessive loudness, coarse language and constant linguistic interferences from Galician" (Roca Baamonde, 2018, p. 102).

[197] En inglés no orixinal: "The film version of the Galician 'criadiña' (maid) incorporated a crafted physical comedy based on the actress's body language, her manner of walking and her outfits" (Roca Baamonde, 2018, p. 102).

[198] A construción do estereotipo do galego no imaxinario arxentino ten sido amplamente abordada por autoras e autores como Lojo, Guidotti de Sánchez e Farías (2008), Pérez Prado (1993), Núñez Seixas (1999; 2002) ou Fernández Santiago (2005). A personaxe da criada galega ideada por Niní Marshall foi tamén obxecto de estudo de investigadoras e investigadores de disciplinas diversas como González (1996), Sempere (2002), Mestmann (2005), Pereira (2007; 2009), ou Lojo (2011).

> cabelos, sedas a modo de cepillo. (Pérez-Prado, 1993, p. 215; aspas do autor)[199].

E dunha forma similar, o investigador Xosé Manuel Núñez Seixas (2002) analiza a forma na que eran representadas as mulleres galegas, descritas ou debuxadas como "personaxes sinxelos, ignorantes, máis ou menos paifocas —malia experimentaren ascenso social—, tanto ou máis avarentas cós homes e, en ocasións, próximas ós perigos da prostitución" (p. 82).

Topamos pois, unha outra vez, cunha caracterización despectiva das e dos procedentes de Galicia que reproduce algúns dos trazos negativos que singularizamos na revisión do seu tratamento na literatura española. De feito, son varias as voces no ámbito investigador (Fernández Santiago, 1995, Sempere, 2002) que atribúen a orixe desta imaxe ás colectividades de emigrantes españois alén mar, como así o fai María Rosa Lojo (2011):

> A forza do negativo no estereotipo é, con todo, demasiado intensa. Remóntase á estigmatización que os traballadores galegos sufriran xa dentro de España que seguiu fustrigándoos nos seus destinos fóra dela. Até o día de hoxe, no que o contexto histórico virou de modo radical e no que xa non existen os inmigrantes aos que se asociaba o estereotipo, este continúa a ter vixencia nalgún lugar do imaxinario (p. 289)[200].

Certo ou non, o asentamento deste estereotipo do galego non se limitou á Arxentina, senón que afectou a boa parte das cinematografías nacionais americanas. Manolo González (1996)

[199] En español no orixinal: "Los gayegos, sobre todo los gallegos de Galicia, eran guarros, cutres, resueltos —a veces—, brutos —siempre— y palurdos, aunque habilidosos en los pequeños negocios y los suficientemente astutos. No había razón para temerles. En las caracterizaciones y en los dibujos eran representados con un cabezón 'cuadrado' —cúbico en realidad— y algo muy característico: una poblada mata de cejas tétricas, de sien a sien, como alero sobre "ojos moros". Nunca bien afeitados y sobre sus vigorosos mentones una sombra punteada: el cabello, cerdas a modo de cepillo" (Pérez-Prado, 1993, p. 215).

[200] En español no texto orixinal: "La fuerza de lo negativo en el estereotipo es, con todo, demasiado intensa. Se remonta a la estigmatización que los trabajadores gallegos habían sufrido ya dentro de España y que siguió hostigándolos en sus destinos fuera de ella. Hasta el día de hoy, en que el contexto histórico ha cambiado de modo radical y en que ya no existen los inmigrantes a los que se asociaba el estereotipo, este continúa teniendo vigencia en algún lugar del imaginario" (Lojo, 2011, p. 289).

parafrasea a *Historia del cine mundial desde los orígenes* (1949/1972) de Georges Sadoul para dar conta deste fenómeno tamén en Cuba: "melodramas, sensiblerías, rumbas, 'folklore' para turistas norteamericanos groseiros cómicos ridiculizando os galegos e os *negriños* constitúen a maioría duns cantos filmes falados reproducidos dende 1938 á revolución de Fidel Castro (Sadoul, 1949/1972, pp. 381-382; aspas do autor).

Cómpre sinalar que a intelectualidade galega da época manifestou de forma vehemente a súa oposición ao estereotipo deitado sobre os migrantes do país. Na Arxentina, denunciárono a través da publicacións de artigos reivindicativos en semanarios como o *Galicia* (Pereira, 2007) ou *Galicia Emigrante*, a revista que dirixía Luis Seoane (Redondo Neira e Pérez Pereiro, 2018), e mesmo con actos protesta na rúa que trataron de torpedear a estrea destes filmes (Sempere, 2002; Roca Baamonde, 2018), pero as súas accións non tiveron grande calado e non é doado dar nesta e noutras cinematografías con exemplos dun tratamento alternativo[201].

Quizais o contrapunto teriamos que buscalo xustamente nas mostras de cinema de correspondencia (González, 1996) que transitaban dunha a outra beira do Atlántico. Filmes de non-ficción que as colectividades de migrantes no exterior encargaban para amosar aos seus membros e á sociedade de acollida as belezas e costumes da Galicia natal, —con autores destacados como José Gil, Manuel Aríns Torres ou Armando Hermida Luaces—, ou para exhibir nas vilas que os viron partir e dar a ver aos que foran os seus paisanos mostras do seu progreso e dos seus actos sociais e culturais, —con firmas como as de Eligio González ou Federico Valle—. Pero en moitos dos retratos realizados dende Galicia de cara a emigración, olladas coma as de Soliña Barreiro González (2018) detectan certa "morriña paralizante" (Barreiro González, 2018), que deriva do que ten sido denominado como "psicopatoloxía do retorno" (García-Caballero e Area Carracedo, 2007), e que devén na filmación dun retrato compracente de Galicia, con escasa presenza dos seus poboadores, sen rastro dos conflitos sociais e económicos do país e

[201] Manolo González (1996) destaca o actor galego afincado en Bos Aires Fernando Iglesias "Tacholas" como un dos poucos en rexeitar a interpretación de papeis que denigrasen a figura dos galegos (p. 247).

enfocado na paisaxe —a que se contempla—, por oposición ao territorio ou á terra —a que se traballa.

> Agora ben, nunha Galiza desangrada pola emigración e o atraso económico do século XX, estas representacións fican inmóbeis, idealizadas e hixienizadas como xeito de ocultar esa ferida fundamental da emigración e da pobreza. Eríxese na meirande parte dos filmes unha paisaxe petrificada nunha promesa. O tempo paralízase e o pasado promete futuro: nada cambia e á volta da emigración todo restará sen mudar como antes de abandonar a casa. A imaxe paisaxística da Terra non reflicte as transformacións sociais nin a súa necesidade, ocúltaas (Barreiro González, 2018, p. 44).

E máis adiante,

> Os estereotipos da paisaxe galega contribúen á perpetuación dunha imaxe de Galiza inalterábel secularmente e ao rexeitamento do cambio; esas imaxes xorden dun réxime escópico específico que facilita a configuración dun espazo imaxinario non conflitivo (p. 57).

Así, co tratamento da paisaxe, a poboación e o traballo nos filmes como base, Barreiro González opón mostras como *Nuestras fiestas de allá* (Dir. José Gil, 1928), *Galicia y sus gentes* (Dirs. Alberto Reig e Cristian Anwander Aman, 1951) ou *Un viaje por Galicia* (Dir. Manuel Aríns, 1958), partícipes todos eles dese afán compracente ao que vimos de referir, ao filme *Galicia* (1936) de Carlos Velo, onde a cámara se coloca a carón dos traballadores do mar e da terra para retratar de preto as súas vidas e as súas faces.

En conexión con esta tendencia paralizante, a pegada da migración no cinema comercial do Estado español derivou, a ollos de Manolo González (1996), na introdución dun outro tópico, o do "indiano adiñeirado que retorna ao seu país natal nos derradeiros días da súa vida e os avatares relacionados coa súa fortuna ultramarina. O franquismo alentou esta imaxe de emigrante triunfador cunha visión idílica da emigración, conformista e folclórica" (p. 242). O autor identifica exemplos desta caracterización en boa parte das películas

producidas por Suevia Filmes, a compañía do tamén galego e tamén emigrante retornado Cesáreo González. Pon por caso '¡*Polizón a bordo!* (Dir. Florián Rey, 1941), *El indiano* (Dir. Fernando Soler, 1954) ou *El famoso Carballeira* (Dir. Fernando Mignoni, 1940). Entre os escasos exemplos da época que contradiciron ou cuestionaron o tópico do exitoso retorno, destaca González (1996, pp. 242-243) a "acidez irónica" do filme *Caramote de Lujo* (Rafael Gil, 1957), baseado nun argumento de Wenceslao Fernández Flórez, a exploración das causas da diáspora en *Canto a la Emigración* (Antonio Román, 1935) ou o retrato da partida forzosa que ofrece a fita *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959).

A dicir de Fernando Redondo Neira e Marta Pérez Pereiro (2018), o anverso deste retrato débese procurar no cinema realizado tras a ditadura franquista. Estes investigadores da Universidade de Santiago de Compostela resaltan que xa o cinema amador e militante que comezou a agromar en Galicia na década dos 70[202], deu conta dunha outra maneira de entender o proceso migratorio e as características dos retornados a través de curtametraxes como *Inqueda volta* (Grupo Lupa, 1972), *Por que marchamos?* (Grupo 4, 1977), *Emigrante* (Dir. María Teresa Enrich, 1979) ou *o Pai de Migueliño* (Dir. Miguel Castelo, 1976), fitas que exploraban as causas forzosas da partida e a estrañeza do retorno. Pero son os filmes do realizador Chano Piñeiro xa nos anos 80 os que abondaron na fenda que a migración causou nas galegas e galegos. Coa curtametraxe *Mamasunción* (1984), e a longametraxe *Sempre Xonxa* (1989), Piñeiro destácase pola posta en imaxe das persoas que ficaron en Galicia a agardar a volta dos migrados.

> A perspectiva destes filmes, ao contrario da meirande parte dos que analizamos aquí, é a dos que quedaron en Galiza sufrindo as consecuencias da partida dos familiares e veciños a América. Son, por tanto, retratos da ausencia, nos que se presenta unha óptica inversa, non edulcorada, da migración dos galegos, dende a ollada de mulleres, que se converten en superviventes do trauma da separación e nas cabezas de familia, pola

[202] O investigador Xan Gómez Viñas (2015) explorou abondosamente este período do cinema galego na súa tese doutoral *Do amador ao militante, implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70.*

> ausencia de maridos, pais e irmáns, o que deveu nunha análise errónea da sociedade galega como un matriarcado (Redondo Neira e Pérez Pereiro, 2018, p. 118).

Ao tempo, emerxeron outros exemplos como a coprodución hispano-cubana *Gallego* (Dir. Manuel Octavio Gómez, 1988) que, baseada na novela homónima de Miguel Barnet, retratou as dificultades e infortunios da vida dos emigrantes galegos en Cuba.

Pero sexa cal sexa o tipo de emigrante que unhas e outras retratan e a estratexia discursiva que comportan, a reiteración da súa presenza lévanos a insistir no rol central que esta temática ten na representación de galegas e galegos na contorna audiovisual. A dicir de Fernando Redondo Neira e Marta Pérez Pereiro (2018):

> O común a todas estas imaxes é a reflexión xeral sobre o feito migratorio e particular sobre a diáspora galega como unha colectividade marcada por un trauma repetido na historia, por un sentir común de perda e, ao tempo, de busca dunha nova identidade (p. 108).

Sempre Xonxa é un dos filmes que compoñen, canda *Urxa* (López Piñeiro e García Pinal, 1989) e *Continental* (Villaverde, 1989), a tríade de longametraxes estreadas en galego en novembro de 1989 no evento Cinegalicia que, pola súa relevancia a nivel simbólico, escollemos para abrir a mostra de análise da presente tese e de cuxa importancia falaremos nos capítulos seguintes. Como o filme de Chano Piñeiro, a longametraxe *Urxa*, asinada por Alfredo García Pinal e Carlos G. Piñeiro, ten a migración entre os seus temas centrais e, ao tempo, comparte con *Sempre Xonxa* outras dúas características do que Margarita Ledo Andión (2018) acuñou como as "tres cariátides que distinguen o cinema de aquí: a lingua, a terra, ca variante da 'paisaxe e as migracións'" (p. 9; aspas da autora). *Continental*, a fita dirixida por Villaverde que foi dobrada ao galego para a súa exhibición en Cinegalicia, afastouse do tratamento temático e paisaxístico das dúas anteriores, abrindo unha nova liña de realización cinematográfica que singularizará a oposición ao cinema máis tradicional nos anos a seguir.

Sen dúbida, son estes tres filmes, fiados nese evento que se publicitou e se recibiu como un grande acontecemento sociocultural

co albo de reivindicar un lugar de seu para Galicia e para o cinema galego —e en galego— na escena cinematográfica e no discurso artístico, os que recibiron máis atención ao longo dos anos por parte de académicos, xornalistas e críticos de cinema[203]. Porén, da análise das personaxes de cada un destes filmes, que é o que nos ocupa, topamos lecturas escasas e illadas, se ben diversas e, en moitos casos, contrapostas. A meirande parte delas coinciden, como viamos, en salientar o recurso/homenaxe ás temáticas e tópicos tradicionais da ficción galega en *Urxa* e *Sempre Xonxa*, por oposición á buscada modernidade de *Continental* (Nogueira, 2014, Castro e Nogueira, 2018).

Así, para alén do tratamento do tema migratorio, Castro de Paz e Nogueira (2018), destacan de *Sempre Xonxa* o seu achegamento "case que etnográfico" (p. 182) ao rural galego e á súa idiosincrasia, amais da reflexión socio-política que o filme ofrece sobre a colectividade galega. En liña coa crítica realizada por Francisco Rodríguez (1990) nas páxinas de *La Voz de Galicia* tras a estrea comercial da fita[204], na que o xornalista acusaba o uso de "estereotipos psicolóxicos e mesmo culturais, con pretensións etnográficas" por parte do seu director, guionista e produtor, Castro de Paz e Nogueira apuntan cara ao uso destes esquemas como vía para atraer o interese do que se concibía como público directo do filme, a saber, o público galego. A personaxe de Xonxa, interpretada pola actriz Uxía Blanco, foi no seu momento descrita por Rodríguez (1990) como "a representación depurada da muller traballadora do noso medio rural, espírito inmorrente do verdadeiro país: constáncia traballo, fidelidade, amor, desprendimento, sentido da xusticia... espontáneamente vividos" (citado en González, 1992, p. 422), ao tempo que o crítico e xornalista José Luis Losa (1990) sentenciaba nas páxinas do mesmo xornal "a la que no obstante nadie podrá creerse como mujer rural de Transmonte" (citado en González, 1992, p. 121). A seguir co debate sobre a figura de Xonxa e sobre a súa representatividade, autoras como Antía Pereira Carreiro (2014) viron nesta personaxe e no rol central que asume na trama, unha clara aposta de Piñeiro por reclamar para as mulleres

[203] Só agora poderán verse superados en análises e críticas polo que se está a constituír como o filme-acontecemento-galego do novo século: *O que arde*, do director Óliver Laxe.

[204] O texto de Francisco Rodríguez (1990) foi recuperado por Manolo González en *Documentos para a Historia do Cine en Galicia 1970-1990* (1992, p. 422).

galegas unha maior visibilidade na pantalla. Pero, ao tempo, acusaron a escasa autonomía de Xonxa, e a dependencia das súas accións respecto as das personaxes masculinas que completan o trío protagónico do filme, como unha mostra de retrato estereotípico marcado polo xénero e consonte á dulcificación, subestimación e simplicación dos caracteres femininos aos que facía alusión Miguélez (2013) no seu desenvolver sobre o tropo do sentimentalismo galego. Neste senso, nunha das máis recentes aproximacións ao fenómeno *Cinegalicia,* realizada ao abeiro dun especial da revista de crítica cinematográfica galega *A Cuarta Parede* co gallo do trinta aniversario da efeméride, a xornalista e poeta Laura Ramos Cuba (2019) detecta evidencias dese mesmo tratamento nos tres filmes e vencéllaas coas diferentes estratexias de resistencia desenvolvidas polo nacionalismo cultural galego ante o estereotipo barbarizante do subalterno presente no discurso colonizador español.

> *Urxa, Continental* e *Sempre Xonxa* nacen no centro deste diálogo colonial. Cómpre entón realizar unha dupla lectura destas obras entanto a perspectiva de xénero aplicada a estas producción cinematográficas —que procuran cuestionar o estatuto da muller das imaxes— non debe perder de vista a entidade destas como producción cultural subalterna en que as imaxes das mulleres son atravesadas polos estereotipos sobre as galegas que, nun estadio último, encarnan tamén o símbolo da Galiza como muller, Terra Nai (2019).

A dicir de Ramos Cuba nunha aproximación que segue de preto o desenvolvemento teórico de Miguélez (2013), é este o discurso que explica a articulación das personaxes femininas da tríade fílmica pola que se apostou en Cinegalicia como caracteres resignados, serenos, resistentes e inmóbeis fronte a forza, a afouteza e mesmo a violencia características de boa parte das personaxes masculinas.

> Xa que logo, cabe esperar no cinema galego unha idea masculinista da forza, mais tamén unha ligazón co sentimentalismo como marcador étnico de noso, propio dos discursos coloniais en reacción ao relato barbarizante do subalterno. Porén, alén de ser mostra da civilización, a emoción e a sensibilidade caen nunha

> desvalorización ao ser consideradas un tropo feminino e, consecuentemente, propio dunha carencia infantil ou dun espírito acrítico (Ramos Cuba, 2019).

Sexa cal sexa o transfondo da caracterización, o certo é que é doado atopar nos escritos arredor de *Urxa* referencias ao hieratismo, inmobilismo e escasa presenza desta personaxe que se presumía protagonista do filme. No mesmo especial de *A Cuarta Parede,* o crítico Jesús Silva (2019) atribuía a falta de ritmo da película ao "escaso peso narrativo" de Urxa, á que definiu como "versión parcial e distorsionada da meiga rural" para despois se entreter en debullar a falta de correspondencia dos seus trazos cos que Carmelo Lisón (1979) tiña empregado para describir as meigas galegas no seus traballos de antropoloxía sobre Galicia. Pero tamén 30 anos antes, o escritor e xornalista Carlos G. Reigosa (1989) xa facía dende as páxinas do *Faro de Vigo* alusións ás mesmas "rixideces expresivas", que explicaba como "fillas quizabes dalgúns prexuízos preventivos alimentados por unha cultura aínda presa de certos temores ou complexos" (citado en Fernández, 2004, p. 365). Pola contra, autores como Xoán Acuña (1989), distinguían o labor de Luma Gómez por "interpretar á perfección o personaxe da meiga, —tópico perigoso e escorregadío noutras mans— muller que arela o enfeitizo da mar e ata resulta un chisco triste na súa asumida soidade" (citado en González, 1992, p. 383). Outros como Eduardo Galán (2014, pp. 28-35), destacan como características da meiga o seu humor e o realismo máxico que a arrodea, —trazos que tamén salientan de *Caladiño,* unha personaxe secundaria do filme *Sempre Xonxa*—, que é descrito como "un tolo que quere voar" (p. 32) ou como "ser inocente que representa a pureza máis enxebre e a imaxinación perdida" (Cabreiro, 1989, citado en González, 1992, p. 381). Unha e outro devólvennos á teorización sobre o fantástico e á superstición como elementos capitais na conformación dos caracteres galegos mencionada nos parágrafos sobre a súa representación literaria.

Por último, malia que as críticas do filme *Continental* parecen eludir a atención ao tratamento das súas personaxes, quizais pola indefinición que acusan neles críticos como Celso López nas páxinas de *A Nosa Terra* (citado en González, 1992, p. 387) topamos algúns exemplos que identifican nese "microcosmos no que recalan putas, contrabandistas, chulos e drogadictos" (Fernández, 1989, citado en

González, 1992, p. 385)[205] unha abstracción do caciquismo existente na Galicia "permanentemente sometida a repartos en áreas de poder" (Fernández, 1989, citado en González, 1992, p. 385).

Como vemos, mesmo nestes filmes que recibiron maior atención por parte de integrantes da academia e a crítica, as entradas existentes sobre a caracterización das personaxes non son moitas e carecen dunha aproximación sistemática. Para paliar esta falta, nos capítulos seguintes desenvolveremos unha proposta metodolóxica que empregaremos na análise da representación das personaxes galegas nos filmes do período 1989-2001. Antes diso, presentaremos ao lector unha contextualización da cinematografía de estudo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[205] En español no texto referido: "en el que recalan putas, contrabandistas, chulos y drogadictos" (Fernández, 1989, citado en González, 1992, p. 385).

4. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DO CINEMA EN GALICIA

4.1. ANOS 70. Á PROCURA DO CINEMA GALEGO

Este capítulo pretende ofrecer unha contextualización histórica da cinematografía de estudo e explorar brevemente os debates sobre a definición do cinema galego que caracterizaron o rexurdir da actividade cinematográfica en Galicia nos anos 70 e que serían trasladados aos modelos produtivos das longametraxes en formato profesional estreadas nas dúas décadas posteriores e das que se nutre a nosa mostra de análise.

A modo de apertura desta exposición, servímonos da reflexión que o escritor, cineasta e investigador Alberte Pagán (2020) fai sobre o devir da cinematografía galega no recente volume *De illas e sereas*:

> A historia do cinema galego é un relato intermitente, unha sucesión de excepcionalidades, obras de francotiradoras e francotiradores sen continuidade, esforzos persoais sen recepción crítica, películas inacabadas, secuestradas ou perdidas, illas descoñecidas no océano da indiferenza mercantil. Só nun par de momentos do noso devir cinematográfico estas illas pareceron querer adquirir a vocación de arquipélago (p. 71).

"Relato intermitente", en palabras de Pagán, "relato discontinuo", nas de Xan Gómez Viñas (2018, p. 13), ou "fíos no tecido que a historia tronzou", nas de Margarita Ledo Andión (2020) son varias pero similares as fórmulas que estas voces cara a unha historia crítica do cinema galego empregan para describir os ires e vires do sector á procura dunha definición de seu. Todas elas parten da concepción do cinema galego como aquel que se fai en lingua galega. Todas elas son relecturas, ou reescrituras, puntos a seguir, dunha sentenza ben coñecida que tamén nós queremos traer a colación nesta tese por canto

ten a ver co papel do cinema como construto cultural e como lugar de memoria en Galicia.

> O cinema galego é a consciencia da súa nada, que xa é algo (González, 1992, p. 162)[206].

Con estas palabras, a medio camiño entre o paradoxo, a retranca e arenga, presentábase en 1973 a I Semán do Cine de Ourense, un encontro promovido polo cineclube Padre Feijoo que pretendía servir de espazo de reflexión e debate sobre a identidade, o devir e o porvir do cinema galego e que reuniu, nesa primeira e nas sucesivas edicións (até 1978), as principais voces do sector. No seu texto de presentación, dicíase tamén: "Non é posíbel falar de cinema galego se de Galicia se utiliza só paisaxe, escenarios e temas folclóricos" (González, 1992, p. 166).

Facíase patente, así, o agromar dun debate sobre a relación entre cinema e identidade que, a través de numerosas conversas, escritos e xornadas, abordaría o papel que os filmes estaban tendo e debían ter na construción e difusión da cultura galega, no espallamento das súas "sementes de rememoración", por volvermos ao termo de Halbwachs. Na mesma liña e no mesmo ano, o número 40 da revista *Grial* incluía o texto "A percura dun cinema galego" de Manuel Rabón (1973):

> No que vai de século fíxose algo, moi pouco, que poderamos decir que se achega a Galicia, se o entendemos somentes coma cine feito coa nosa rexión coma escenario, ou cun certo achegamento a algún persoaxe galego. Este cine fíxose sin unha verdadeira galeguidade que amostrara os valores e as vivencias do noso pobo. Por esto non ten valor artístico, nin casi histórico, mas si un interés de estudo, pra sopesar e recoller o positivo e desbotar o negativo, e así poder ir á percura do futuro, dun verdadeiro cine galego, pensado feito con esprito galego, que narre o verdadeiro sentir do noso pobo, os nosos costumes, os nosos mitos e tamén, como non, a nosa historia (p. 235).

[206] En español no orixinal: El cine gallego es la conciencia de su nada: ya es algo (González, 1992, p. 166).

Os anos 70 supoñen un punto de inflexión na maneira de concibir o cinema en Galicia que autores como Hueso Montón (1996) e Nogueira (1997) relacionan coa anovación cinematográfica que se estaba a experimentar noutros lugares e noutras cinematografías –como o Cine Novo Brasileiro ou o Cinema Quebecois—apegadas ás reivindicacións nacionais. En efecto, a anovación do cinema galego vén da man de colectivos de cineastas amadores e semiprofesionais[207], á procura dun cinema propio, afastado dos tópicos temáticos e representacionais dos filmes realizados en Galicia durante o réxime franquista (ver §3.3.), á procura de novas fórmulas e modalidades expresivas e con marcado compromiso político.

> Nos 70 —un momento de reivindicación, disidencia combativa, esperanzas e expectativas, experimentalismo e desexo de romper co pasado— xorden grupos específicos (Imaxe, Enroba, Lupa) e profesionais (como Castelo, Gato, Villaverde, López Piñeiro), con interesantes curtametraxes (as primeiras en 35 mm). Neste momento podemos sentir a recuperación de tonos específicos, identidades e narrativas, que, xunto con un certo cinema militante (como o de Varela Veiga e Soler) nos permite albiscar a semente dalgo maior (Sande, 2018, p. 85)[208].

A creación dos grupos *Lupa* (1971), *Enroba* (1971), e *Imaxe* (1973) nas cidades de Compostela e A Coruña vira no estabelecemento dun tecido cinematográfico amador, autoproducido, independente e alternativo, do que participaban moitos dos cineastas que marcarían os camiños do cinema galego nas décadas posteriores e que formarán máis adiante parte dos equipos responsábeis das fitas que conforman a nosa mostra de análise, entre eles, Roberto Vidal Bolaño (*Lupa*),

[207] Cuxo labor foi documentado en detalle por Xan Gómez Viñas (2015).

[208] En inglés no orixinal: "In the 70s—a moment of vindication, combative dissidence, hopes and expectations, experimentalism and a desire to break with the past—specific groups arise (Imaxe, Enroba, Lupa) and professionals (such as Castelo, Gato, Villaverde, López Piñeiro), with interesting short films (the first ones in 35 mm). At this time we can feel the recovery of very specific tones, identities and narratives, which together with a certain militant cinema (sucha as that of Varela Veiga and Soler) allows us to envision the seed of something greater" (Sande, 2008, p. 85).

Antonio Simón (*Enroba*), Carlos Aurelio López Piñeiro, Suso Montero ou Xavier Villaverde (*Imaxe*).

A vontade de facer desas illas arquipélago, —por continuar coa simboloxía proposta por Ledo Andión (2020) que Pagán (2020) recolle na cita coa que abriamos este capítulo—-, viuse reforzada e estimulada pola existencia de certas figuras de apoio, sereas a marcar o camiño, organizadores, promotores, inversores e dinamizadores como Ernesto Díaz Noriega, Rafael Luca de Tena ou Víctor Ruppén.

Aínda na década dos 60, Díaz Noriega reunira arredor de si e da sección de cinema da Sociedad Fotográfica de Educación y Descanso da Coruña (Nogueira, 1997) un grupo de cineastas afeccionados, *cineístas*, se tomamos o termo que el empregaba para se describir (Gómez Viñas, 2015; Pérez Pereiro, 2019), que partillaban visionados, conversas e proxectos a prol da exploración das posibilidades narrativas e estéticas do celuloide. Non todos os participantes desa escola integrarían despois os grupos semiprofesionais dos 70, aínda que si algúns destacados, pero a maneira crítica de entender o cinema deste revulsivo creador e promotor[209] tería unha fonda pegada no colectivo, como tamén a súa traxectoria na participación e deseño de escenarios de difusión e exhibición cinematográficos. Dez anos antes desa I Semán do Cine de Ourense de 1973—"ano bisagra" na evolución do cinema galego segundo Folgar de la Calle (2002)—, o propio Díaz Noriega participa no I Concurso de Cine Amateur de Vigo, organizado por Luca de Tena e artella o I Festival de Cine Amateur da Coruña (que continuou até 1971).

Pola súa banda, Víctor Ruppén, produtor das primeiras pezas do grupo *Imaxe*, favorece a partir de 1974 o paso da filmación en Super 8 aos formatos profesionais de 16 mm e 35 mm e propicia un auténtico salto de calidade da creación galega dende a vontade de "[...] facilitar aos novos realizadores uns medios profesionais que lles permitisen acceder aos circuítos comerciais [...] e de facelo cunha certa continuidade" (Nogueira, 1997, p. 334). A dicir de Cabo Villaverde e Fernández (2008): "A singularidade de Ruppén foi concibi-la produción como algo que se debe facer con continuidade e considerándoa como unha das partes que precisan da distribución e da exhibición para erguer unha industria audiovisual" (p. 563). Alén do

[209] Para maior coñecemento da obra de Ernesto Díaz Noriega, ver "Breves notas sobre o cine afeccionado" (Nogueira, 1997), "Illas descoñecidas" (Pagán, 2020).

seu labor á produción, Ruppén participa de forma entusiasta neste circuíto cinematográfico profuso en encontros e actividades arredor do cinema —como o Festival Internacional Cine de Humor Ciudad de La Coruña, que dirixiu en 1979— e vira en organizador e integrante de novos organismos e iniciativas cara á profesionalización do sector en Galicia.

Entre os escenarios do novo circuíto de produtores, cineastas, actores, investigadores e críticos topamos tamén o Festival de Cine Afeccionado do Círculo das Artes de Lugo, o Festival de Cine Afeccionado de Vilagarcía, a Semana do Cine de Celanova, as de Lugo, Parga, As Pontes, Marín, a Semana do Cine Experimental de Vigo, ou a Semana do Cine do Carballiño, que viraría despois en Xornadas de Cine e Vídeo Afeccionado -XOCIVIGA (Nogueira, 1997). Nestes foros, coas Xornadas de Cine de Ourense como centro, o sector encamiñouse cara á concepción dun "cine ao servicio do pobo galego", "como instrumento das clases asoballadas das distintas nacionalidades do Estado español", "coas características e aspiracións propias e diferenciadas de cada un dos pobos do Estado español" e "en lingua propia" (González, 1992, p. 205). Estas premisas, recollidas na *Declaración sobor dos cines nacionales firmadas polos asistentes ás Xornadas de Ourense*[210] de 1976, toparon dende o comezo oposición en parte dese incipiente sector, voces que acusaban falta de instrumentos para levalas a termo e demandaban vías para a industrialización do cine en Galicia:

> Estamos de acordo, naturalmente, con que o cinema galego debe propor un discurso estético-político sobre o país galego, comprometéndose coas aspiracións das clases populares.
> Pero é necesario facer unha salvedade. O labor artístico debe ser conxugado cunha acción directa sobre as infraestruturas-base que permiten a perpetuación dun "status" contra o cal, en teoría, se dirixe este esforzo creador e comunicativo. Só esta acción ampliará as

[210] Recuperamos o texto dos *Documentos para a historia do cine en Galicia* compilados por Manuel González (1992) que tamén recolle a nómina completa de asinantes: Carlos Varela Vegia, Dacid Corton, F.M Taxes, Miguel Gato, Luis Álvarez Pousa, Eloy Lozano, R. Pérez Prado, A. X. Sánchez-Bolaños, Antón Maricaechevarría, X.M. Prado, Bernardo López, X. Pérez Perucha, X. L. Segui Rico, Xoaquín Romaguerá e X.M. Martí Rom.

> posibilidades da propia "praxe" cinematográfica, ao tempo que —viceversa— o esforzo artístico terá posibilidades de contribuír positivamente a unha transformación social (M. Castelao, citado en González, 1992, p. 207; comiñas do autor).

Pouco a pouco, o debate arredor da definición do cine galego vaise tecendo entre dúas posturas cando menos parcialmente opostas que defendían "un uso consciente da imaxe cinematográfica que ha de servir antes que calquera finalidade lucrativa, como arma reivindicativa na defensa dos dereitos da clase traballadora galega" (Gómez Viñas, 2018, p. 30) ou sostiñan "que para que o cinema galego se consolide como tal, debe profesionalizarse, abrirse a novos mercados e acadar unha rendibilidade que atraia a investidores privados" (Gómez Viñas, 2018, p. 31).

Tamén pouco a pouco, o sector vai avanzando cara a esa profesionalización co estabelecemento de entidades como a sociedade Nós, Produtora Cinematográfica Galega (1975), —que formulaba, entre os seus obxectivos a creación dunha produtora, unha distribuidora e unha filmoteca galegas (Nogueira, 1977)—, como o Patronato do Cine Galego, —creado co obxectivo de potenciar a distribución de cinema no país—, ou Rula. Difusora Cultural Galega (1977), —tamén centrada no labor de distribución.

A través dos encontros, festivais e mostras, dese circuíto amador e independente xerado nesta década, a creación cinematográfica do país foise consolidando con filmes como *A rapa das bestas* (1972) *Holocausto* (Dir. Euloxio Ruibal, 1973), ou *Edificio Castromil* (1975)— todos eles do grupo *Lupa*—; *A morte do mariscal* (Dir. E. Rodríguez Baxeiras, 1973)*; O Documento* (1974) ou *A tola* (Miguel Gato, 1975),—do grupo *Enroba*—; *Arredor* (Carlos López Piñeiro, 1974), *Illa* (Carlos López Piñeiro, 1975) ou *A saída da fábrica de conservas* (1979)— de Imaxe—; *Retorno a Tagen Ata* (1974), de Eloy Lozano a partir do texto de Xosé Luis Méndez Ferrín; de filmes como *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977), ou *O monte é noso* (1978), de Llorenç Soler; ou dos rexistros das mobilizacións e loitas sociais galegas que conformaron o cinema militante de Carlos Varela Veiga.

A dicir de Gómez Viñas (2018), esta produción foi derivando na fin da década cara a creacións "menos suxestivas" que "procuran unha

posta en escena clásica na que se opera un borrado sistemático das pegadas do dispositivo sobre as imaxes, cunha total fidelidade a guións que tenden a abusar da causalidade" (p. 32).

A deriva péchase coa estrea en 1980 de *Malapata*, un filme xerado dende o grupo *Imaxe* con Carlos L. Piñeiro á dirección e Xavier Iglesias e Xavier Villaverde na fotografía, que se anunciou como a primeira longametraxe galega en 16 mm e que tivo unha pésima aceptación por parte de crítica e público. Tras este fracaso, o grupo *Imaxe* disolveuse e os seus integrantes disgregáronse á procura de novas ocupacións ou perspectivas audiovisuais. O cinema galego volveu, a dicir de Nogueira (1997) a unha nova crise de identidade.

> Remataba o tempo do cine colectivo marxinal e abríase un compás de espera, no que o replanteamento radical do que é —ou debe ser — o audiovisual coincidiu coas expectativas xeradas pola aprobación un novo Estatuto corenta e catro anos despois do primeiro intento (p. 339).

4.2. ANOS 80. DA VIDEOCREACIÓN A CINEGALICIA

A redefinición do cinema galego chegou da man de avances tecnolóxicos que permitiron unha maior accesibilidade aos medios de produción cinematográfica e do estabelecemento de axudas ao sector dende o novo goberno autonómico (Pagán, 2020).

O vídeo analóxico posibilitou que creadores que até daquela non tiñan posibilidade de tomar parte na industria cinematográfica por mor dos custos asociados á realización e distribución do celuloide, iniciasen unha produción continuada e, ao tempo, marcou a estética e fórmulas expresivas dun colectivo que se achegaba á vídeo-arte e que abría a porta ao contacto con outras disciplinas artísticas. Exemplos deste novo modo de facer son pezas como *Veneno Puro* (Dir. Xavier Villaverde, 1984); *Blanca Noche* (Dir. Xosé Búa, 1986) ou *Numeralia* (Dir. Eloy Lozano, 1988).

> Os anos centrais da década dos 80 supoñen un momento decisivo na nosa cultura, unha transformación impensábel ata entón que modificou radicalmente a eterna e derrotista autoconciencia xeral que asumía o noso país como lugar periférico, marxinal,

> subdesenvolvido e sen posibilidades, deficitario e dependente das iniciativas —económicas, creativas— foráneas. Para as novas e permeábeis xeracións de creadores Galicia vai ser, desde agora, *sitio distinto*, como distintas e intransferíbeis comezaron a ser a súa música, as súas artes plásticas, as súas propostas poéticas e literarias ou as formas dos seus deseños (Nogueira, 1997, p. 343).

Coa aprobación do Estatuto de Galicia en 1981 e o primeiro goberno da Xunta en 1982 agromaron tamén as demandas dun sector que ansiaba ferramentas económicas e políticas para se estruturar e camiñar na construción profesional e industrial dunha cinematografía de seu. Porén, o apoio da administración ao eido cinematográfico non será inmediato.

> É sabido que no século XX poucos signos de identidade demostraron tanta eficacia para un país como contar cun cine propio. Os primeiros dirixentes galegos non debían de participar desta idea, xa que no terreo do cine non fixeron, absoluta e rigorosamente, nada. Logo, como veremos, as cousas cambiarían. Pero é coma se aquel principio botase unha sombra, que aínda dura, por riba da política cultural da Xunta, de xeito que o trato que logo mereceu o cine sería marxinal, irregular, precario e a todas luces insuficiente, fronte ó dado a outro ámbitos sen dúbida menos decisivos para o noso futuro (Coira, 1996, pp. 195-196).

Na apertura da década, os primeiros pasos nesa andadura veñen da man, a dicir de Nogueira (1997), de iniciativas privadas como a celebración dos Encontros de Cine de Autor e de Arte i Ensaio de Vigo (1981),— un novo escenario no que debater sobre a formulación do cinema galego—; o estabelecemento de institucións como a Filmoteca do Pobo Galego; e a creación de novas produtoras e distribuidoras. Entre elas, destácanse Gaelicinsa, de Jaime Fernández Cid; Bowerly, de José Luis Defez Schmidt; Pilar Sueiro Films —máis adiante Atlántico Films—, de Pilar Sueiro e Juan Pinzás, Espello Vídeo Cine, na que atopamos a integrantes do grupo *Imaxe* como Manuel Abad; Vídeo Trama, con Xavier Villaverde; ou Vídeoesquimal Producción, de Antón Reixa.

Non será até a fin de 1983 cando a Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, con Luís Álvarez Pousa á súa fronte, emprenda camiño cara ao desenvolvemento dunha política audiovisual que había incluír o estímulo á produción en cinema e vídeo e que tamén procuraba a instauración de institucións para a preservación patrimonial e a promoción do audiovisual de Galicia como o Arquivo da Imaxe —aínda que este non se conseguiría até 1986. As primeiras axudas á realización convócanse en 1984 e delas resulta beneficiario, entre outros, Chano Piñeiro con *Mamasunción*, unha curtametraxe sobre a emigración e a creba na que o autor anticipaba temáticas que despois desenvolvería en *Sempre Xonxa*. En 1985, mantense esa convocatoria que devén na concesión de axudas a diversos traballos entre os que topamos o *Viúda Gómez* de Xavier Villaverde. A Televisión de Galicia arranca as súas emisións en xullo do mesmo ano cun modelo de programación que prestaba especial atención á produción informativa e aos espectáculos de entretemento e variedades en detrimento da creación cinematográfica (Nogueira, 1997). En 1987, unha nova convocatoria de axudas á cinematografía rexistra entre os seus beneficiarios tres proxectos, *Continental*, de Xavier Villaverde, *Sempre Xonxa*, de Chano Piñeiro e *O tesouro de Petro Xesto*, de Carlos López Piñeiro, unha das pezas que derivaría, máis adiante, no filme *Urxa*.

Os tres proxectos verían a luz en Vigo dous anos despois, nun evento que recibiría o nome de CineGalicia e que sería organizado pola Consellería de Cultura da Xunta daquela baixo a dirección de Alfredo Conde. Do 23 ao 26 de novembro de 1989, o Teatro Cine-Fraga e o Centro Cultural Caixa Vigo acollerían a proxección de tres longametraxes de ficción en formato profesional e en lingua galega: *Continental* (dobrada para ocasión), *Urxa* e *Sempre Xonxa*. Cando se cumprían 25 anos daquela cita, e co gallo dunha exposición retrospectiva sobre o cinema galego, o comisario da mostra, Miguel Anxo Fernández (2014), relataba así a intención daquelas xornadas:

> Pretendiamos rematar así un proceso con moito de boas vontades e mellores intencións, comezado en 1974, cando o cineasta ourensán Eloy Lozano filmou en 35 mm a curtametraxe *Retorno a Tagen Ata* sobre un texto de Ferrín, a xeito de cumio do que en anos anteriores outros autores se anticiparan con salientables intentos

> no soporte inferior do 16 mm, ademais do heroico súper 8 mm.
> Dalgunha maneira pechábase case un século de continuada actividade cinematográfica en Galicia con francotiradores sen responder a unha idea común máis alá da motivación derivada do seu propio traballo.
> [...]
> Retraendo a mirada ata aqueles días, coido que cando menos conseguimos abrirlles os ollos, á sociedade en xeral e aos políticos en particular, sobre o feito de que investir en cine era un investimento de futuro. Porque, a partir das tres películas, falar de cine galego xa non soaba a utopía nin a trapallada dunha cuadrilla de visionarios (pp. 21-22).

As illas volvían, así, ser arquipélago e iniciaban unha nova etapa do cinema en Galicia que tamén nós tomamos como punto de partida do noso traballo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5. DESEÑO DA INVESTIGACIÓN

5.1. OBXECTO DE ESTUDO E OBXECTIVOS SECUNDARIOS

Esta investigación ten por obxecto de estudo a(s) representación(s) das personaxes galegas nos filmes de ficción cinematográfica. Preténdese analizar se o retrato das galegas e galegos que ofrece o cinema recente presenta indicios de estereotipación e, en caso de que isto aconteza, determinar os seus trazos fundamentais. Comprendido o filme como un axente fundamental na (re)construción da alteridade e na configuración da identidade propia, este traballo busca contribuír á reflexión crítica dos modelos de representación que sobre as galegas e os galegos se ofrecen nos filmes.

O cumprimento deste propósito supón a abordaxe dunha serie de aspectos parciais ou obxectivos secundarios que se mencionan a continuación:

- Acoutar unha mostra fílmica que nos permita identificar unidades de análise suficientes para obtermos resultados significativos sobre a caracterización das personaxes galegas nos filmes.
- Catalogar as personaxes participantes nos filmes que compoñen a mostra.
- Estabelecer una definición da etiqueta "cinema galego" operativa para a análise e discriminar os títulos do catálogo de películas en función da nacionalidade do filme.
- Determinar se existe unha identificación clara das personaxes de nacionalidade galega e as fórmulas/recursos cos que isto se produce.
- Precisar cales son os escenarios e motivos narrativos máis habituais na representación cinematográfica das personaxes galegas.
- Determinar as características comúns das personaxes galegas de ficción cinematográfica.
- Elaborar unha tipoloxía de personaxes que sirvan de mostra do paradigma representacional das galegas e dos galegos.

5.2. DESEÑO METODOLÓXICO, MODELO, TÉCNICAS E FERRAMENTAS DE ANÁLISE

Conscientes da compoñente subxectiva inmanente ao trazado de calquera itinerario investigador, decantámonos polo deseño dun aparato metodolóxico de índole cuantitativa-cualitativa que se articula arredor da análise de contido (Berelson, 1952; Bardin, 1977/1996; Krippendorff, 1980/1990) e se complementa, tanto na extracción dalgúns dos datos como na súa lectura, da análise situacional do filme (Sánchez Noriega, 2006) e a análise temática (Boyatzis, 1998; Braun e Clarke, 2006, 2012).

Nesta andadura, fronte ás consideracións da análise de contido como unha técnica para a descrición "obxectiva, cuantitativa e sistemática do contido manifesto das comunicacións" (Berelson, 1952, p. 18)[211], situamos a nosa escolla no ronsel de Krippendorff (1980/1990), que a di "destinada a formular, a partir de certos datos, inferencias reproducíbeis e válidas que poidan aplicarse ao seu contexto" (1990, p. 28)[212]. O autor amplía a consideración da competencia analítica da ferramenta e insiste na súa capacidade de profundar no contido simbólico das mensaxes, nas súas múltiples significacións para, alén da cuantificación dos rexistros, realizar ilacións lóxicas sobre o contexto no que as mensaxes se producen. Na inclusión do enfoque cualitativo como parte da análise de contido, Krippendorff (1980/ 1990) enlaza cos postulados de Bardin (1977/1996) que define o método en tanto que:

> Un conxunto de técnicas de análise de comunicacións tendente a obter indicadores (cuantitativos ou non) por procedementos sistemáticos e obxectivos de descrición do contido das mensaxes permitindo a inferencia de coñecementos relativos ás condicións de

[211] En inglés no orixinal: "Content analysis is a research technique for the objective, systematic, and quantitative description of the manifest content of communication" (Berelson, 1952, p. 18).

[212] En castelán no volume referenciado: "El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto" (Krippendorf, 1980/1990, p. 2).

> produción/recepción (variábeis inferidas) destas mensaxes (p. 32)[213].

A capacidade de indagar no contido non manifesto das mensaxes, no texto latente dos filmes, revela a idoneidade desta ferramenta metodolóxica para a análise dos modelos de socialización que sobre os galegos son propostos no cinema recente. Neste marco referencial, a metodoloxía coa que se desenvolve a tese, en tanto sistematización cuantitativa dos rexistros e lectura cualitativa das tendencias derivadas da súa análise responde á periodización de tarefas ou fases independentes enunciada por Wimmer e Dominick (1994/1996, p. 175) na súa descrición da estratexia investigadora

1. Formulación da pregunta de investigación ou hipóteses.
2. Definición da poboación de análise.
3. Selección da mostra.
4. Elección e definición das unidades de análise.
5. Construción das categorías de contido que se van empregar.
6. Determinación dun sistema de cuantificación.
7. Adestramento do codificador e ensaio.
8. Codificación de contido segundo as definicións estabelecidas.
9. Análise dos datos obtidos.
10. Formulación de conclusións e busca de explicacións.

No seguimento deste percorrido, a análise situacional dos filmes, isto é, a súa contextualización na filmografía das/os autoras/es, na historia e industria cinematográficas ás que pertencen e no ámbito sociocultural no que se inscriben (Sánchez Noriega, 2006, p. 59) emerxe como requirimento indispensábel para o desempeño de varias fases[214] que demandan informacións correspondentes ao feito cinematográfico —por oposición ao feito fílmico (Cohen-Seat, 1946;

[213] En castelán no texto referido: "Un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones tendente a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción / recepción (variables inferidas) de estos mensajes" (Bardin, 1977/1996, p. 32).

214 Nomeadamente, a selección da mostra, a elección e definición das unidades de análise, a construción das categorías de contido e a codificación de contido dos filmes.

Metz, 1968/2002; Zunzunegui, 2007)— e que resultan necesarias tanto para a correcta observación das personaxes como para a detección de indicadores de produción-realización que puideran exercer como condicionantes da mostra. Concretada a través da *ficha de análise dos filmes* (ver § 5.6.2.1), na análise situacional converxen fontes de diversa procedencia que detallamos a continuación:

- Fontes bibliográficas: o desenvolvemento deste traballo non é posíbel sen o labor previo do persoal investigador que catalogou a produción cinematográfica galega do período, colixiu informacións de relevancia sobre os axentes do cinema en Galicia e compilou documentos esenciais para a análise do tecido cinematográfico galego do momento (Cabo Villaverde e Fernández, 2008; Castro de Paz, 1996, 2016, 2018; Fernández, 2001, 2002, 2005; Gómez Viñas, 2015; 2018; González, 1992; Hueso Montón, 1990; Hueso Montón e Folgar de la Calle, 1998; Hueso Montón et al. 2002; Ledo Andión, 2002, 2004, 2018; Nogueira, 1997; 2014).
- Bases de datos: As informacións derivadas das pescudas bibliográficas compleméntanse e actualízanse coas recollidas nas base de datos do Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Base de datos de películas cualificadas e Base de datos técnicos de películas); coa base de datos do Portal do Audiovisual do Consello da Cultura Galega, e coa do portal Imdb (Internet Movie Data Base).
- Fontes e documentos legais: outras informacións sobre as condicións de produción, realización e exhibición as fitas, así como do contexto do sector audiovisual deveñen de ordes e documentos oficiais publicados a través do Diario Oficial de Galicia o Boletín Oficial del Estado, o Boletín Oficial do Parlamento de Galicia ou o Diario de Sesións do Parlamento de Galicia.
- Fontes e documentos de arquivo: obtense información complementaria a partir das memorias de produción, cartafoles de prensa e documentación profesional dos filmes arquivada no Centro Galego de Artes da Imaxe e a Filmoteca Española.
- Fontes hemerográficas: Finalmente, algunhas informacións son extractadas de novas, entrevistas e críticas publicadas en prensa e publicacións periódicas non especializadas.

Integrada nas fases de codificación de contidos e análise dos datos, a análise temática (Boyatzis, 1998; Braun e Clarke, 2006, 2012), emprégase na elaboración dun mapa dos motivos narrativos dos filmes (e, por extrapolación, da mostra) e dun mapa de auto-adxectivación e hetero-adxectivación das personaxes (por filme e para a totalidade da mostra), a partir do visionado das fitas, da transcrición e desglose secuencial de cada unha delas e da análise da sinopse recollida na base de datos do ICAA. Este "método para a identificación, análise e presentación dos patróns (temas) existentes nos datos" (Braun e Clarke, 2006, p. 79)[215] demanda do persoal investigador a posta en práctica dunha mecánica de traballo recursiva e en constante revisión, que foi pautada polas autoras Virginia Braun e Victoria Clarke (2006, 2012) nos seguintes pasos:

a) Familiarización cos datos.
b) Xeración de códigos iniciais.
c) Busca temática.
d) Revisión temática.
e) Definición e nomeamento de temas.
f) Redacción do informe final.

No albo de determinar se o patrón narrativo da nosa mostra fílmica conforma un transfondo temático que concorda coas dominantes representativas contidas na literatura e medios audiovisuais foráneos, seguiremos unha abordaxe indutiva sobre do contido explícito e latente dos filmes. Isto é, partiremos da teoría existente respecto aos motivos de caracterización dos galegos que detallamos no capítulo 3 para observar se as constantes se manteñen na nosa mostra de análise.

Ao tempo, e no que respecta á auto e heteroadxectivación das personaxes seguiremos, pola contra, unha aproximación dedutiva que tomará en conta unicamente o contido semántico manifesto nos diálogos das fitas e nos textos das sinopses.

Na posta en práctica de cada unha destas técnicas, son incorporadas diversas aplicacións informáticas (detalladas no § 5.6) que permiten facer emerxer aspectos latentes de difícil observación así

[215] En inglés no texto orixinal: "Thematic analysis is a method for identifying, analysing and reporting patterns (themes) within data" (Braun e Clarke, 2006, p. 79).

como sistematizar os resultados empíricos para dar paso á interpretación e análise cualitativa das fitas. Coa triangulación destas técnicas, preténdese formular un protocolo de análise suficiente e eficaz para a detección das constantes existentes na caracterización das personaxes galegas do cinema de ficción que, malia estar fundamentado no período de estudo, poida ser aplicado con posterioridade a calquera marco temporal.

5.3. FORMULACIÓN DE HIPÓTESES

Tal e como adiantamos no proemio desta exposición, o traballo investigador que se presenta parte dunha interrogante dupla: Vehicula o cinema galego unha imaxe estereotipada do seu pobo? Cales son os riscos que definen este paradigma representacional?

No aquel por entrármonos nun terreo parcamente tratado pola comunidade científica, asumimos un afán primeiramente exploratorio que, logo da abordaxe da lectura crítica da bibliografía existente sobre o noso obxecto de estudo e a realización dun primeiro visionado dos filmes da mostra, conduce á formulación dunha hipótese central:

O cinema realizado en Galicia presenta indicios de estereotipación que conectan cos/derivan dos esquemas representacionais popularizados a través da literatura e os medios audiovisuais foráneos.

No proceso de verificación desta hipótese, xorden unha serie de interrogantes e/ou supostos periféricos que detallamos a seguir:

- A nacionalidade e cultura galegas son trazos importantes e visíbeis na caracterización das personaxes do cinema realizado en Galicia?
- Cales son os escenarios temporais e espaciais máis habituais na ambientación dos filmes con personaxes galegas?
- Cales as temáticas centrais que arrodean estas personaxes?
- Cales os adxectivos cos que se auto-definen e que reciben por parte das outras personaxes?
- O uso da lingua galega nos filmes é empregado como recurso caracterolóxico? De que maneira?

- Existen diferencias no tratamento e caracterización das personaxes en función procedencia —galega ou non— dos seus autores e do capital galego presente na película?

5.4. DEFINICIÓN DA POBOACIÓN DE ANÁLISE, UNIVERSO E MOSTRA

Na determinación do corpus documental que constitúe o universo da investigación empréganse criterios de inclusión e exclusión que responden, por unha banda, 1) á concreción das características formais dos produtos audiovisuais que serán obxecto de análise (tales como: modalidade do filme, duración, fórmula de distribución) e, pola outra, 2) ao estabelecemento dun marco espacial e temporal para o acoutamento dos citados produtos.

Así, e respecto ao primeiro dos criterios de escolla mencionados, a tese restrinxe o ollar analítico ás longametraxes cinematográficas de ficción estreadas en salas comerciais. A fin de explicar este enunciado de forma detallada e operativa acudimos, en primeiro lugar, aos textos legais que regulan o campo de estudo. A Lei 55/2007, de 28 de decembro, do Cine, que, xunto coa Lei 7/2010, de 31 de marzo, ou Lei Xeral da Comunicación Audiovisual, define a actualidade do marco legal da cinematografía estatal, ofrece unha descrición do termo película cinematográfica en tanto**:**

> [...] toda obra audiovisual, fixada en calquera medio ou soporte, en cuxa elaboración quede definido o labor de creación, produción, montaxe e posprodución e que estea destinada, en primeiro termo a súa explotación comercial en salas de cine. Quedan excluídas desta definición as meras reproducións de acontecementos ou as representacións de calquera índole (Lei 55/2007, *BOE*, p. 53689)[216].

Como vemos, o documento salienta a vontade de exhibición cinematográfica destes filmes en contraposición cos modos de circulación de "outras obras audiovisuais" deseñadas para seren

[216] En castelán no orixinal: "Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole" (Lei 55/2007, BOE, p. 53689).

distribuídas e difundidas a través doutros medios de comunicación. Entre elas, sitúa ás películas para televisión, que define en tanto:

> A obra audiovisual unitaria de ficción, con características creativas similares ás das películas cinematográficas, cuxa duración sexa superior a 60 minutos, teña desenlace final e coa seguridade de que a súa explotación comercial estea destinada á súa emisión ou radiodifusión por operadores de televisión e non inclúa, en primeiro termo, a exhibición en salas de cinema (Lei 55/2007, *BOE*, p. 53689)[217].

Pero, se ben esta distinción non parece representar problemas sobre o papel, o coñecemento da práctica cinematográfica e, máis concretamente, da praxe cinematográfica en Galicia, revela unha realidade certamente distinta. Por unha banda, a intencionalidade da distribución dos filmes non sempre é comunicada de forma clara por parte das súas produtoras responsábeis e, pola outra, son moitas as fitas galegas que, en calidade de filmes coproducidos ou participados pola Corporación de Radio e Televisión de Galicia, nacen cun acordo para a cesión dos dereitos de exhibición e explotación no medio televisivo. Malia que non é obxectivo deste traballo analizar o tecido produtivo e distributivo da cinematografía galega, permítasenos salientar, apenas a título aclaratorio, que, na praxe fílmica da comunidade galega, son moitas as fitas que non conseguen acceder ao circuíto comercial de salas e que, fora cal fose á intencionalidade de distribución coa que nacen, teñen como único circuíto de exhibición a emisión televisiva. Polo mesmo, ao proceder á delimitación do universo de análise da tese e co obxectivo de salvar esta dificultade, a concreción desa "vontade cinematográfica" que queremos ter en consideración entre os criterios de inclusión/exclusión dos filmes trasládase ao ámbito da práctica e pasa, como veremos despois, a formar parte da súa delimitación espacial e temporal.

[217] En castelán no orixinal: "La obra audiovisual unitaria de ficción, con características creativas similares a las de las películas cinematográficas, cuya duración sea superior a 60 minutos, tenga desenlace final y con la singularidad de que su explotación comercial esté destinada a su emisión o radiodifusión por operadores de televisión y no incluya, en primer término, la exhibición en salas de cine" (Lei 55/2007, BOE, p. 53689).

A seguir cos parámetros para a clasificación e descrición das obras audiovisuais, a Lei do Cine introduce, asemade, unha definición para o termo *longametraxe*, que entende por:

> Película cinematográfica que teña unha duración de sesenta minutos ou superior, así como a que, cunha duración superior a corenta e cinco minutos, sexa producida en soporte de formato 70 mm, cun mínimo de 8 perforacións por imaxe (Lei 55/2007, *BOE*, p. 53689)[218].

O catálogo de definicións, complétase coas consideracións de Ira Konigsberg (1987/ 2004) sobre o cinema de *ficción*, modalidade na que o autor inclúe:

> Calquera película con feitos e personaxes imaxinarias. O termo aplícase, xeralmente, a maioría das longametraxes e películas comerciais; algunhas poden incorporar á historia personaxes e feitos reais, aínda que a recreación que se fai deles é en gran medida ficticia[219] (p. 88).

Porén, do amplo abano de formatos de cinema que inclúe esta descrición de Konigsberg, o presente traballo considera unicamente os filmes de ficción clásica e descarta o cinema de animación, en tanto que, polas súas particularidades formais, ofrece un escenario confuso para a análise dalgunhas variábeis de importancia no estudo das caracterización das personaxes (tales como o idioma no que se expresan, os seus movementos e acenos, etc.).

En segundo termo, a delimitación do universo de análise pasa pola demarcación espacial e temporal dos filmes e, como complemento do anterior, contempla **as longametraxes cinematográficas de ficción realizadas en Galicia e estreadas en salas comerciais entre 1989 e**

[218] En castelán no orixinal: "La película cinematográfica que tenga una duración de sesenta minutos o superior, así como la que, con una duración superior a cuarenta y cinco minutos, sea producida en soporte de formato 70 mm, con un mínimo de 8 perforaciones por imagen" (Lei 55/2007, BOE, p. 53689).

[219] En castelán no orixinal: "Cualquier película con hechos y personajes imaginarios. El término generalmente se aplica a la mayoría de los largometrajes y las películas comerciales. Muchas películas de ficción utilizan lugares reales; algunas pueden incorporar a la historia personas y hechos reales, aunque la recreación que se hace de ellos es en gran medida ficticia" (Konigsberg, 2004, p. 88).

2001. A primeira das escollas que implica este enunciado "realizadas en Galicia" é eminentemente operativa e responde a un razoamento ben simple. Dado que pretendemos analizar a caracterización das personaxes en virtude da súa nacionalidade, é lóxico supor que os filmes realizados en Galicia conterán máis personaxes galegas que aqueles rodados noutros lugares. Pero obsérvese que o uso da expresión "realizadas en Galicia" é empregada intencionadamente no canto doutros termos como "galegas" ou "do cinema galego". Os motivos polos que facemos esta discriminación son diversos. Destacamos, en primeiro lugar, a inexistencia dunha definición clara e estábel da etiqueta "cinema galego" que, alén do ámbito teórico ou práctico da nosa cinematografía, afecta aos textos legais que regulan o sector. En segundo lugar, a disquisición responde ao propósito de analizar se a fórmula de tratamento das personaxes nos filmes garda relación con outros elementos diferenciais que contribúen á definición dun cinema propio. Para cumprir con ese obxectivo, emprenderemos unha catalogación inicial de todos os filmes realizados en Galicia no período indicado, proporemos unha definición operativa do cinema galego que nos permita discriminar as fitas en función da súa nacionalidade e compararemos a caracterización das personaxes nuns e noutros para vermos se existen diferencias relevantes en función da procedencia do filme.

En efecto, a Lei 6/1999 do Audiovisual de Galicia —concibida para a estruturación administrativa dunha área declarada neurálxica para o desenvolvemento do país— peca de inconcreción ao expoñer o que, a efectos legais, considera ou non "audiovisual e cinema galegos".

Como sinala Cristina Mouriño na súa tese de doutoramento, titulada *Sistema audiovisual e institucións: políticas públicas no caso galego (*2016), o Proxecto de Lei do Audiovisual de Galicia (BOPG, 1998) que se levou ao Parlamento en 1998 foi obxecto de diferentes propostas de modificación por parte dos principais grupos da oposición, BNG e PSdG-PSOE, que, entre outras cuestións, acusaban a citada indefinición e requirían a súa corrección. Así, na súa *Emenda nº 2,* o grupo parlamentario nacionalista (BOPG, 1998) formulaba unha proposta para a determinación dos criterios de consideración das obras cinematográficas e audiovisuais galegas:

> De adición dos seguintes parágrafos, na fin do artigo 1:
> É obxecto desta lei regula-la actividade cinematográfica e audiovisual (vídeo) e o apoio á producción,

> comercialización e difusión de cine e vídeo galegos, e en galego, así como as relacións destes cos outros medios audiovisuais.
> 1.- Por obra cinematográfica ou audiovisual galega enténdese a que conta cuns niveis mínimos de participación non inferior ó 50% de nacionais galegos no desempeño das tarefas fundamentais dos equipos técnicos e artísticos, con participación dun productor con domicilio fiscal e social en Galicia, con rodaxe polo menos dun 50% do filme en escenarios de Galicia, agás excepcións xustificadas tematicamente e artisticamente, e versión orixinal en lingua galega.
> 2.- Por coprodución enténdese a obra audiovisual producida en común por empresas galegas e foráneas, nas que a participación galega na producción, no equipo técnico e artístico acade unha cota non inferior ó 30%, de obrigada exhibición comercial en lingua galega no territorio de Galicia. Poderán acadar, para os efectos de beneficios oficiais, os regulados para as consideradas nacionais galegas nesta lei.
> Nas coproduccións cos países da área lingüística galego-portuguesa, a versión orixinal será a de exhibición comercial en tódolos territorios desta lingua, sendo consideradas nacionais galegas para tódolos efectos.
> 3.- Por empresa galega de producción, distribución e exhibición, así como por industria técnica galega, enténdese a empresa ou sociedade, inscrita no rexistro oficial que se cree, con capital social maioritario galego, con sede legal e domicilio fiscal en Galicia e administradores maioritariamente galegos, que desenvolven en Galicia a súa actividade fundamental.
> 4.- Para os conceptos xerais de longametraxe, curtametraxe, publicitario, comercial e videograma tómanse como referencia as directivas da UE, trasladadas a toda a lexislación comunitaria (*Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 19/11/1998, núm. 186, pp. 7066-7067)

Nunha liña ben próxima á do BNG, o Grupo Mixto introducía a través da súa *Emenda nº 1* unha proposta de adición de criterios para a consideración da galeguidade das obras:

> Emenda n.º 1
> De adición.
> De adición de dous novos apartados, 2 e 3, no artigo 2.
> 2.2.- Para efectos de recoñecemento de achegas da Administración autonómica, considéranse producción audiovisuais de Galicia aquelas nas que a participación de profesionais galegos e galegas non sexa menor do 70% do total, entendida esta participación en tódalas categorías profesionais establecidas nos convenios.
> 2.3.- Para os mesmos efectos, considerararanse coproducción audiovisuais galegas aquelas nas que a participación sexa cando menos dun 50% de profesionais de Galicia, entendida esta participación en tódalas categorías profesionais establecidas nos convenios (*Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 19/11/1998, núm. 186, p. 7071).

Pola súa parte, o PSdG-PSOE propoñía na súa *Emenda nº 1* a supresión do artigo 3.2. do Proxecto de lei do audiovisual de Galicia (núm. 5.206) (BOPG, 1998)[220] que contiña as responsabilidades que asumiría o Consello da Xunta de Galicia respecto ao desenvolvemento da lei. Ademais, no caso de non ser aprobada a súa proposta inicial, os socialistas propoñían a *Emenda nº2* destinada a modificar, mediante o engadido dunha nova epígrafe, o citado artigo 3.2. Indicamos a seguir a modificación proposta

> Emenda n.º 2
> (En caso de non ser aprobada a emenda n.º 1).
> De adición dun novo apartado 3.2. d):
> "d) A aprobación dun regulamento específico no que se defina qué é obra audiovisual galega, así como calquera outro concepto necesario para o correcto desenvolvemento desta lei. (*Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 19/11/1998, núm. 186, pp. 7072).

[220] Reproducimos o Artigo 3.2 do Proxecto de lei do audiovisual de Galicia (núm. 5.206): "Correspóndelle ó Consello da Xunta de Galicia: a) A definición da política xeral da Xunta de Galicia no campo do audiovisual. b) A aprobación dos regulamentos necesarios para o desenvolvemento desta lei. c) A coordinación das actividades dos órganos dependentes da consellería competente no audiovisual coas dos restantes departamentos da Xunta de Galicia a través dunha comisión, coa dependencia orgánica, composición e competencias que se determinarán regulamentariamente" (*BOPG*, núm. 185, p. 5968).

Cómpre sinalar que ningunha destas emendas foi incorporada á redacción final da Lei[221], algo especialmente relevante se temos en conta que esa indefinición se estendeu con posterioridade ás políticas e ás axudas de potenciación do sector que se desenvolveron a partir da súa promulgación e que chegan até os nosos días.

Curiosamente, esta situación non se reproduce no ámbito estatal. A Lei 55/2007, do 28 de decembro, do Cinema, incorpora no seu artigo 5, unha definición clara e precisa do que a efectos legais e administrativos se considera película de nacionalidade española:

> 1. Terán a nacionalidade española as obras realizadas por unha empresa de produción española, ou doutro Estado membro da Unión Europea estabelecida en España, ás que sexa expedido por órgano competente certificado de nacionalidade española, previo recoñecemento de que cumpran os seguintes requirimentos:
> a) Que o elenco de autores das obras cinematográficas e audiovisuais, entendendo por tales o director, o guionista, o director de fotografía e o compositor da música, estea formado, cando menos nun 75 por 100, por persoas con nacionalidade española, ou de calquera dos outros Estados membros da Unión Europea, dos Estados parte no Acordo sobre o Espazo Económico Europeo, ou que posúan tarxeta de autorización de residencia en vigor en España ou en calquera dos ditos Estados.
> En todo caso, esixirase que o director da película cumpra sempre co citado requirimento.
> b) Que os actores e outros artistas que participen na elaboración dunha obra cinematográfica ou audiovisual estean representados cando menos nun 75 por 100 por persoas que cumpran os requisitos de nacionalidade ou residencia estabelecidos na letra anterior.
> c) Que o persoal creativo de carácter técnico, así como o resto de persoal técnico que participen na elaboración dunha obra cinematográfica ou audiovisual, estean

[221] Todas elas foron rexeitadas polo Grupo Popular no Debate e votación do ditame emitido pola Comisión 4.ª, Educación e Cultura, sobre o Proxecto de lei do audiovisual de Galicia (núm. 5.206) en Sesión plenaria do Parlamento de Galicia o 29 de xuño de 1999. As razóns esgrimidas para o rexeitamento de cada una das emendas poden ser consultadas no Diario Oficial de Sesións do Parlamento de Galicia, 29/06/1999, nº 69, V Lexislatura, pp. 5.187-5.201.

representados, cada un deles, cando menos nun 75 por 100 por persoas que cumpran cos requisitos de nacionalidade ou residencia estabelecidos na letra a) do presente apartado.
d) Que a obra cinematográfica ou audiovisual se realice preferentemente na súa versión orixinal en calquera das linguas oficiais do Estado español.
e) Que a rodaxe, salvo esixencias do guión, a posprodución en estudio e os traballos de laboratorio se realicen en territorio español ou doutros Estados membros da Unión Europea. En caso de obras de animación, os procesos de coprodución tamén deberán realizarse en ditos territorios.
2. Da mesma forma, terán a consideración de obras cinematográficas ou audiovisuais españolas as realizadas en réxime de coprodución con empresas estranxeiras, de acordo coas condicións esixidas a tal efecto pola regulación específica sobre a materia ou polos correspondentes convenios internacionais e os que afectan á Comunidades Iberoamericana de Nacións (*BOE* núm. 312, de 29 de decembro de 2007).[222]

[222] En castelán no orixinal: "1. Tendrán la nacionalidad española las obras realizadas por una empresa de producción española, o de otro Estado miembro de la Unión Europea establecida en España, a las que sea expedido por órgano competente certificado de nacionalidad española, previo reconocimiento de que cumplen los siguientes requisitos:
a) Que el elenco de autores de las obras cinematográficas y audiovisuales, entendiendo por tales el director, el guionista, el director de fotografía y el compositor de la música, esté formado, al menos en un 75 por 100, por personas con nacionalidad española o de cualesquiera de los otros Estados miembros de la Unión Europea, de los Estados parte en el Acuerdo sobre el Espacio Económico Europeo, o que posean tarjeta o autorización de residencia en vigor en España o en cualesquiera de dichos Estados.
En todo caso, se exigirá que el director de la película cumpla siempre dicho requisito.
b) Que los actores y otros artistas que participen en la elaboración de una obra cinematográfica o audiovisual estén representados al menos en un 75 por 100 por personas que cumplan los requisitos de nacionalidad o residencia establecidos en la letra anterior.
c) Que el personal creativo de carácter técnico, así como el resto de personal técnico que participen en la elaboración de una obra cinematográfica o audiovisual, estén representados, cada uno de ellos, al menos en un 75 por 100 por personas que cumplan los requisitos de nacionalidad o residencia establecidos en la letra a) del presente apartado.
d) Que la obra cinematográfica o audiovisual se realice preferentemente en su versión original en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado español.
e) Que el rodaje, salvo exigencias del guion, la posproducción en estudio y los trabajos de laboratorio se realicen en territorio español o de otros Estados miembros de la Unión Europea. En el caso de las obras de animación, los procesos de producción también deberán realizarse en dichos territorios.

O organismo ao que compete o recoñecemento e acreditación da nacionalidade española das obras cinematográficas é o Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) quen, ademais, asume a concesión e xestión das axudas públicas en fomento da cinematografía española. A solicitude da citada acreditación faise en simultáneo (mediante o mesmo formulario) á de cualificación da película para a súa exhibición cinematográfica a través do procedemento administrativo *Calificación de obras cinematográficas y expedición del certificado de nacionalidad española.* É digno de mención que o certificado que se obtén mediante este procedemento é preceptivo para ser beneficiario das axudas ao desenvolvemento dos filmes e é tamén requirido para a súa exhibición comercial en salas así como para a participación do filme en concursos competitivos de cinema como os Premios Goya ou Forqué, o que dá a ver a importancia e estabilidade concedida ao citado procedemento.

Na compilación de indicadores para unha definición operativa do cinema galego que poida ser aplicada na nosa tese, traspomos ao caso galego os requisitos esixidos para a obtención do certificado de película española e incorporamos algúns engadidos que derivan da fórmula de definición suxerida na emenda ao Proxecto da Lei do Audiovisual realizada polo Grupo Parlamentario do Bloque Nacionalista Galego. Como resultado deste proceso, a efectos da presente tese, consideraremos filmes galegos aqueles que conten cando menos co 75% destas condicións:

- Participación maioritaria, isto é, superior ou igual ao 50% de produtoras con domicilio fiscal e social en Galicia.
- Participación maioritaria de profesionais galegos, nos que se inclúen:
    - Un elenco de autores formado por profesionais galegos (nados ou residentes en Galicia) en porcentaxe igual ou superior ao 50%. Para o cómputo deste apartado serán tidas en conta as seguintes categorías profesionais:

2. Asimismo, tendrán la consideración de obras cinematográficas o audiovisuales españolas las realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras, de acuerdo con las condiciones exigidas a tal efecto por la regulación específica sobre la materia o por los correspondientes convenios internacionales y los que afectan a la Comunidad Iberoamericana de Naciones" (*BOE* núm. 312, de 29 de decembro de 2007).

dirección, guión, dirección de fotografía, composición musical.
    - Un elenco de intérpretes formado por profesionais galegos (nados ou residentes en Galicia) en porcentaxe igual ou superior ao 50 %.
- Rodaxe en escenarios de Galicia en porcentaxe igual ou superior ao 50 por cento.
- Rodaxe en lingua galega ou existencia dunha versión dobrada en galego para a súa exhibición en salas.

Obsérvese que excluímos desta relación de criterios a consideración da procedencia do groso do persoal técnico. Esta decisión, que contrasta co proposto polas emendas ao proxecto de Lei do audiovisual de Galicia e cos requisitos para a consideración das obras de nacionalidade española por parte do Ministerio de Cultura, débese á estimación do estado de desenvolvemento do sector audiovisual no período de análise, sobre o que afondaremos un pouco máis adiante. Abonde termos en conta que a data escollida como abertura do marco temporal da mostra, 1989, é considerada por moitos como a do rexurdir do cinema en Galicia, logo dun silencio de trinta anos de ditadura, e como resultado da actividade de grupos e escolas de cineastas semi-profesionais e/ou amadores convencidos da importancia da cinematografía para a recuperación da cultura e identidade galegas[223]. Non resulta difícil comprender que a estrutura do sistema cinematográfico galego está, nesa altura, comezando a conformarse, e precisa en moitos casos da incorporación de técnicos foráneos para conseguir levar a cabo os proxectos. Lembremos, a este respecto, que a primeira escola galega para a capacitación do persoal técnico no eido audiovisual, a Escola de Imaxe e Son (EIS) da Coruña, non é creada até 1991, polo que serán precisos uns anos para que Galicia poida contar cun tecido amplo de profesionais locais nas diferentes áreas.

A seguir coa explicación dos criterios para o acoutamento temporal e espacial do universo de estudo, abordamos agora a proposta "estreadas en salas comerciais". Esta premisa devén, como anticipamos con anterioridade, da intención de levar a práctica o

[223] A tese doutoral *Do amateur ao militante: Implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70* (2015), realizada por Xan Gómez Viñas baixo a dirección de Margarita Ledo Andión, ofrece una análise detallada dos movementos aos que facemos referencia.

espírito do texto normativo que aludía á "vontade cinematográfica". Pero ademais, a nosa proposición ten que ver coas condicións particulares do visionado en sala como sublimación da experiencia cinematográfica, enlaza coas teorías do espectador (Baudry, 1970/1983; 1975; Mulvey, 1975) e coa influencia do cinema na construción de subxectividades (Deleuze e Guattari, 1980/1995), amais de atender á visibilidade da(s) cinematografía(s) e da importancia do circuíto de distribución na súa conformación (Sorlin, 1977/1985; Ledo Andión, 2013).

En parte por iso, no lugar de efectuar a selección mostral entre os filmes producidos nos anos inmediatamente anteriores ao presente, o acoutamento temporal desprázase varias décadas atrás para situarse nun momento no que o cinema era eminentemente unha experiencia social. A escolla do período 1989-2001 devólvenos a unha época na que internet, os dispositivos móbiles e as opcións multipantalla aínda non condicionaran o consumo fílmico, e o visionado cinematográfico constituía un acto de ocio colectivo. A inexistencia de fiestras de proxección alternativas outorgaba unha maior repercusión ao circuíto de distribución en salas, e unha meirande capacidade de incidencia ao canon conformado polos filmes que eran finalmente proxectados. En palabras de Sorlin (1977/1985):

> Os distribuidores nacionais ocupan alí unha parte determinante: as súas eleccións constitúen o conxunto dos filmes postos en circulación e preparan os *stocks* do porvir; é imposíbel ver algo máis alá do que entra nos fondos dos distribuidores e o "panorama fílmico" (o que se sabe, o que se pensa, o que gusta do cinema) confúndese coa reserva administrada polas sociedades de distribución. A formación de programas, regulada pola carreira, polos cartos, non responde a ningún *a priori* cultural, e, por tanto, é ela a que induce a aprehensión do fenómeno cinematográfico nun momento dado (p. 105; itálicas e comiñas no orixinal)[224].

[224] En castelán no texto referenciado: "Los distribuidores nacionales ocupan allí una parte determinante: sus elecciones constituyen el conjunto de los filmes puestos en circulación y preparan los stocks del porvenir; es imposible ver otra cosa más que lo que entra en los fondos de los distribuidores y el "panorama fílmico" (lo que se sabe, lo que piensa, lo que gusta del cine) se confunde con la reserva administrada por las sociedades de distribución. La

Amais diso, ao tempo que procuran conformar unha mostra de análise asumíbel, as datas escollidas para a delimitación temporal enlazan con momentos de acusada importancia na evolución e a historia do cinema en Galicia. Tal e como reseñamos no capítulo 4, foi en 1989 cando o Teatro Fraga de Vigo acolleu a estrea simultánea de tres longametraxes galegas realizadas en 35 mm: os filmes *Sempre Xonxa* (1989, Dir. Chano Piñeiro), *Urxa* (1989, Dir. Carlos Piñeiro e Alfredo García Pinal) e *Continental* (1989, Dir. Xavier Villaverde). Organizada pola Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, e baixo o intencional título de *CineGalicia*, a mostra simbolizaba, en palabras dun dos seus responsábeis, o crítico cinematográfico Manolo Gónzalez, a reafirmación " no desexo e na posibilidade de dispor dun cinema propio sazonado co irrenunciable ingrediente da lingua" (Salgado, 2009) e buscaba erixirse como un evento determinante no desenvolvemento do cinema galego. En efecto, para moitos dos axentes implicados na cinematografía de Galicia, entre os que se citan moitas voces do goberno autonómico, a data pasou a identificarse cos comezos do cine galego. Por máis que, na liña de realizadores coma Miguel Castelo (2016), recoñezamos os efectos negativos que esta estratexia, se se quere, publicitaria, tivo para a difusión da historiografía do cinema galego, en especial para o coñecemento de achegas e movementos de grande importancia na escena cinematográfica galega que se produciron con anterioridade a 1989, consideramos que, polos criterios anteriormente expostos e relativos á duración das pezas fílmicas, á modalidade de filmación e ao tipo de distribución, a escolla deste ano para o inicio do estudo resulta idónea.

No tocante á elección do ano 2001 como data de peche do período estudado, amais de posibilitar a obtención dunha mostra o suficientemente ampla para extraer conclusións sobre a caracterización das personaxes galegas no cinema, atende a cuestións que, sendo externas a cinematografía galega, exercen, ou deberan exercer, unha fonda influencia no seu desenvolvemento. En setembro de 2001, o Estado español ratifica a súa adscrición á Carta Europea das Linguas Rexionais ou Minoritarias (CLRM) e o instrumento de ratificación é publicado no Boletín Oficial do Estado (Instrumento,

formación de programas, reglamentada por la carrera, por el dinero, no responde a ningún a priori cultural y, por tanto, es ella la que induce la aprehensión del fenómeno cinematográfico en un momento dado" (Sorlin, 1977/1985, p. 105).

2001). Coa entrada en vigor deste documento, os gobernos estatal e autonómico adquiren compromisos que afectan á protección do galego como lingua minoritaria en diversas áreas, entre elas, a cinematografía e as artes audiovisuais. Por outra banda, en novembro do mesmo ano, a UNESCO aproba por unanimidade a Declaración Universal sobre Diversidade Cultural, que identifica os bens e servizos culturais como elementos portadores de identidade e de valores que imposibilitan a súa consideración como mercancías ou bens de consumo ordinario. A Declaración promove a consideración da Diversidade Cultural como patrimonio común da Humanidade e factor de desenvolvemento, e incita os Estados membros á promulgar políticas culturais que creen "as condicións propicias para a produción e difusión de bens e servizos culturais diversificados, grazas a industrias culturais que dispoñan de medios para ser desenvolvidas nos planos local e mundial" (UNESCO, 2001, en liña).

Canda estas accións que, consideramos, compoñen un novo escenario para a produción e distribución de cinematografías minoritarias como a galega e convidan á apertura dun novo período de estudo, danse no contexto autonómico outros condicionantes que cómpre mencionar. En 2001, a Asociación Galega de Produtoras Independentes (AGAPI) publica o *Plan estratéxico do sector audiovisual galego 2002-2005* (AGAPI, 2001), un documento co que os profesionais da industria propoñen ao executivo un paquete de medidas específicas e urxentes para a revitalización do sector. En outubro do mesmo ano, celébranse as eleccións ao Parlamento de Galicia que dan paso á sexta lexislatura da cámara autonómica. O novo goberno da Xunta, unha vez máis do Partido Popular, comprométese, tras dunha reunión oficial con responsábeis do sector —na que participan, entre outros, o presidente Manuel Fraga e o conselleiro de Cultura Xesús Pérez Varela—, a apoiar a folla de ruta suxerida polos profesionais para os anos a seguir. En realidade, boa parte das medidas demandadas no citado documento tiñan que ver coa aplicación das premisas e liñas de actuación recollidas na Lei 6/1999, do Audiovisual, asinada dous anos atrás. Obsérvese que, malia que a data de publicación deste texto legal se encadra no lapso temporal do estudo, os seus efectos e incidencia na produción cinematográfica de Galicia non serían observábeis até uns anos máis tarde. É por iso que, ao noso entender, estes condicionantes, xunto cos anteriormente mencionados, sinalan 2001 como unha data que marca un antes e un

despois na concepción e desenvolvemento do audiovisual e a cinematografía de Galicia e que, dende esta perspectiva, xustifican a súa escolla como data límite deste estudo.

Da aplicación destes criterios de inclusión e exclusión resulta unha mostra de análise composta por trinta longametraxes de ficción realizadas en Galicia e exhibidas en festivais e salas comerciais entre 1989 e 2001.

5.5. DELIMITACIÓN DO COLECTIVO ESTUDADO E DEFINICIÓN DAS UNIDADES DE ANÁLISE

Antes de proceder coa exposición das categorías de contido e o detalle das fichas de análise, cómpre realizar algunhas aclaracións sobre as personaxes que constituirán as unidades de estudo e introducir criterios de exclusión e inclusión para a delimitación do colectivo analizado. A efectos da nosa investigación serán tidas en consideración unicamente as personaxes 1) de ficción 2) que exerzan un papel significativo no desenvolvemento da historia e 3) sexan identificadas directa ou indirectamente como galegas. Exporemos brevemente os motivos que xustifican esta escolla así como as súas implicacións. Coa proposta "personaxes de ficción" descartamos todas aquelas adaptacións ou recreacións cinematográficas de figuras reais ou históricas. Malia entendermos que a revisión e caracterización fílmica de personaxes reais abre un campo de grande interese para a investigación, consideramos que introduce unha variábel dificilmente controlábel para a análise da representación de galegas e galegos no cinema en tanto que condiciona enormemente a liberdade creativa da equipa responsábel do filme na definición do carácter en cuestión. En segundo lugar, á circunscrición da análise aos roles significativos procura deixar fóra do estudo a personaxes de apoio anecdóticas, de recheo e extras, de escasa incidencia no desenvolvemento da historia e, por definición, moito máis desdebuxadas que as anteriores. Dito de outro modo, e seguindo a terminoloxía de Casetti e Di Chio en *Cómo analizar un film* (1990/2007), ocupámonos de distinguir as "personaxes fílmicas" daqueloutros "existentes" que conforman o transfondo ou contexto do filme. A tal efecto, temos en conta os criterios "anagráfico", "de relevancia" e de "focalizacion" (pp. 174-175) aos que os autores aluden e que detallamos no capítulo 2, dedicado ao estudo da personaxe. Consideramos que a contemplación doutros casos ampliaría

de maneira innecesaria o número de unidades de análise sen reportar grandes beneficios para os resultados da pesquisa. Por último, e dado que este traballo sobre a representación do pobo galego nos filmes se formula en tanto estudo critico da caracterización nacional, resulta preciso introducir entre os criterios para a selección das personaxes un que atenda á visibilización directa ou indirecta da súa condición de galegas/os. Isto implica que aqueles entes ficcionais que non se identifiquen como galegos, malia seren rexistrados na base de datos para tomar conta da súa existencia, non serán obxecto dunha análise narrativa nin caracterolóxica en profundidade. Aínda que poida resultar obvio, cómpre aclarar neste punto que a nacionalidade que se considerará a efectos da investigación é a da personaxe no contexto da historia, sexa ou non esta coincidente coa nacionalidade do actor/actriz que lle dá corpo e voz.

A aplicación destes criterios de inclusión e exclusión á nómina de 838 personaxes de diferentes categorías e nacionalidades presentes na mostra fílmica, derivou nunha poboación de análise composta por 236 personaxes galegas.

5.6. TECNOLOXÍAS E FERRAMENTAS DE ANÁLISE, CATEGORÍAS E SISTEMAS DE CUANTIFICACIÓN

5.6.1. Segmentación do traballo e software de análise

O procedemento metodolóxico desenvolvido para a obtención de conclusións sobre a representación do pobo galego na mostra presenta catro etapas diferenciadas nas que interveñen varias aplicacións tecnolóxicas de grande utilidade para a análise caracterolóxica e narratolóxica de carácter cualitativo e cuantitativo que comporta este traballo. Son as seguintes:

5.6.1.1. Etapa 1

Lectura crítica da bibliografía académica, visionado(s) exploratorio(s) e deseño das categorías de cuantificación. A revisión das propostas teóricas precedentes verbo do estudo dos entes ficcionais e a análise caracterolóxica das personaxes galegas na ficción permítennos trazar un esquema inicial das fichas de traballo que se completa e perfecciona cun primeiro visionado dos filmes que compoñen a mostra. Nesta tarefa, emprégase o software ATLAS.ti, un

completo programa informático para a análise cualitativa multiformato (admite documentos de texto, imaxes, arquivos de audio e de vídeo) que posibilita a codificación dos materiais en categorías conceptuais e o estabelecemento de relacións entre as citadas categorías de forma sistemática e organizada.

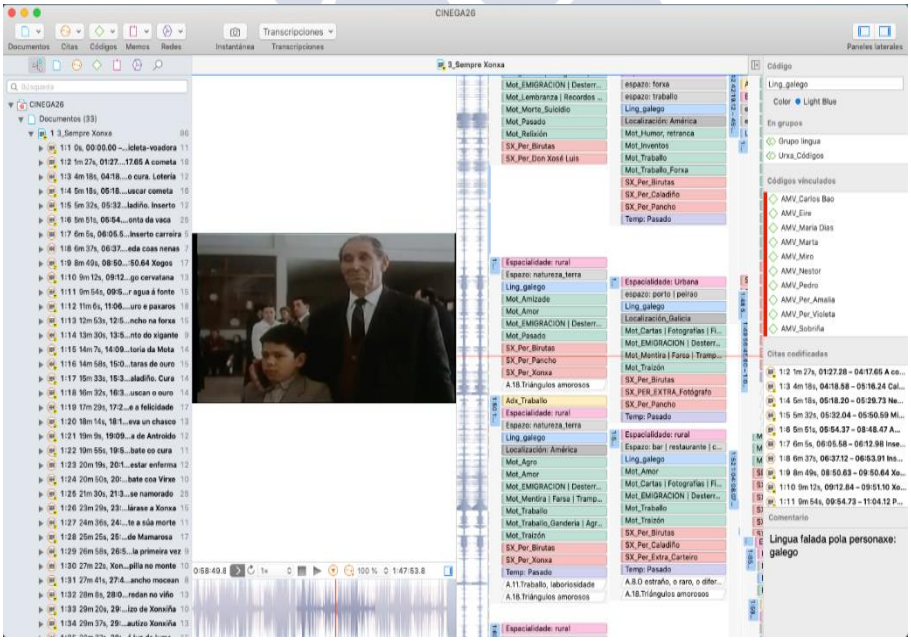
5.6.1.2. Etapa 2

Visionado(s) analítico(s) e extracción dos datos. Unha vez depurado o deseño das fichas de análise de contido, as categorías resultantes dispóñense en táboas de datos que se sistematizan a través do software File Maker Pro Advance. Este programa para o deseño de bases de datos relacionais, permite un manexo eficiente e cómodo de diferentes formularios, facilmente modificábeis grazas á integración do motor e da interface, e presenta a vantaxe de poder ser executado dende diferentes dispositivos o que supón unha gran comodidade no proceso de extracción dos dados. Tamén nesta segunda parte, empregamos o sofware ATLAS.ti para sistematizar a análise temática e o mapa de adxectivación dos caracteres dos filmes. Malia existir traballos precedentes (Hueso Montón e Folgar de la Calle, 1988) que ofrecían unha achega temática similar á que se procura nesta investigación, estes non abarcaban a totalidade da mostra de estudo nin ofrecían pautas para poderen ser replicados con garantías, polo que procedemos a elaborar un protocolo específico para a confección dos mapas de temas e adxectivos máis recorrentes da mostra a través do software ATLAS.ti. A aplicación das pautas da análise temática definidas por Braun e Clarke (2006, 2012)[225] ás mostras fílmicas pasou primeiro pola división de cada un dos filmes en secuencias. Cada unha desas secuencias constitúe unha cita-unidade de análise que é sometida á codificación. A relación inicial de códigos, que se agrupan en grandes familias (personaxes; temas-motivos; temporalidade; espacialidade; localizacións; climatoloxía; adxectivación), responde a unha aproximación dupla, froito da combinación da codificación de carácter indutivo, a partir dos tópicos caracterolóxicos de interese identificados no marco teórico —nomeadamente no capítulo 3— e outra de carácter dedutivo, a partir dos recontos de palabras efectuados sobre os diálogos transcritos dos filmes e os sucesivos visionados. O programa ATLAS.ti

[225] A saber: 1) Familiarización cos datos; 2) Xeración de códigos iniciais; 3) Busca temática; 4) Revisión temática; 5) Definición e nomeamento de temas; 6) Redacción do informe final.

permite estabelecer vínculos e relacións de diferente orde entre cada un dos códigos identificados, o que posibilita sistematizar e analizar de forma cuantitativa as conexións entre eles, por exemplo, as veces nas que unha personaxe concreta figura asociada a un tema de interese; ou as veces nas que un adxectivo concreto se emprega nun filme. Cómpre sinalar, porén, que estes datos non deben ser interpretados en termos absolutos senón que esixen dunha análise cualitativa para a detección das tendencias que apuntan, pois malia que a codificación sexa rigorosa e exhaustiva, está suxeita a certos condicionantes, como a diferente duración das secuencias en función do ritmo de montaxe de cada filme ou o peso que cada un dos temas ten en cada secuencia. Nos sucesivos visionados, procédese á revisión dos códigos e a agrupación de categorías similares, o que dá como resultado un total de 1448 códigos. A figura 5.1. amosa un exemplo do traballo de codificación dun dos filmes da mostra.

Figura 5.1. Mostra do traballo de codificación dos filmes con ATLAS.ti



5.6.1.3. Etapa 3

Procesamento dos datos e cruce de variábeis. Os datos extraídos do último visionado e integrados na base de datos relacional son

importados e procesados co software Microsoft Excel e con Spss Statistics, de probados resultados na análise cuantitativa dos materiais e no estabelecemento de asociacións e correlacións entre variábeis.

5.6.1.4. Etapa 4

Lectura crítica e análise cualitativa dos resultados e formulación de conclusións. A fase final do procedemento metodolóxico pon en consideración os achados derivados dos pasos precedentes co marco teórico e contextual da análise para proceder á refutación de hipóteses e á formulación de conclusións da tese.

5.6.2. Ferramentas de análise: fichas de filmes e fichas de personaxe

Na estruturación da información que se precisa para o cumprimento dos obxectivos mencionados utilízanse dúas fichas diferenciadas e complementarias: de análise de filmes e de análise de personaxes. Detallamos a continuación as epígrafes e categorías presentes en cada unha delas:

5.6.2.1. Ficha do filme (FF)

A primeira das grellas de análise consta de diferentes apartados que nos permiten identificar as condicións de produción dos filmes da mostra e proporcionar certos marcadores para visualizar de forma breve o seu contido amais de coñecer o tempo e espazo da historia (§FF1; §FF2); busca tamén fornecer os datos para determinar a nacionalidade da fita segundo os criterios mencionados nos parágrafos precedentes (§FF2, §FF3; §FF4; §FF5); e permite, por último, referir informacións relativas á acollida das películas por parte dos espectadores (§FF6).

A seguir, detallamos os apartados que compoñen a ficha e introducimos algúns comentarios que consideramos necesarios para a súa xustificación.

FF.1. Datos básicos de identificación do filme

FF.1.1. Fotograma: imaxe identificativa do filme. Preferibelmente o cartel de difusión.

FF.1.2. Número identificador do filme para o cruzamento dos datos.

FF.1.3. Título en versión orixinal do filme: no proceso de acoutamento da mostra detectouse que, malia dispor de título en galego, algunhas das fitas foran tituladas inicialmente en castelán e outras linguas e así foron rexistradas na Base de datos do Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Será este o título que se empregue para o cruzamento e relación coa base de datos xerada a partir da ficha de personaxe. Ao tempo, o idioma orixinal do título do filme será tido en conta na lectura cualitativa dos datos relativos á nacionalidade da fita.

FF.1.4. Título en galego do filme: en caso de non existir, indícase: Non.

FF.1.5. Data de estrea: obsérvese que se escolle a data de exhibición pública da fita no canto da de produción do filme.

FF.2.Datos de produción do filme

FF.2.1. Xénero: a listaxe de escollas posíbeis para esta epígrafe parte da confluencia de elaboracións académicas precedentes sobre as tipoloxías de xéneros cinematográficos (Altman, 2000; Hueso Montón, 1983; Pinel, 2009; Romaguerá i Ramió, 1991), e as categorías operativas das bases de datos fílmicas empregadas no acoutamento da mostra (ICAA, CCG) que, depuradas mediante un primeiro visionado dos filmes, resultan no seguinte: Comedia; Drama; Dramedia; Experimental; Fantástica; Histórica; Musical; Suspense; Terror; Outros.

FF.2.2. Espacialidade: de especial interese para coñecer o entorno no que se moven as personaxes. As opcións de escolla son: rural / urbana / ambas.

FF.2.3. Temporalidade: de especial interese para coñecer a época na que existen as personaxes. As opcións de escolla son: pasado / presente / futuro / varios.

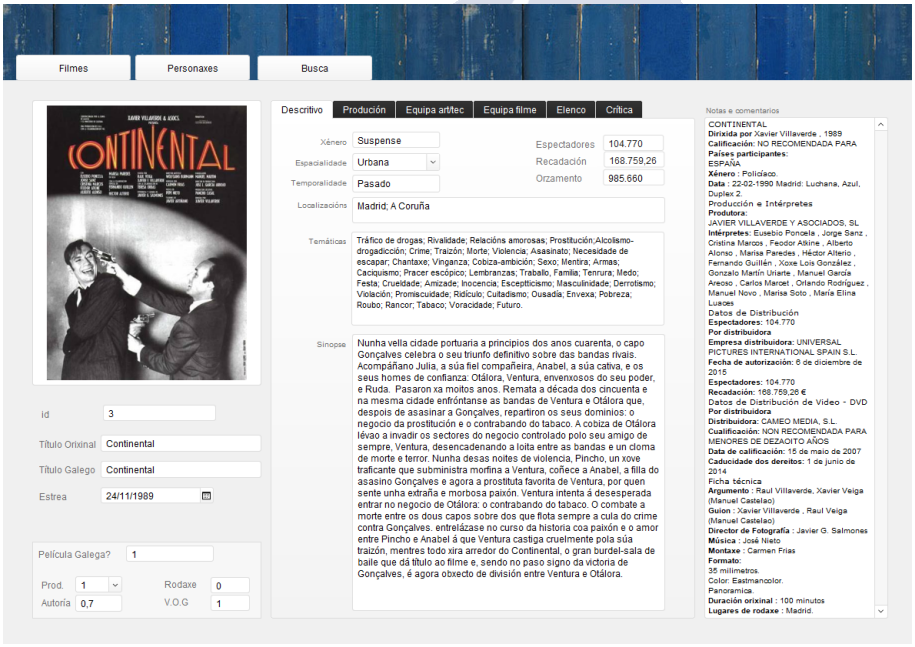
FF.2.4. Localizacións: este campo será tido en conta na análise situacional dos filmes e é tamén un dos criterios empregados na consideración da inclusión da fita como obra do cinema galego.

FF.2.5. Temática(s) centrais: o obxecto deste apartado é coñecer os "puntos de fixación" (Sorlin, 1977/1985) do paradigma representacional das galegas e dos galegos no cinema.

FF.2.6. Sinopse: Breve exposición do contido da película. Este apartado, lonxe de ser puramente formal, pode ser de grande axuda na contextualización da caracterización da personaxe e será empregado como fonte á hora de elaborar o mapa temático dos filmes e o mapa de adxectivación das personaxes.

FF.2.7.Notas e comentarios: reservamos un campo para apuntamentos derivados do visionado e do compilación de datos sobre os filmes.

Figura 5.2. Ficha de análise de filmes. Datos básicos



FF.3. Compañías produtoras e fontes de financiamento

Identificación das compañías produtoras responsábeis do filme e das fontes de financiamento recibido

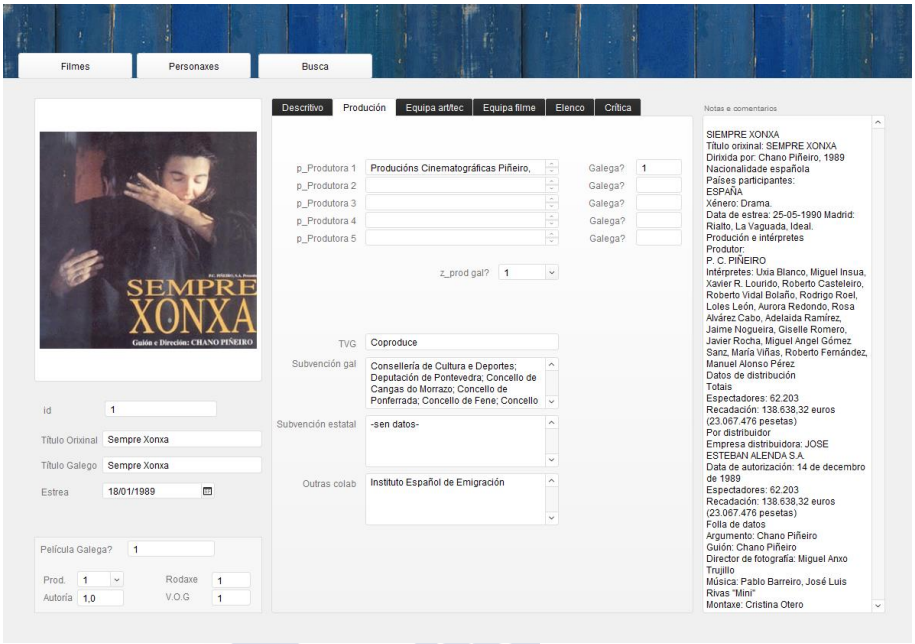
FF.3.1. Compañías Produtoras.

FF.3.2. Participación de TVG.

FF.3.3. Financiamento galego.

FF.3.4. Financiamento estatal.
FF.3.5. Outras colaboracións.
FF.3.6. Produción galega: 0-1.

Figura 5.3. Ficha de análise. Datos de produtoras e entidades colaboradoras



FF.4. Datos de autoría do filme

Identificación do equipo de profesionais involucrados (mediante a secuencia: apelidos, nome) e indicación da súa procedencia.

FF.4.1. Produción.
FF.4.2. Dirección.
FF.4.3. Guión.
FF.4.4. Dirección de Fotografía.
FF.4.5. Composición Musical.
FF.4.6. Elenco: apelidos e nomes dos intérpretes identificados como personaxes relevantes.
FF.4.7. Montaxe.
FF.4.8. Dirección artística .
FF.4.9. Son.
FF.4.10. Figurinismo.
FF.4.11. Dirección de casting.
FF.4.12.Intérpretes e correspondencia coas personaxes.

Figura 5.4. Ficha de análise de filmes. Datos de autoría técnico-artística

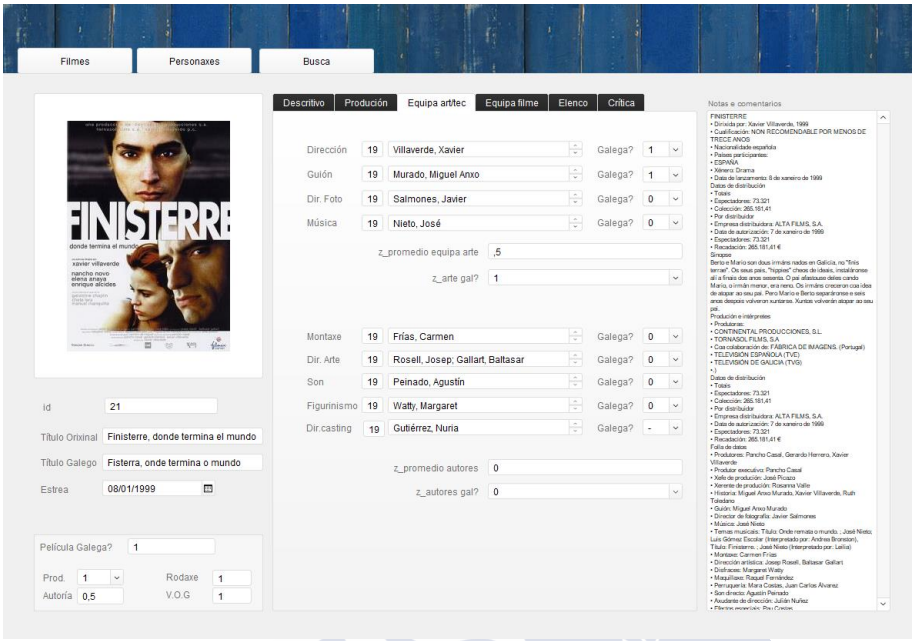
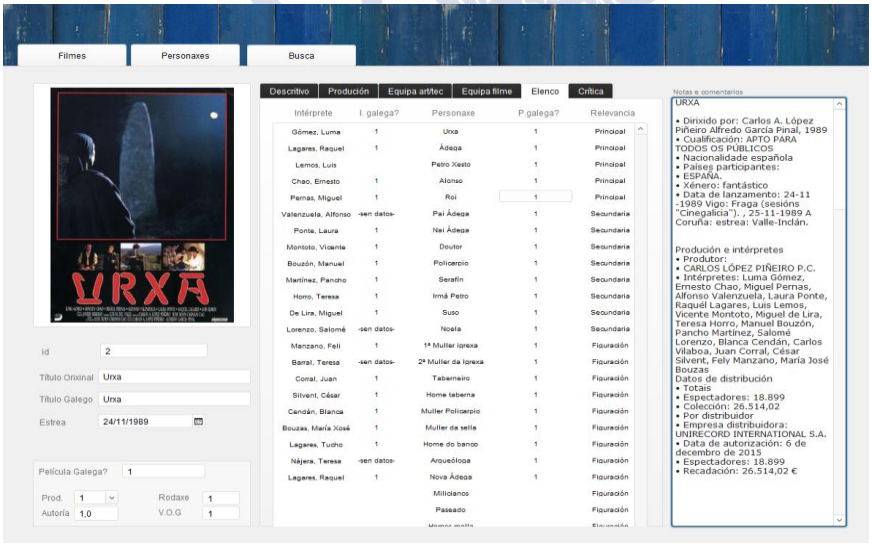


Fig.5.5. Ficha de análise de filmes. Elenco e personaxes correspondentes



FF.5. Datos para a determinación da nacionalidade do filme

Os campos de que se compón este apartado responden aos criterios para a determinación da nacionalidade do filme que foron abondosamente explicados en entradas anteriores.

FF.5.1. Produción maioritaria galega: 0-1.

FF.5.2. Autoría Galega: 0-1.

FF.5.2.1. Equipo artístico-técnico galego: 0-1.

FF.5.2.2. Elenco intérpretes galego: 0-1.

FF.5.3. Rodaxe en Galicia: 0-1.

FF.5.4. V.O.G: 0-1.

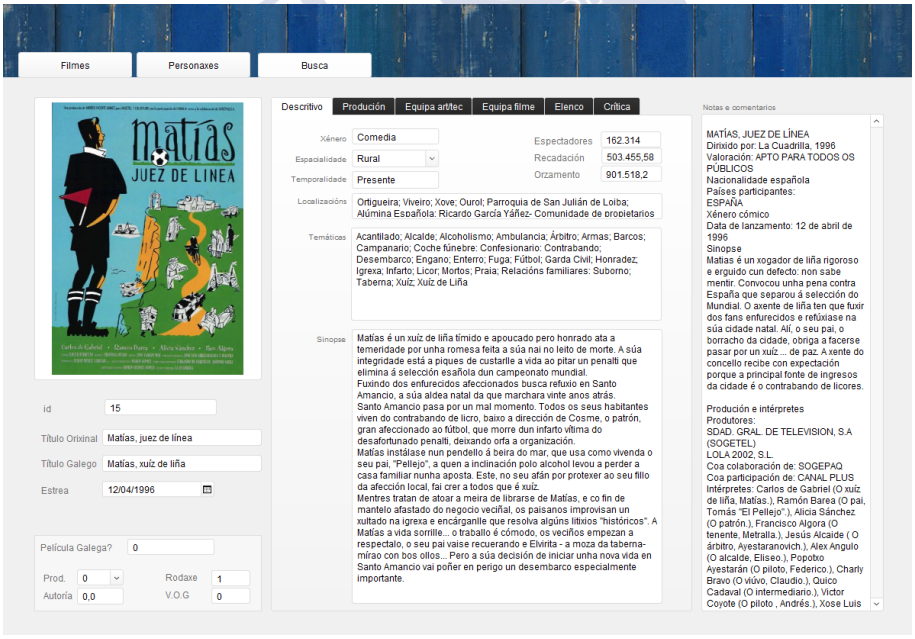
FF.5.5. Película galega: 0-1: resultante da combinación das anteriores.

FF.6. Datos para a análise da repercusión social do filme

FF.6.1. Recadación.

FF.6.2. Espectadoras/es.

Figura 5.6. Ficha de análise de filmes. Datos de distribución



5.6.2.2 Ficha de análise de personaxe (FP)

No deseño das categorías de análise para o estudo deste apartado conflúen as achegas da literatura académica e científica existente verbo da personaxe como elemento narrativo, coas aproximacións psicolóxicas á caracterización de personaxes de ficción realizadas tanto dende os ámbitos literario e cinematográfico, e que son desenvolvidas amplamente no capítulo 2 da presente tese. A estas apóñense os esquemas caracterolóxicos que, logo da revisión de fontes literarias, sociolóxicas e audiovisuais, destacamos como compoñentes do paradigma representacional dos galegos na ficción no noso capítulo 3. Detallamos a seguir cada un dos campos que integran a ficha e introducimos algúns comentarios que consideramos necesarios para a súa xustificación.

FP.1. Datos de identificación personaxe

FP.1.1. Imaxe identificativa da personaxe

FP.1.2. Nome da personaxe. En caso de non existir indicar "Descoñecido". Alén de permitirnos identificar a personaxe, esta categoría resulta de gran importancia na avaliación relevancia, a profundidade e a solidez da personaxe, tal e como recolleron Propp (1928), De Mourgues (1988) Hammon (1996), Muñoz Molina (1996), ou Baiz (2004).

FP.1.3. Título en versión orixinal do filme: esencial para a interrelación entre as bases de datos.

FP.1.4. Personaxe galega: 0-1. Obsérvese que este dato é preceptivo para continuar coa análise. Se a resposta a esta pregunta é negativa, o resto da información non é de interese para os obxectivos desta investigación.

FP.1.5. Autoidentifícase como galega: 0-1. A introdución deste campo pareceunos interesante para avaliar distintas fórmulas de identificación da galeguidade das personaxes.

FP.2. Datos da relevancia da personaxe

Como segundo chanzo na clasificación das personaxes da análise propomos unha pequena variación da tipoloxía elaborada por

Gutiérrez San Miguel (2006) para a avaliación da importancia das mesmas desenvolvemento da historia e distinguimos entre:

FP.2.1. Personaxes principais.
FP.2.2. Personaxes secundarias.
FP.2.3. Personaxes de apoio (con ou sen frase)[226].

Na determinación da pertenza da personaxe analizada a cada unha destas categorías, empregamos os criterios esbozados por Casetti e Di Chio (1990/2007) para a definición das personaxes fílmicas, isto é: anagráfico, de relevancia, de focalización.

Neste punto, valémonos tamén da información derivada do traballo de codificación realizado en ATLAS.ti —que, lembremos, nos permitía recuperar datos cuantitativos da presenza das personaxes en cada filme (Fig. 5.7.), ou atribuír relacións entre códigos de personaxe e representalas de forma gráfica (Fig. 5.8.)— e doutras ferramentas, como a cuantificación das liñas de diálogos de cada personaxe a partir da transcrición dos filmes.

En calquera caso, para alén do recurso a este tipo de ferramentas de análise cuantitativa, a valoración da relevancia da personaxe esixe sempre unha aproximación de corte cualitativo que estime non só a frecuencia de aparición do filme, o número de relacións que estabelece con outras personaxes ou o número de liñas de diálogo que pronuncia, senón que tamén teña en conta o seu peso no desenvolver da historia.

[226] Lembremos que a categorización de Gutiérrez distinguía catro tipos de personaxes: a) principais, b)secundarias, c) figuración especial, d) extras.

Figura 5.7. Táboa de análise da frecuencia de aparición das personaxes do filme *Continental*

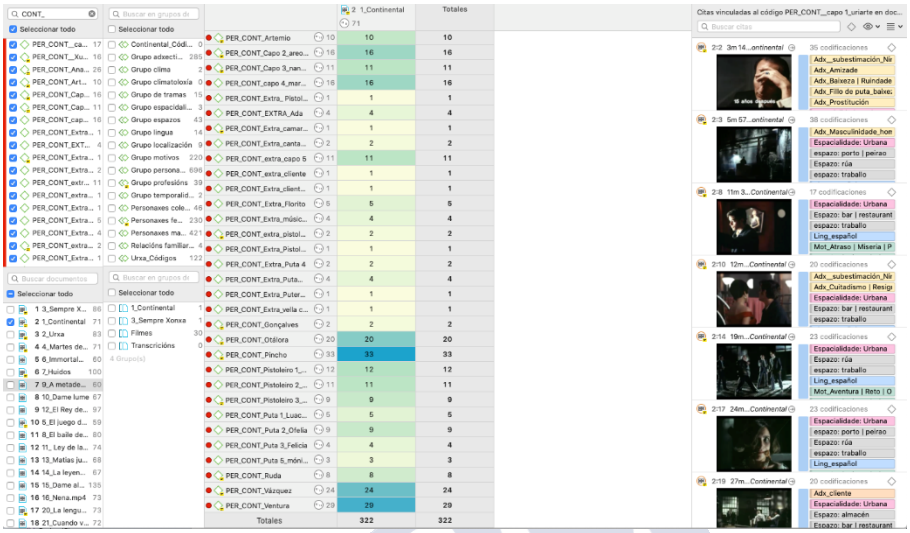
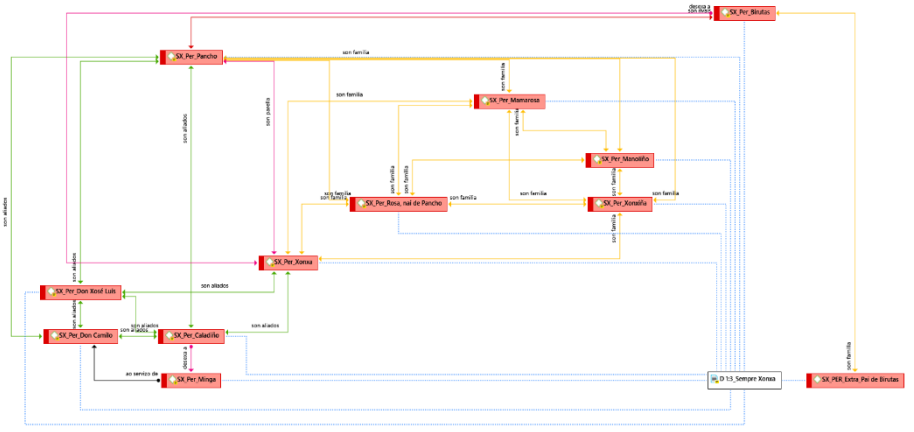


Figura 5.8. Mapa de relacións das personaxes do filme *Sempre Xonxa*



Obsérvese que só as personaxes principais e secundarias serán froito da análise narrativa e caracterolóxica en profundidade.

FP.3. Da profundidade e complexidade da personaxe

Para poder extraer conclusións sobre o que algúns denominaron tridimensionalidade e/ou verosimilitude dos caracteres autores (Egri, 1946), tomamos prestadas as categorías desenvolvidas por Francesco Casetti e Federico Di Chio (1990/2007) para a análise da personaxe dende unha perspectiva fenomenolóxica que, á súa vez, remiten a algunhas consideracións de Edwar Morgan Forster (1927/2002) verbo da riqueza da caracterización dos entes ficcionais e incorporan cuestións derivadas da teoría dos *motivos* de Tomachevski (1928/1978) Obsérvese que, en cada un destes xogos de contrarios, a atribución do primeiro dos termos representa maiores indicios de estereotipación da personaxe analizada.

FP.3.1. Plana / redonda (Forster).
FP.3.2. Lineal / contrastada.
FP.3.3. Estática / dinámica (Tomachevski).

FP.4. Evolución da personaxe

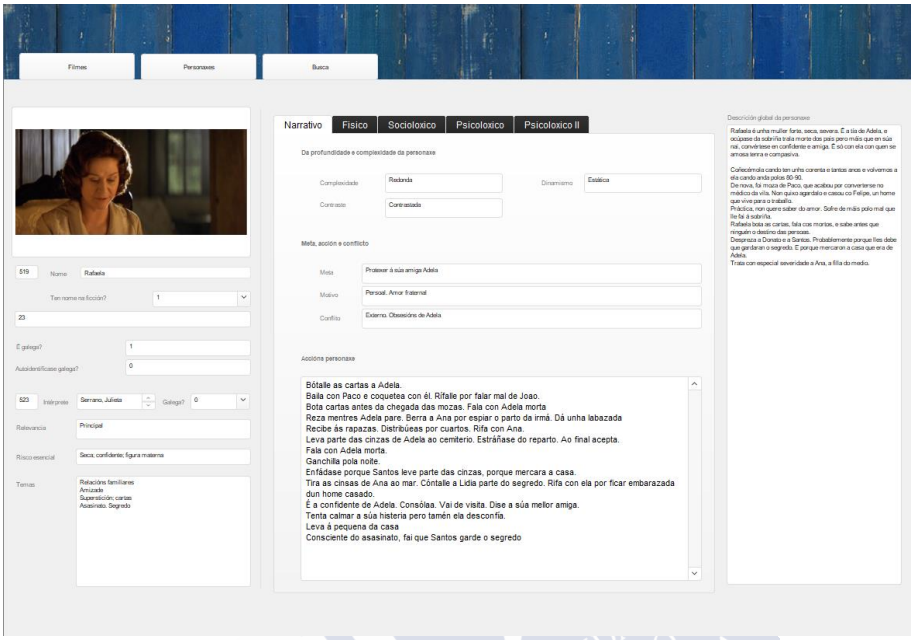
Como complemento do anterior, e para seguir afondando na complexidade da construción da personaxe tivéronse en conta outra serie de parámetros tamén explorados no capítulo 3, tales como

FP.4.1. Meta (Macías, 2003) ou necesidade dramática (Field, 1995).
FP.4.2. Motivación (Macías, 2003) ou punto de vista (Field, 1995).
FP.4.3. Conflito (Macías, 2003; Mckee, 1997; Sánchez Escalonilla, 2002).

FP.5.Risco esencial

Dos riscos extraídos da caracterización da personaxes, procúrase destacar algún especialmente relevante, o que DiMaggio (1990) consideraría a "característica dominante" e Mckee (1997) o "verdadeiro carácter".

Figura 5.9. Ficha de análise de personaxe. Identificación da personaxe e indicadores narrativos



FP.6. Da análise caracterolóxica. A personaxe como paradigma de riscos

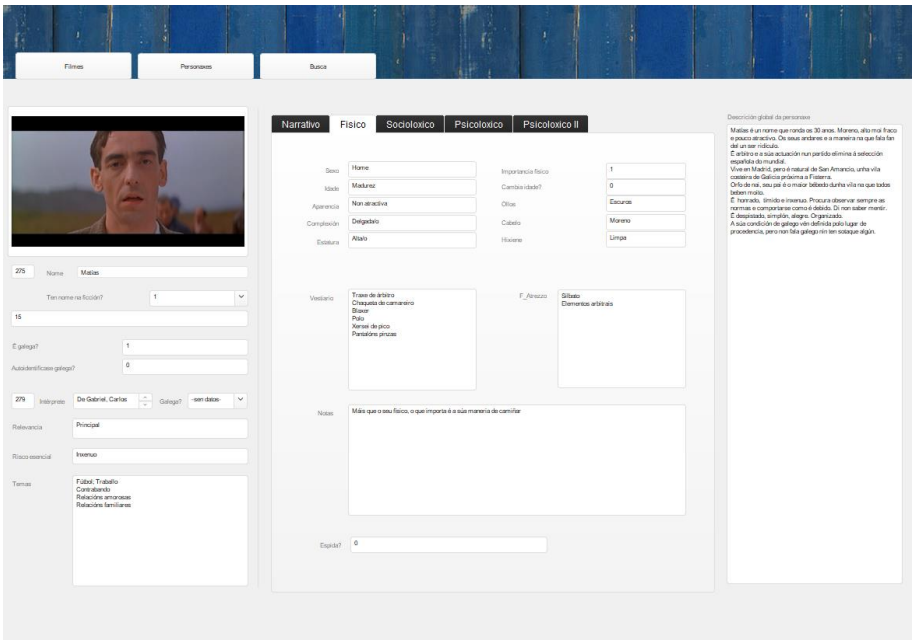
Esta categoría remite á concepción dialéctica do ente ficcional de Seymour Chatman (1978) e recupera a proposta clasificatoria de Egri (1946/2009) para a creación de personaxes tridimensionais, que pasa pola descrición das súas compoñentes física, sociolóxica e psicolóxica. Ao degrañar cada unha destas epígrafes, no canto de seguir punto por punto os campos propostos por Egri, seleccionamos certas calidades que, logo dun primeiro visionado dos filmes e da revisión do paradigma representacional dos galegos na literatura, a socioloxía e os medios audiovisuais (ver capítulo 3), consideramos relevantes para a detección de indicios de estereotipación. Así, a análise da caracterización da personaxe tivo en conta:

FP.6.1.**Caracterización física**

FP.6.1.1. Xénero: Home / Muller / Non binario.
FP.6.1.2. Importancia físico: Si/Non (1-0).
FP.6.1.3. Idade: Infancia / Adolescencia / Madurez / Vellez.
FP.6.1.4. Muda idade: Si / Non (1-0).

FP.6.1.5. Aparencia: Atractiva / Neutra / Non atractiva.
FP.6.1.6. Ollos: Escuros / Claros.
FP.6.1.7. Complexión: Gorda / Media / Delgada.
FP.6.1.8. Cabelo: Moreno / Castaño / Louro / Rubio / Cano.
FP.6.1.9. Estatura: Alta / Media / Baixa.
FP.6.1.10. Hixiene: Limpa / Neutra / Sucia.
FP.6.1.11. Vestiario: campo aberto.
FP.6.1.12. Atrezzo: campo aberto.
FP.6.1.13.Figura espida: Si / Non (1-0).

Fig. 5.10. Ficha de análise de personaxes. Caracterización física

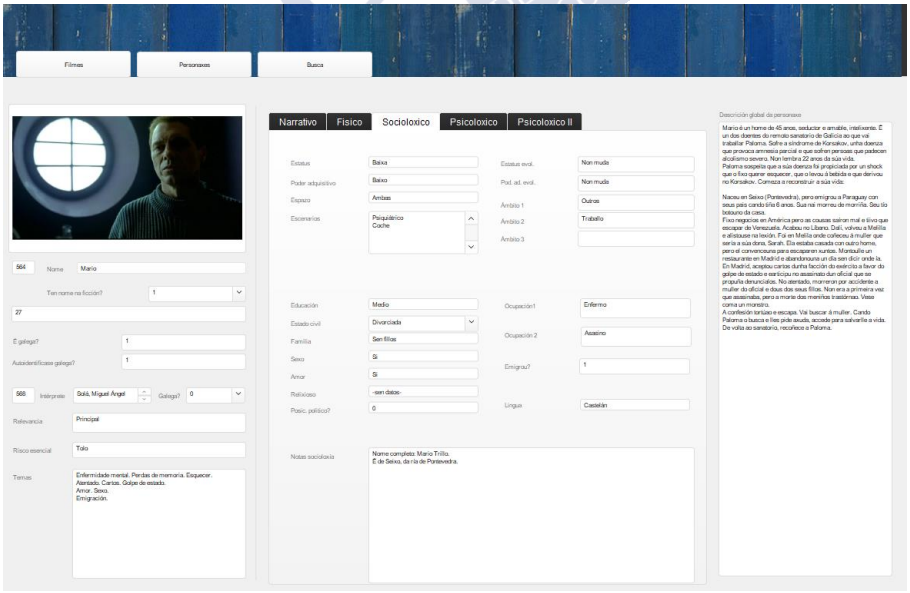


FP.6.2. **Caracterización sociolóxica**

FP.6.2.1. Status: Alto / Medio / Baixo.
FP.6.2.2. Evolución do status no filme: Mellora / Empeora / Non muda.
FP.6.2.3. Poder adquisitivo: Alto/Medio/Baixo.
FP.6.2.4. Evolución do poder adquisitivo no filme: Mellora / Empeora / Non muda.
FP.6.2.5. Marco espacial: Rural / Urbano / Ambos.
FP.6.2.6. Escenario: campo aberto para introducir os principais escenarios nos que transitan as personaxes.

FP.6.2.7. Ámbito de acción: Traballo / Familia-Casa / Ocio / Outros.
FP.6.2.8. Nivel educativo: Alto / Medio / Baixo.
FP.6.2.9. Estado civil: Solteira / Casada/ Divorciada / Viúva / Parella Feito / Sen Datos.
FP.6.2.10. Ámbito familiar: Sen Fillos / Con Fillos / Sen Datos.
FP.6.2.11. Vida sexual: Si / Non / Sen datos.
FP.6.2.12. Amor: Si/ Non / Sen datos.
FP.6.2.13. Relixiosidade: Crente / Ateo / Neutro / Sen datos.
FP.6.2.14. Posicionamento político: Si / Non / Sen datos.
FP.6.2.15. Ocupación: campo aberto. Cómpre salientar a relevancia deste campo, de grande interese para boa parte dos autores que inciden na subordinación do carácter da personaxe á acción e que, en liña cos posicionamentos aristotélicos, propenden a definir o ente polos seus actos.
FP.6.2.16. Emigrou?: Si / Non (1-0).
FP.6.2.17. Lingua: Galego / Castelán / Galego e Castelán/ outras.

Figura 5.11. Ficha de análise de personaxe. Caracterización sociolóxica

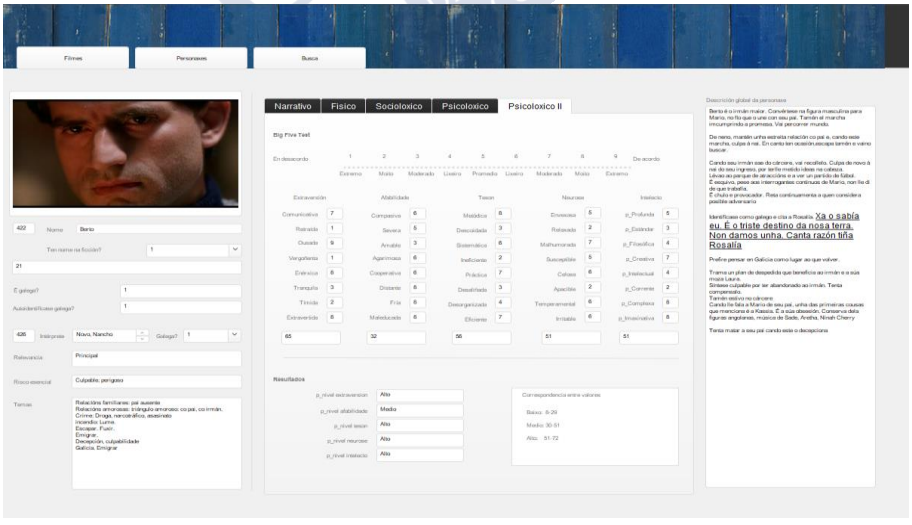


FP.6.3. **Caracterización psicolóxica**
FP.6.3.1. Extraversión: Alta / Media / Baixa.
FP.6.3.2. Afabilidade: Alta / Media / Baixa.
FP.6.3.3. Tesón: Alta / Media / Baixa.
FP.6.3.4. Neurose: Alta / Media / Baixa.
FP.6.3.5. Intelecto: Alta / Media / Baixa.

Para poder sistematizar estes marcadores, empregouse o modelo de análise factorial Big Five Test, proposto por George Boeree (s/d) a partir das achegas realizadas por Gordon W. Allport, Philip E. Vernon, e Gardner Lindzey en *Study of values* (1960)[227].

O citado modelo fragmenta cada unha das dimensións da personalidade en diferentes factores ou características. Cada unha desas características debe ser puntuadas nunha escala do 1 ao 9 (na que 1 representa o maior grao de desacordo e 9 o maior grao de acordo). A partir destas puntuacións obtense un valor numérico que nos permite asignar os distintos niveis (baixo: 8-29; medio: 30-50; alto: 51-72) a cada unha das dimensións da personalidade dos caracteres. Para a súa aplicación na nosa mostra de estudo, o test foi traducido ao galego e implementado na nosa ficha de análise de forma que todos os resultados queden recollidos na base de datos.

Figura 5.12. Ficha de análise de personaxes. Caracterización psicolóxica



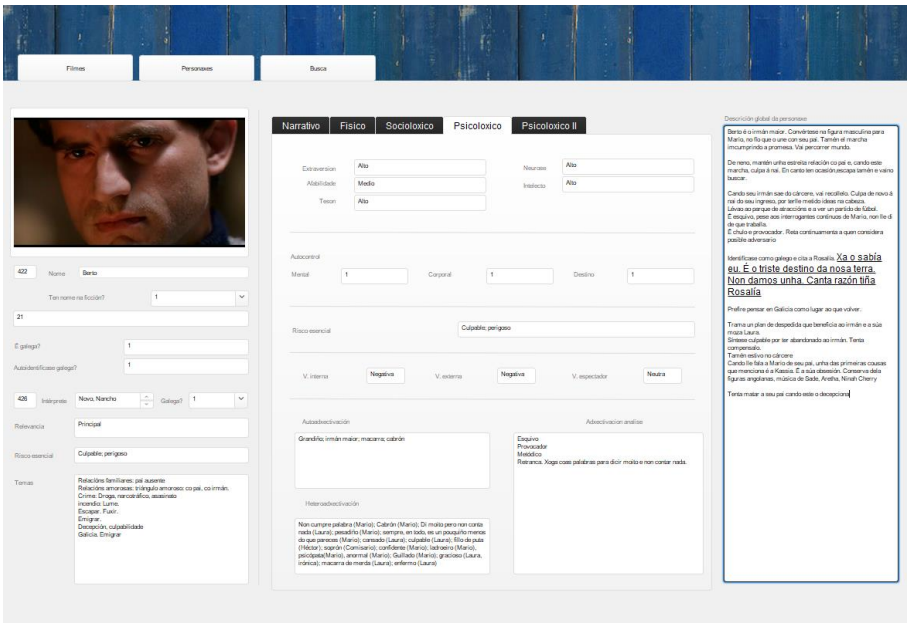
[227] O modelo foi posto a disposición da comunidade científica a través da rede https://webspace.ship.edu/cgboer/bigfiveminitest.html.

FP.6.4. **Adxectivación**

FP.6.4.1. Autoadxectivación: como se define a personaxe. Campo aberto.

FP.6.4.2. Heteroadxectivación: como é definida por outras personaxes. Campo aberto.

Figura 5.13. Ficha de análise de personaxes. Adxectivación



A través de esta ficha de análise, lonxe de pretender facer unha mera descrición da caracterización das personaxes dos filmes, trataremos de analizar cales son as constantes, as regularidades manifestas no conxunto da mostra para dar co discurso subxacente no cinema verbo da representación cinematográfica das galegas e dos galegos.

6. ANÁLISE DOS DATOS

> Chegados a este punto, non podo evita-la tentación de citar unha significativa conversa á que asistín hai un par de anos. Unha parella de estudiantes universitarios achegouse ó despacho de billetes dun cine e preguntou qué botaban. O responsable explicoulles que naqueles días se proxectaba unha retrospectiva do cine feito en Galicia nos últimos anos. Antes de marchar, preguntaron: "E cando volven poñer cine normal?" ¿Logo non é normal? (Coira, 1996, p. 210)

O percorrido polos trece anos de cinema que abrangue o noso período de estudo, cos criterios de acoutamento da mostra explicados no capítulo anterior, devén nunha selección de trinta longametraxes de ficción na que topamos diversos xéneros, estilos narrativos, estratexias de produción e fórmulas para o tratamento e caracterización de personaxes.

Nas seguintes páxinas, presentamos unha análise individualizada de cada unha das fitas co fin de compilar e ofrecer á lectora a información complementar que consideramos necesaria para avaliar o contexto de xestación das personaxes.

As películas dispóñense segundo unha orde ascendente estabelecida a partir da súa data de estrea, isto é, da que fica máis lonxe do momento presente á máis recente. A exposición de cada unha delas principia cunha epígrafe introdutoria na que se dá conta das condicións de produción do filme, se proporcionan datos sobre o seu equipo responsábel, sobre a lingua escollida para a rodaxe e a existencia ou inexistencia dunha versión dobrada ao galego para a súa distribución en salas, e se refiren informacións sobre os resultados de circulación da película. Así, esta epígrafe permítenos adiantar algúns elementos para avaliar a inclusión ou exclusión das fitas na categoría de "cinema galego", —tal e como esta foi definida no capítulo 5— , e tamén ofrecer certas notas sobre a visibilidade e o impacto que tivo cada unha das propostas para a conformación do canon representativo de galegas e galegos no cinema.

A continuación, disponse unha epígrafe co desenvolvemento argumental do filme, que difire das sinopses ofrecidas polas produtoras/distribuidoras de cada unha das fitas. Malia que as citadas sinopses foron recollidas na ficha de análise de cada película e empregadas na súa análise temática, a irregularidade destes textos —tanto en extensión coma en estilo— e o seu carácter, en ocasións, críptico —que elude boa parte do contido do filme, especialmente o final, para evitar frustrar o visionado por parte do/a posíbel espectador/a—, fannos descartar a súa inclusión neste apartado expositivo. O desenvolvemento argumental que se expón no seu lugar procura recoller todas as accións determinantes para o decorrer da historia amais de pór en contexto as principais personaxes que nela interveñen.

Nun terceiro parágrafo recóllense as temáticas centrais de cada filme, a fin de conformar un mapa narrativo que sirva de transfondo á caracterización das personaxes e que nos permita analizar de forma transversal e diacrónica os principais motivos contidos na mostra. Como se explicou detalladamente no capítulo 5, este mapa temático obtense a partir da análise de contido de cada secuencia a través do programa ATLAS.ti.

A seguir, disponse unha breve epígrafe que atende á temporalidade e espacialidade de cada un dos filmes, en tanto elementos esenciais na caracterización das personaxes.

A exposición continúa cun parágrafo que analiza a caracterización nacional galega das personaxes, isto é, se o filme permite ou non identificar os caracteres principais e secundarios como galegos e, en caso afirmativo, os elementos que posibilitan visibilizar a súa galeguidade. Esta epígrafe resulta de interese para explicar a inclusión ou exclusión das personaxes estudadas. O apartado péchase coa relación e descrición das personaxes que son sometidas a consideración e con comentarios sobre o deseño das personaxes de apoio que, se ben serán excluídas da análise posterior, axudan a conformar a contorna caracterolóxica das galegas e dos galegos no cinema.

Logo da exposición individualizada de cada un dos filmes e da presentación das súas personaxes centrais, ofrécese a análise da mostra no seu conxunto, dos xéneros e temáticas centrais, da súa temporalidade e espacialidade, e dos resultados de recadación e número de asistentes da totalidade dos filmes. O capítulo prosegue coa análise dos parámetros centrais da caracterización das personaxes e conclúe coa definición do paradigma representacional das galegas e galegos no cinema do período.

6.1. UNHA OLLADA POLOS FILMES DA MOSTRA

6.1.1. *Continental* (Dir. Xavier Villaverde, 1989)

6.1.1.1. Introdución

O filme do director coruñés Xavier Villaverde foi o primeiro dos proxectados naquel pretendido evento inaugural do rexurdir do cinema galego que foi CineGalicia. Como contrapunto a unha tradición fílmica marcada pola reivindicación do patrimonio cultural galego e, en opinións, saturada de ruralismo e motivos populares (Nogueira, 2007), a mostra abriu cunha película eminentemente urbana, un *thriller* tinguido de motivos dramáticos que destacaba por unha excelente factura formal. Producido por Villaverde Asociados, S.L. unha compañía creada tres anos antes polo director e o seu socio Pancho Casal, *Continental* presentaba o orzamento máis avultado dos filmes que compoñían esa triloxía iniciática, e era tamén o máis beneficiado polas subvencións públicas: 164 millóns de pesetas (preto dun millón de euros), procedentes da empresa produtora, a Televisión de Galicia en calidade de coprodutora —cunha achega de 50 millóns de pesetas—, e as axudas da Consellería de Cultura —corenta e oito millóns— e do Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Cunha clara vocación comercial e a ollada posta no mercado cinematográfico español, a fita ofrecía como reclamo de produción un elenco de destacadas figuras do cinema estatal. Eusebio Poncela (Otálora), Feodor Atkine (Ventura), Marisa Paredes (Xulia), Héctor Alterio (Ruda), Fernando Guillén (Gonçalves), Jorge Sanz (Pincho) e Cristina Marcos (Anabel) encabezaban un cadro de intérpretes ao que se sumaba un bo número de actrices e actores de Galicia nos papeis secundarios e de apoio. No cadro técnico, amais do director, o produtor e o guionista Raúl Veiga (pseudónimo de Manuel Castelao no seu labor cinematográfico), todos eles galegos, o filme contaba tamén con reputados profesionais da cinematografía española. E é que, en palabras do produtor Pancho Casal, a rede de técnicos existente no país non estaba aínda capacitada para facer cinema a ese nivel (Veiga, Prieto e Vilas, 1989, p. 4). Entre os prestixiosos profesionais que si o estaban topamos o xa entón gañador dun Goya en deseño de vestiario Javier Artiñano, a Javier Salmones na dirección de fotografía, José Nieto na banda musical e José Luis García Rojo na produción.

En efecto, a crítica coincidiu en loar a posta en escena do filme, a súa ambientación teatral e a consecución dunha atmosfera xélida e pechada que distanciaba e desacougaba ao espectador. Os ataques centráronse no guión coescrito por Villaverde e Veiga, na acusada morosidade narrativa do filme, en certa indefinición das personaxes e na escasa galeguidade dunha película de gánsteres, filmada case totalmente en estudo en Madrid, e rodada inicialmente en castelán pese á posterior dobraxe en galego. Houbo quen mesmo criticou que chegase a CineGalicia previo paso polo festival de Cannes e que a meirande parte das súas estrelas non asistisen ao evento (López Pazos, 1989, p. 16). O comisario da mostra, Miguel Anxo Fernández, saía en defensa do filme nas páxinas de *La Voz de Galicia* e incidía nas súas conexións coa literatura de Otero Pedrayo e Blanco Amor, no pouso dun discurso sobre o caciquismo que retrataba unha Galicia "permanentemente sometida a repartos en áreas de poder" (Fernández, 1989). Malia que o filme foi acollido con frialdade por crítica e público na súa estrea, chegou aos cen mil espectadores en territorio estatal durante os meses seguintes á *premiere* e converteuse no filme máis visto dos proxectados nas salas españolas de 1990 (Galán Blanco, 2014, p. 29).

Figura 6.1.1. Fotograma do filme *Continental*

6.1.1.2. Argumento

Anos 50 nunha cidade portuaria húmida e escura. Otálora (Eusebio Poncela) e Ventura (Feodor Atkine) son os dirixentes de dúas bandas rivais que se disputan o control do narcotráfico, o contrabando de tabaco, a prostitución e a posesión do Continental, unha sala de festas-bordel dende a que ambos comandan as operacións e que pasa por ser terreo neutral.

Dez anos atrás eran amigos e socios dunha única banda baixo o mando de Gonçalves (Fernando Guillén), un mafioso carismático e engaiolante ao que asasinan para repartirse o negocio. Por un tempo, os dous clans resultantes da división do feudo do gánster morto coexisten pacificamente, pero axiña a cobiza dos novos capos fai estourar a tregua e mergulla as facción nunha loita mortal.

No Continental conviven as prostitutas e os matóns que os líderes se repartiron tras o asasinato. Velaí o Ruda (Ernesto Alterio), quen fora man dereita de Gonçalves, a súa amante, Xulia (Marisa Paredes) e a filla de ambos, Anabel (Cristina Marcos), unha muller receosa e desenganada convertida en prostituta predilecta de Ventura. No seu vivir escéptico irrompe Pincho (Jorge Sanz), un traficante de pouca monta que fornece ao capo de morfina e que namora da moza de forma obsesiva. Para liberala das extorsións ás que a someten logo de participar nunha conspiración contra Ventura deseñada polo adversario, Pincho traizoa o seu amo e sérvelle a Otálora a súa morte en bandexa. Tras valerse dos seus servizos, o novo rei do Continental dispón o asasinato do mozo.

6.1.1.3. Temáticas

Alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; aventura; caciquismo; candidez; comicidade; contrabando; contrabando de tabaco; crime; crueldade; desconfianza; desexo; dor; drogadicción; emigración; envexa; extorsión; familia; fracaso; futuro; lembranzas; medo; morte; necesidade de escapar; ocio; pobreza; persecución; promiscuidade; prostitución; rivalidade; roubo; servilismo; sexo; sexualidade; suicidio; tenrura; traballo; tráfico de alcol; tráfico de drogas; traizón; trampa; vinganza; violación; violencia; voracidade; xenreira.

6.1.1.4. Temporalidade e espacialidade

A acción ten lugar a finais dos 50 con varios flashbacks sobre o pasado das personaxes que nos remontan aos anos corenta. Transcorre integramente en escenarios urbanos, fundamentalmente nocturnos e maioritariamente interiores: a gran pista do Continental, os reservados dende os que operan os mafiosos, os camerinos das prostitutas e os dormitorios onde reciben os seus clientes, amais do salón e cuarto privados de Ventura, son os ambientes principais. Canda eles, o peirao dende o que as personaxes ollan cara a un mar que non chegamos a ver e cuxos sons fóra de campo deixan ao espectador a recreación do lugar. O paso do tempo na historia é tamén manifestamente difuso: uns días dilúense nos outros e o espectador fica coa sensación de estar a participar dunha noite eterna, sen principio nin fin. A fita xoga a compor un universo ficcional sen tempo nin lugar, no que as personaxes deambulan sen esperanza e sen posibilidade de escapatoria. O filme elude a visualización dun espazo concreto e foxe tamén de referencias de espacialización xeográfica nos diálogos, o que imposibilita precisar unha localización exacta para a historia. Podería ser Galicia, como podería ser calquera outro lugar do norte da península con brumas e costa.

6.1.1.5. Galeguidade

Se deixamos á marxe a lingua do filme, como dixemos, gravado inicialmente en castelán para despois ser dobrado ao galego, resulta complicado determinar a procedencia das personaxes. A coidada ambientación desa cidade portuaria fría, neboenta e chuviosa, se ben constrúe unha atmosfera que podería perfectamente ser Galicia, non permite ao espectador localizar con precisión o relato nin, tampouco, ter grandes certezas sobre a orixe dos caracteres. Apenas o apelido do capo Gonçalves, con evidente sonoridade portuguesa, nos convida a situar a historia ao norte do Miño; mentres o nome de Xulia, que figura en galego en todas as versións do filme, e algunhas expresións tipicamente galegas que se intercalan nos diálogos[228], nos levan a identificar Galicia como o lugar da historia.

[228] "Mala centella te coma", dille Anabel a Pincho nunha das secuencias.

6.1.1.6. Descrición das personaxes

Os caracteres que compoñen *Continental* conforman unha recua de seres marxinais e nocturnos —narcotraficantes, mafiosos, prostitutas, matóns, putañeiros e músicos— que vagan polas rúas escuras dunha cidade sen nome e só saen á luz na pista da sala de festas, unha tea de araña arquitectónica que os envolve e os engole a todos.

Otálora (Eusebio Poncela) é un dos mafiosos que asasinan ao capo Gonçalves para se facer co control do tráfico de drogas e prostitutas. Tras darlle morte repártese o negocio co seu amigo Ventura, que así se converte no seu rival. Duns corenta e pico anos de idade é un tipo alto e delgado, cos ollos claros e o nariz aquilino, e cun rictos de soberbia na faciana. Usa traxes impolutos e gravata e vai sempre moi peitado. Otálora é calculador e paciente. Frío e moi efectivo, sabe agardar o momento axeitado para bater con máis forza no contrario. Detesta a imprevisión e os erros por exceso de confianza.

Ventura (Feodor Atkine) é o mafioso que rivaliza con Otálora na pugna polo Continental. Fondamente ambicioso e impulsivo é o primeiro en reclamar a sala de festas para si cando Gonçalves aínda vivía. É un home espigado, de ollos claros e vidrosos. Ronda a cincuentena. Tamén usa traxe, pero o seu aspecto é máis descoidado que o de Otálora. É intelixente e cruel, malia que inconstante no interese que presta ao negocio. A súa adición á morfina vírao incauto e fai que perda poder a cada paso. Ventura debátese entre a culpa polo asasinato do que fora o seu xefe e a obsesión por superar o seu mito.

Anabel (Cristina Marcos | Marina Asal, cando é nena) é unha das prostitutas que traballan para Ventura. Unha muller fermosa e ferida que se preza de estar de volta de todo. É loura e de ollos claros, cunha melena longa e rizada que oculta baixo unha perruca morena curta. Utiliza roupa axustada, con frecuencia de cor vermella e maquíllase profusamente. Acostuma usar nomes falsos cando atende os clientes. O Continental é canto ten e nunca del saíu. Filla do capo Gonçalves e da prostituta Xulia, traballa para o home que matou a seu pai e é tamén a súa amante. Vive acurralada e sen esperanza de cambio. Cando coñece a Pincho trátao con condescendencia e cinismo. Pero aos poucos déixase seducir pola súa tenrura e mesmo chega a crer nun futuro a carón del.

Pincho (Jorge Sanz) é un traficante de pouca monta que fai recados para os matóns do Continental, un ninguén que acostuma mercar a Otálora a morfina que se inxecta Ventura. Ronda os vinte anos, e é guapo, delgado e pequeno, con certo aire adolescente. Viste cazadora de coiro, traxes baratos e acostuma levar a gravata mal posta. Inxenuo, romántico e temerario, obsesiónase con Anabel e busca a maneira de liberala da súa vida no Continental. Fálalle de amor, regálalle colares de perlas e trama un plan para escapar que pasa por dar morte de Ventura en beneficio de Otálora. Cumprido o plan, morre a mans dos matóns do novo amo do Continental.

Gonçalves (Fernando Guillén) era o capo-rei do Continental, o xefe da banda que controlaba o comercio de drogas e prostitutas arredor da sala de festas. Un home entrado nos 50, alto e atractivo, de riso amplo. Sedutor e carismático, todas as prostitutas querían estar con el e tiña todos os matóns baixo o seu mando. Até que un día os seus homes de confianza, Otálora e Ventura, deciden quitalo do medio e repartirse o negocio. Asasínano de noite, na cama da súa amante Xulia, que é tamén a nai da súa filla.

Xulia (Marisa Paredes) era a muller de Gonçalves, a súa prostituta preferida e é, como lle din agora, a súa viúva. Unha muller que ronda os cincuenta, esvelta, atractiva e de ollar tristeiro. Afoga en alcol a dor e a saudade do home ao que matou o capo para o que agora traballa: Ventura. Ten unha filla, Anabel que tamén é prostituta e á que transferiu toda a súa amargura e desesperanza. Usa tamén vestidos axustados, con grandes escotes, en cor negra ou vermella.

Ruda (Héctor Alterio) era a man dereita de Gonçalves e é despois o confidente de Ventura. Un home maior, duns sesenta e tantos anos, alto, atractivo, barbudo. Un matón con honra e sentido da lealdade que mitifica a figura do seu antigo xefe e ten saudades dos vellos tempos. Tras a morte de Gonçalves foi amante de Xulia e pasa por unha figura paternal para Anabel. Con Ventura, comanda as operacións da banda e é quen xestiona os cobros e a seguridade das prostitutas. Tenta pór fin ás loitas do Continental mediante o asasinato a porta gaiola de Otálora, pero erra e morre no intento. Na versión orixinal do filme, ten un marcado acento arxentino que non se mantén na dobraxe ao galego, polo que podemos presumir que non é este un carácter fundamental da

personaxe. A súa indumentaria parece acompasar o seu cansazo e é menos coidada que a doutros capos: por veces sen traxe, coa gravata mal anoada ou mesmo sen ela, e cunha característica chaqueta de coiro longa de tipo duro da que prescinde na última noite na que morre a mans da banda de Otálora no centro da pista do Continental.

Vázquez (Alberto Alonso) é a man dereita de Otálora. É un home duns cincuenta e tantos anos, pequeno, fraco, sempre peiteado con traxes impolutos e gravata anoada rixidamente ao pescozo. Máis vello ca el e máis ambicioso e sanguento. É un matón que ansía ser o próximo "rei de putas". Vingativo e conspirador, entende que a guerra só se gañará se eles atacan máis forte e máis axiña. Efectúa case todos os asasinatos que acontecen no filme: mata ao pistoleiro de Ventura, á prostituta Felicia, a Ruda e a Pincho.

Personaxes de apoio: o cadro de caracteres complétase cunha recua de pistoleiros alistados a un e outro bando e un feixe de prostitutas que loitan por sobrevivir na batalla entre os dous clans. Escasamente definidos, como amosa a forma en que figuran en créditos –Pistoleiro 1, Pistoleiro 2...; Prostituta 1, Prostituta2...- contribúen a confeccionar o pano de fondo do filme, pero non presentan entidade suficiente como para seren considerados na análise.

6.1.2. *Urxa* (Dirs. Carlos A. López Piñeiro e Alfredo G. Pinal, 1989)

6.1.2.1. Introdución

O 24 de novembro de 1989 tivo lugar a estrea do filme de Carlos Aurelio López Piñeiro e Alfredo G. Pinal no Teatro Fraga de Vigo. *Urxa*, orzada en 66 millóns de pesetas (case catrocentos mil euros) (Nogueira, 1997, p. 352), partía como o máis modesto dos tres proxectos que se exhibían en CineGalicia. López Piñeiro, cunha recoñecida traxectoria curtametraxista á fronte do grupo *Imaxe*, volvía ás pantallas logo da lastrada singradura da súa opera prima. *Malapata*, o filme en 16 mm de 75 minutos de duración que fora estreado en 1979, pasaba por ser a gran decepción da cinematografía galega do momento, un mal paso a ollos da crítica e do público que contribuíu en boa medida á descomposición deste colectivo de cineastas que renovara a escena cinematográfica en Galicia nese lustro. Coescrita e codirixida con Alfredo García Pinal e producida por Xosé Xoán Cabanas Cao, *Urxa* nace da fusión de tres historias independentes, e inicialmente concibidas para seren realizadas en formato curto, que os directores corcosen arredor da personaxe principal: unha meiga que rexorde xeración tras xeración para salvagardar a terra da man do home. No fiado das tres pezas, o filme tende un halo de universalidade sobre motivos tradicionais da narración galega e mestura contos de meigas, tesouros e lendas coas imaxes do fracaso migratorio e retallos do realismo máxico cortazariano. A arriscada proposta de López Piñeiro e García Pinal, co seu exiguo orzamento, a reivindicación do galego como lingua de rodaxe e coa composición dun cadro de profesionais procedentes na súa meirande parte do país, tanto no eido técnico como no artístico, recibiu a estima da crítica (Balaio, 1989; González Reigosa, 1989).

Así, malia dar conta dos notorios defectos formais e creativos existentes no filme —a falta de continuidade entre as tres historias, a excesiva rixidez das interpretacións, ou certos anacronismos da súa posta en escena— as páxinas dos xornais e os textos dos académicos salientaron a dignidade dun filme cando menos correcto e realizado con máis vontade que recursos.

Figura 6.1.2. Fotograma de *Urxa*

6.1.2.2. Argumento

Os tres episodios que estruturan *Urxa* percorren o século XX na narración de varias etapas da vida dunha meiga do rural galego. O primeiro deles, *O medallón de Urxa*, ambientado no comezo da centuria, dá conta da transmisión das artes máxicas de Urxa (Luma Gómez) á súa discípula Ádega (interpretada en diferentes idades pola propia Luma Gómez e por Raquel Lagares), unha moza filla de labregos que deixa familia e casa para se converter na nova feiticeira da aldea.

O segundo, *O tesouro de Petro Xesto*, inspírase nun relato homónimo de Carlos González Reigosa (1982) e viaxa até os anos 40 para contar a historia do Petro (Luis Lemos na idade adulta), un emigrante retornado que esconde con vergoña o seu fracaso dos veciños e finxe soterrar un inexistente tesouro que toda a aldea se afanará en procurar. Ádega (Luma Gómez) é desta vez a portadora e custodia do segredo do Xesto, e a encargada de contar ao sobriño de aquel, Susiño (Miguel de Lira), a verdade da aventura de seu tío.

O terceiro episodio, *O ídolo de Mider*, leva á Galicia dos anos anos 80 a adaptación do conto *El ídolo de las cícladas* (1954) de Julio Cortázar. Un arqueólogo, Alonso (Ernesto Chao) descobre baixo unha

mámoa unha talla ancestral en cuxa procura empregou boa parte dos seus anos e dos seus folgos. O seu socio Roi (Miguel Pernas) pon en dúbida o achado e tenta demostrar a falsidade do ídolo. Entre eles, Noela (Salomé Lorenzo), amante de Roi e axudante de Alonso, convértese no centro dunha loita que combina paixóns románticas e celos profesionais. Ádega (de novo Luma Gómez) arestora criada de Alonso, logo de advertir ao arqueólogo do destino mortal que agarda aos espoliadores do ídolo, rescata ás agachadas a talla para volvela ao seu lugar. Cando o consegue, o funesto meigallo do ídolo xa comeza a facer efecto. Un Alonso enfeitizado tenta matar a Roi e non consegue senón causar a súa propia morte. Finado Alonso, é Roi quen amosa signos de padecer o feitizo e preséntase como unha figura ameazante para Noela. O filme pecha co rito iniciático dunha nova meiga que recibe as ensinanzas de Ádega e que é cuspidiña a ela cando tomou os poderes de Urxa.

6.1.2.3. Temáticas

Agro; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; autoridade militar-policial; celos; comicidade; crime; desconfianza; desexo; dor; emigración; enfermidade; envexa; esconxuros; extorsión; familia; fracaso; gandería; guerra; guerra civil; historia; humor; indiscreción; instinto maternal; labores fogar; laboriosidade; malicia; matriarcado; matrimonio; medicina; medo; meigaría; mitoloxía; morriña; morte; negación matrimonial; paisaxe; pasado; patriarcado; política; preguiza; rebeldía; riqueza; rivalidade; servidume; servilismo; sexualidade; superstición; tenrura; tesouro; traballo; traballo intelectual; tradicionalismo; traizón; trampa; vergoña; vinganza; violencia.

6.1.2.4. Temporalidade e espacialidade

A acción detense en tres momentos do século XX para dar conta de outras tantas pasaxes da vida de Ádega: a adolescencia (anos 20), a madurez (anos 40) a vellez (anos 80). O paso do tempo entre uns episodios e outros exprésase a través das mudanzas físicas das personaxes e a ambientación dos escenarios, cuxa descrición nos conduce a tratar da espacialidade do filme. Malia estar ambientada integramente no rural galego, a posta en escena da película presenta substanciais variacións a medida que a historia avanza. Topamos, en

primeiro lugar, coa aldea na que conviven Urxa e Ádega, arrodeada de outeiros, prados de labradío, pontes de pedra e pequenas casas do mesmo material alumeadas á luz do candil. A seguir, a vila á que volve Petro, tamén con leiras, pastos e gando, pero cun centro máis urbanizado arredor da cantina e a igrexa, con estradas asfaltadas e coches da época a transitar polas rúas. Finalmente, a ambientación dos 80 amosa un rural adaptado aos novos tempos, no que as casas están equipadas con todo tipo de comodidades e no que oficinas e despachos se unen ás chousas como lugar de traballo.

6.1.2.5. Galeguidade

Hai unha clara identificación da orixe galega das personaxes, xa pola lingua na que se expresan, xa pola ambientación dos espazos que transitan, xa polas mencións que os seus parlamentos conteñen de lugares recoñecíbeis en Galicia.

6.1.2.6. Descrición das personaxes

Urxa (Luma Gómez) é a meiga dunha aldea do rural galego. Unha muller duns sesenta anos, espigada, de face citrina e ollos e cabelo escuros. Ríxida e reconcentrada, envolta en roupaxes tamén escuras (saia longa, dengue, pano escuro cubrindo o cabelo) que se atribúe a misión de protexer a terra das agresións do home. Leva un medallón céltico sempre pendurado do pescozo e usa un callado retorto que lembra a un báculo. Exprésase de forma vehemente, cunha voz grave que enche de parlamentos máxicos. É sabia en conxuros, hábil nos usos medicinais das herbas e capaz de ler o futuro. Amósase severa no cumprimento do destino. Consciente de que está a chegar o seu final e de que Ádega, unha moza da vila, ten por sino substituíla, non dubida en afastala da súa familia para que continúe coa súa misión.

Ádega (Luma Gómez | Raquel Lagares) é tamén unha meiga que continúa o labor de Urxa na protección da terra. O filme amósanos tres etapas da súa historia. Unha fase iniciática, na que se enfronta aos pais, renuncia a casar con Petro Xesto e recibe o legado de Urxa. A etapa adulta, na que retoma a súa amizade cun Petro retornado da América e se fai custodia do seu tesouro. A etapa final, en que traballa como criada de Alonso, rouba o ídolo enfeitizado de Mider para

depositalo na terra e na que instrúe a outra moza nos seus saberes. O físico, a vestimenta e as formas de Ádega son os mesmos que os de Urxa, se ben descubrimos na súa etapa adulta certa retranca que non se percibe na meiga primixenia. Con todo, este risco semella desaparecer no último episodio, no que Ádega recupera a solemnidade propia de Urxa.

O Pai de Ádega (Alfonso Valenzuela), do que non sabemos nome, é un labrego novo, traballador e tradicional ao que molesta que a filla perda o tempo coas lerias da meiga no canto de axudar nas tarefas do campo e a casa. É delgado e de xesto turbado, malhumorado, sempre abafado polos rigores do traballo. Viste roupas luídas: camisa clara, colete, pantalóns e sombreiro escuros. Ao ter a Ádega por descendente única, teme que o seu nome se perda e tenta afastar a cativa da meiga. Cando Ádega enferma, axiña asume que é debido a algún feitizo de Urxa e ameázaa con matala. Despois, crendo a nena morta, leva o seu cadáver onda a feiticeira e tamén unha escopeta. Aséstalle un tiro a Urxa no ventre e Ádega volta á vida.

A nai de Ádega (Laura Ponte) —igualmente sen nome— é unha labrega tamén nova que obedece o marido e coida da filla. Ocúpase da casa, do gando e da familia. Fronte ao carácter rigoroso do pai, presenta unha face máis doce: é quen arroupa á meniña polas noites, quen está a carón dela cando enferma... Asume, xa que logo, o rol de coidadora compasiva. As súas roupas son similares ás das outras mulleres que aparecen no filme (saias longas e escuras, mandil, dengue) e leva o cabelo sempre recollido nunha longa trenza.

O Médico (Vicente Montoto) cuxo nome tamén descoñecemos, é un home de mediana idade que acode á casa de Ádega para socorrela cando cae enferma. Ten barba e pelo canos, usa lentes e maletín e viste elegantemente: traxe, colete, reloxo de peto. Os pais de Ádega trátano de vostede.

Petro Xesto (Lois Lemos | Carlos Vilavó, cando é neno). A primeira vez que vemos a Petro no fragmento que enceta o filme é un rapaz labrego (interpretado por Carlos Vilavó) que propón matrimonio a Ádega antes de marchar cara a América. Emigra para evitar loitar na guerra de África. Despois topamos con el como retornado

supostamente exitoso (xa interpretado por Lois Lemos), un home duns cincuenta anos, alto, fraco e de aspecto coidado, que se afana en esconder o seu tesouro dos veciños. Pero o que en realidade oculta Petro é o seu fracaso e a súa vergoña. De forma astuta, fai crer a dous homes da aldea, Policarpio e Serafín que os contrata para soterrar o tesouro. No proceso, obrígaos a cumprir cunha serie de condicións para garantir que non poden volver ao lugar: tápalles os ollos, lévaos de noite, vai e volve por camiños distintos. Iso provoca que os veciños furen a vila enteira e estraguen apeiros e leiras na súa procura. Petro despreza os seus paisanos por buscar a fortuna sen traballo e permite que se afanen e desesperen á busca do ouro. Cara á fin da súa vida, é un home consumido e desconfiado. A súa teima de facerse crer exitoso obrígao a levar unha pistola canda si, por se os veciños o atacan para roubar o inexistente tesouro. Xa moribundo, a única compaña que procura é a de Ádega.

Susiño (Miguel de Lira | Ánxel Goday) é o sobriño de Petro, un rapaz da aldea que xoga co sombreiro mexicano que seu tío Petro trouxo das Américas. Próbao e mírase ao espello e agarda a que seu pai volva tamén de alá cunha grande fortuna. De adulto, é un rapaz riseiro e delgado que mantén a admiración e a curiosidade pola historia do tío. Cando este enferma, acode a Ádega para saber canto hai de verdade no que os veciños contan sobre a historia da súa familia: que abandonaron a Petro cando enfermou na emigración, que sempre lles gardou rancor, que ninguén saberá nunca onde está o segredo. Cando descobre a verdade, garda o segredo e aprende a valorar a riqueza do lugar.

A irmá de Petro (Teresa Horro) e nai de Susiño é unha muller duns sesenta e pico anos que se ocupa da casa e dos seus. Unha ama de casa graúda e vestida con saias longas e escuras, mandil e pano cubrindo a cabeza. Cría soa o seu fillo e faise cargo do irmán cando enferma. Nunca a vemos fóra da casa.

Policarpio (Manuel Bouzón) é un labrego que vive na aldea de Petro. Un home duns corenta e tantos anos, fraco e de altura media, con barba de varios días e aspecto pouco coidado. Cobizoso e traidor, acepta a encarga de soterrar o tesouro para tentar facerse con el. Ás agachadas, deixa caer un chisqueiro no lugar onde Petro lles manda

cavar para asegurarse de poder atopar de novo o sitio. Pero Ádega, que os espía, recolle o chisqueiro e fai que apareza misteriosamente na casa del, coma se o tivera esquecido alí.

Serafín (Pancho Martínez) é outro labrego amigo de Policarpio. O seu nome non se menciona no filme. Tamén entrado nos corenta, pero alto e corpulento, cun bo bandullo. O pelo escuro e bigote. Axuda a Petro a soterrar o suposto tesouro e suspira por dar con el algún día.

Alonso (Ernesto Chao) é un arqueólogo duns cincuenta anos obsesionado co seu traballo. Alto e anchote, usa grandes lentes de pasta escura e viste camisas, pantalóns vaqueiros ou de xastre e xerseis de punto. Leva anos á procura do ídolo de Mider, que cre soterrado na mámoa da Laxe, nun lugar próximo á Fisterra galega. Ten unha relación profesional e de amizade con Roi, outro arqueólogo máis novo que cuestiona as súas teorías e se mofa do seu aquel obsesivo, pero que colabora con el na busca. Nela tamén intervén a moza deste, Noela, unha investigadora nova e fermosa á que Alonso ama. O descubrimento do ídolo de Mider propicia o enfrontamento entre Alonso e Roi por motivos profesionais e persoais. Roi afástase do proxecto, nega a validez do achado e acusa o colega de fabricar un ídolo falso para probar as súas erradas teorías. Pola contra, Noela apoia a Alonso na súa pesquisa e pasa a traballar con el de forma intensiva. Isto aviva os sentimentos do arqueólogo por ela e esperta os celos persoais e profesionais de Roi. Alonso sofre a maldición do ídolo e o seu comportamento faise cada vez máis estraño. Tras unha noite febril, posuído polo feitizo, chama a Roi pedíndolle axuda para que vaia onda el. Cando Roi chega, tenta darlle morte cunha macheta pero na loita é el quen resulta morto.

Roi (Miguel Pernas) é un arqueólogo que toma parte na investigación de Alonso á procura do ídolo de Mider. Semella ben máis novo ca el e é tamén máis atractivo. Alto e atlético, viste de xeito máis moderno e usa tamén lentes de metal. Cuestiona os seus achados e trata de probar a falsidade do ídolo. Amais dos motivos profesionais, na súa determinación inflúen cuestións de carácter persoal. Roi ten celos de Alonso pola admiración que esperta en Noela, a súa parella, e pola decisión desta de ir traballar con el. Consegue que Noela mude

de opinión sobre a profesionalidade de Alonso e que o deixe só coa súa investigación. Porén, cando Alonso o chama unha noite para pedir axuda, vai onda el. Descóbreo espido e febril no despacho. Alonso, enfeitizado polo ídolo de Mider, ameázao cun machete. Roi consegue esquivalo e darlle morte. Ao fenecer Alonso, a maldición pasa a Roi, que espera a Noela coa mesma ansiedade asasina coa que a el o agardara o seu colega.

Noela (Salomé Lorenzo) é unha muller duns vinte e poucos anos que traballa como investigadora no equipo de arqueólogos que dirixe Alonso. Morena, delgada, fermosa. Viste á moda dos 80, con vestidos curtos, chaquetas con ombreiras e grandes brincos. É parella de Roi, pero oponse a este cando trata de botar por terra a investigación e continúa a traballar con Alonso. É determinada e eficiente e detesta que Roi a trate coma un obxecto da súa propiedade. No traballo intenso con Alonso descobre nel comportamentos que a fan dubidar da súa saúde mental e volve onda Roi.

Personaxes de apoio: tamén neste caso as personaxes de figuración e apoio contribúen enormemente a compor o pano de fondo do filme, tecendo unha atmosfera rural, cargada de traballo colectivo primeiro, —con escenas da malla na aldea— de envexas, cobiza e desconfianza despois, —cando a veciñanza fura a vila toda á procura do tesouro de Petro Xesto—, e de soidade ao final, cando xa non vemos apenas xente na aldea e esta virou nun lugar no que os espeleólogos procuran na terra restos patrimoniais.

6.1.3. *Sempre Xonxa* (Dir. Chano Piñeiro, 1989)

6.1.3.1. Introdución

Velaí un filme creado baixo a premisa "Facer cine en Galicia é posible. Facer cine en galego é necesario" (Piñeiro, 1985). Velaí un cineasta fondamente comprometido coa creación dunha cinematografía nacional galega como requisito imprescindíbel para a supervivencia da cultura de Galicia, consciente da poderosa capacidade do medio na conformación do imaxinario colectivo. Ao tempo que remataba a edición da curtametraxe *Mamasunción* (1985), Chano Piñeiro comeza a escribir o guión da súa primeira longametraxe en 1984 (Acuña, 1999). *Birutas* foi o título inicial daquel relato que sería obxecto de numerosas revisións, correccións e axustes —14 versións chegaría a recoñecer o autor (Piñeiro, 2009, p. 53)—, e co que este boticario apaixonado polo celuloide, ansiaba dar forma fílmica a unha historia real que prendera no seu maxín: un labrego deixa a familia para facer fortuna en América. Alá atopa coa traizón dun amigo que o escraviza e o denuncia por ilegal ás autoridades. Tras ser encarcerado e deportado, o labrego retorna fracasado e tolo á mesma aldea da que partiu. As voltas e reviravoltas na escrita dese guión presaxiaban as idas e vindas ás que se vería abocado o seu director, guionista e produtor para sacar adiante o seu proxecto-soño: unha "película escrita, dirixida, interpretada e realizada por e desde Galicia" (Piñeiro, 1999, p. 35). A proposta de Piñeiro, pensada para ser filmada e proxectada na lingua do país, artellábase arredor dos profesionais que viñan traballando con el en proxectos anteriores —como Pablo Barreiro no son e na banda musical, Miguel Ángel Trujillo na dirección de fotografía, ou Rodrigo Roel na de arte—, canda un grupo de intérpretes galegos aínda descoñecidos para o público —sobre todo para o estatal— entre os que atopabamos a Uxía Blanco (Xonxa), Miguel Insua (Birutas), Xavier R. Lourido (Pancho), Roberto Casteleiro (Caladiño), Roberto Vidal Bolaño (don Xosé Luis, o mestre) ou Rodrigo Roel (don Camilo, o cura). Piñeiro descartou dende o comezo a contratación dun elenco de estrelas, de caras familiares para uns espectadores que axiña habían verter nelas parte das outras personaxes que interpretaran, amparado na certeza de que minguaban a posibilidade de identificar nos caracteres a calquera dos seus paisanos. E é que *Sempre Xonxa*, amais de dar conta da historia ficticia dos seus protagonistas, pretendía ser o retrato da evolución dunha aldea ao longo

do século XX e, como extrapolación da mesma, quería representar a Galicia enteira. Esta andadura materializouse nun plan de produción ambicioso e complexo que había pór en perigo a culminación da película e agravaría a xa cativa saúde do seu impulsor. Piñeiro teimara un filme en catro fases que facía corresponder coas estacións do ano, coas etapas da vida dos protagonistas e con distintas décadas do período comprendido entre 1947 e 1986 segundo o seguinte esquema: 1) primavera-infancia-finais dos 40 ; 2) verán-adolescencia-mediados dos 50; 3) outono-madurez-mediados dos 60 e 4) inverno-ocaso- finais dos 80 (Piñeiro, 1999, p. 70). Esta planificación estendeu a rodaxe por máis dun ano e medio e virou nun proxecto cun orzamento de 173 millóns de pesetas (máis dun millón de euros) que chegou a estar suspendido por falta de fondos. *Sempre Xonxa*, a pesar dos galardóns que Piñeiro recibira do Ministerio de Cultura en anos anteriores polas curtametraxes *Mamasunción* (1985) e *Esperanza* (1986), foi rexeitada até tres veces na súa candidatura ás axudas da Dirección Xeral da Cinematografía daquela presidida por Méndez Leite, o que motivou unha aceda carta de protesta do realizador ao político recollida por *Atlántico Diario* en xullo do 1988. A película puido ser grazas ás axudas da Consellería de Cultura, da Comisión Estatal do V Centenario, da Deputación de Pontevedra, o Instituto Español de Emigración, os Concellos de Cangas do Morrazo, Fene, A Rúa, Vilariño de Conso, e Ponferrrada, á compra dos dereitos de emisión por parte da TVG e ás pequenas achegas individuais resultantes dunha intensa campaña polo micro-mecenado que tivo ao director e ao equipo a pedir nos medios, nas vilas, nas portas de toda Galicia e que nos lembra que iso do *crowfunding*, hoxe tan en voga, está moi lonxe de ser un invento do século XXI.

Para cando finalmente se estreou o filme en CineGalicia, o 25 de novembro do 1989, a expectación xerada pola obra dese cineasta teimudo, que quería facer cine universal mediante o retrato do diferente, era grande. A película non decepcionou. Obtivo un regueiro de aplausos no pase de prensa, puxo o público galego en pé e convenceu os críticos. Levou o seu director por numerosos festivais internacionais, como xa o fixera *Mamasunción* e, se ben os resultados da exhibición en salas non foron especialmente bos, sobre todo fóra de Galicia, ás cifras de espectadores recoñecidas polo Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales [229] cómpre sumar as dos

[229] 62.203 espectadores e 38.638,32 euros de recadación na billeteira.

milleiros que accederon ao filme nas continuas emisións da Televisión de Galicia e nas numerosas exhibicións en concellos, teatros e institutos polos que Piñeiro o fixo transitar. Un denodado esforzo de difusión que permite estimacións coma a de que "un de cada tres galegos viu algunha vez *Sempre Xonxa"* (Galán Blanco, 2014, p. 30).

Figura 6.1.3. Fotograma de *Sempre Xonxa*

6.1.3.2. Argumento

Xonxa (Uxía Blanco), Pancho (Xavier R. Lourido) e Birutas (Miguel Ínsua) medran xuntos en Trasdomonte, unha aldea do interior de Galicia. Os dous rapaces rivalizan pola amizade e o amor de Xonxa. O máis afoutado, Birutas, deixa a aldea na adolescencia para ir facer fortuna a América. Na súa ausencia, Xonxa e Pancho casan e teñen unha pequena. Xonxa ocúpase da casa, a filla, a terra e o gando coa axuda de Rosa (Rosa Álvarez), a súa sogra. Pancho traballa na forxa co Caladiño (Roberto Casteleiro), un fervello malhumorado e imaxinativo que teima con construír un aparello que lle permita voar e con atopar o ouro escondido nas montañas que illan a aldea. O seu

círculo máis próximo complétase con Don Xosé Luis (Roberto Vidal Bolaño), quen fora mestre dos tres rapaces, con Don Camilo (Rodrigo Roel), o cura da aldea, e coa súa criada Minga (Loles León).

Birutas retorna aos dez anos da súa marcha, enriquecido, fachendoso e ansioso por volver coa Xonxa. É Caladiño o primeiro que o recibe e quen o acompaña nun flamante auto até o campo da festa. Ao saber do casamento dos amigos, o retornado ferve cos celos e co sentimento de ter sido traizoado. Convence a Pancho de acompañalo na volta a América e, xa no porto de Vigo, engánao para que marche só. Asedia a Xonxa na ausencia do home e, cando ela o rexeita, viólaa e volve marchar. Na América condena a Pancho a traballar en condicións escravas e, sabéndoo sen papeis, denúnciao ás autoridades e fai que o deporten miserento e enfermo. Pancho retorna á aldea envilecido e tolo. Mentres o home se pecha nun cuarto e refuga falar con ninguén, Xonxa bota familia e casa ao lombo. De novo embarazada, só confesa a Don Xosé Luis as dúbidas sobre a paternidade do bebé. É cando está a piques que dar a luz soa na casa, que o seu home sae por fin do cuarto para axudala. O nacemento do novo pequeno, a quietude da vida en Trasdomonte e a paciencia e cariño dos que os arrodean conseguen aos poucos que o Pancho volva ao seu. Segue a traballar na forxa co Caladiño, e asísteo nas súas pescudas fantásticas. Á procura do ouro que ocultan as montañas, dan en furalas cos trebellos do vello inventor. Unha tarde, Pancho dá cunha cova dourada que se afunde ante el cando chegaba a albiscar polas fendas da pedra unha misteriosa muller de ouro. Malia o escaso éxito das súas pesquisas, Caladiño prosegue coas súas teimas toda a vida. Anos máis tarde, cando xa os fillos de Xonxa e Pancho son grandotes, inventa unha máquina atómica que lle descobre a Pancho. Sexa cal for o propósito do aparello, a súa posta en marcha provoca un forte estouro que se sente en toda aldea e fai que Xonxa, os seus fillos e Don Xosé Luis acudan á forxa ás carreiras para socorrer os dous homes. Caladiño resulta ferido de gravidade e é Pancho quen o acompaña ao hospital na cidade.

En ausencia de Pancho, Birutas chega outra vez á aldea, desta volta acabado e roto. Bate con Xonxa no camiño, cando estaba a xogar á pelota cos fillos. Ela, aínda que vai ao seu encontro, non lle dirixe palabra e oculta a identidade do home ante os rapaces.

Birutas segue cara á que fóra a súa casa, que atopa completamente desfeita, en ruínas. Sáelle alí don Xosé Luis, para dicirlle que marche

e ameazalo de morte se volve achegarse á Xonxa. Birutas acode igualmente á procura dela e Xonxa agárdao escopeta en man. El, ante o canón co que ela se protexe, suplícalle que o mate. Pero Xonxa déixao vivir no seu castigo. Cando Pancho se decata e vai na procura de Birutas, tópao pendurado dunha corda no pozo do adro. Coa axuda de Xonxa, baixa o seu corpo da corda e evita a súa morte.

6.1.3.3. Temáticas

Accidente; acoso; adolescencia; agro; alcolismo; ambición; amizade; amor; antroido; armas; atraso-miseria; autoridade militar-policial; aventura; baloncesto; cartas-fotografías; celos; comicidade; confianza; crime; cultura; decrepitude; deporte; desexo; diferenza de clase; dor; educación; emigración; enfermidade; enterro; envexa; esconxuros; familia; filosofía; forxa; fracaso; futuro; gandería; humor; illamento; imaxinación; infancia; instinto maternal; inventos; labores fogar; laboriosidade; lembranzas; literatura; loucura; malicia; matriarcado; matrimonio; meigaría; morriña; morte; necesidade de escapar; negación matrimonial; obsesión; ocio; paisaxe; pasado; rebeldía; relixión; riqueza; rivalidade; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; suicidio; superstición; tenrura; tesouro; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; vergoña; vinganza; violación; violencia; voracidade; xenreira; xogo; xogos infantís.

6.1.3.4. Temporalidade e espacialidade

O filme percorre as catro estacións ao longo de varias décadas (dos anos 40 aos 80 do século XX) nunha secuenciación que acompasa a vida dos protagonistas e que vai mudando a faciana da aldea galega de Trasdomonte, unha vila esmorecente que se ambientou en Santa Olaia de Petín (Valdeorras), Ponferrada e as Médulas do Sil. A infancia de Xonxa, Pancho e Birutas, transcorre na primavera e, daquela, a aldea é un espazo vivo e luminoso, de casas pequenas e xuntas, de rapaces bulideiros a xogar entre os pendellos. Así o define Piñeiro nos textos compostos para a banda sonora do filme:

> Alegre. Sen fronteiras. Cheo de frescos outonos cheos de cometas, de berros e carreiras infantís, de verdes agochadelas, de agudas chamadas de paxaros emigrantes. Alagado de nenos e nenas sen sentido da

> culpabilidade que xogan coa morte e coa vida. Cuberto de pegadas poéticas, de pedras moldeables, de feminina luz (Piñeiro, 1990, p. 73).

O Trasdomonte da infancia é pois, luminoso, verde, diúrno. E así é tamén en parte da adolescencia dos protagonistas, nun verán que inclúe escenas nocturnas, de verbena, de versos de amor bisbados na romaría, de lúa chea.

A etapa adulta chega no paso do verán ao outono, nuns campos cubertos de vermello e uvas, listos para a vendima e para a paixón dos corpos, con "solpores eternos, rubios, a piques de reventar, que coan polos poros do corpo e medran no peito" (Piñeiro, 1990, p. 73). Nas rúas, aínda cheas e transitadas por carros e algunha que outra moto, irrompe con forza o coche marabilloso do indiano con cartos que volve á terra.

E finalmente, no inverno das personaxes as rúas cóbrense de branco, as casas fican baleiras para dar paso a outras casas máis modernas e xa os coches son máis notorios nas rúas que os carros.

6.1.3.5. Galeguidade

As personaxes do filme son inconfundibelmente galegas. Falan na lingua do país, os seus nomes teñen unha evidente sonoridade galega —Xonxa Piñeiro, Caladiño, Xosé Luis—, habitan lugares que se identifican visual e verbalmente como pertencentes a Galicia e os seus parlamentos deitan alusións varias á esa terra.

6.1.3.6. Descrición das personaxes

Xonxa (Uxía Blanco | María Viñas | Giselle Romero). Coñecémola como unha nena viva e rebelde, con moito xenio, que lidera as súas amigas. É despois unha adolescente fermosa e con carácter, que se amosa agarimosa con Pancho e fala de amor con Birutas. A Xonxa adulta é unha muller determinada e cariñosa, protectora e sensual. Ten un carácter forte e gran capacidade de resiliencia, pero non unha meta definida. De moza, afirma vehementemente non estar disposta a esperar por un home, pero no seu curso vital, a súa sorte depende de outros. Con todo, a súa evolución persoal remite ao matriarcado: é ela quen move a familia, quen se ocupa da casa, do traballo, dos fillos. Dá a luz soa, coida do

Pancho e do Caladiño... O seu vestiario e o *atrezzo* do que bota man (mandís, panos, fouciños, forcadas, gañadas...) remarcan este rol traballador e complétanse con roupas e elementos que destacan o seu papel como esposa-nai (enaguas, bisos...). Varias escenas remiten á súa sensualidade: come as uvas mentres o viño lle cae pola blusa, mama o leite directamente da vaca, tápase pudorosamente co dengue. É audaz, enérxica, compasiva, eficiente. Calmada e temperamental a un tempo. Sofre a traizón e a violación por parte dun dos seus amigos e o abandono por parte do outro. No aspecto social, é unha labrega de orixe humilde que consegue mellorar o seu poder adquisitivo e tamén o seu status.

Birutas (Miguel Insua | Manuel Alonso | Miguel A. Gómez Sanz) é, ao primeiro, un rapaz afoutado, listo e hábil que lidera os nenos da aldea. Despois, un adolescente guapo e ambicioso, maleducado e irreverente, que non dubida en traizoar os seus amigos se hai algo en disputa. Decide marchar da vila e facer fortuna para volver casar coa moza da que está namorado: Xonxa. Retorna como emigrante exitoso, cun auto rumboso, traxe, sombreiro e camisa brancos, gravata e aneis de ouro para dar cumprimento á súa promesa. Séntese traizoado polo matrimonio de Xonxa e Pancho e reacciona con violencia. Viola a Xonxa e convence a Pancho para que vaia con el a América co obxecto de deixalo tirado. É vingativo e auto-destrutivo. Non é quen de xestionar os seus sentimentos nin as súas accións. Volve unha outra vez para morrer na terra, onde non lle queda nada, e tenta suicidarse no adro da igrexa.

Pancho (Xavier R. Lourido | Roberto Fernández | Xavier Rocha) é un neno imaxinativo, sensíbel e tranquilo, bo nos estudos, obediente cos adultos. É fillo de solteira, máis pequeno que os outros rapaces da vila e algo torpe, polo que é bastante común que o deixen á marxe. Torna nun adolescente enxeñoso, retranqueiro e traballador, sentimental e delicado, que conquista a Xonxa con poemas sobre o amor e a lúa. Casa coa súa amiga de vello, e forma ao seu redor un círculo de persoas de confianza: a propia Xonxa, Caladiño, o mestre... todos eles téñenlle moito afecto. É confiado. Acepta o convite do amigo de viaxar con el a América. Volve traizoado, trastornado e louco. Pasa días sen falar nin ver a ninguén. Bebe, dá voltas no cuarto. É a paternidade o que o saca dese estado. O seu comportamento vira

de novo e volve ser a persoa voluntariosa, retranqueira e afectiva que recoñecemos de primeiras. Énchese de celos e rancor cando Birutas volve á vila pero, con todo, sálvao cando este tenta suicidarse. No sociolóxico, é un labrego/ferreiro nunha aldea humilde que vai quedándose baleira co paso do tempo. Emigra, fracasa e retorna derrotado. Mellora a súa situación económica a forza de traballo.

Caladiño (Roberto Casteleiro) é o ferreiro da vila. Un home duns setenta anos (aínda que afirma ter 99 e posuír o segredo da eterna xuventude), pequeno e bulideiro, que percorre a aldea ás carreiras ou na súa motocicleta. Acostuma vestir un gabán pardo, mesmo ao calor da forxa, as mans cubertas cunhas luvas escuras e o cabelo sempre despeiteado. É unha personaxe estrafalaria, un inventor escasamente comprendido que non cesa na busca do ouro nin na construción dun aparello que lle permita voar. Un tolo. É imaxinativo, enxeñoso, retranqueiro e retador, irascíbel, metódico e esquivo. Descoñecemos se existe un vínculo familiar coa familia de Pancho, pero está a carón del. É coma un pai para o rapaz.

Don Xosé Luis (Roberto Vidal Bolaño) ao que todos lle respectan o título de "don" é o mestre da aldea. Un home serio, reflexivo e próximo que trata con respecto os rapaces, con agarimo a Pancho, Xonxa e Caladiño e con severidade a Birutas. É un home alto, fraco, de nariz aquilino e duns cincuenta anos, ao que vemos envellecer canda os protagonistas da historia. É un humanista que procura que os rapaces aprendan a necesidade de coidar as cousas e que considera que a solución do país está no traballo. Gusta de dar paseos con Caladiño, e debater con el sobre o sentido da existencia. Os seus parlamentos concentran a mensaxe do filme "A vida está chea de cousas sinxelas coma as cometas que se deixamos que se perda algunha vez, xa non recuperamos nunca" (fragmento do diálogo da película).

Don Camilo (Rodrigo Roel), ao que tamén se respecta o título de "don" é o cura da aldea e quen oficia os eventos relixiosos da vila. É tamén o propietario do boi ao que os veciños levan as vacas para que as preñe e do asno que o pasea polas rúas da aldea e que reza o rosario mellor ca ninguén. É un home cachazudo, enchido de paciencia que resiste as mofas do Caladiño e o mestre sen protestar moito. Malia ser un home letrado, non é quen de bater os apuros nos que Caladiño o

mete coas súas cavilacións filosóficas. Convive coa súa criada Minga, viste sempre sotana, fala en galego cos paisanos, reza en castelán, dá a misa en latín.

Minga (Loles León), Mimí, segundo Caladiño, é a criada do cura. Unha muller carnal e algo mentireira. Pequena e voluptuosa, de sorriso amplo e grandes mamas que amosa en escotes tamén grandes. Hedonista e argalleira. Gústanlle a festa, o Entroido e o viño e finxe estar enferma para ir á romaría. Trata a Don Camilo con moito afecto, chámao "Meu Camiliño", e mira a Caladiño con picardía. É supersticiosa e crente, un día aparéceselle a Virxe montada en bicicleta na casa e desmáiase.

Rosa (Rosa Álvarez) cuxo nome non se menciona no filme pero si nos créditos, é a nai de Pancho. Unha labrega á que sempre vemos arredor da casa, botando de comer ao gando, servindo a cea, coidando aos seus. Viste roupas escuras, de traballo. Remite tamén ao papel de matriarca, pois non sabemos ren do pai de Pancho.

Mama Rosa (Aurora Redondo) é a avoa de Pancho. Unha anciá duns 80 anos, afábel e supersticiosa. Cose á porta da casa, dá galletas aos nenos, e escoita na noite que a morte chama por ela. É unha avoa cuberta de roupas escuras que fica arredor da casa, da familia, da lareira.

Xonxiña (María Viñas) figura nos créditos do filme como "filla de Xonxa", pero o seu nome si que se pronuncia no filme. É unha rapaza curiosa, decidida e afábel que lembra moito á súa nai. Fermosa, esvelta, de cabelo e ollos escuros. Está estudando e sabe andar en moto. Usa roupa moderna e cómoda. Non atura os malos fumes do Caladiño pero trátao con agarimo.

Manoliño (Xaime Nogueira) cuxo nome tampouco figura nos créditos do filme, é o fillo de Xonxa. Descoñecemos se o pai é Birutas ou Pancho. É un rapaz alto, guapo, retraído e solícito.

Personaxes de apoio e extras: o filme conta con numerosas personaxes complementares e figurantes que poboan as primeiras escenas e que van desaparecendo a medida que a historia avanza e que

aldea de Trasdomonte vai quedando deserta. Sen entidade suficiente como para mereceren unha análise individualizada, contribúen enormemente á configuración da contorna das personaxes e a ancoraxe da historia na cultura galega. Neste punto resulta de especial interese a secuencia na que Pancho e Birutas acoden ao porto de Vigo para partiren cara América. En planos sucesivos, case carentes de diálogo, o filme ofrece grandes planos de ringleiras de emigrantes á espera de embarque, oficiais e funcionarios falando nun castelán de marcado acento galego, curas que ofician misas en latín de costas á xente, e fotógrafos a retratar a emigración. O propio Manolo Ferrol fai unha intervención esporádica neste filme que homenaxea un dos seus retratos máis celebres ao incluír en plano medio a figura dun avó que acariña o seu neto mentres contén as bágoas nos ollos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.4. *Martes de Carnaval* (Dirs. Fernando Bauluz e Pedro Carvajal, 1991)

6.1.4.1. Introdución

Ópera prima na dirección do zaragozano Fernando Bauluz e do madrileño Pedro Carvajal y Urquijo — até daquela coñecido polo seu labor no guión de filmes como *Flor de Santidad* (Dir. Adolfo Marsillach, 1973). Amais de participar na dirección, Carvajal asina o guión de *Martes de Carnaval*[230] elaborado a partir de relatos de Xoán de Espadañedo e Federico Llano. O tamén galego Jaime Fernández Cid, daquela afincado en Madrid, asumiu a produción deste filme rodado maioritariamente en Galicia nunha versión orixinal que, tal e como se recollía na memoria inicial do proxecto, había mesturar castelán e galego como recurso de gran importancia na caracterización das personaxes. O fragmento é un pouco longo, pero non ten perda:

> As personaxes desta película, a través das súas tipoloxías, tratan de reflectir o que puidera ser o mapa social e cultural da Galicia de hoxe en día. A incorporación do castelán e o galego aos diálogos responde, nese senso, á realidade actual dos que empregan unha ou outra lingua e do motivo polo que a usan. Así, o castelán culto do escritor, que fixo carreira en Madrid, o centralista da pequena burguesía como é o caso do Estudante ou da Viúva na cidade e da Ama e o Saudador na aldea, aínda que para estes últimos sirva de sinal de superioridade. E igualmente o galego culto de Otero Pedrayo, o aportuguesado da zona do Baixo Miño, ou o castrapo militante dos estudantes de Santiago. De aí que ao ir rodarse en son directo parte das personaxes —as galego parlantes—, teñan de ser interpretadas por actores galegos (Citado en Hueso e Folgar, 1998, p. 384)[231].

[230] Non confundir coa triloxía televisiva do mesmo nome producida por TVE e baseada no texto de Ramón María del Valle-Inclán.

[231] En castelán no orixinal: "Los personajes de esta película, a través de sus tipologías, tratan de reflejar lo que pudiera ser el mapa social y cultural de la Galicia de hoy en día. La incorporación del castellano y el gallego a los diálogos responde, en ese sentido, a la realidad actual de quienes emplean una u otra lengua y de por qué la utilizan. Así el castellano culto del escritor, que ha hecho carrera en Madrid, el centralista de la pequeña burguesía como es el

Sexa cal for o propósito inicial dos creadores do filme, e sen entrar a valorar a correspondencia do exposto coa realidade sociocultural da Galicia do momento, a súa materialización non corresponde con este compromiso. Se ben é certo que son numerosas/os as actrices e actores de Galicia que participan na fita —Dorotea Bárcenas (veciña), Rosa Álvarez (nai do escritor), María Pujalte (Alba) ou Laura Ponte (Viúva)—, o criterio de coherencia lingüística ao que se alude no texto citado non se satisfai sempre, especialmente cando a personaxe ocupa un papel relevante na historia. A Ama, por exemplo, está interpretada por Elisa Montés, unha actriz granadina que se fixera popular nos *espaghetti- western*. Á súa vez, o protagonista Estudante santiagués, quen segundo o tal criterio debera ter un acento similar ao da nai á que dá corpo e voz Rosa Álvarez, é interpretado polo madrileño Miky Molina. As figuras centrais do elenco son, así, asumidas por nomes ben coñecidos da escena española como Fernando Guillén (escritor), Juan Diego (editor), ou Ángela Molina (Mª del Campo), grandes valores de produción nunha fita que pretendía atraer o público estatal con historias máxicas de arrecendo galego. O filme estreouse inicialmente en Madrid en xuño de 1991 con boa valoración da crítica pero escaso éxito de público. Os xornais destacaban a súa habilidade para abordar a tradición mitolóxica galega sen dar pulo a provincianismos e folclorismos, amais do atrevemento de tecer un guión complexo e orixinal que obrigaba o espectador a poñer moito de si. Non chegaría ás pantallas galegas até o Entroido do ano seguinte, pero tampouco en Galicia colleitou grande afluencia de público. As cifras de resultados na billeteira (12.876 espectadores e 28.463,03 euros de recadación) fornecidas polo ICAA dan conta dunha distribución máis ben discreta.

caso del Estudiante o de la Viuda en la ciudad y del Ama o del Saludador en la aldea, aunque para estos últimos sirva de señal diferenciadora de superioridad. E igualmente el gallego culto de Otero Pedrayo, el aportuguesado de la zona del Bajo Miño, o el castrapo militante de los estudiantes de Santiago. De ahí que al ir a rodarse en sonido directo parte de los personajes, —los gallego parlantes— hayan de ser interpretados por actores gallegos" (Citado en Hueso e Folgar, 1998, p. 384).

Figura 6.1.4. Fotograma de *Martes de Carnaval*

6.1.4.2. Argumento

Un escritor (Fernando Guillén) con carreira en Madrid reclúese na casona familiar que posúe no rural galego para tratar de pór fin ao seu bloqueo literario. Foxe do fracasado matrimonio cunha muller máis rica e máis nova (Ángela Molina | Mónica Molina) que o traizoou e lle foi infiel co seu amigo e editor (Juan Diego). No seu retiro, pasa días e noites bébedo, coa única compaña da súa caseira e criada (Elisa Montes) a filla desta, Alba (María Pujalte) e o seu can Pedriño, mentres procura a inspiración que o saque do seu inferno particular. Acotío, nos seus delirios fantasiosos o escritor lembra ou soña coa súa vida de estudante en Compostela e coa vivencia dunha noite de entroido no que quixo rescatar unha aparecida (Montse Budiño) das fauces da morte. Nesa velada imposíbel, o daquela estudante acabara involucrado por erro no funeral dun home infiel que, ao deixar parte do testamento ao fillo bastardo en Cuba, causaba a vergoña da súa viúva Carmiña (Laura Ponte), unha muller nova e ardente que vinga a ofensa deitándose co sepultureiro (Ángel de Andrés). Inspirado pola Ama e apremado polas necesidades económicas, na mañá dun Martes de Entroido o escritor comeza un contiño que recibe o título de *Martes de Carnaval* e que mestura real e imaxinario no transcorrer dunha viaxe na que todo pode acontecer. No relato, a Ama, a ex-muller e o editor son os ocupantes dun tren que os conduce á morte e do que só se librarán se conseguen pasar á noite e ver amencer. Durante o

traxecto, hanse enfrontar ás súas miserias e demos internos e, mentres o fan, darán tamén conta das ruindades do autor. A través dos diálogos que pon en boca das súas personaxes, o escritor debúxase como un soñador covarde e un marido mesquiño que expulsou de onda si unha muller coa que casou pero á que nunca quixo, enfeitizado dende novo daquela outra moza que se lle apareceu. O conto, entrecruza así as narracións do escritor e as súas lembranzas mentres unha outra historia envolve estas dúas. Durante a escrita, o autor enfróntase ás súas inseguridades literarias, á soidade, a covardía e ao medo. Co amencer do mércores de cinza as tres historias atopan o seu final.

6.1.4.3. Temáticas

Aborto; accidente; alcolismo; alteridade; amizade; amor; antroido; armas; atraso; autosubestimación; candidez; cartas-fotografías; cartos; celos; comicidade; culpabilidade; cultura; desexo; divorcio; dor; drogadicción; educación; emigración; enterro; envellecemento; envexa; familia; fracaso; herdanza; identidade; imaxinación; incendio; indiscreción; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lembranzas; literatura; loucura; matriarcado; matrimonio; medo; meigaría; misterio; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; paisaxe; pasado; paseo; persecución; promiscuidade; relixión; riqueza; rivalidade; servidume; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; suicidio; superstición; traballo; traballo intelectual; traizón; vergoña; viaxe; vinganza; violencia; voracidade; xenreira.

6.1.4.4. Temporalidade e espacialidade

A historia transcorre nunha soa xornada, a do Martes de Entroido, ambientada en dous momentos históricos diferentes: o presente (anos 80) no que o vello escritor fai fronte ao bloqueo artístico, trata coa Ama e comeza o relato do tren; e o pasado (probabelmente anos 30) no que o daquela estudante en Compostela recibe os coidados da nai, busca a moza aparecida e bate coa comedia da viúva quente. A fita distingue tres localizacións ben diferenciadas: unha delas, en cores ocres, a Compostela burguesa de principios de século, unha cidade clerical, escura e húmida de casas opulentas, rúas de pedra e soportais para gorecerse da chuvia. Espazos con vistas á catedral, escadas de caracol, salóns de bailes de máscaras, velorios e cemiterios. En segundo lugar, en tonalidades frías, a vila miñota na que se esconde o

escritor, nunha tamén acomodada casa rural, con escalinata e grandes xanelas ocultas baixo contraventás pechadas. Arrodeada de xardín, dunha praia fluvial húmida e fría. E por último, o tren, cálido e vermello, arrodeado polo lume, que explota as paixóns dos ocupantes na súa ameaza de levalos á morte.

6.1.4.5. Galeguidade

Como adiantaba a memoria do proxecto, a fita mestura personaxes de distintas procedencias. Case todas elas se identifican claramente como galegas excepto dúas: o editor, ao que supoñemos de Madrid, e a personificación da morte, á que dificilmente poderiamos atribuír unha ou outra nacionalidade. Ambas serán descartadas da análise en profundidade.

6.1.4.6. Descrición das personaxes

O escritor (Fernando Guillén | Miky Molina) (cuxo nome non coñecemos) é un home maduro e acabado que se refuxia nunha casona de aldea para escapar dos seus fracasos. Naceu en Compostela, nunha familia de farmacéuticos cun pai ausente e unha nai sobre-protectora. Era estudante de Medicina. Deixou a carreira para ser escritor. Nunha noite de Carnaval viviu un episodio máxico no que namorou dunha aparecida e tentou arrebatarlla á morte. No pacto, ofreceulle á morte a que sería a súa muller, Mª del Campo, unha moza ben, filla dun militar e dunha muller do sur, que morre de melancolía en Santiago. Foi un matrimonio miserábel no que el minou todas as aspiracións dela até convertela nunha sombra enganchada á droga, nunha morta en vida. Mesmo a empurrou a traizoalo co seu mellor amigo e editor. De volta na aldea, vive coa Ama, unha muller coa que trata dende a infancia e coa que ten unha filla non recoñecida, Alba. É un home duns sesenta e tantos anos, bebedor e fumador, malhumorado, mesquiño e covarde. Viste pantalóns de pinzas, camisa, chaquetas de punto, un pano ao pescozo, sombreiro e bastón.

A ama (Elisa Montés) é quen se ocupa da casa do escritor, unha muller duns sesenta anos, alta e corpulenta que noutro tempo foi fermosa. Na casa leva vestidos discretos cubertos por mandil e non usa grandes xoias nin maquillaxe. No soño do escritor, gasta un rechamante vestido de cor azul, con grandes brincos, o pelo recollido

de forma elegante e unha acusada maquillaxe no rostro. É leriante, entremetida e de costumes tradicionais. Malia coñecelo dende neno, trata o seu xefe de vostede e ocúpase del coma se fose unha nai, cunha mestura de permisividade e crítica condescendente. Ten con el unha filla en común, Alba, unha moza algo retardada que ficou muda de nena tras o trauma de verse nun incendio. A ama oculta ao escritor a paternidade da pequena, froito dunha noite na que el tentaba afogar os seus fracasos en alcol e ela trataba de consolalo.

Mª del Campo (Ángela Molina | Mónica Molina) era unha rapaza rica, filla dun militar das mellores familias de Compostela e unha muller do sur enferma de melancolía que a obrigaba a pecharse na casa. De moza, vestía xerseis de angora e usaba brincos e colares de perlas. Tiña unha institutriz alemá e tocaba o piano. Fica prendida do escritor e a noite do Martes de Entroido tenta achegárselle nun baile de máscaras do que el marcha con outra muller mentres a deixa bailando coa morte. Tempo despois, casa con el e vira nunha muller á que deixa morrer en vida negándolle todo a canto aspira: ser concertista, ter fillos... Como resultado ou como vinganza, Mª do Campo engánchase á heroína e traizóao co editor del, que é tamén o seu mellor amigo. No Martes de Entroido que o escritor recrea coa súa pluma é unha das personaxes que ocupan o tren. Presenta entón un aspecto diferente: o xesto crispado, a melena máis solta e cardada, un voluminoso vestido de cor salmón e pendentes amplos, o tabaco na man e o bolso cheo do necesario para drogarse. Ela non escapa do traxecto que os conduce a morte e suicídase cunha sobredose.

A nai do escritor (Rosa Álvarez) é unha muller de clase alta que vive co home e o fillo nunhas das rúas do casco vello de Santiago de Compostela. É unha muller duns cincuenta e pico anos de idade, alta, delgada, de vestiario elegante e de xesto tristeiro. Presa das convencións e do que dirán e submisa ante a vontade dun marido ao que sempre menta pero ao que nunca vemos. Ama de casa, foi farmacéutica noutrora pero entendemos que abandonou a profesión tras o casamento. É sobre-protectora e condescendente co fillo.

Alba (María Pujalte) é filla da ama e do escritor, aínda que tanto a nena como o pai descoñecen este dato, pois a nai nunha revelou quen a deixara embarazada. Unha rapaza cun certo grao de discapacidade

intelectual que ficou muda de nena tras o trauma de verse presa nun incendio. Vive soa coa súa nai nunha vila galega na que todos os veciños a tratan ben. A súa indumentaria ten un aquel infantil, con longos e frouxos vestidos de cadros, medias de punto brancas até os xeonllos e zapatos de cordóns.

Carmiña (Laura Ponte) é unha muller nova que ao enviuvar se descobre cornuda. O seu home tivera un fillo doutra muller durante o tempo emigrado en Venezuela e teme que o herdeiro apareza no enterro. Acompañada dunha recua de veciñas-amigas entremetidas e linguateiras, padece a humillación de saberse ollada e criticada polos coñecidos no velorio e o enterro. Chea de celos, desquítase fodendo co sepultureiro. É unha muller duns trinta e tantos anos, algo neurótica que garda loito polo home e o mantén, quizais por despeito, cando se deita co enterrador.

Veciña (Dorotea Bárcenas) A veciña, como ela se identifica, é unha muller linguateira que vive no mesmo edificio que a viúva Carmiña. Erra ao identificar ao escritor como o herdeiro do defunto chegado de Venezuela e aprémao para que se presente como tal no enterro. Unha muller duns sesenta anos, gorda e pouco atractiva, vestida de loito dos pés á cabeza que parece gozar co padecemento e as vergoñas alleas.

O sepultureiro (Ángel de Andrés López) é un oportunista que acostuma galantear as viúvas nos enterros para que vaian onda el na procura de consolo. Un home de mediana idade, gordo malia que non feo, que usa boina e roupas baratas e ten sempre a porta do despacho aberta para consolar as viúvas, canda unha botella chea que viño para que perdan a vergoña.

Minia (Montse Budiño) é unha moza fermosa e chea de misterio que se aparece ao escritor nunha comparsa de Entroido e da que el se namora decontado. Viste traxe axustado de seda, en cor vermella escuro. É en realidade, unha morta que torna á vida o Martes de Entroido, unha noite na que todo é posíbel, e que tenta que o escritor a libere da morte.

6.1.5. *El juego de los mensajes invisibles* (Dir. Juan Pinzás, 1992)

6.1.5.1. Introdución

Segunda longametraxe do cineasta vigués Juan Pinzás tras debutar en 1986 con *La gran comedia* e logo dunha intensa actividade no eido da curtametraxe, tanto en formatos non profesionais —Súper 8 en *Mónica* (1976), *Aconteceu en Galicia* (1977), *O derradeiro fiaña* (1979), *Amanece en Vigo* (1979), *Reflexión* (1980), *Ensueños* (1981)— como en 35 mm —*Homo Hominis Opus I* (1981), *Cien puntos para Julián Pintos* (1981), *Augurio* (1981), *Virginal* (1981), *Vestida de fiesta* (1981), *El tubo de rayos catódicos* (1982), *Una historia gallega* (1982), *Hechizo* (1982), *Juego Decisivo* (1982), *Añoranzas* (1982), *Gula* (1982), *El rito* (1982), *Muñeca de azul* (1983), *Cinefilia* (1983), *Carmín* (1983), *La Esfera* (1983) ou *La tercera mujer* (1983)— (González, 1999, p. 463), sempre baixo o selo cinematográfico Pilar Sueiro Films. Guionista, director e produtor autodidacta, Pinzás pasa por ser un dos creadores máis prolíficos e controvertidos da escena galega, amais do único representante en España do movemento Dogma por mor dos filmes *Era outra vez* (2000), *Días de voda* (2002) e *El desenlace* (2005). En 1984 funda coa súa dona e musa, Pilar Sueiro, a produtora Atlántico Films, un selo co que dan o salto á longametraxe. Seis anos despois da estrea da súa opera prima, chega ás pantallas *El juego de los mensajes invisible*s (1992), adaptación da novela *El hijo adoptivo* (1984), do escritor santanderino Álvaro Pombo. Malia oporse inicialmente á adaptación cinematográfica do seu texto, o propio Pombo acaba asinando con Pinzás o guión da fita e mesmo chegaría a dicir sobre del que superaba a calidade da súa obra (Estrada, 1992, p. 48). A adaptación, en verdade unha transliteración da novela á forma cinematográfica, leva a Galicia unha historia que reúne parte dos motivos recorrentes na filmografía anterior de Pinzás: a represión sexual, a esfera das lembranzas, o mundo dos espíritos e os soños, e o dominio, o poder (Nogueira, 1997, p. 341-342). O pazo de Torrecedeira, en Redondela, e outras paraxes da provincia de Pontevedra, como A Ramallosa, Bueu, Combarro, Gondomar, Zamáns e a propia cidade do Lérez (Fernández, 2005, p. 381), serven de localizacións a este filme no que participan actrices e actores recoñecidas/os no cinema español como Antonio Ferrandis (no papel de Pancho), Eusebio Poncela (como Jaime), José Luis López Vázquez (Matías), María Barranco (María Luisa) e Raúl Fraire (cura). Canda

eles, apenas dous intérpretes galegos en roles de escasa relevancia: Ernesto Chao (como Cliente) e Luma Gómez (como Sara). A película, rodada en castelán e dobrada ao galego para a súa exhibición en Galicia, contou cunha subvención da Consellería de Cultura e Xuventude de 50 millóns de pesetas, achega cuestionada nesta comunidade polas particularidades produtivas do filme, con escasa repercusión na industria cinematográfica galega (Vilas, 1992). A crítica destacou o traballo interpretativo de Ferrandis, que o fixo merecedor dos galardóns á mellor actuación masculina do Festival de Punta del Este (Uruguai, 1993), o Festival Internacional de Cine de Madrid (IMAGFIC, 1992), e a Semana Internacional de Cine del Mar de Cartagena (1992). Amais dos citados, o filme transitou por numerosos eventos cinematográficos de alcance internacional e foi premiado co Glauber Rocha á mellor película no Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz (Portugal, 1992) pero recibiu mornas valoracións: a prensa salientou a grandeza interpretativa de Ferrandis mentres cuestionaba fría actuación dos seus colegas, e estimou positivamente a fotografía e ambientación da fita, o coidado manexo da luz nos interiores do pazo, ao tempo que acusaba a súa morosidade narrativa (Nogueira, 1997) e o abuso de tópicos en pos dunha forzada galeguización do filme. As cifras de recadación (35.389,21 €) e espectadores (15.164) que recolle o ICAA non o sitúan en moi bo lugar entre as películas da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

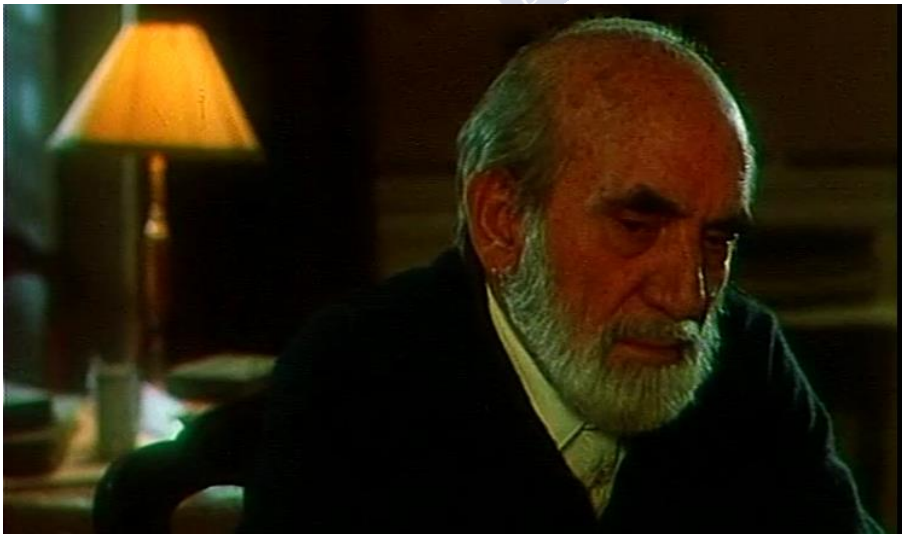


Figura 6.1.5. Fotograma de *El juego de los mensajes invisibles*

6.1.5.2. Argumento

Don Francisco García Martínez, Pancho (Antonio Ferrandis), é un escritor vello e frustrado, último herdeiro dunha familia con posíbeis, que vive illado nun fastoso pazo galego con vistas ao mar. A súa única compaña é Genoveva (Mayrata O'Wisiedo) unha criada hermética máis vella ca el, e que tamén herdou de súa nai. Manteñen unha relación complexa que mestura a amizade, o agarimo materno-filial, a diferenza de clase e as leas do cotián a partes iguais. Por veces recibe tamén a visita do cura (Raúl Fraire), con quen conversa sobre filosofía, relixión e literatura á calor dunhas copiñas. Afectado dunha acusada doenza cardíaca, Pancho deixa correr os días en barrenamentos literarios que dan conta da súa obsesión coa nai morta, da certeza e vergoña de saberse peor escritor ca ela. Por veces, escoita a súa voz, e o seu verter continuo de reproches e desprezos, e presencia tamén as aparicións da pantasma do seu tío Matías (José Luis López Vázquez), de quen acostuma recibir consellos vitais. A rutina acomodada de Pancho vese interrompida pola visita de Jaime (Eusebio Poncela), un home novo con quen tempo atrás mantivo unha relación laboral que virou en romance platónico. Vinte anos antes, a nai de Pancho contratara a Jaime como axudante para pasar a limpo os escritos do fillo e despediuno ao saber dos sentimentos amorosos que facía espertar nel. Agora afincado en Madrid e con muller e fillo, Jaime volve para tentar suavizar as súas dificultades económicas coa mediación do cura e a axuda do vello. Ao verse rexeitado por el, marcha de novo. Retorna aos poucos, agora co meniño, Pedrito (Pablo F. Corbacho) ao que deixa sen previo aviso ao coidado de Pancho e Genoveva. Ambos fican prendidos dese fedello riseiro que enche a casa de tenrura e xogos, e que abranda o carácter de Pancho. Cando Jaime volve aparecer, xa coa súa muller María Luisa (María Barranco) como acompañante, seduce a Pancho para que se ocupe da crianza e educación do rapaz. O vello acepta e mesmo fai testamento en favor do cativo. A noite mesma de asinalo, María Luisa esconde as pílulas que conteñen as arritmias do escritor e este morre dun ataque ao corazón.

6.1.5.3. Temáticas

Ambición; amizade; amor; asasinato; atraso-miseria; autosubestimación; avaricia; cartas-fotografías; celos; comicidade; complexo de Edipo; crime; culpabilidade; cultura; desconfianza; desexo; diferenza de clase; educación; emigración; enfermidade; envellecemento; envexa; extorsión; familia; fracaso; herdanza; homosexualidade; humor; illamento; imaxinación; impotencia sexual; incesto; indiscreción; infancia; instinto maternal; labores fogar; lembranzas; literatura; loucura; matriarcado; matrimonio; medo; meigaría; misterio; morte; obsesión; paisaxe; parafilia; pasado; paseo; promiscuidade; prostitución; relixión; riqueza; segredo; servidume; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; superstición; tenrura; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; vergoña; viaxe; violencia; voracidade; xogos infantís.

6.1.5.4. Temporalidade e espacialidade

Galicia, anos 80. A película foi filmada en diferentes vilas do sur de Pontevedra que compoñen unha paraxe rural idílica na que o protagonista principal da historia, Pancho, leva unha vida pausada. A Galicia que se amosa no filme é unha fermosa paisaxe de xardíns fértiles, bosques poboados e praias baleiras. Os interiores son os dun impoñente pazo con dous espazos ben diferenciados: os do señor da casa, co salón para recibir as visitas, un gran comedor de madeiras nobres, amplos dormitorios e numerosas terrazas. E o do servizo: a cociña de lareira co mobiliario máis humilde. Os decorados interiores complétanse coa sancristía na que se recolle o cura, sita nun impoñente pazo de pedra.

Como contrapunto a esta Galicia idílica, atopamos os sórdidos espazos interiores nos que Jaime e María Luisa desenvolven a súa vida en Madrid. O tempo da historia correspóndese coa data de realización da película. É especialmente notoria a moda dos oitenta no vestiario da parella de visitantes.

6.1.5.5. Galeguidade

Se ben a narrativa de Pombo situaba a historia en Santander, a paisaxe e os decorados do filme —entre os que distinguimos as prazas

de Pontevedra e o amentado pazo de Torrecedeira— os diálogos[232], así como algúns elementos de *atrezzo* —Pancho le o Faro de Vigo— convídannos a situar a historia en Galicia e a identificar á meirande parte das personaxes como galegas. Só a personaxe de María Luisa (María Barranco) será descartada da análise en profundidade por mor da súa procedencia.

6.1.5.6. Descrición das personaxes

Pancho (Antonio Ferrandis) é un septuaxenario enfermo, de clase alta e familia rica. Alto, de pelo e barba canos, de complexión grande pero feble, de andares asustadizos e pausados. Apenas sae do enorme pazo que habita canda a vella ama da casa que o coida e o mima coma se fose fillo seu. Reprime a súa homosexualidade e avergóñase até tal punto da relación platónica mantida con Jaime, que mesmo finxe non coñecelo cando este lle pide axuda. Culto, soberbio e malhumorado, pasa o día a escribir uns diarios nos que revela as súas múltiples inseguridades, a súa febleza e o seu carácter enfermizo, a súa soidade e obsesión coa figura e a grandeza dunha nai que o avergoña. A chegada de Pedriño dulcifica o seu humor e regálalle días felices e tranquilos nos que mesmo se anima a dar longos paseos até a praia e ve minguar os seus achaques.

Jaime (Eusebio Poncela) é un home de 38 anos, alto, arrogante e atractivo co que Pancho mantivo unha relación romántica vinte anos atrás. Viste de forma rechamante, con estampados e cores vivas, pantalóns anchos e chaquetas de grandes ombreiras. Logo de ser despedido pola nai do escritor, marchou a Madrid sen un peso. Tivo un fillo cunha muller que o sacou da miseria e coa que casou ao pouco de coñecela. Ambos exercen a prostitución en bordeis e na súa propia vivenda, e pasan dificultades económicas. Jaime cede ás presións da súa dona e viaxa a Galicia para conseguir que Pancho os axude na crianza do rapaz. Chantaxea o escritor facéndoo responsábel do

[232] Cando redacta o seu testamento, Pancho descríbese deste modo. "Eu, Francisco García Martínez, solteiro, natural e veciño da Ponte de San Xoán, con domicilio no Pazo que lle chaman da Condesa, situado no quilómetro 3 do camiño veciñal da Praia do Raposo, en plena posesión das miñas facultades mentais declaro, por medio deste testamento hológrafo, e por propia vontade, legar despois do meu pasamento a Pedro González de los Ríos o pazo que posúo en propiedade e que na actualidade ocupo" (tradución tomada da dobraxe ao galego do filme).

romance que tiveron cando el era só un rapaz e acusa a inxustiza do seu despido. Válese para iso da axuda do cura, co que tamén intuímos que tivo unha relación íntima. Xaime envexa a condición social de Pancho e a súa riqueza e proponse facer o seu fillo herdeiro do escritor para que goce dunha educación que el nunca tivo. Con todo, amosa aínda certo afecto polo vello e deféndeo dos insultos que María Luisa lle dirixe. Jaime é unha personaxe chea de contradicións, frío e visceral, calculador e tenro, violento e afectuoso. Trata o escritor con respecto e estima e a muller con violencia, pero reacciona de xeito flegmático cando a sabe autora da morte de Pancho.

Genoveva (Mayrata O'Wisiedo) é unha muller duns setenta e pico anos de idade, seria, traballadora e orgullosa. É a criada e a ama da casa, ademais da coidadora de Pancho e antes foino da súa nai e a súa avoa. Entrada en carnes, co pelo cano e os ollos claros, viste saias longas e blusas de cor escura, mandil e un pano anoado ao pescozo. Sempre está a tixolar ou a servir. É relixiosa, desconfiada, reservada e directa. Recea dos motivos que promoven a visita de Jaime. Gústanlle os gatos e, malia a oposición do escritor, fornece de alimento a todos cantos arrodean o pazo, cada vez en máis número.

O cura (Raúl Fraire) da vila, do que non sabemos nome, é un amigo da familia que acostuma visitar a Pancho para falaren de literatura e relixión. Di del que é un ser relixioso e a Genoveva defínea como un alma de Deus. É un tipo que se presume filosófico e intelectual, que cita a Rilke e presenta a súa opinión sobre todas as cousas. Un home de pelo crecho e cellas poboadas, de cara curtida e sorriso arteiro. Expresa un afecto especial por Jaime. Adúlao constantemente ante Pancho e defende os seus intereses. Viste sotana.

Matías (José Luis López Vázquez) é a pantasma do tío de Pancho, co que o escritor acostuma conversar cando fica so. Morreu de forma ignominiosa, en traxe de baño, o que, ao seu dicir, lle outorga unha categoría marxinal no mundo dos mortos. É un home pequeno e fraco, de falar e andares atropelados e nerviosos. Viste traxe. Matías desexa estar vivo e, cando menos, non ter morto desa maneira tan absurda. Tenta axudar a Pancho nas súas decisión diarias, acostuma mandarlle recados de súa nai e confésalle, logo de varias conversas que é en realidade seu pai.

A nai de Pancho foi unha escritora de familia acomodada e culta. Morreu hai varios anos. Diríxese ao fillo en aparicións e soños nos que non adopta unha figura concreta. É ora un coello, ora unha voz ao teléfono. Nestas intervencións, amósase coma unha muller autoritaria e frívola que rifa ao fillo polas súas debilidades. Malia que a súa presenza en pantalla se restrinxe a unhas poucas secuencias, o peso desta personaxe no desenvolver do protagonista e as numerosas mencións que recibe ao longo do filme, lévannos a incluíla na análise.

Pedrito é o fillo de Jaime e Mª Luisa. Un fedello duns oito anos de idade, espelido, falangueiro e xogantín co que Pancho e Genoveva se encariñan decontado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.6. *Immortal Sins* (Dir. Hervé Hachuel, 1992)

6.1.6.1. Introdución

Titulada como *Besos en la oscuridad* para a súa distribución estatal, a fita é un dos exemplos máis singulares da mostra. Esta coprodución entre Estados Unidos e España, dirixida polo hispano-francés Hervé Hachuel, ambienta en vilas diversas da Terra Cha unha historia fantástica con elenco maioritariamente norteamericano e encabezado por Cliff de Young (Mike), Maryam D'Abo (Susan) e Shari Shattuck (Diana), no que tamén atopamos, en roles secundarios, os españois Tony Isbert (Gonzalo) e Paloma Lorena (Maruxa) e o cubano descendente de galegos Manuel Pereiro (Doutor de Soto). O filme conta cun equipo técnico de destacados e premiados profesionais da industria cinematográfica, como Roger Corman na produción, Alfredo Mayo na dirección de fotografía, Pedro Navarrete na composición musical, ou Rafael Palmero na dirección de arte. Hachuel, produtor de fitas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Dir. Pedro Almodóvar, 1983), *El río de oro* (Dir. Jaime Chávarri, 1986) ou *Pasodoble* (Dir. José Luis Garci, 1988), afronta o seu segundo traballo na dirección de longametraxes tras o relativo éxito de *Banter* (1986), unha fita de terror merecedora do Goya á mellor montaxe en 1987 pero da que o autor non se sentía especialmente orgulloso (Olivares, 1988). *Immortal Sins*, estreouse en marzo de 1992 e a dobraxe ao castelán chegaría ás pantallas españolas en maio dese mesmo ano. Non hai constancia da existencia de versión algunha en galego e a película non foi emitida por TVG. A crítica salientou a boa ambientación do filme e a súa factura formal ao tempo que destacou fortes carencias narrativas no deseño dunha película de terror con tinturas eróticas de escasa capacidade para asustar o espectador. Malia a notoriedade do equipo de produción do filme e a presenza de estrelas internacionais no elenco, os resultados da billeteira (con 22.076 espectadores e 52.541,60 € de recadación, segundo o ICAA) sitúano entre os menos vistos da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

6.1.6.2. Argumento

Mike Álvarez (Cliff de Young) é un norteamericano descendente de galegos que vén de herdar un castelo nun lugar próximo a Baamonde (Lugo). Logo duns días traballando na súa restauración,

recolle na estación da vila a súa muller Susan (Maryam D'Abo) que chega a tempo para a festa de inauguración da fortaleza. A petición de Mike, Gustavo (Tony Isbert), un novelista experto na historia local, ofrécese á dona como cicerone no lugar. No evento, os tres coñecen a Diana (Shari Shattuck), unha misteriosa muller que di ser curmá remota de Mike e pola que este axiña amosa unha evidente fascinación. Diana cóntalles que a fortificación foi construída séculos atrás no lugar dun templo celta, nunha época histórica tinguida de sangue, lume e maldicións familiares.

Durante a estancia na vila, a parella distánciase. Mike tórnase malhumorado e esquivo, e dise canso de máis para teren relacións sexuais mentres as noites se lle enchen de soños eróticos con Diana. Durante os días, ocúpase de forma obsesiva na reforma do castelo, coa colaboración da suposta curmá como decoradora profesional.

Namentres, Susan acepta o convite de Gonzalo e comeza a explorar a zona. Visita o mercado da vila e outras paraxes con vestixios celtas e romanos e decátase de que os paisanos a miran de esguello, mentres refusan achegarse a ela. Coa axuda do escritor, e doutras figuras locais —o Padre Luis (Miguel de Grandy), a meiga Maruxa (Paloma Lorena) e o Doutor de Soto (Manuel Pereiro)— descobre o motivo que explica o distanciamento dos paisanos e o comportamento do home: a familia Álvarez é obxecto da maldición que unha sacerdotisa celta, Diana Pacheco, verteu sobre deles ao ser sacrificada por un dos seus membros en tempos da Inquisición. O conxuro causa a morte de todos os varóns do clan antes de cumprir 45 anos. Son enfeitizados por un súcubo de aparencia feminina que os seduce mentres soñan e lles chucha a vida durante o coito. Só o pai de Mike conseguiu escapar e marchar a América grazas a un amuleto, unha cruz céltica que o matrimonio Álvarez trouxo canda si a Galicia.

Ante a proximidade do 45 aniversario de Mike, Susan tenta convencelo para volveren aos Estados Unidos e así salvalos a el e ao fillo que están a agardar. Malia estar xa baixo influxo do súcubo que, baixo a figura da súa curmá Diana, o visita cada noite, Mike acepta a viaxe conmovido pola súa pronta paternidade. Unha noite pouco antes da partida, Diana volve a visitar a Mike para cumprir coa maldición. Susan esperta e ségueos ás grutas subterráneas do castelo onde asiste á morte do seu home. Provista da cruz-amuleto do seu sogro, enfróntase ao súcubo e consegue acabar con el.

Figura 6.1.6. Fotograma de *Immortal Sins*

6.1.6.3. Temáticas

Accidente; agro-gandería-pesca; alteridade; amizade; amor; asasinato; asimilación; atraso-miseria; cartas-fotografías; celos; crime; culpabilidade; cultura; deporte; desconfianza; desexo; emigración; envexa; esconxuros; extorsión; familia; fracaso; fútbol; herdanza; historia; identidade; illamento; imaxinación; impotencia sexual; infidelidade; instinto maternal; laboriosidade; lembranzas; literatura; matrimonio; medo; meigaría; misterio; mitoloxía; monstro; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; paisaxe; pasado; paseo; relixión; riqueza; rivalidade; servidume; sexo; sexualidade; superstición; traballo; traballo intelectual; traizón; viaxe.

6.1.6.4. Temporalidade e espacialidade

A historia de ficción encádrase nos anos 80-90 polo que podemos definila como coetánea á súa rodaxe. De novo, é o rural galego, remoto, ancestral e escuro, o lugar escollido para a posta en escena do filme. A meirande parte das secuencias transcorren nas dependencias do castelo, en amplas estancias cubertas de pedra, lóbregas e con decoración medieval. Os exteriores retratan unha vila arcaica e escasamente poboada, na que os poucos veciños se reúnen no mercado arredor da igrexa, ou na taberna para escoitar o fútbol e onde os lugares que se recomendan para a visita están vencellados a algún tipo de culto.

6.1.6.5 Galeguidade

O filme permite unha clara identificación dos escenarios como galegos, tanto nos diálogos como a través de elementos de *atrezzo* (sinalizacións, matrículas...). Son varias as personaxes que se recoñecen pertencentes ao lugar —como Diana, ou a meiga Maruxa— e varias tamén aquelas cuxa procedencia galega se sobreentende no contexto da historia (como Raul, o Doutor de Soto ou o Padre Luis). O protagonista Mike Álvarez encádrase na categoría de personaxes que, malia non ter nacido en Galicia, se manifestan descendentes de galegos migrados. A protagonista Susan Álvarez, americana e sen familiares en Galicia, representa o papel do diferente, do outro no seu encontro cos galegos, e será excluída da análise.

6.1.6.6. Descrición das personaxes

Mike Álvarez (Cliff de Young), alias Miguel Álvarez, é un americano herdeiro dun castelo en Galicia, nun lugar próximo a Baamonde. Un home de corenta e catro anos, alto e ben parecido, casado en segundas nupcias cunha muller ben máis nova ca el da que se amosa namorado. É un empresario exitoso, de saneada situación económica, que dedica moito tempo ao traballo. Seguro de si, con sentido do humor e don de xentes, amosa desinterese polas supersticións e descrédito polas lendas e historias que arrodean o castelo e a súa familia. Ao recibir a herdanza, decide pasar unha tempada na vila coa súa dona Susan e restaurar a fortaleza que teñen pensado destinar a segunda residencia. Só fala inglés. Durante a estadía no castelo Mike muda: vólvese irascíbel, está sempre canso e négase a ter sexo coa muller. Baixo o influxo da maldición, sucumbe ás pretensión do súcubo e chega mesmo a tentar matar a Susan seguindo os seus mandatos. Ante a perspectiva de ser pai, recupera a cordura e acepta marchar coa muller de regreso a América pero a criatura fantástica que o enfeitiza, mátao antes de que poida cumprir este desexo.

Diana Álvarez (Shari Shattuck), ou Diana Pacheco era unha moza de 16 anos sacerdotisa dun templo pagán do século XI, sito no lugar onde se erixe o castelo da familia Álvarez. Foi condenada a morrer no lume polos cristiáns. Mentres estaba na pira, lanza unha maldición sobre a familia Álvarez que condena os varóns a morrer ao

chegar aos corenta e cinco anos. Sen sabelo, ao facer o esconxuro a sacerdotisa condénase a si mesma pois será ela a encargada de executar o meigallo. Castigada coa inmortalidade, convértese nun súcubo que enfeitiza os homes para, durante o coito, zugarlles a enerxía até levalos á morte. Na Galicia do século XX, faise pasar por curmá de Miguel Álvarez. Visítao en soños como forma extra-corpórea para ter sexo con el e zugarlle a vida. Acaba con el e tenta asasinar tamén a súa dona embarazada para rematar por sempre coa familia ao completo. O seu aspecto exterior é o dunha muller loura, de ollos claros, fermosa e atractiva.

Gonzalo (Tony Isbert) é un novelista que se fai amigo dos Álvarez e exerce de cicerone de Susan nas súas visitas pola zona. Un home alto e delgado, atractivo, de carácter calmo e amplo coñecedor da historia local, dirixe as pescudas da americana na investigación sobre a maldición familiar dos Álvarez e pona en contacto cos expertos no tema. Malia que ao comezo do filme se apunta como unha personaxe relevante para o desenvolvemento da trama, o certo é que a súa importancia se dilúe a medida que a metraxe avanza. Presumimos que algunhas das escenas nas que interviña esta personaxe foron eliminadas da forma final do filme.

Raul (José Yepes) é o capataz ao que Mike Álvarez contrata para a reforma do castelo. Un home acorporado, de pelo escuro e con bigote e duns corenta e tantos anos. Fala inglés. Raul fai saber a Mike que moitos dos operarios da zona se negan a traballar na reforma do castelo polo temor da maldición e amósase el propio reticente a chegar até os alxubes do castelo.

O Padre Luis (Miguel de Grandy) é o cura da vila. Un home duns sesenta anos, de pelo cano e pequena estatura que viste sotana longa, boina e lentes de grosos cristais. É un dos convidados á festa de inauguración do castelo e a persoa á que acode Susan na procura de información sobre a maldición familiar. Tamén fala inglés.

Maruxa (Paloma Lorena) é unha veciña da aldea á que Susan coñece na primeira visita ao mercado, a única que lle dirixe unhas palabras cando acode á vila. Tempo despois do seu primeiro encontro,

confésalle que é meiga, pona sobre a pista da maldición dos Álvarez e ofrécelle a súa axuda.

O Doutor de Soto (Manuel Pereiro) é un académico experto en lendas e contos tradicionais que explica a Susan o significado das runas gravadas na cruz-amuleto da familia Álvarez e a pon en coñecemento da existencia do súcubo. Un home pequeno, con chapeu calado e pequenas lentes sen montura.

Personaxes de apoio e figuración: alén dos caracteres descritos nas liñas anteriores, as personaxes que conforman o transfondo do filme, ofrecen un retrato do pobo galego como un colectivo hermético, altamente supersticioso, desconfiado e ancorado no rural e no pasado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.7. *Huidos* (Dir. Sancho Gracia, 1993)

6.1.7.1. Introdución

De novo unha ópera prima, a do actor Sancho Gracia na súa primeira e última experiencia como director de longametraxes e na segunda incursión como produtor despois de *Gallego* (Dir. Miguel Octavio Gómez, 1988), a adaptación cinematográfica da novela homónima de Miguel Barnet (1981).

O actor, que se fixera popular para o público estatal na súa interpretación televisiva do bandoleiro Curro Jiménez, asumía de modo case que accidental a dirección da fita, logo da negativa de cineastas como José Luis Cuerda e Benito Rabal a facerse cargo do proxecto, e do posterior abandono do realizador Manolo Matji cando xa botara a andar a rodaxe do filme.

Huidos, con guión orixinal de Carlos G. Reigosa a partir da súa novela *Fuxidos de sona* (1989), retrata as vivencias dun grupo de maquis en Galicia nos trece anos posteriores ao alzamento militar. O propio Gracia encabeza un numeroso elenco no que tamén participan Fernando Valverde (Marcial), Sandra Mora (Luisa), Javier Bardem (Rafael) e os galegos Uxía Blanco (María) e Francis Lorenzo (Antonio Moreno), entre outros.

O filme contou un orzamento de 200 millóns de pesetas e un equipo creativo e técnico maioritariamente foráneo, a excepción do xa mencionado Reigosa. Rodada orixinalmente en castelán, e participada por Telemadrid e Canal Sur, a fita non foi sequera dobrada ao galego e non nos constan emisións en TVG. A crítica valorou positivamente o labor dos actores, especialmente os de Valverde e Gracia, pero non así o traballo deste último como director. Sexa como for, os resultados de distribución do filme (54.461 espectadores e unha recadación de 105.601,48 €, segundo datos do ICAA) sitúano entre os trece con máis audiencia da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.7. Fotograma de *Huidos*

6.1.7.2. Argumento

Nos días previos ao alzamento golpista, un grupo de canteiros afíns á República e liderados por Juan Márquez (Sancho Gracia) fan estourar a ponte que conduce á súa vila para evitar o avance dos destacamentos falanxistas. Logo da difusión do bando que anuncia a sublevación militar, dítase contra eles unha orde de busca e captura. Juan, anarquista e até entón alcalde da vila, salva boa parte dos seus homes de morrer en mans dos gardas. Ao chegar a unha posición segura, dividen os seus camiños. A man dereita de Juan, Marcial (Fernando Valverde) un comunista algo máis novo ca el, foxe só ás montañas. Deixa na vila a filla e a súa dona María (Uxía Blanco), que axiña comeza a ser extorsionada por Antonio Moreno (Francis Lorenzo), un cacique falanxista que é propietario da casa na que viven e que a aprema para manteren relacións sexuais. Outros homes de Márquez, Rafael (Javier Bardem) e Paco (Rodolfo Montero) ocúltanse nas aldeas das montañas coa esperanza de que os veciños os escondan. Juan colle polo río, pero na fuxida resulta ferido de gravidade e cae

inconsciente. Luisa (Sara Mora), unha labrega viúva que vive soa nunha aldea próxima, atópao esmorecente e lévao consigo para curalo. Cando el mellora, inician unha relación sentimental.

Uns e outros baixan de cando en vez á vila para conseguir información, recursos e para ver os seus. Marcial, ao saber da chantaxe que o cacique está a exercer contra a súa dona, prende a Antonio, tortúrao e ameázao con matalo se non deixa en paz a súa familia. En represalia, Antonio viola a María e entrégaa ás autoridades, que a destinan á casa dun oficial (Ernesto Chao) lonxe da vila. Ao pouco de chegar, María enferma e morre. Cando se decata, Marcial busca a Juan e pídelle axuda para ir pola pequena, interna nun hospicio. Conseguen saír coa nena, pero son sorprendidos por uns gardas cando tentan escapar e a cativa morre vítima dunha bala perdida. Coa dor de perder muller e filla, Marcial envilece. Traizoa a amizade de Juan, radicalízase e converte a loita nunha vinganza persoal.

Mentres tanto, Rafael, farto de vivir agachado e desexoso de ver a familia, convence a Paco de entregarse ás autoridades. Tentan pactar a súa rendición co novo alcalde a cambio de salvar a vida. O home téndelles unha emboscada pero é el quen resulta morto a mans de Paco. Os dous mozos vense na obriga de volver ao monte de novo.

No exilio, Marcial, Paco, Rafael e outros únense ao Asturiano (Iñaki Guevara), organízanse como grupo armado e comezan a exercer resistencia ao réxime dende a clandestinidade. Juan conéctaos cos grupos de anarquistas, pero decide permanecer á marxe. Illado nas montañas con Luisa, procura sobrevivir de forma pacífica ao conflito e deixar pasar o tempo. Marcial, que ve na pasividade de Juan unha forma de traizón, dirixe a cuadrilla de forma errática e personalista: organiza unha partida para asaltar a vila e dar morte a Antonio Moreno, asasina polas costas a un dos seus, Luis (Aitor Merino) cando decide deixar as armas e abandona o grupo á súa sorte cando son cercados polos gardas. Os falanxistas capturan tamén a Juan pola conexión co grupo. Cando o levan preso, Marcial sáelles ao camiño e déixase matar polos nacionais. Juan é condenado a 10 anos de prisión no penal de San Simón. Á saída, Luisa está a agardar por el.

6.1.7.3. Temáticas

Accidente; acoso; agro; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; atentado; atraso-miseria; autoridade militar; caciquismo; cárcere; caza; celos; comicidade; crime; crueldade; culpabilidade; desconfianza; desexo; diferenza de clase; dor; emigración; enfermidade; enterro; extorsión; familia; fracaso; futuro; gandería; golpe de estado; guerra; guerra civil; heroicidade; illamento; imaxinación; incesto; individualismo; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lembranzas; loucura; matriarcado; medo; minería-cantería; morriña; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; persecución; política; promiscuidade; relixión; riqueza; rivalidade; roubo; secuestro; servidume; sexo; sexualidade; soidade; suicidio tenrura; traballo; traizón; trampa; vergoña; vinganza; violación; violencia; xenerosidade; xenreira; xuízo.

6.1.7.4. Temporalidade e espacialidade

O filme comeza coa sublevación militar que deu orixe á Guerra Civil española, retrata a represión sufrida nas vilas galegas nos anos inmediatamente posteriores á vitoria falanxista e dá un salto temporal a finais da década dos 40 para dar conta da saída do cárcere do protagonista. Cómpre salientar que é principalmente a ambientación espacial do filme a que nos permite identificar, aínda que de forma velada, Galicia como o lugar onde transcorre a ficción: a través da vexetación, do tipo de construción das vivendas e do recoñecemento dalgúns lugares emblemáticos como o mosteiro de Carboeiro, en Silleda. É importante tamén destacar que os diálogos do filme evitan alusións concretas a territorios recoñecíbeis —agás a mención ao penal de San Simón no que o protagonista cumpre condena, e a ficcional vila de El Tocino, na que mora Luisa— e que tamén a decoración prescinde de elementos —como sinalizacións ou matrículas— que sitúen xeograficamente o lugar. Porén, o coñecemento histórico do desenvolvemento do conflito bélico en Galicia, onde non houbo guerra senón represión, e do movemento maquis en España, cuxo núcleo era a Federación de Guerrillas León-Galicia, convídannos a situar a historia na fronteira galego-leonesa. Alén diso, fontes historiográficas do cinema galego (Nogueira, 2004b, p. 126) teñen identificado o filme como unha historia de maquis galegos.

6.1.7.5. Galeguidade

Tamén velada é a identificación da procedencia das personaxes, que só podemos deducir polos lugares nos que residen. Cómpre salientar que neste filme, coma noutros da mostra, resulta verdadeiramente confuso o emprego de acentos moi dispares na caracterización das personaxes. Así, fronte a pronunciación marcadamente galega dos caracteres interpretados por Uxía Blanco (María) e Francis Lorenzo (Antonio), damos co tamén marcado acento madrileño de Antonio Valverde (Marcial) ou Javier Bardem (Rafael). En especial cando as voces de dous dos intérpretes galegos que participan no filme, Ernesto Chao (Coronel) e Marisa Soto (Lucía), na súa interpretación de personaxes non galegas, son substituídas polas doutros actores carentes de acento galego. Estas personaxes, como a de "El Asturiano", interpretada por Iñaki Guevara, serán excluídas da análise final.

6.1.7.6. Descrición das personaxes

Juan Márquez (Sancho Gracia) é o alcalde republicano dunha vila galega antes da guerra civil. Un canteiro anarquista, valente e leal, que goza do aprecio e o respecto dos seus homes. Serio e calmado, sempre pensa no ben colectivo antes de actuar. Ten uns cincuenta anos, é ben parecido e resulta carismático e próximo. Un heroe tipo. Tras salvar os seus homes foxe ás montañas e comeza un romance con Luisa, a muller que o rescata de morrer desangrado no río. Tras coñecela, Juan teima sobrevivir ao conflito de forma pacífica, evitando os delitos de sangue. Non nega a súa axuda a Marcial e aos outros cando o precisan pero renuncia a participar na loita armada. Cando os gardas van por el, entrégase voluntariamente. No seu xuízo, realiza un alegado sereno no que nega ser un bandido ou un incauto e se define como un home inocente que tan só exercía o seu dereito a sobrevivir.

Marcial (Fernando Valverde) é un canteiro comunista determinado e impulsivo. Duns corenta e poucos anos, complexión media, cabelo escuro e ollos vivos. Está casado cunha muller fermosa e teñen unha pequena. Gozan de poucos recursos. Viven nunha casa arrendada ao cacique da vila e pagan as cotas con dificultade. Cando descobre que o seu caseiro coacciona a muller para que se deite con el, vai na súa busca e tortúrao. A morte da muller e a filla súmeno nunha espiral de xenreira

auto-destrutiva. Refúxiase na casa dun amigo de Juan que acepta agochalo por vir de parte del, pero déitaselle coa muller para despois humillala e enfrontarse ao tipo. Juan rompe entón a súa amizade con Marcial e bótao do lugar. De volta no monte, Marcial convértese en líder do grupo de maquis e empeza a exercer a guerrilla activa. A loita ten para el un obxectivo máis persoal que político: o de rematar co cacique e cos seus homes. Para Marcial, a vitoria non é senón individual. Radicalízase e vira nun traidor á causa e aos amigos. Ao final da historia, sabéndose traidor a Juan, o home que sempre lle fora fiel, sae ao seu encontro e déixase matar polos gardas.

Antonio Moreno (Francis Lorenzo) é un cacique da vila que apoia o alzamento militar. É o propietario da casa na que viven Marcial e a familia deste. Adiñeirado e ben vestido, coa caza coma afección e case sempre armado. Noutro tempo foi mozo de María, a dona de Marcial, e non deixa de acosala para que se deite con el mentres a ameaza con desposuíla da casa. Aproveita a fuxida de Marcial ao monte para intensificar a súa extorsión. Cando Marcial o tortura para que deixe en paz a súa dona, Antonio responde con máis violencia: viola a María e denúnciaa ás autoridades para que a leven lonxe, ao desterro. Tras o golpe, convértese en alcalde da vila e está no concello cando Marcial o busca para exercer a súa vinganza. Morre a mans del pendurado do alto do campanario. É un tipo cruento e covarde que nunca se enfronta directamente aos seus inimigos.

Paco (Rodolfo Montero) é outro dos canteiros republicanos que foxen ao monte tras o alzamento. É un tipo duro, leal e desconfiado, de tiro fácil. Para protexer a Rafael, mata o alcalde fascista que asume o goberno da vila e asegúrase así a persecución dos nacionais. Convértese en guerrilleiro, participa nos saqueos, reparte pasquíns e vai con Marcial á procura de Antonio Moreno cando este é convertido en alcalde. Morre só, asediado polos nacionais mentres os do seu grupo escapan.

María (Uxía Blanco) é a muller de Marcial. É unha labrega fermosa, de ollos e cabelo escuros, de corpo miúdo. Padece o acoso do cacique da vila. Atemorizada pola situación política do país, trata de convencer o home para que fuxa ao monte. Pono en contacto cun grupo militarizado que quere organizar a resistencia. Cando Marcial tortura a Antonio, o cacique da vila, este dirixe a súa vinganza cara a ela. Viólaa

unha noite, mentres a súa filla dorme noutro cuarto. Despois quítalle a casa e fai que a deteñan e a leven fóra de Galicia. María é trasladada á casa dun coronel fascista para formar parte do seu servizo. Morre ao pouco de chegar pola dor de estar sen os seus e lonxe do seu lugar.

Luisa (Sara Mora) é unha muller serena e forte que vive soa nunha vila das montañas. Ten uns corenta anos, é fermosa e espigada, de pel escura e cabelo longo que sempre leva recollido. É viúva: perdeu o home en Asturias, na revolta do 34. Dende aquela, vive soa no monte. Topa con Juan no río, logo de resultar ferido cando trataba de fuxir dos gardas. Lévao para a casa e cóidao. Axiña se fan amantes. Tenta afastalo dos outros escapados e convencelo de marcharen a América. Prométense amor mutuo, pero Juan é preso. Ela entende que el marchará e a deixará soa e pídelle ter un fillo para levar mellor a ausencia. Luisa é a persoa que o agarda cando lle dan a liberdade. Personifica a espera e o illamento.

Rafael (Javier Bardem) é un home novo que traballa con Juan na canteira e un dos que foxen con el ao monte. É alto, corpulento e atractivo. Impulsivo e impaciente, axiña se farta da condición de escapado e trama entregarse ao alcalde e cumprir condena a cambio de salvar a vida. Ten unha relación amorosa con Laura, a filla do alcalde, e pensa que iso pode favorecer a súa situación. Ten unha forte relación de amizade con Paco, outro dos homes de Juan, que vai sempre canda el malia non concordar coas súas propostas.

Manuel Cancela (Fernando Vivanco) é o doutor da vila. Un republicano que tamén forma parte do círculo de Juan. É un home duns cincuenta e tantos anos, alto e de complexión media. É temperado e racional. No canto de fuxir ao monte, entrégase ás autoridades. Libérano seis anos despois. Ocúpase entón de organizar a resistencia e defende a liña de acción militarizada pola que aposta o Asturiano. É o intelectual do grupo. Está ao tanto do curso histórico dos acontecementos e da influencia da situación internacional na evolución do conflito español. Porén, non intervén nunca nas accións violentas.

Luís (Aitor Merino) é un mozo duns vinte anos que axuda o Doutor Cancela na consulta. É alto e moi delgado, con cara de neno. Republicano, escapa ao monte para fuxir da represión fascista. É o máis inxenuo do grupo e non participa nas accións armadas. Farto de fuxir e

convencido de que a violencia non é o camiño, decide desertar da loita e comunícallo a Marcial. Este mátao por desertor.

Elena (Ester del Prado) –con nome no filme pero non nos créditos— é unha muller nova e voluptuosa que vive co home e a cuñada nunha casa afastada da vila. A relación entre as dúas mulleres é pésima. Marcial chega á súa casa por recomendación de Juan, amigo do propietario. En canto o ve, Elena desexa a Marcial e non tarda moito en metérselle na cama. Foden mesmo cando o home e a cuñada están na casa. Enfurecida, a cuñada esíxelle ao irmán que poña fin á situación e os bote do lugar. Mentres o irmán vai buscar a Juan, ela tenta botar os amantes a punta de pistola. Fronte a Juan, Marcial despreza a Elena e faina culpábel da infidelidade. Véndose humillada, ela volve co home e sorrí con desprezo á cuñada. Nun ataque de celos, Isabel mátaa.

Isabel (Lola Baldrich) —con nome no filme pero non nos créditos— é unha labrega que vive co irmán e a muller deste nunha casa rural afastada da vila. Acolle con desagradado a Marcial na súa casa, especialmente cando se decata de que Elena o desexa. É unha muller amargada, consumida pola vergoña do amor incestuoso que sente por seu irmán e os celos e o odio que a súa cuñada provoca nela. Convence o irmán para que bote a Marcial pero, cegada polos celos, non é quen de esperar e interrompe os amantes nun dos seus encontros a punta de pistola. Cando ve que seu irmán vai perdoar a muller, dispáralle polas costas.

O home de Elena (Pedro Díez del Corral) —sen nome no filme e nos créditos— é un bo amigo de Juan que vive nunha casa illada coa muller e a irmá. Pola lealdade que lle profesa ao anarquista, dá acubillo a Marcial. Mentres o ten baixo o seu teito, asiste ao achegamento entre el e a súa dona e tenta calmar á irmá. No canto de encaralos, vai na procura de Juan para que poña fin ao conflito. É un home duns corenta e tantos anos, calmo e xeneroso que devece pola muller e se amosa disposto a perdoarllo todo.

Personaxes de apoio: o pano de fondo do filme está conformado por labregos e gandeiros, maquis e militares ao servizo da Ditadura.

6.1.8. *El baile de las ánimas* (Dir. Pedro Carvajal, 1993)

6.1.8.1. Introdución

Apenas dous anos despois da estrea de *Martes de carnaval* (1991), o binomio Pedro Carvajal-Fernando Bauluz incide por segunda vez na abordaxe fantástica de Galicia con esta longametraxe que pretendía ser parte dunha triloxía centrada nesta comunidade e que nunca chegaron a concluír. Nesta ocasión, o labor de Bauluz limítase á produción executiva do filme e Carvajal asume, por primeira vez en solitario, a dirección dunha fita na que os aparecidos, lonxe de ser un tema tanxencial, se converten no centro da trama.

A planificación da produción garda moitas similitudes co filme anterior. Coincide boa parte do equipo técnico —con Carvajal no guión, Tote Trenas na dirección de fotografía, Julia Juaniz na montaxe e o galego Manuel Balboa na banda musical— e tamén do elenco de actores —volven Ángela e Mónica Molina (como Adela e Mónica, respectivamente), Dorotea Bárcenas (Dorotea), María Pujalte (Malena), Rosa Álvarez (Marigaila), Santi Prego (Garda Civil 1) ou Vincente Mohedano (Garda Civil 2). A elas e eles súmanse intérpretes recoñecidos da escena española e internacional como Joaquín Almeida (Antonio) ou Ana Álvarez (Irma) e moitos galegos en papeis de relevancia como Manuel Lourenzo (Don Custodio), José Conde Cid (Agustín); Luisa Merelas (Nena); ou José Manuel Olveira 'Pico' (Javier Osorio). Compoñen así, un elenco que, malia ser encabezado por estrelas estatais, conta cunha boa representación de intérpretes galegos en papeis de relevancia, entre os que destaca Dorotea Bárcenas como parte do trío protagónico do filme. As localizacións de rodaxe céntranse de novo en Galicia, neste caso con abundancia de escenarios naturais perfectamente recoñecíbeis para o espectador galego —como a estación de tren de Betanzos, o pazo coruñés de Xaz ou o Castelo de Santa Cruz— mentres que Madrid é retratada, unha vez máis, como representación dun outro lugar que emerxe como oposición a Galicia. Neste senso, *El baile de las ánimas* resulta un filme especialmente interesante para analizar a caracterización nacional do pobo galego en oposición aos foráneos. A versión orixinal da fita comporta un tratamento lingüístico diferenciado para as personaxes en función da procedencia e clase social destas, que reserva a lingua galega para aqueles intérpretes de baixo status.

Cómpre salientar que esta aproximación, digamos sociolingüística, se perde na dobraxe ao galego, no que todas as personaxes empregan o mesmo rexistro.

A crítica coincidiu en valorar positivamente a factura formal do filme e o desenvolvemento narrativo desta historia fantástica con pano de fondo dramático que lle valeu ao director a consideración de "francotirador do cinema español" (Freixas, 1994). A información sobre os resultados de distribución do filme facilitados polo ICAA (cunha recadación de 127.526,28 euros e 51.803 espectadores) sitúana entre os valores medios da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.8. Fotograma de *El baile de las ánimas*

6.1.8.2. Argumento

Galicia, 1948. Mónica (Mónica Molina) reúnese coa súa nai Adela (Ángela Molina) na estación do tren de Betanzos tras fuxir do internado de monxas madrileño no que a encerrou seu pai Agustín, un influente maxistrado franquista. Adela, liberal e republicana, separouse del dez anos atrás, ao descubrir que lle era infiel coa súa irmá Irma (Ana Álvarez) e illouse do home e do réxime nun pazo do rural coruñés, no que vive acompañada da súa ama Dorotea (Dorotea Bárcenas) e a filla desta, Malena (María Pujalte). Na nova vida coas mulleres que arrodean a súa nai, Mónica descobre dous mundos contrapostos. Por unha banda, toma conta das supersticións de

Dorotea, das lendas de contos de aparecidos e dos conxuros que cómpre recitar para afastalos. Coñece o carácter pícaro de Malena e, a través dela, a Marigaila (Rosa Álvarez) unha meiga do lugar, que baixa de cando en vez do monte para tratar con Dorotea e foder con Benitiño (José María Sacristán), o criado aparvado da casa. Pola outra, descobre a súa nai, unha muller cultivada, moderna e atea que despreza todas esas "pailanadas" e resiste os sermóns do abade, Don Custodio (Manuel Lourenzo) pola relación adúltera que mantén co Antonio (Joaquim Almeida), un fidalgo portugués fillo de galega que se refuxia no pazo materno para escapar da ditadura salazarista.

Temorosa das represalias de Agustín, Adela viaxa a Madrid para tentar convencelo de que lle permita ter a filla canda ela. Agustín accede coa condición de que a que fora a súa dona se someta, finxa a reconciliación matrimonial e consinta ter sexo con el tantas veces como se lle esixa. Para selar o trato, viólaa na mesma habitación do hotel no que se reúnen.

En ausencia da nai, Mónica descobre a verdade da historia familiar: a tía Irma, cuxa existencia lle ocultaran até o momento, suicidouse nunha noite de defuntos ao saberse encinta de Agustín. A súa ánima comeza a aparecer ante a moza e xuntas emprenden asiduas viaxes astrais que debilitan as forzas de Mónica até deixala ao borde da morte.

Consciente de canto está a acontecer na casa, Dorotea solicita axuda a Marigaila para liberar a Mónica do influxo da súa tía e salvar a Adela das extorsións de Agustín. Seguindo as indicacións da meiga, fai que a incrédula Adela recoñeza a presenza da irmá e ambas acepten participar no plan. Nunha nova noite de defuntos, organizan un baile ao que asiste Agustín e todos cantos participaran na festa na que morreu Irma, mortos incluídos. As ánimas, con Irma á cabeza, enfeitizan a Agustín e guíano en procesión até o acantilado dende o que se precipitara a moza anos atrás para que el siga o mesmo camiño e se suicide.

6.1.8.3. Temáticas

Acoso; agro-gandería-pesca; alcolismo; alteridade; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; autoridade militar-policial; candidez; cartas-fotografías; celos; comicidade; confianza; crime; culpabilidade; cultura; desconfianza; desexo; diferenza de clase;

educación; emigración; enfermidade; envexa; esconxuros; extorsión; familia; frivolidade; guerra; guerra civil; humor; identidade; illamento; imaxinación; indiscreción; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lectura; malicia; matriarcado; matrimonio; medicina; medo; meigaría; misterio; morriña; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; política; promiscuidade; relixión; riqueza; segredo; servidume; servilismo; sexo; sexualidade; suicidio; superstición; traballo; traballo intelectual; tradicionalismo; traizón; vergoña; viaxe; vinganza; violación; violencia; voracidade; xenerosidade; xenreira; xogo.

6.1.8.4. Temporalidade e espacialidade

Ao comezo da metraxe, un rótulo sitúa temporal e espacialmente o filme no outono de 1948 e na provincia da Coruña. Carvajal pon en escena unha Galicia de casas señoriais, con amplos cuartos, salóns, terrazas, xardíns, escalinatas, bibliotecas e espazos independentes para os criados. Un rural enriquecido no que a ilustrada burguesía republicana coruñesa sobrevive ao réxime ditatorial. Un pacífico lugar de illamento. O pazo de Xas e o Castelo de Santa Cruz, ambos en Oleiros, serven así de escenario ás residencias de Adela e Antonio, liberais e contrarios ás ditaduras franquista e salazarista respectivamente.

Como oposición, a ambientación do filme detense nos espazos das criadas, máis pequenos e bastos, e nas ruínas de pedra espida nas que se acubilla a meiga Marigaila.

Completan os escenarios as dependencias relixiosas —igrexa, adro, abadía— dende as que o abade exerce o control moral e mesmo social da vila. Finalmente, Madrid é no filme unha habitación de hotel aséptica e escura na que Adela se somete á autoridade de Agustín.

6.1.8.5. Galeguidade

A identificación da procedencia das personaxes é bastante clara na meirande parte dos casos e efectúase de forma directa ben a través da lingua que utilizan (o galego, no caso dos criados), ben no contido dos diálogos, que ofrecen informacións sobre a súa orixe ou o seu pasado. A acción sitúase en Galicia a través de intertítulos e de constantes mencións ás vilas e cidades galegas.

6.1.8.6. Descrición das personaxes

Adela (Ángela Molina) é unha muller cultivada, cosmopolita e rica que vive nun pazo próximo a Betanzos coa súa criada Dorotea e a filla desta, Malena. Seus pais emigraron aos Estados Unidos e volveron a Galicia porque non soportaban estar sen os seus. Trouxeron canda si varias das tradicións que adquiriran alá, entre elas, a de celebrar o *Halloween*. Adela está casada e ten unha filla pero separouse do home ao sabelo infiel e este, un influente maxistrado do réxime franquista, conseguiu a custodia da nena e levouna consigo a Madrid. Así que Adela vive soa e illada nun pazo de provincias. A sociedade coruñesa da posguerra repúdiaa polos seus ideais republicanos e só recibe a visita de catro amigas íntimas coas que despacha frivolidades e merendas. Despreza as supersticións das xentes da vila e é atea. Porén, para gardar as aparencias e fuxir das condenas da época, asiste a misa cada semana. Nega canta lenda escoita sobre aparecidos e misterios e resístese a ver os sinais constantes da presenza da ánima da súa irmá. É unha muller fermosa e pasional. Mantén unha relación amorosa con Antonio, un fidalgo portugués con ascendencia galega que tamén foxe da ditadura do seu país. Con el, chega a planear o asasinato de Agustín. Cando o amante se acovarda, Adela desespera e cede ás leccións da criada Dorotea sobre a existencia dos mortos. É entón cando ve a ánima da súa irmá Irma e pacta con ela un plan para se desfacer do home.

Mónica (Mónica Molina) é unha moza menor de idade que foxe do internado de monxas no que seu pai a ingresou para tentar vivir coa súa nai. Non quere volver a Madrid nin que Adela teña que verse de novo co pai. É fermosa, alta e delgada, co cabelo e os ollos escuros. Moi inocente, nunca tivo mozo e nada sabe do amor ou do sexo. É tamén inqueda e intelixente, e na súa chegada a Galicia observa con curiosidade a vida da nai e os modos da vila onde reside. Tenta descubrir os aspectos da historia familiar que Adela non lle conta e interroga a Malena e Dorotea sobre as supersticións e lendas do lugar.

Dorotea (Dorotea Bárcenas) é a ama da casa. Unha muller gorda e maternal, que protexe as súas señoras. Ten unha relación afectiva con elas, pero di ter claro que o seu lugar é inferior. Preséntase como: "Dorotea, a de dona Adela", empregando un posesivo que a describe

como pertenza da ama. Foi Dorotea quen amamantou a Mónica cando era un bebé. É nai solteira. O home marchou a América e nunca máis souberon del. Acostuma chamalo: o finado. Trata a súa filla Malena coma se fose unha cativa. Edúcaa no respecto polas súas amas, na observación da diferenza de clase. Zóscalle cada vez que fai algo mal. É falangueira, indiscreta e supersticiosa. Máis que falar, berra. Mantén amizade coa meiga da vila, e é quen de ver ás ánimas sen ser levada pola santa Compaña. Despreza o marido de Adela, Agustín e é quen argalla o plan para desfacerse del. Na versión orixinal da fita, fala en galego coa filla e a Margaila e en castelán coa súa ama.

Don Custodio (Manuel Lourenzo) é o abade da vila, un home preocupado polo coidado da moral cristiá e as aparencias. De estatura media e entrado en carnes, viste sempre sotana e acostuma estar malhumorado. Enfróntase a Adela pola súa relación con Antonio e desconfía da súa decisión de reconciliarse con Agustín. Adela identifícao como inimigo seu. Por un tempo, participa da educación de Mónica e gaba a súa intelixencia. Mesmo tenta convencer o pai de que a envíe á universidade. Adiviña o plan das mulleres para desfacerse de Agustín e tenta salvalo esconxurando as ánimas con auga bendita.

Malena (María Pujalte) é a filla de Dorotea, unha rapaza menor de idade, pícara e curiosa que se converte na mellor amiga de Mónica. Ambas foron amamantadas por Dorotea, pero cando Mónica se recibe en sociedade, Malena entende que a diferenza de clase se fará efectiva. O seu vestiario ten un toque infantil: leva o cabelo recollido en dúas coletas, usa vestidos de cadros e colo bebé, zapatos de nena e calcetíns á vista. Ten moita curiosidade sexual: espía a Marigaila e Benitiño nos seus encontros, ansía ter mozo pero teme quedar preñada por se lle berra a nai. Ten medo de Dorotea porque lle zosca seguido, pero mófase constantemente das súas crenzas e costumes.

Irma (Ana Álvarez) é a irmá pequena de Adela e a tía de Mónica. Suicidouse tras o baile da súa presentación en sociedade ao saberse embarazada do home da súa irmá. Dende entón, é un alma en pena que vaga pola casa á espera do perdón de súa irmá, que se nega a recoñecer a súa existencia. A única que a ve é Dorotea que fala con ela acotío. Alta, delgada e de cabelo longo e aspecto fantasmal (face pálida, ollos afundidos...), sempre viste de branco. Cando a súa

sobriña chega ao pazo, cre ter unha oportunidade para cumprir a súa vinganza e poder topar acougo. Aparéceselle ás noites e lévaa a facer viaxes astrais que consomen a rapaza. Por mediación de Dorotea, traman un plan para desfacerse de Agustín na noite de defuntos, na que todo pode pasar. Irma dálle un bico de morte a Agustín, enfeitízao e lévao canda si e o resto de ánimas aos cantís, dende o que este se precipita.

António (Joaquim de Almeida) é un fidalgo veciño, amigo de vello, que mantén unha relación amorosa con Adela. Seu pai era portugués e acostumaba vivir a cabalo entre Portugal e Galicia. Súa nai era galega e dela herdou o castelo no que viviu os últimos anos para fuxir da ditadura salazarista. Ten criada e unha boa biblioteca. É atractivo e intelixente, calmo e covarde. Ten unha relación sentimental con Adela e, coma ela, mantén as aparencias e acode a misa con regularidade. Cando Agustín obriga a Adela a deitarse con el a cambio de permitirlle ter consigo á filla, proponlle un plan para matalo. Cando a muller, desesperada, acepta e recorre a el, bótase atrás e fálalle de fuxiren xuntos, de emigrar a Brasil. Con todo, sen saber do plan que traman as mulleres, acode ao baile para dar morte a Agustín. Tanto na versión orixinal do filme como na galega, a personaxe amosa un notorio acento portugués que favorece a súa consideración como estranxeiro. Ao tempo, son varias as personaxes que se refiren a el como "o portugués" enfatizando a súa procedencia foránea. Con todo, o relato que se fai do pasado deste carácter no filme, aclara que é parcialmente galego, polo que decidimos mantelo entre as personaxes analizadas.

Agustín (José Conde Cid) é o marido de Adela. Un falanxista que gaña poder logo da guerra e goza dunha vida acomodada en Madrid como maxistrado. Alto, louro, atractivo, elegantemente vestido. Mentres estaba casado, seduciu a súa cuñada Irma e deixouna preñada, o que levou ao suicidio da rapaza. É rancoroso e vingativo. Cando Adela decidiu separarse del, levou consigo a filla e pechouna nun internado en Madrid no que nunca se presenta. Desexa a súa muller e utiliza o amor que esta sente por Mónica para chantaxeala. En canto ten ocasión, forza a Adela para ter relacións sexuais, para retomar a aparencia do seu matrimonio e poder invocar as obrigas conxugais cando lle praza. Devoto do bando nacional, despreza todo canto teña que ver con contrariar os réximes fascistas: como as costumes ou

linguas inglesas. Coida que o papel da muller é compracer o home e descarta mandar a filla á universidade pese as recomendas do cura.

Marigaila (Rosa Álvarez) é unha meiga do lugar. A dicir de Malena, ve as persoas por dentro e sabe curar os malos aires. Acode todos os venres á casa de Adela para que Dorotea lle dea comida e viño. Fode con Benitiño, o xardineiro deficiente. Vive soa nunhas ruínas no monte, onde fai os seus esconxuros. Viste de negro con roupas rachadas e sucias. Os seus cabelos son crechos e mal peiteados.

Nena (Luisa Merelas) Unha das amigas de Adela. É a que leva a voz cantante do grupo. Unha solteirona que non casou porque o seu amor, Javier Osorio, morreu na Guerra. Nena é a que decide facer sesións de espiritismo pois non entende as razóns da separación de Adela e Agustín e busca saber a verdade da morte de Irma. No baile, topa a ánima de Javier Osorio, quen fora o seu amante no pasado, e marcha con el, entregándose á Santa Compaña.

Charo (Amalia Gómez) é unha das amigas de Adela. Unha muller de mediana idade, de dereitas, da alta sociedade coruñesa da posguerra. Rica e frívola, divertida e espontánea, ten un aquel ridículo e extravagante. É unha muller ociosa que pasa o tempo en merendas, partidas de cartas, tardes de cinema, etc. déixase levar polas amigas e polo curso dos tempos: é de dereitas como podería ser de esquerdas se cambiasen as tornas. Para ela, a política é unha convención social. Viste de forma fastosa, como corresponde coa súa clase. Leva sempre gafas de sol. Mesmo no interior, mesmo á noite.

Elisa (Beatriz Graña) é outra das amigas de Adela. Unha muller duns corenta e pico anos, de longa melena loura e nariz afiado. Coma o resto de comadres, unha dona da alta sociedade coruñesa que pasa as tardes en merendas e xogando ás cartas mentres viste xoias e peles.

Carmela (Carmen Castro) completa o grupo co que Adela comparte tardes de merenda. Outra señora da alta sociedade coruñesa con roupas elegantes e rechamantes alfaias.

Personaxes de apoio: criadas e membros do servizo, gardas e militares, labregos, fieis relixiosos e ánimas conforman o pano de fondo do filme.

6.1.9. *A metade da vida* (Dir. Raúl Veiga, 1994)

6.1.9.1. Introdución

Parcialmente baseada no conto *Boas noites, Eire* de Xosé Luis Méndez Ferrín (1961), *A metade da vida* tráenos a primeira experiencia na dirección de Raúl Veiga, quen fora guionista de *Continental* (Dir. Xavier Villaverde, 1989) e *Veneno Puro* (Dir. Xavier Villaverde, 1984).

Cun exiguo orzamento (inferior aos 250.000 euros) Veiga compón un denso filme intimista sobre as relacións afectivas e as crises internas dun fato de galegos cultivados na Galicia contemporánea. A súa aposta leva á pantalla as premisas que o director, activo locutor nos debates verbo da concepción do cine galego, viña tecendo en intervencións, xornadas e encontros sectoriais. Temos, pois, unha fita en versión orixinal galega, producida e rodada integramente en Galicia, cun equipo técnico e artístico maioritariamente do país, no que mesmo participa o alumnado da daquela recente Escola de Imaxe e Son nos equipos de produción e realización (Galán Blanco, 1997, p. 159). Sobre a decisión de traballar cun elenco galego de intérpretes, en moitos casos, noveis, había dicir o director:

> *A metade da vida* é unha historia de sentimentos e por tanto un filme de actores. Aí a sorpresa, para o noso público e o de fóra, vai se-la calidade que deron os nosos actores. Compáreos cos actores madrileños da súa xeración e dígame quen sae gañando. Déalle-la oportunidade de traballar e en poucos filmes devorarán a cámara e o espectador. (Veiga, citado en Fernández, 2005, p. 404).

En efecto, a cámara ofrece un retrato ben próximo ás personaxes, cunha realización de planos curtos, que se pechan sobre os actores en interiores de coidada iluminación e que conforman unha metraxe na que o diálogo ten o peso maior. O director-guionista concede á palabra, e máis concretamente, á palabra en galego, un peso específico que se manifesta nas verbas dunha das súas personaxes, o auto-denominado "último galego", Carlos Bao:

> Será a enésima vez que representemos a nosa historia neste teatro vacío. Non importa. Mira o espacio vacío e representa as túas réplicas outra vez. Cruza o vacío de palabras. Vai á procura do público que poida darnos carne, lingua e vida. Aínda que non estea. Somos as palabras. As voces dunha compañía de cómicos que actuou aquí durante décadas re-inventando a memoria quebrada da xente. Ao final, os membros da compañía arrincáronse as linguas para protestar contra a exterminación do noso idioma. E despois abandonáronnos. Palabras. Fantasmas de obras nunca vistas para espectadores tan privados de si coma nós mesmos. Quizá nin público haxa para os papeis que somos. Levamos anos tratando de furar os muros do teatro para saír aí fóra, ao país que chamaban de Galicia. Pero o noso tempo está a piques de acabar. Teño medo. Temos medo de que aí non haxa bocas que poidan dicir as palabras que somos. Linguas. Corpos nos que volver soar. Somos as palabras esquencidas. As que morreron cos vellos que nos dicían os seus contos. As que inventaron os cómicos que nos fixeron. As que aínda tiñan que nacer. Somos os máis. As voces do país de Galicia. Esta é a nosa última función. Xa está. Xa está dito unha vez máis, e agora que? Agora a esperar pola clepsidra.
>
> (Fragmento do diálogo de *A metade da vida).*

Esta secuencia teatral case que premonitoria, onde dúas das personaxes centrais interpretan a morte da fala ante un público selecto e morno, adiantaba a resposta dos espectadores no tránsito do filme polas salas. Cunha recadación de 4.176,43 € e 1.583 espectadores (segundo os datos fornecidos polo ICAA), *A metade da vida* sitúase ao fondo da táboa de resultados da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.9. Fotograma de *A metade da vida*

6.1.9.2. Argumento

Unha cidade galega costeira a finais dos 80. H. Eire (Evaristo Calvo) e Amalia (María Bouzas) comparten un amor clandestino ás costas de Pedro (Alfonso Agra), marido dela e amigo e compañeiro de traballo del. Os tres viven a consciencia dese triángulo de maneira diversa. Amalia goza de saberse querida e desexada por dous homes aos que quere e desexa de distinta forma. Pedro consente esa relación dende unha distancia irónica, á agarda de que morra á forza de aburrimento e desdén. Eire vive con amargura a condición de amante furtivo e, en prenda, somete a Amalia a un xogo de ausencias inadvertidas que teñen por obxecto o de facerse querer.

Os tres forman parte do círculo de amigos de María Días (Mela Casal), unha muller acomodada que gusta de oficiar convites para intelectuais na súa fastosa facenda. Nun destes encontros, H. Eire, Amalia e Pedro coñecen o tráxico Carlos Bao (Ernesto Chao) e a súa amada sobriña Violeta (Isabel Vallejo). Mentres a relación de Amalia e Eire esmorece en constantes reproches e desencontros, unha nova paixón xorde de Eire cara a Violeta e un novo triángulo se tece ao seu redor. Eire, fica agora no medio de Violeta e Bao que é o seu mentor e amante ao tempo que tío e titor. No entre tanto, asistimos á renuncia de Bao á escrita, un suicidio autoral do que debe emerxer a andadura narrativa da súa sobriña-pupila Violeta.

6.1.9.3. Temáticas

Acoso; alcolismo; amizade; amor; antroido; autosubestimación; avaricia; celos; cinema; comicidade; complexo de Electra; culpabilidade; cultura; desexo; educación; envellecemento; envexa; familia; fracaso; futuro; Galicia; humor; identidade; imaxinación; infidelidade; lembranzas; lingua; literatura; matrimonio; medo; mitoloxía; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; promiscuidade; riqueza; rivalidade; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; teatro; tenrura; traballo; traballo intelectual; radio; vergoña; violencia; xenreira.

6.1.9.4. Temporalidade e espacialidade

O filme recrea unha cidade costeira galega a finais dos 80. Rodado maioritariamente en interiores (algúns deles naturais, outros reconstruídos), é doado recoñecer nos exteriores algunhas localizacións ben destacadas da Coruña (a praza da Maestranza, o Palacio da Ópera) e Oleiros (Pazo As Cadeas), se ben nin os diálogos nin os rótulos do filme concretan espazo algún.

6.1.9.5. Galeguidade

Os diálogos recollen numerosas alusións á procedencia galega das personaxes. De feito, a identidade galega, alén dun trazo caracterolóxico máis, é un elemento central na trama e un risco esencial na definición dalgunha das personaxes. Velaí o Carlos Bao que, como xa mencionamos, se autodefine como "o último galego".

6.1.9.6. Descrición das personaxes

H. Eire (Evaristo Calvo) é un músico de 30 anos farto de malvivir por ser fiel á súa arte. Non quere aceptar traballos alimenticios que o afasten da alta cultura, pero detesta as limitacións económicas que iso lle provoca. É de Lugo e comparte un pisucho escuro con dous paisanos seus. Alto, de pelo rizado e longo, que acostuma levar recollido nunha cola. Viste cores claras. Ten un gran sentido do humor e gústanlle os xogos de palabras. É saxofonista e compositor de jazz e acostuma traballar acotío cun pianista amigo seu, Pedro. Comparten o amor pola mesma muller, Amalia. Eire é o amante, o "queridiño", como ela lle di, e esa condición, logo da pose de liberdade que ela o

obriga a manter, faino sentir vulnerábel e fracasado. A modo de vinganza, faise de rogar, desaparece por días ou desatende as súas chamadas para que ela sinta necesitalo. Acode habitualmente ás reunións sociais de María Días, unha muller rica que gusta de ofrecer festas na casa para o seu círculo de amigos intelectuais. É nun deses encontros onde Eire coñece a Violeta, unha poeta tremenda e misteriosa que tamén participa do poliamor e se converte na súa nova inquedanza.

Amalia (María Bouzas) é a muller de Pedro e a amante de Eire. Unha muller que di de si estar feita para amar a varios. Duns trinta anos, fermosa, intelixente e manipuladora. Gústalle saberse querida por Eire, sentir que a precisa e a desexa mentres comparte unha cómoda vida como muller de Pedro. Con todo, séntese ameazada e celosa cando ve a Eire con outras mulleres. Ía para cantante, pero deixou a vocación para dirixir un salón de peiteado porque lle saía máis rendíbel. É práctica. No ámbito amoroso e no profesional opta sempre pola opción máis cómoda ou pola máis segura.

Pedro (Alfonso Agra) é un pianista amigo de Eire e marido de Amalia. Un home intelixente e sarcástico, fondamente imaxinativo que sempre ten na boca un xogo de palabras ou unha historia enxeñosa. É frío e manipulador. Observa dende a distancia a historia entre Eire e Amalia e mesmo xoga a poñela en ridículo para que morra polo seu propio peso, sen implicarse. Fainos evidentes, estraga o seu romanticismo e rise deles.

Violeta (Isabel Vallejo) é unha escritora que convive con Carlos Bao, seu tío e amante. Unha muller nova, intelixente e ferida que se define como "un corpo roto, aberto, buscando outro corpo". É miúda e fermosa. Intelixente e sombría. Seu tío criouna coma unha prostituta cultivada e teceu con ela unha relación enfermiza na que mesturan o afecto, o noxo, a dependencia, a admiración, o odio, a mágoa e o desprezo. Non quere estar con el pero non pode deixalo só. Ten relacións amorosas con outros homes pouco singulares como Héctor, un "pesado agarimoso" como ela lle di. Ou coma Eire, un outro que podería ser o un. Cando seu tío se desfai de todas as súas obras, pona contra as cordas e déixaa na obriga de crear, de se enfrontar ao mal do autor, á loita vaidosa de probar a grandeza de un.

Carlos Bao (Ernesto Chao) é un dramaturgo e xornalista radiofónico. Ten uns cincuenta e tantos anos e séntese vello e fracasado. Alto, co pelo ralo e algo longo, coas cellas mestas e un groso bigote. Un intelectual en conflito coa súa propia vaidade, en continuo desprezo dunha obra que cre inferior ao seu xenio. Di ser mellor orador que escritor e fai que outros se desfagan da súa obra para non ter motivo polo que seguir escribindo. Vive coa súa sobriña Violeta, unha moza fermosa moito máis nova ca el, á que criou dende nena e á que converteu na súa amante. Mantén unha amizade de vello con María Dias. Seguramente, tiveron tamén unha relación amorosa. É un acérrimo defensor da lingua. Defínese como o último galego e explora nas súas obras a tristura dunha terra que priva os seus da súa fala.

María Días (Mela Casal) é unha muller rica e ociosa que acostuma organizar festas e beberetes para un círculo selecto de amizades: músicos, escritores, intelectuais. Vive a través deles e dos seus amores, das súas experiencias. Vive, segundo Bao, o desexo por procuración. Duns cincuenta e tantos anos, viste roupas elegantes e cun estilo marcado. Acostuma falar con Bao do pasado e todo apunta a que tiveron unha relación romántica tempo atrás.

Miro (Víctor Mosqueira) é o compañeiro de piso de Eire, un mozo duns 30 anos, directo escéptico e sen complexos que acostuma darlle consellos sobre a súa relación con Amalia, á que desaproba. É de Lugo, coma Eire. De cabelo longo e rizo, case sempre recollido nunha coleta.

Néstor (Fernando Dacosta) é un mozo inxenuo e amábel emparellado con Violeta. Un pesado agarimoso, como ela o define, fondamente namorado da moza. Pequeno, cun bigote pouco mesto e escasamente atractivo.

Marta (María Soto) é a cega propietaria do bar ao que Carlos Bao acostuma ir tomar as copas, e no que abandona os seus escritos. Unha muller chea de retranca e xogos de palabras.

6.1.10. *Dáme lume* (Dir. Héctor Carré, 1994)

6.1.10.1. Introdución

Denantes de realizar esa película, Héctor Carré xa tiña participado en proxectos fílmicos e equipas de rodaxe estatais e internacionais a carón de recoñecidos cineastas como Jaime Chávarri (*El río de oro,* 1986 e *Las cosas del querer,* 1989), Imanol Uribe (*La luna negra*, 1989), Mario Camus (*La forja de un rebelde,* 1988), Terry Gillian (en *The Adventures of Baron Munchausen*, 1988) ou Steven Spielberg (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) (Fernández, 2005, p. 396; Nogueira, 1997, pp. 366-368). Logo de dirixir as curtametraxes, *La suerte cambia* (1991) e *Angelitos* (1993), funda na Coruña o selo Sun Lúa e un ano despois, en coprodución con Vici Produciónes, realiza a súa primeira longametraxe en formato profesional. *Dáme lume* é unha comedia revestida de thriller (aínda que, catalogada no ICAA como drama), na que Carré se arrodea de moitos dos profesionais cos que viñera traballando na súa experiencia curtametraxista. É o caso de Juan Carlos Gómez na dirección de fotografía, Iván Marín no son directo, Nacho Ruiz Capillas na montaxe ou Xosé Xoán Cabanas Cao na coprodución e produción executiva. O actor ourensán Camilo Rodríguez (Dengue), quen fora protagonista dos seus anteriores traballos, encabeza un elenco que combina figuras do cinema estatal —como Mercedes Sampietro (Gladys), Juanjo Menéndez (Santiago Conchouso), Ana Otero (Candela) ou Beatriz Bergamín (Sonsoles)—, con rostros xa recoñecidos do cinema galego —como os de Rodrigo Roel (Zuazo), Evaristo Calvo (Termes), Manuel Lourenzo (xefe de bombeiros) ou Nancho Novo (narco). Cun limitado orzamento de 80 millóns de pesetas (480.809,684 euros) Carré conseguiu realizar un filme cunha factura formal máis que suficiente que o fixo candidato á mellor dirección novel nos Premios Goya en 1995. A pesar da repercusión deste nomeamento, os resultados do filme no seu paso polas salas foron cando menos discretos: 3.908 espectadores e 9.497,19 € de recadación segundo os datos do ICAA (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.10. Fotograma de *Dáme Lume*

6.1.10.2. Argumento

Galicia. Anos 90. Dengue (Camilo Rodríguez) abandona o corpo de bombeiros tras unha reprimenda do xefe (Manuel Lourenzo) pola súa actuación nun incendio. Para salvar unha meniña de morrer nas lapas, saltou a cadea de mando e puxo en perigo os seus compañeiros. Afectado polo escaso recoñecemento da súa acción heroica, marcha para a casa e busca consolo na súa compañeira de piso, Sonsoles (Beatriz Bergamín), coa que mantén un recíproco amor platónico. O que Dengue descoñece é que o incendio foi provocado por unha rede corrupta que dirixe seu pai Santiago Conchouso (Juanjo Menéndez) e na que participan o inspector de policía Francisco Zuazo (Rodrigo Roel) e o seu axudante Termes (Evaristo Calvo). Ao ser consciente da gravidade do incidente, debida en parte á torpeza de Termes, Conchouso desenténdese do asunto e comunícalle a Zuazo que o fará único responsábel da operación se esta chega a saír á luz.

Ao pouco, a rutina de Dengue, até daquela un rapaz coitado e virxe, vese alterada pola aparición dunha muller, Candela (Ana Otero), da que o mozo fica prendido tras un encontro aparentemente fortuíto. Candela é en realidade unha prostituta cocainómana que fora amante de Conchouso e á que Zuazo contrata para extorsionalo a través do seu fillo. O plan consiste en involucrar a Dengue nunha

operación de narcotráfico e reunir probas contra el para despois poder chantaxear o pai. Fascinado por Candela, o rapaz desoe as advertencias de Sonsoles sobre os perigos da empresa e cae na trampa. Consegue varios millóns da súa nai Gladys (Mercedes Sampietro), real propietaria da fortuna que manexa Conchouso, para mercar un bo alixo. Zuazo organiza os seu homes para prendelo na entrega, pero as cousas tórcense e Dengue escapa cos cartos, a droga e a rapaza. Candela, namorada ao seu pesar, axúdao a fuxir mentres fai crer a Zuazo que segue no seu bando. O secuestro de Sonsoles por parte do policía pon fin á escapada e obrígaos a acceder a un intercambio entre os cascallos do edificio incendiado. O troco complícase: Candela asasina a Zuazo e Santiago morre electrocutado. Dengue, Candela e Sonsoles comezan a vivir libremente un amor a tres bandas baixo a protección de Gladys, que continúa coa rede corrupta coa axuda de Termes.

6.1.10.3. Temáticas

Acoso; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; atraso; autoridade policial; aventura; bisexualidade; caciquismo; candidez; cartos; castidade; celos; comicidade; contrabando; crime; culpabilidade; cultura; deporte; desconfianza; desexo; diferenza de clase; drogadicción; envexa; extorsión; familia; fracaso; frivolidade; herdanza; heroicidade; homosexualidade; imaxinación; incendio; individualismo; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lectura; loucura; medo; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; persecución; promiscuidade; prostitución; riqueza; servidume; servilismo; sexo; sexualidade; suicidio; tenrura; traballo; tráfico de drogas; traizón; trampa; vergoña; vinganza; violación; violencia; xogo.

6.1.10.4. Temporalidade e espacialidade

O relato é coetáneo á realización do filme e ten como escenario a cidade da Coruña e arredores. Alén do emprego de lugares doadamente identificábeis como localizacións —é o caso das galerías da Marina, a Torre Costa Rica ou o Castelo de Santa Cruz— hai continuas referencias ao lugar en elementos de *atrezzo* —automóbiles con matrícula da Coruña, papeleiras rotuladas co grafismo do concello— e tamén se mencionan rúas da cidade nos diálogos.

6.1.10.5. Galeguidade

Neste caso é a través da situación das personaxes nas localidades mencionadas, como dixemos, claramente definidas, o que nos permite identificalos como galegos. É este tamén un dos filmes que descoida a nivel caracterolóxico o acento das personaxes, mesturando algunhas de marcada entoación galega con outras de acento castelán sen que isto responda a cuestións narrativas ou caracterolóxicas.

6.1.10.6. Descrición das personaxes

Dengue (Camilo Rodríguez) é un mozo coitado, inocente e apaixonado. Ten uns vinte e pico anos, pero compórtase coma un neno. Fillo de millonarios, vive á marxe dos pais porque quere que a xente o queira por el mesmo. Viste de maneira estrafalaria, con pantalóns curtos, de cores rechamantes. Traballa como bombeiro pero apártano do corpo por saltarse a cadea de mando para salvar unha cativa nun incendio. Crese un heroe e detesta a burocracia. É virxe por vontade propia. Coida que a castidade confire unha forza especial ao home. Vive cunha amiga, Sonsoles, á que di querer como unha irmá e coa que rexeita ter unha relación por ese mesmo motivo. Pese a todo, fica prendido dunha prostituta cocainómana que o enreda para subornar ao pai. Daquela, vira nun romántico disposto a todo por a carón del, e revélase tamén coma un habilidoso amante.

Candela (Ana Otero) é unha prostituta cocainómana que traballa para o xefe de policía, Zuazo. Seduce a Dengue para poder sacarlle cartos e extorsionar o seu pai, Santiago, con quen tamén tivo unha relación tempo atrás. No proceso, acaba namorándose do rapaz. Confésalle o plan de Zuazo e entre os dous enfróntanse ao inspector de policía. Cando este os ten acurralados, Cecilia mátao. É entón que Dengue chega a confiar nela e a crer que tamén está namorada. A morte accidental do pai de Dengue déixaos libres para estaren xuntos. Estabelecen unha relación poliamorosa con Sonsoles que goza co beneplácito da nai de Dengue. É unha muller moi atractiva, duns trinta anos, fría e distante. Viste con elegancia e emprega tonalidades vermellas na súa indumentaria. Acostuma ocultar a súa identidade baixo nome diversos: para Zuazo é Cecilia, para Conchouso é Raquel e para Dengue é Candela.

Sonsoles (Ana Otero) é unha camareira que comparte piso con Dengue. É unha muller duns vinte e tantos anos, loura e de cabelo rizado, delgada e atractiva. Viste de forma moderna. Mantén unha activa vida sexual, con parellas de ambos sexos. Acostuma consumir alcol e fumar porros, algo que Dengue non atura. É a mellor amiga de Dengue e está namorada del. Proponlle teren algo xuntos pero el rexéitaa por querela como unha irmá malia recoñecer que tamén lle gusta. Exerce o rol de amiga-protectora de Dengue, dálle consellos, tenta advertilo do perigo que representa Candela,... Cando Dengue se involucra na compra de droga, tenta axudalo. No encontro co narco que lles vende o material, é ela quen o reduce e consegue que Dengue e Adela escapen. Despois é secuestrada e é por ela que Dengue accede a verse cos homes de Zuazo. Ao final do filme, ten unha relación poliamorosa con Dengue e Candela.

Santiago Conchouso (Juanjo Menéndez) é o pai de Dengue, un empresario mafioso e metido a político que, tras colaborar durante anos co xefe de policía, procura agora facelo único culpábel dos seus negocios turbios. Para limpar a súa imaxe, fai que lle abran unha investigación policial e iso provoca que o policía vaia tras o seu fillo Dengue. Santiago é millonario e vive nun pazo illado coa súa dona, Gladys, e varios criados. Despreza o seu fillo, Dengue. Considérao un pusilánime tan diferente de si que coida que é fillo de outro. Cando o sabe en apuros, acode na súa axuda só porque Gladys o ameaza con retirarlle o control da fortuna que, en realidade, pertence á familia dela. Santiago é, ademais, un putañeiro infiel que, noutra altura, foi cliente asiduo de Candela. Cando ela se decata da identidade de Dengue e confesa ter sido amante do pai, Santiago tenta afastala do fillo. Morre electrocutado por accidente, cando ameazaba os namorados a punta de pistola.

Gladys (Mercedes Sampietro) é a nai de Dengue e a dona de Santiago. Unha muller rica e frívola que pasa o día coidando as flores, re-decorando a casa, tomando o sol ou bebendo dende a mañá. Compórtase de modo submiso ante o home, obedece as súas ordes, pasa por alto as súas infidelidades, non interfire nos negocios e aténdeo de forma solícita. É tamén unha nai amantísima que satisfai todos os desexos do fillo. Cando este está en perigo por causa dos negocios do pai rebélase e ameaza con quitarlle a Santiago a potestade da súa

fortuna se non acode en axuda de Dengue. Coa morte accidental do home, retoma o control dos seus capitais, asóciase co axudante de policía para seguir coas corruptelas urbanísticas do home e vive feliz co fillo e as súas amantes. Xoga a traballar e vístese, coma quen se disfraza, de forma diferente para cada unha das accións que emprende.

Paco Zuazo (Rodrigo Roel) é un inspector de policía corrupto que lle fai o traballo sucio ao pai de Dengue. Un home duns corenta e tantos anos, de pelo e barba mestos e escuros que viste camisas con grandes lapelas e leva grosas cadeas de ouro ao pescozo. É ambicioso, cruel e vingativo. Acostuma traballar co seu axudante Termes. Para poder re-cualificar uns terreos, provoca un incendio que pon en perigo a vida dunha nena e de Dengue, cando este traballaba de bombeiro. É entón cando Santiago Conchouso decide prescindir dos seus servizos e botarlle enriba unha investigación para culpalo de todos os crimes cometidos entre os dous. Zuazo decide entón implicar a Dengue nun delito de narcotráfico e reunir probas contra el para poder extorsionar o pai. Conta para iso co seu axudante Termes e con Cecilia. Baixo o nome de Candela, a muller seduce o rapaz e fai que lle pida cartos ao pai para mercar coca. No proceso namórase del e iso, xunto coa inesperada ousadía de Dengue e a torpeza de Termes, estraga o plan. Cando se decata de que Cecilia o traizoa, Zuazo utiliza a Dengue para extorsionar o pai, pero Cecilia mátao para evitar que faga mal ao rapaz.

Termes (Evaristo Calvo) é o axudante do inspector de policía. Un tipo torpe e aparvado que introduce o elemento cómico da trama. Duns trinta e tantos anos, alto, co pelo rizo e curto e barba de varios días. Usa traxes con camisas rechamantes e gravatas. É por el que Dengue se ve implicado no incendio que case mata a nena. E é tamén pola súa impericia que Dengue consegue frustrar o plan de Zuazo e pillalo con coca. Fiel ao seus amos, morto Zuazo, asóciase coa nai de Dengue e compórtase de modo servil.

6.1.11. *El rey del río* (Dir. Manuel Gutiérrez Aragón, 1995)

6.1.11.1. Introdución

Logo de realizar para televisión a serie *El Quijote*, Manuel Gutiérrez Aragón, daquela presidente da Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), volve á pantalla grande con *El rey del río*, un filme de caracteres que centra a súa atención na evolución interior das personaxes. A fita, con José Luis Garci como coargumentista, Rafael Azcona ao guión, Teo Escamilla na dirección de fotografía e Gerardo Vera na dirección de arte, é unha coprodución de empresas españolas —SOGETEL e Lola Films—, con colaboración de Canal+, Celtic Films (Reino Unido) e Animatógrafo Produção de Filmes (Portugal), que recibiu financiamento do Fondo Euroimages do Consello de Europa. Canda a ausencia de capital galego na produción, a escasa presenza de profesionais do país nos equipos técnico e artístico, dos que apenas podemos destacar a banda musical ao cargo de Milladoiro e a intervención de contados intérpretes en papeis secundarios e de recheo, coloca o filme a carón dunha xeira de fitas foráneas que empregan Galicia como plató de cine. En efecto, a ambientación do filme na provincia de Lugo respondeu, en palabras do autor, máis a criterios estéticos que á vontade consciente de situar o relato en Galicia: "A Galicia fomos buscando ríos moi caudalosos. Ademais eu tiven bastante coidado de non situalo en ningunha parte. Sitúase no Norte porque a paisaxe é do Norte, pero teríame dado igual que fora noutro lugar" (Castro, 1995). O elenco reúne voces consolidadas do cinema español como Alfredo Landa (Antón), Carmen Maura (Carmen) ou Héctor Alterio (Juan), con actores e actrices daquela noveis como Gustavo Salmerón (César), Achero Mañas (Fernando), Ana Álvarez (Ana) ou Miriam Ubri (Elena). A película foi finalista ao Oso de Ouro da Berlinale en 1995, recibiu boas valoracións por parte da crítica, con especial atención ás interpretacións de Landa e Maura, e transitou cun éxito considerábel na súa distribución en salas, especialmente se o comparamos co resto de títulos da mostra. Os 108.686 espectadores e 323.363,11€ de recadación dos que dá conta o ICAA, sitúano no sétimo lugar da táboa de resultados dos filmes do estudo (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.11. Fotograma de *El rey del río*

6.1.11.2. Argumento

Norte de España. Anos 90. Tras dar a luz a César (Gustavo Salmerón), Elisa (Silvia Munt) volve ao seu traballo como azafata de voo e deixa o cativo ao coidado da súa irmá Carmen (Carmen Maura) e o home desta, Antón (Alfredo Landa). Ambos fanse pasar por proxenitores do rapaz e ocultan a maternidade de Elisa que, nas sucesivas visitas, finxe ser a tía do pequeno. César medra, así, nunha vila rural do norte do país, como irmán dos fillos reais do matrimonio, Ana (Ana Álvarez), unha rapaza uns anos máis vella ca el, e Fernando (Achero Mañas), da súa mesma idade. No tempo de ocio, Antón transmite aos seus fillos varóns a paixón pola pesca do salmón, e acostuma levalos canda si ao río que arrodea a vila. Os pequenos axiña desenvolven nesta práctica unha notoria rivalidade que contaxia outros aspectos da súa relación e na que o pai, de forma involuntaria, sempre media a favor de César. Tamén Ana acostuma saír en protección do curmán mentres Fernando topa apenas apoio en Carmen, que observa preocupada a predilección de Antón polo sobriño e a relaciona co namoramento daquel pola súa irmá. Nunha visita de Elisa á familia ao regreso dunha viaxe por Xapón, César confésalle que a sabe nai del. Elisa, afectada, volve partir e promételle a Antón non regresar. Co tempo, Antón recibe un paquete postal co certificado de defunción de Elisa en caracteres xaponeses e as súas cinzas nunha furna lacada e decorada con motivos orientais.

Máis tarde, a familia recibe a visita de Bergasa, un psicólogo infantil amigo do matrimonio que quere convencer a Antón de

participar nun proxecto médico en Madrid. O comportamento dos cativos esperta o interese profesional do psicólogo que, coa autorización dos pais, comeza a examinalos. Nun paseo polo río, somete a César a un interrogatorio que molesta ao neno. Por descoido, Bergasa cae á auga e César, no canto de axudalo, négalle o socorro e causa a súa morte. De volta na casa, oculta o acontecido e fai crer aos pais que o visitante retornou a Madrid de forma inesperada.

Non será até coñecer a Elena (Miriam Ubri), unha rapaza bonita e de familia rica que pasa o verán na vila, cando fale do secreto. César revélalle a morte de Bergasa para atraer cara a si a súa atención e apuntarse un novo tanto na eterna competición co seu irmán Fernando.

A seguir coa súa rivalidade e xa na adolescencia, os dous rapaces enfróntanse ás probas de acceso á Universidade. César rouba o exame dun sabichón que senta cabo del na proba e asegúrase así unha boa nota. Fernando, consciente de que non pasará o test, dilles aos pais que o seu propósito é traballar como mecánico e que comezará decontado. Cando Carmen se opón, Antón tenta facerlle ver o positivo da solución, pois nunca poderían pagar a educación dos dous mozos. Nun ataque de histeria, ela revela o segredo familiar. César, Ana e Fernando cálmana asegurando que sempre estiveron ao tanto da verdade.

Días despois, Fernando captura un gran salmón, unha cobizada peza que os pescadores do lugar denominan "O rei do río" e que cada ano se afanan en pescar. César lévao á casa de Elena para que o sirvan na festa de fin do verán. O mesmo día, recibe carta de aceptación dunha bolsa de estudos nos Estados Unidos. Elena preséntase na festa co seu prometido Marco (Francis Lorenzo), un home maior e socio de seu pai (Héctor Alterio). Ante o estupor de César, a moza di amalos a ambos os dous e déitase con el ás agachadas. Cando Elena se vai, Ana atopa a César entristecido e tenta consolalo. Na mesma noite, e ante a inminente marcha del ao estranxeiro, César e Ana liberan a paixón que sentiron sempre un polo outro e déitanse tamén. Ao día seguinte, Antón acompaña a César e veo marchar no tren.

6.1.11.3. Temáticas

Accidente; adolescencia; agro; agro-gandería-pesca; alcolismo; amizade; amor; asasinato; autoridade militar-policial; aventura; cartas-fotografías; cartos; celos; crime; crueldade; culpabilidade; cultura;

desconfianza; desexo; diferenza de clase; dor; educación; emigración; enterro; envexa; estudos; éxito; extorsión; familia; futuro; gandería; heroicidade; illamento; incesto; individualismo; infancia; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lectura; literatura; malicia; matriarcado; matrimonio; medicina; medo; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; orfandade; pesca; promiscuidade; relixión; riqueza; rivalidade; segredo; servidume; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; tenrura; traballo; traballo intelectual; trampa; vergoña; viaxe; vinganza; violencia; voracidade; xogos infantís.

6.1.11.4. Temporalidade e espacialidade

O relato, ambientado na década dos 90, percorre 18 anos dende o nacemento de César até que marcha da vila na que o criaron seus tíos. Malia a expresa intención do director de compor cinematograficamente unha vila rural que puidera ser calquera do norte de España, varios elementos permítennos situar a historia en Galicia. Alén da vexetación e a paisaxe que amosan as escenas rodadas en exteriores, boa parte das localizacións interiores, como a casona rural na que residen os protagonistas, o pazo no que veranean Elena e a súa familia ou mesmo a igrexa da vila, amosan trazos construtivos tipicamente galegos. Amais diso, pequenos detalles do *atrezzo* do filme, reforzan esa identificación e circunscriben o relato en Lugo. Así, unha das escenas rodadas na praza do Campo da cidade, permite distinguir o letreiro en galego co nome da rúa e o escudo heráldico da cidade. O coche de Antón posúe tamén matrícula lucense e o certificado de defunción de Elisa indica Lugo como cidade de nacemento.

6.1.11.5. Galeguidade

Unha vez máis é a ambientación espacial do relato a peza central na identificación da nacionalidade galega nas personaxes. No entanto, cómpre sinalar que alén dos elementos mencionados no parágrafo anterior, o filme non reporta moitas chaves para lles atribuír unha orixe concreta. Isto é especialmente dificultoso nas personaxes de Bergasa (o psicólogo amigo da familia que chega de fóra), e o núcleo familiar composto por Juan Marcedo (Ernesto Alterio), Laura, Elena e Marco (Francis Lorenzo), que tamén se identifican como foráneos. Todas elas serán excluídas da análise en profundidade.

6.1.11.6. Descrición das personaxes

César (Gustavo Salmerón) é un mozo ben parecido. Louro e de complexión atlética, cun sorriso burlón case sempre presente. É fillo dunha muller solteira que o deixa ao coidado da irmá ao pouco de nacer. Nunca coñece o seu pai. César medra como fillo de seus tíos e como irmán dos seus curmáns nun ambiente de clase media-alta nunha casona rural do norte de España. Sendo moi neno, descobre a identidade real de súa nai pero acepta seguir coa farsa. Deste modo, a relación da personaxe coa mentira, ou coa dobre face da verdade, márcase dende o inicio. Intelixente e adulador, descobre axiña como sacar partido do aparente e, mesmo na infancia, divírtese explorando os límites dese beneficio. É oportunista e manipulador, e non entende de barreiras morais na consecución dos seus obxectivos. Pero é unha personaxe complexa, capaz de anoar, ao tempo, xenerosidade e tenrura.

Fernando (Achero Mañas) é o curmán, rival e amigo de César. Moreno, de complexión atlética e atractivo. Nado nunha familia de clase media dunha vila rural. É forte, competitivo e algo pantasma. De neno mexábase na cama. Seu pai é especialmente crítico con el mentres que a nai o protexe. Entrevese nel certo complexo de inferioridade ante ao seu curmán, ao que sempre busca superar e, ao tempo, protexer. É el quen pesca o salmón-rei pero cédello a César para que reciba o crédito polo trofeo.

Carmen (Carmen Maura) é a tía de César. Unha muller madura, que pasa dos 40, de rostro amábel e complexión media. É labrega e vive nunha casona rural do norte de España. Esposa e nai, —a primeira imaxe que temos dela é amamantando— asume sen se queixar o coidado do seu sobriño César e faise pasar por nai del ao tempo que desenvolve unha actitude protectora co seu verdadeiro fillo, Fernando. Ten celos da súa irmá Elisa, pola liberdade coa que desenvolve a súa vida e polo afecto e admiración que esperta en Antón. Observa de xeito crítico a predilección de Antón por César até que, en certa altura, desemboca nun episodio neurótico que a leva a desvelar o segredo dos pais do rapaz. Testana, non quere que seu fillo deixe os estudos para traballar, malia ser esa a vontade de Fernando.

Ten unha idea moi definida das diferencias de clase e advirte a César que non ten futuro con Elena.

Antón (Alfredo Landa) é un home maduro, ronda os 50 anos. É pequeno, de complexión media e usa lentes. Vive coa muller e os fillos nunha casa rural ao norte de España. Asume o coidado do seu sobriño César e faise pasar por seu pai. Profesa cara ao cativo un agarimo especial, certa sobre-protección coa que tenta evitar que se sinta inferior aos outros. É, pola contra, moi crítico co seu fillo Fernando. É un médico rural e un apaixonado da pesca, afección que transmite a César e Fernando e á que outorga unha importancia e tempo esaxerados. Ama platonicamente a Elisa pero réstalle importancia. O seu nome é galego, pero é o único que nos permite atribuírlle orixe galega. De feito, cando alude ao lugar onde vive refire "o norte de España". Na versión orixinal do filme, fala castelán sen acento atribuíbel a un lugar concreto. De mentalidade práctica, recoñece que Fernando é bo na mecánica e ve niso unha posibilidade de futuro. Valora tamén que iso permitirá a César máis recursos para estudar. Apenas fai caso á filla. Nin á inclúe no ritual das leccións de pesca, nin comenta sobre o seu futuro. É vehemente e testán, pero afábel e tranquilo. Só se enerva ao competir por unha peza de pesca. Tenta aplicar a lóxica en todas as súas actuacións e valora todas as opcións que se lle presentan.

Ana (Ana Álvarez) é a filla maior do matrimonio de clase media que conforman Antón e Carmen, e vive canda eles no rural do norte de España. É alta e fermosa. De nena, era enérxica, autoritaria e mesmo algo sádica. Os pais coinciden en definila como gafe, sen que as razóns para que ese apelativo cheguen a esclarecerse na trama. Tende a protexer a César e é, pola contra, bastante severa co seu irmán Fernando, pero ese comportamento vaise matizando cos anos. Namorada de César dende cativa, amósase celosa de Elena, pero ao chegar á madurez presenta cara a ela unha oposición ben moderada. Non sabemos nada dos seus intereses nin habilidades. Non parece ter plans de futuro, máis que ficar na vila e na casa. Déitase con César antes de que marche e está disposta a afrontar os xuízos morais dos alleos.

Elisa (Silvia Munt) é a nai de César, unha muller fermosa, alta e delgada. É azafata e está sempre a viaxar. Independente, divertida e libre. Egoísta e práctica. Fica embarazada dun home co que pasa unha noite en Grecia. Todo o que di del é que era atractivo. Irmá de Carme e cuñada de Antón, volve a Lugo para dar a luz. Aos poucos días de parir, deixa o neno ao seu cargo e pídelles interpretar o papel de pais mentres ela adopta o rol de tía do cativo. Renuncia ao papel tradicional de muller/nai e persegue os seus intereses. A súa relación con Antón é confusa. El parece namorado dela e ela déixase querer. Cando descobre que César se sabe fillo dela decide non volver á casa da irmá. Morre en Xapón e é Antón o encargado de recibir as cinzas. Sotérrana no cemiterio da aldea.

Corcones (Cesáreo Estébanez) é un corcovado que vive preto do río, na mesma aldea dos protagonistas. Usa boina e acostuma cargar con ferramentas que remiten ao traballo na terra, polo que o cremos labrego. Os rapaces adoitan cruzar polas súas terras para iren pescar e iso moléstao. Dende nenos invéntanlle ese nome para rirse del. Ao mesmo tempo, témeno. Corcones responde con violencia ás súas intrusións. Nunha ocasión, lánzalles un fouciño. Noutra, na que César xa é adolescente e vai acompañado de Elena o rapaz afróntao e fíreo de gravidade. Cando César marcha definitivamente da aldea, Corcones sáelle ao paso e xura vinganza mentres o mozo, a salvo no coche do seu tío, ri abertamente.

6.1.12. *La ley de la frontera* (Dir. Adolfo Aristarain, 1995)

6.1.12.1. Introdución

Velaquí unha película rodeada de polémica. A partir dun guión orixinal de Miguel Anxo Murado, o director arxentino Adolfo Aristarain compón un filme de aventuras sobre dous homes de diferente clase social que buscan mudar o seu destino a comezos do século XX. O director viña de realizar *Un lugar en el mundo* (1992), un drama rural ambientado na Patagonia arxentina que lle valeu oito premios da Asociación de Críticos de Argentina, a Concha de Ouro e o Premio OCIC no Donostia Zinemaldia, o Goya á Mellor película estranxeira de fala hispana e a candidatura ao Oscar como Mellor película de fala non inglesa. A produtora española Central de Producciones Audiovisuales compra o guión de Murado e contrata a Aristarain para a realización do filme. As modificacións que o director e guionista efectúa sobre o texto orixinal do escritor e xornalista galego, así como a súa relevancia na forma final da fita, foron motivo dunha disputa que mesmo se plasmou nos créditos da película. Neles, Murado figura como autor do "argumento e guión orixinal" e Aristarain comparece como autor do "guión". O arxentino xustificou a disquisición desmerecendo o guión de Murado, que chegou a describir como "sinopse longa". O galego, pola súa banda, denunciou o maltrato do seu traballo por parte da produtora, puxo en dúbida o alcance das mudanzas e a capacidade narrativa de Aristarain e reivindicouse como autor único do guión do filme (Gómez, 1995). Sexa cal fose o alcance real do labor de Murado, constitúe o meirande activo de participación galega no filme. A fita, finalmente coproducida pola compañía arxentina Shazam coa participación do Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA Arxentina), Canal+ España, Televisión Española, e Producciones Palermo, non ten apenas profesionais galegos nas súas filas, malia contar coa colaboración da produtora coruñesa ADAI Filmes, nin foi dobrada ao galego para a súa distribución en salas. Apenas un par de nomes do país entre os figurantes dun elenco encabezado por rostros ben coñecidos do cinema estatal como Pere Ponce (João), Achero Mañas (Xan), Aitana Sánchez Gijón (Bárbara) e Federico Luppi (Arxentino). Foi precisamente o labor interpretativo do arxentino, Premio Sant Jordi 1996 na categoría de Mellor actor e candidato a

Mellor actor de elenco nos premios Goya do mesmo ano, un dos aspectos mellor valorados pola crítica e a profesión. As cifras de recadación (454.674,13 €) e de asistencia de público (172.030 persoas) dan mostra tamén da boa recepción do filme (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.12. Fotograma de *La ley de la frontera*

6.1.12.2. Argumento

Ano 1901. João (Pere Ponce) e Xan (Achero Mañas) son homes de orixes opostas cuxos destinos se entrecruzan. João nace en Portugal, no seo dunha familia rica que o ten como único herdeiro. Xan nace en Galicia, e é o fillo dun canteiro con poucos recursos e prole numerosa. Cuns 20 anos, os pais de João intérnano nun mosteiro para máis gloria da liñaxe do clan. A esa idade, Xan métese a traballar na mesma mina na que un mes antes morrera seu pai. Ambos escapan dos seus destinos. João foxe coa recadación das ofrendas e róuballe o carro a un vendedor-sacamoas para ir vivir aventuras. Xan alístase na lexión co aquel de saír da pobreza pero, ao saber dos riscos que supón, deserta e foxe co cabalo do capitán que o recrutou. Os dous coinciden nunha feira da beira galega da fronteira e coñecen por separado a Bárbara Miller (Aitana Sánchez Gijón), unha fotógrafa do *New York Times* que retrata a primitiva terra galega. Tras asistir á feira, Xan é

asaltado por uns ladróns e esperta atordado nunha ribeira. A João, préndeno os gardas civís por ladrón, e o sarxento (Tito Valverde) ordena guindalo ao río como castigo. Ao se decatar de que João non sabe nadar, Xan rescátao da auga e inician camiño xuntos. O galego espera facerse rico, o portugués busca novas experiencias e fazañas coas que encher a vida. Comezan cunha operación de contrabando na que son apresados pola banda do Arxentino (Federico Luppi), un bandido lendario que opera na fronteira. A intervención dos gardas, que perseguen o bandoleiro, fai que poidan escapar. Aproveitando a fama do foraxido, Xan e João cometen varios asaltos dicindo ser parte da súa banda. Nun deles, volven topar con Bárbara Miller que os engana e forza para que a leven canda si co fin de coñecer o Arxentino e facer unha reportaxe sobre o que considera o último bandoleiro romántico. Vestida de home e baixo o alcume de John inicia camiño canda os outros dous. Unha noite, refúxianse da choiva nun fastoso pazo. Mentres João busca víveres na adega, Xan e Bárbara déitanse xuntos, o que esperta os celos do portugués. Ao día seguinte, a piques de reiniciar a andadura, os homes do Arxentino préndenos, lévanos onda o seu xefe e Bárbara descobre a fraude. Cando o bandido está para axustizar a João e Xan por usurpación de identidade, o portugués disuádeo cun plan para executar un gran golpe: o roubo dos caudais da mina na que traballaba Xan. Seguindo as indicacións de Xan e João, a banda atraca a mina. Ao seren sorprendidos polos gardas, a intervención heroica de Xan salva a vida do bandoleiro e permite que o golpe conclúa con éxito. Logo de repartir os beneficios do saqueo, e tras desvelarse a identidade real de Bárbara, os tres amigos sepáranse. A fotógrafa, namorada do foraxido, decide ficar coa banda.

Ao pouco de iniciar camiño, os gardas capturan a Xan pola participación no atraco e condénano á morte no garrote vil. João escapa e alerta ao resto da grupo. Nunha expedición de rescate por sorpresa, conseguen liberar a Xan pero, na fuxida, o Arxentino é ferido de gravidade. Sacrifícase para garantir a salvación dos outros e obriga a Bárbara a marchar canda eles.

Tempo despois, descubrimos o que o destino deparou para o grupo. Xan convértese nun idealista que combate os fascismos dende a resistencia. João e Bárbara, de volta na mansión familiar del, están casados e teñen un fillo. O Arxentino sobreviviu e comete roubos de guante branco coa axuda do sarxento da garda civil que un día fora o seu inimigo.

6.1.12.3. Temáticas

Accidente; agro; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; autoridade militar-policial; avaricia; aventura; caciquismo; cárcere; cartos; celos; comicidade; contrabando; crime; cultura; desconfianza; desexo; diferenza de clase; educación; emigración; envexa; éxito; extorsión; familia; filosofía; fotografías; fracaso; Galicia; gandería; guerra; guerra civil; heroicidade; illamento; instinto maternal; laboriosidade; literatura; malicia; matriarcado; matrimonio; medo; meigaría; minería-cantería; morriña; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; persecución; política; promiscuidade; prostitución; relixión; riqueza; roubo; secuestro; servidume; sexo; sexualidade; tesouro; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; vaidade; viaxe; vinganza; violencia; xogo; xornalismo.

6.1.12.4. Temporalidade e espacialidade

O filme abre co nacemento dos protagonistas en 1901[233], centra o desenvolvemento da acción na década dos 20 e ambienta o epílogo da historia a finais dos anos 30, coa Ditadura xa asentada no goberno español. A meirande parte da historia transcorre en territorio rural, nos carreiros e montes da fronteira galaico portuguesa onde as personaxes se afanan para sobrevivir á marxe da lei. A ambientación do filme comporta unha acusada diferenciación que se fai corresponder co status social dos protagonistas. Así, as cidades de Braga e Guimarães escenifican o Portugal relixioso, rico e culto do que procede e ao que retorna João. Por oposición, a Galicia na que nace Xan é un lugar eminentemente rural, pobre e inculto; unha paisaxe primitiva que Bárbara Miller retrata para *The New York Times*.

6.1.12.5. Galeguidade

A nacionalidade é un trazo central na caracterización das personaxes e os diálogos conteñen numerosas alusións ás súas diversas procedencias. Evidénciase de forma nítida que Xan é galego, João portugués e Bárbara norteamericana de nai salmantina. Ao seu redor, pululan mineiros alemáns, recadadores portugueses e vendedores maragatos. O Arxentino interpretado por Federico Luppi, relata a súa propia historia: naceu en

[233] Dous rótulos sobreimpresos informan ao espectador do lugar e data de nacemento de João (Portugal, 1901) e Xan (Galicia, 1901) respectivamente.

Ourense, emigrou cos seus pais a América e volveu de novo á que di a súa terra. A súa caracterización refórzase a nivel lingüístico e sonoro coa introdución de palabras en lunfardo[234] e cun acusado acento porteño. Caracterización similar recibe un dos seus homes, Octavio, cun notorio acento andaluz que recupera palabras en caló. Cómpre sinalar que este tratamento polifónico resulta ben curioso en tanto que só afecta a estas dúas personaxes. O respecto á pluralidade lingüística non se estende ao resto dos caracteres, nin sequera aos protagonistas e, nos máis dos casos, contradí a orixe que a historia atribúe ás personaxes.

Pola súa procedencia, serán descartadas da análise en profundidade a americana Bárbara e o portugués João.

6.1.11.6. Descrición das personaxes

Xan (Achero Mañas) é un mozo galego de orixe humilde que busca escapar da pobreza e da fame. Fillo de canteiro, entra de ben novo a traballar nunha explotación mineira alemá, onde aprende a operar con explosivos. Farto de traballar até a extenuación por unha miseria, alístase no exército e sae da aldea. En canto ten ocasión, foxe a Portugal. É confiado e idealista, xeneroso e ousado. Non ten reparos en poñer a súa vida en perigo para salvar a João ou á banda do arxentino. É tamén romántico e sensíbel e o devir da historia deixa entrever que nunca consegue esquecer a Barbara, a súa primeira muller.

Arxentino (Federico Luppi) é o bandoleiro máis famoso da península ibérica. Nacido en Ourense, pasou a infancia en Arxentina pero considera Galicia a súa terra. É un ladrón moralista e leal, unha sorte de Robin Hood que rouba aos máis ricos e reparte as súas riquezas cos aldeáns. Ten ao seu redor unha caterva de bandoleiros fieis ante os que se finxe máis duro e cruel do que en realidade é. Fica prendido de Bárbara e accede a que quede con el nas montañas. Logo de ser salvado por Xan durante o atraco á compañía mineira, devólvelle o favor salvándoo da morte por garrote vil. Aparta tamén de si a Bárbara para que ela se salve. Acaba os días como estafador de copete en colaboración polo sarxento que era o seu inimigo.

O sarxento (Fernando Valverde) é un garda civil malhumorado e inxenuo cuxo obxectivo vital é prender ao arxentino. Remata como o seu axudante.

[234] Unha xerga propia das clases baixas da cidade de Bos Aires.

6.1.13. *Matías, juez de línea* (Dirs. La Cuadrilla, 1996)

6.1.13.1. Introdución

Dous anos antes de realizar este filme, Santiago Aguilar e Luis Guridi, os dous membros integrantes de "La Cuadrilla"[235] gañan o Goya á mellor dirección novel por *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994). Con aquela fita, unha comedia negra sobre un picador taurino xubilado e metido a asasino en serie, estes dous directores fraguados na curtametraxe iniciaban a triloxía "España por la puerta de atrás"[236], un acedo retrato dos usos sociais españois dende a óptica dos anti-heroes protagonistas que concluirían con *Atilano, presidente* (1998). Toros, fútbol e política constitúen os temas centrais das respectivas entregas. Nesta sucesión temática, *Matías, juez de línea*, constrúese narrativamente arredor da personaxe dun árbitro incorruptíbel que colleita a inimizade de todo o país ao pitar en contra da selección española de fútbol e que se ve na obriga de refuxiarse na súa remota vila natal en Galicia. Diversas localidades das mariñas coruñesa (Picón, San Xulián de Loiba) e lucense (Viveiro, San Roque, San Ciprián) serven de escenario para ambientar San Amancio, unha vila entregada ao contrabando de alcol como ocupación única, e que ten o fútbol e a degustación etílica como afeccións principais. Producida por Sogetel e Lola Films, cun orzamento de 150 millóns de pesetas (uns 900 mil euros), e sen subvención de tipo algún, a fita conta cun nutrido grupo actoral entre os que figuran grandes secundarios do cinema estatal. Así, o menos coñecido Carlos de Gabriel (Matías), que xa tiña intervido en *Justino*, arrodéase de intérpretes como Ramón Barea (Tomás "Pellejo"), Alicia Sánchez (Patrona), Paco Algora (Metralla) Álex Angulo (Eliseo), ou Saturnino García, o protagonista do anterior filme, que fai un cameo ao comezo da película. No elenco participan tamén intérpretes galegos como

[235] O grupo naceu en 1979 con tres membros: Santiago Aguilar, Luis Guridi e Raúl Barbé, todos eles estudantes da Facultade de CC. da Comunicación da Universidade Complutense de Madrid. Baixo o nome "La Escuadrilla Lafayette", comezan a realizar curtas cómicas en Súper 8 —cóntanse unhas 35 pezas— e en 1984 dan o salto ao 35 mm. O labor curtametraxista do grupo foi recuperado pola S(8)Mostra de Cinema Periférico da Coruña en 2012 e proxectada no ciclo "La Cuadrilla antes de La Cuadrilla (1981-1986): de la gamberrada punk al cine familiar".

[236] Tamén denomidada "Café, copa y puro" no *Diccionario del Cine Español.* Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Alianza Editorial (1998).

Manuel Manquiña (Don Aurelio, o párroco), Antonio Durán "Morris" (Lázaro), Xosé Lois González (Don Cosme), Miguel Millán (Bermejo) ou Quico Cadaval (Guardamarina). O equipo técnico e artístico, maioritariamente foráneo, inclúe algúns autores galegos como Víctor Coyote (Andrés), —compositor e intérprete do tema central do filme—, e tamén profesionais que xa tiñan participado con anterioridade en proxectos do audiovisual galego, como a editora Cristina Otero —montadora de *Sempre Xonxa*.

En xeral, a crítica volveu aplaudir o humor costumista do equipo de dirección e o labor interpretativo do seu elenco de grandes secundarios, pero tamén houbo na prensa galega quen cuestionou a calidade do filme e o describiu como:

> [...] sucesión de chistes de maior ou menor fortuna na que os actores, agás tímidamente Álex Angulo e Manuel Manquiña (un crego que forma parte da mafia contrabandista), non están á altura do papel nin os directores son quen de extraer deles unha interpretación de calidade. Peor aínda, sobreactuan por culpa dun guión lastrado polos prexuízos dos autores do guión, a propia Cuadrilla, para quen os galegos, á parte de litigantes e contrabandistas, respostan ao estereotipo do ibérico protagonista das españoladas, aquelas comedias do franquismo que agromaron a conta dunha miseria cultural hoxe superada (Vixande, 1996).

Malia que no tránsito por certames e festivais non colleitou os resultados do primeiro filme de La Cuadrilla, *Matías, juez de línea* tivo máis sorte no paso por salas. As cifras de espectadores e recadación manexadas polo ICAA (162.314 espectadores e 503.455,58€ recadados) sitúano como a fita máis exitosa da triloxía e como o cuarto filme con máis audiencia da mostra deste estudo (ver gráficas 6.5.2.1 e 6.5.2.2).

Figura 6.1.13. Fotograma de *Matías, juez de línea*

6.1.13.2. Argumento

Madrid, anos 90. Matías Maída (Carlos de Gabriel) é un home honesto e rigoroso. No leito de morte, a súa nai fíxolle prometer que sempre diría a verdade e el converteu a premisa na súa máxima vital. É árbitro de profesión e atende con celo o cumprimento das normas no campo. Nunha noite na que a selección española se xoga o pase ao Mundial, ocupa a última posición do cuarteto arbitral e garda banquiño. Preto do final do partido, o xuíz de liña cae redondo por embriaguez e Matías ocupa o seu lugar. Pita un penalti en contra da selección que os contrarios aproveitan para marcar gol e frustra as aspiracións do conxunto español. Logo de recibir un botellazo no campo que o deixa inconsciente, Matías ten que saír en padiola. A ambulancia que o había levar ao hospital, déixao tirado na rúa. Seguido por unha horda de afeccionados furiosos decide fuxir á vila da que marchou sendo neno, en Galicia.

Alá en San Amancio, unha aldea costeira cuxa principal fonte de ingresos é o contrabando de licor do santo local, os paisanos viron o partido na taberna. Co gol á selección derivado do penalti, o patrón Don Cosme morre de ataque cardíaco. Ante as ansias de vinganza dos veciños, Tomás, o pai de Matías, oculta que o árbitro é fillo seu e, cando este aparece en San Amancio, fai crer ao resto que é xuíz (aínda que non de liña). Alcumado Pellejo, Tomás é un bébedo do que todos se mofan e a quen non deixan participar no negocio do contrabando. Ve na chegada do fillo unha opción de mellorar a consideración que

os paisanos teñen del, e convénceo de non revelar a súa verdadeira identidade.

Tras a morte de Don Cosme, a súa irmá, a Patrona (Alicia Sánchez), asume o control da vila. A muller teme que a presenza do xuíz Matías en San Amancio bote ao traste a súa rede comercial e ofrécelle exercer como mediador dos conflitos menores dos veciños para así telo entretido. Matías, apiadado pola mísera situación de Pellejo acepta. Dá en resolver as liortas veciñais aplicando o regulamento futbolístico coa axuda do pai como alguacil e de Elvirita (Sónia Jávega), a filla da Patrona, como secretaria. Os paisanos déixanlle facer mentres se afanan en ocultarlle o negocio do alcol, pero axiña comezan a respectalo e a consideralo un máis. A propia Elvirita namórase del.

Namentres despistan ao suposto xuíz, a Patrona, o seu segundo Metralla (Paco Algora) e o cura (Manuel Manquiña) amplían a rede de distribución de alcol e planean un desembarco de altura. Celoso dos afectos que Matías esperta nos veciños, o párroco alértaos do perigo que a presenza do foráneo supón para os seus negocios. A cambio dun posto na organización, Pellejo comprométese a facelo marchar antes da operación, pero só o pecha na casa para evitar que interveña. Matías escapa e aparece na praia durante o desembarco. Seguindo as ordes de Metralla, os veciños péchano nun dos cadaleitos que levan o licor e mándano canda o resto da mercancía a Ucraína. Cando son sorprendidos pola garda costeira, só a intervención do Pellejo consegue despistar á patrulla, salvar o desembarco e rescatar o fillo. Unha vez os gardas marchan, Matías confesa aos veciños a súa identidade real. A vila acólleo por fin coma un máis.

6.1.13.3. Temáticas

Accidente; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; asimilación; atraso-miseria; autoridade militar-policial; avaricia; aventura; caciquismo; candidez; comicidade; confianza; contrabando; crime; cultura; decrepitude; deporte; dor; emigración; enfermidade; enterro; envexa; extorsión; familia; fracaso; fútbol; futuro; Galicia; heroicidade; identidade; illamento; labores fogar; laboriosidade; lembranzas; malicia; matriarcado; matrimonio; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; paisaxe; patriarcado; persecución;

relixión; secuestro; segredo; tenrura; traballo; traizón; trampa; vergoña; viaxe; vinganza; violencia; xenerosidade; xuízo.

6.1.13.4. Temporalidade e espacialidade

A historia desenvólvese nos anos 90 e transita por dous espazos opostos: a urbana Madrid —á que o protagonista partiu para gañarse a vida e da que foxe para poder salvala— e a rural Galicia —un lugar remoto ao que escapa e onde ninguén é quen de recoñecelo.

6.1.13.5. Galeguidade

A través dos diálogos, a rotulación, e a espacialidade, revélase a orixe galega da meirande parte das personaxes, pero ningún deles fala galego.

6.1.13.6. Descrición das personaxes

Matías (Carlos de Gabriel) é un nome que ronda os 30 anos. Moreno, alto, moi fraco e pouco atractivo. Os seus andares e a maneira na que fala fan del un ser ridículo. É arbitro e a súa actuación nun partido elimina á selección española do mundial. Vive en Madrid, pero é natural de San Amancio, unha vila costeira de Galicia próxima a Fisterra. Orfo de nai, seu pai é o maior bébedo dunha vila na que todos beben moito. É honrado, tímido e inxenuo. Procura observar sempre as normas e comportarse como é debido. Cuadriculado e despistado. Simplón e alegre.

Tomás "Pellejo"(Ramón Barea) é o pai de Matías, un home duns cincuenta anos, alto, delgado e con bigote. Usa roupas estrafalarias, con americanas de cadros grandes. Díxolle ao fillo que era mestre, pero non fai senón pasar o día bébedo no bar. É o branco das mofas de todos os da vila e o único que non participa no contrabando de alcol. Vive nun pendello no medio dun acantilado porque apostou a casa e cambiouna por 10 botellas de licor. É viúvo e lembra con cariño a súa muller.

A "Patrona" (Alicia Sánchez) é unha muller duns 50 anos, de complexión media. Rexenta a taberna de San Amancio, centro neurálxico das operacións de contrabando de alcol que se levan a cabo na vila. Ten unha filla, Elvirita, que tamén axuda de camareira.

Á morte do seu irmán Cosme, e co cadáver aínda quente, asume o mando da rede de contrabando e busca ampliala para xerar máis beneficiso. Cando ve que Matías, ao que cre xuíz, pode desbaratar as súas operacións, argalla diferentes estratexias para tentar desfacerse del. É forte, calculadora e ambiciosa. Capaz de manter a calma cando a situación se torce. É a primeira que dirixe as mofas contra Tomás pero, ao tempo, coquetea con el.

Metralla (Paco Algora) é un home duns 50 anos, rexo e corpulento, con bigote e pelo cano. O nome venlle da súa experiencia militar, da que conserva maneiras marciais. É o segundo na liña de mando e acostuma a obedecer e facer obedecer as normas impostas polo patrón e, á morte deste, pola patroa, aos que trata con respecto e cariño. Gústalle o fútbol e o alcol, como ao resto dos habitantes da vila.

Don Aurelio (Manuel Manquiña) é o párroco de San Amancio, un home duns 50 anos espigado e de estatura media. Viste sempre sotana e anda en bicicleta. Como o resto dos veciños de San Amancio, gusta do alcol e do fútbol. Mantén unha posición privilexiada da dirección das operacións de contrabando, pois é quen se ocupa de acadar clientes para a organización ente os numerosos mosteiros de Galicia e o estranxeiro. Considera o negocio do contrabando unha boa acción que afasta as almas de San Amancio dos perigos dos praceres que poden atopar alén do Atlántico. Sente envexa do recibimento que dá a vila a Matías tras as súas primeiras intervencións como xuíz e monta un escándalo no bar para que o fagan marchar. Porén, cando descobre que o embarcaron cara a Ucraína, contribúe á súa recuperación.

Eliseo (Álex Angulo) un home duns 50 anos, baixiño e calvo, é o alcalde da vila, ao que os veciños non respectan en absoluto. Nervioso, irritábel, malhumorado e covarde, tenta que recoñezan a súa autoridade, pero todos lle fan ver que o seu cargo non é senón oficioso. De feito, insisten en que non é alcalde, senón pedáneo. Presúmese que ten unha relación amorosa ou de amizade con Ramona, a condutora.

Elvirita (Sónia Jávega) é unha moza duns vinte anos, alta, delgada e fermosa. É a filla da patroa de San Amancio e axúdaa a rexentar a taberna. O seu principal obxectivo é marchar de San

Amancio, un lugar non que non atopa futuro algún. Ao coñecer a Matías, ve nel a posibilidade de escapar do lugar e apresúrase a estabelecer co home unha relación romántica. É directa, ousada e temperamental.

Lázaro (Xosé Antonio Durán "Morris") é un home duns cincuenta anos, pequeno e pouco atractivo. É o carpinteiro da vila de San Amancio, quen se ocupa de fabricar os cadaleitos nos que camuflan o licor do Santo. Viste sempre unha chaqueta deportiva. É torpe e ineficiente amais dun condutor pésimo, pero ten sentido do humor. Lázaro é dos primeiros que aproban a chegada de Matías, e comeza a imitar as súas expresións decontado.

Benito (Bruno Pomeray) é un home maduro, duns cincuenta anos, baixote e gordecho, coas cellas moi poboadas. É o mecánico de San Amancio, segundo os créditos, aínda que nunca o vemos arranxando coches. Forma parella humorística con Lázaro. Ten un preito con el pola propiedade do bote.

Celso (Carlos Lucas) é un home maior, pequeno, fraco e pouco atractivo. Ocúpase das comunicacións na vila de San Amancio.

Martín (Juan Polanco) é un home duns 40 anos, baixo, regordecho e con barba. É o enxeñeiro de San Amancio, o que quere dicir que se ocupa da posta a punto dos motores dos coches. É tamén o principal condutor da vila.

Fausto (Fausto Talón) é un home duns 60 anos, pequeno, calvo e con bigote. É o gaiteiro da vila e toca nas cerimonias e tamén nas descargas.

Juana (Miriam de Maeztu) é unha muller duns cincuenta anos, espigada e rexa. Denominada a viúva, viste sempre de negro, e leva pano á cabeza, o que a fai parecer máis vella. Provista de coitelo, propón aos veciños que a deixen desfacerse de Matías. Porén, despois amósase orgullosa de telo como veciño.

Ramona (Paula Soldevila) é unha muller duns 40 anos e estatura media que vive en San Amancio. Ocúpase dos traslados de persoas e materiais e acostuma vestir un mono azul de traballo. Pasa moito tempo con Eliseo, co que presumimos unha relación afectiva e sempre están a discutir.

Andrés (Víctor Coyote) é un home duns corenta anos, alto e de complexión media. Canta nas cerimonias da vila de San Amancio e noutros contextos menos previsíbeis. Ocúpase de vixiar os movementos de Matías. Tamén acostuma a vestir buzo de mecánico, pois é un dos condutores da vila. É un dos poucos que ten acento galego.

Federico (Popocho Ayestarán) é un home duns cincuenta anos, moi baixiño. É un dos condutores do operativo de contrabando que supón a principal fonte de negocio da vila. Un dos chanzos máis baixos da escala social, ocúpase de vixiar a Matías, o que lle supón pasar noites á beira do acantilado na compaña de Andrés.

Claudio (Carlos Bravo) é un home vello e corpulento. É un dos viúvos de San Amancio e mantén un preito coa concuñada pola propiedade dun caldeiro. Acostuma resolver as súas trafulcas a tiros. Diríxese ao xuíz cun discurso fatuo que motiva as queixas da viúva Maruja.

Maruja (Ana Sáez) é unha muller maior, duns 70 anos, unha das máis vellas da vila. Mantén un preito co seu concuñado Claudio pola propiedade dun caldeiro. As súas trafulcas con este home son habituais e acostuman a ser resolvidas a tiros.

Don Cosme (Xosé Lois González), un home corpulento e con bigote duns 50 anos de idade, é o patrón e cacique da vila de San Amancio. É propietario da taberna do lugar e dende alí comanda un negocio de contrabando de alcol, no que participan todos os seus paisanos. Autoritario e malhumorado, trata a súa irmá e sobriña con desdén. Gran apaixonado do fútbol, pon en perigo o negocio para chegar a tempo para ver o partido, encarga a Martín que suborne os árbitros para acadar o pase á final de España e morre dun infarto cando á selección queda desclasificada.

Bermejo (Lucas Rodríguez) é un cabo duns 50 anos de idade, alto e corpulento, moreno e con bigote. Non é natural de San Amancio, pero acode en numerosas ocasións á vila desconfiando da existencia de negocios pouco lícitos. Pese a crerse moi perspicaz, non dá unha.

Araújo (Manuel Millán) é un home pequeno, duns corenta e pico anos. É número da Garda Civil e segue as ordes do seu cabo. Home temoroso, cada vez que acode a San Amancio está desexando marchar de alí. É despistado e inxenuo.

6.1.14. *La leyenda de la doncella* (Dir. Juan Pinzás, 1997)

6.1.14.1. Introdución

A Galicia rural de principios do século XX serve unha vez máis de escenario a unha historia fantástica sobre bruxas, meigas e aparecidos, desta quenda da man do prolífico Juan Pinzas. O director e guionista vigués filma co selo Atlántico Films a que recoñecería como a súa película máis coidada e ambiciosa (Alonso Barahona, 2008, p. 215): *La leyenda de la doncella*, unha fita orzada en máis dun millón de euros, con Enrique Cerezo e Pilar Sueiro na produción executiva, financiamento do ICAA e colaboración de Antena 3 Televisión e Canal+, constituiría o seu último filme denantes de aventurarse co movemento Dogma. Orixinalmente titulada, *Abejón, la leyenda*, a película ambienta en distintas localizacións da provincia de Ourense (Vilamarín, Amoeiro, o Carballiño e a cidade das Burgas) un relato que parte da mitoloxía popular sobre os abellóns "unha das formas que adoptan as meigas o transformárense" (Reigosa et al., 2000. p. 25), e que Pinzás tece coa historia dun perverso cacique feudal disposto a cometer todo tipo de crimes e extorsións para posuír a única moza virxe da vila da que aínda non puido abusar.

Fernando Guillén (o cacique Don Rosendo) encabeza novamente un elenco de caras coñecidas do cinema español, no que topamos a Alejandra Grepi (Marcela), Mario Pardo (Balbino), Rafael Álvarez "El Brujo" (Coitadiño), Marcela Walerstein (Rosalía), Achero Mañas (Manuel), Gloria Muñoz (Claudina), Claudia Gravi (Doña Leonor), Andrés Aberasturi (Contrabandista), Anabel Alonso (Florinda), Sara Bonet (Meiga de Mougás) e que se completa con rostros tamén populares do cinema galego como Luma Gómez (Meiga de Larouco), Miguel Llanderas (Don Froilán, o cura), Manolo Botana (Cabo da Garda civil) e Xosé Manuel Conde (Número da Garda civil) e numerosos figurantes do lugar. O filme recibiu premios á mellor longametraxe de ficción no Festival de Cine Hispano de Miami e o Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, pero tivo un paso discreto polas salas (10.958 espectadores e unha recadación de 32.290 €) e mornas avaliacións da crítica (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.14. Fotograma de *La leyenda de la doncella*

6.1.14.2. Argumento

Galicia, 1930. Unha meniña é sacrificada co obxectivo de empregar o seu sangue nun bebedizo para enfeitizar a Rosalía Cachero (Marcela Walerstein), unha moza fermosa e virxe, irmá da pequena morta. Coitadiño (Rafael Álvarez "El Brujo"), o parvo da aldea, atopa o corpo inerte da nena no monte e lévao á casa do cacique da vila, Don Rosendo (Fernando Guillén). É noite e os criados cean na cociña, mentres un abellón ronda pola estancia. A ama da casa, Marcela (Alejandra Grepi), o seu fillo Manuel (Achero Mañas) e os outros serventes, reciben a Coitadiño e dano por causante da morte da nena. Comezan a mallar nel até que o cacique chega por sorpresa e os dispersa, dando o coitado por incapaz de ter matado á pequena. Despois, calma a súa muller Leonor (Claudia Gravi) e acode ao cuarto da criada Marcela para fodela con violencia.

Tras o enterro da nena, Don Rosendo vai ver a Rosalía e aprémaa para que se deite con el a cambio de collela ao seu servizo. Como ela non accede, extorsiona os pais esixíndolles o pago inmediato das rendas. Ante a incapacidade de asumilo, Claudina (Gloria Muñoz), a nai da moza, acepta ter sexo con el para que non os bote das terras.

En Noitevella, Don Rosendo dá un banquete para familiares e amigos mentres os criados celebran na cociña. Rosalía convence a Manuel de deitárense xuntos na cama do cacique para así privalo do gusto de desvirgala. Coitadiño espíaos a través da xanela. Ao tempo, no salón principal, o cacique conta aos seus convidados que é a infertilidade da súa dona o que o empurra a preñar a todas as mulleres da vila e fálalles da a frustración que lle produce a resistencia da virxe.

Molesta polos comentarios do home, Dona Leonor volve ao cuarto e, así, obriga os amantes a escapar pola fiestra coa axuda de Coitadiño.

Días despois, Don Rosendo volve á casa de Rosalía e viólaa. Seus pais, incapaces de reunir os cartos da renda, matan o cacique para evitarlle á moza novos abusos. O arrepentimento de Claudina tras o asasinato fai que Balbino (Mario Pardo) desprece a súa dona e que lle diga non crerse pai de ningunha das fillas. A muller suicídase e no seu enterro volve planear o abellón.

Baixo o influxo da bruxa de Mougás (Sara Bonet), Balbino dálle a beber á filla a apócema feiticeira e condúcea á cova da bruxa. Coa axuda de Marcela e da meiga de Larouco (Luma Gómez), Manuel e Coitadiño conseguen salvar a rapaza antes de que sexa violada polo seu pai. Un ano despois, a familia cea na cociña do pazo mentres un abellón os ronda. Coitadiño consegue matalo. Marcela recita o refrán popular "Quen mata a un abellón, ten cen anos de perdón".

6.1.14.3. Temáticas

Accidente; acoso; agro; alcolismo; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; autoridade militar-policial; aventura; caciquismo; candidez; cárcere; cartos; castidade; caza; celos; comicidade; contrabando; crime; culpabilidade; desexo; diferenza de clase; enterro; envexa; esconxuros; extorsión; familia; fracaso; gandería; heroicidade; impotencia sexual; incesto; indiscreción; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; laboriosidade; malicia; matriarcado; medo; meigaría; misterio; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; promiscuidade; prostitución; relixión; riqueza; roubo; servidume; servilismo; sexo; sexualidade; soidade; suicidio; superstición; tenrura; traballo; trampa; vergoña; vinganza; violación; violencia; voracidade; xenerosidade.

6.1.14.4. Temporalidade e espacialidade

Principios do século XX e ambiente rural. A paisaxe, a arquitectura dos decorados e as alusións a diversos lugares da xeografía galega (Larouco, Santiago, Mougás) permiten situar o filme nesta comunidade. A fita recrea unha Galicia escura, bretemosa e de tempo inclemente (chuvieiras, trebóns, nevaradas...), con numerosas escenas nocturnas que pechan as personaxes en interiores de pedra a carón do lume. Os ambientes acompasan o status dos actantes, e

contrastan a riqueza do pazo de Don Rosendo (filmado no pazo de Vilamarín), coa humilde casa dos Cachero e das covas nas que habitan as meigas. O filme retrata unha sociedade eminente labrega, ancorada no pasado e fondamente supersticiosa na que os caciques manteñen privilexios feudais.

6.1.14.5. Galeguidade

Alén da información derivada da espacialidade do filme, e das alusións a topónimos galegos, os nomes e alcumes escollidos para designar as personaxes (Rosalía, Coitadiño, Balbino, Carmiña, Froilán...) axudan a identificalas como galegas.

6.1.14.6. Descrición das personaxes

Don Rosendo (Fernando Guillén) é o cacique da vila. Un home maior, de complexión forte e barba pelo cano. Viste elegantemente, como corresponde ao seu status. Sombreiro, gravatas ou panos, traxes e capas. Martiriza os labregos que ocupan as súas terras e exerce o dereito de pernada con todas as mulleres da vila. Só hai unha moza que se lle resiste, Rosalía. Prézase de ter fodido e preñado toda canta virxe hai na aldea. Manifesta que é o que se espera dun home. Satisfai os seus desexos a calquera prezo: mata unha filla para obter o seu sangue, viola as mulleres ou extorsiónaas para que se deixen foder, mantén relacións sexuais coa cuñada diante do seu irmán... Os seus encontros sexuais son violentos e vexatorios. É fetichista e dominador.

Balbino (Mario Pardo) é un home apoucado e aparentemente tranquilo, duns 50 anos de idade. Alto e delgado, viste roupas escuras e de tecidos rexos, para o traballo. Vive nunha casa rural con lareira e unha adega contigua na que gardan a colleita de viño. É un dos labregos que arrendan as terras de Don Rosendo e un dos seus principais focos de extorsión. Desconfía de que o cacique sexa o pai das que cre fillas súas: Rosalía e Carmiña. Afogado polas débedas, trama unha operación de contrabando e rouba na igrexa, pero os seus esforzos non dan froito. Despois de que D. Rosendo viole a Rosalía e por temor a maiores represalias decide darlle morte. Pero ante os lamentos da súa muller, vólvese contra ela e zóupalle por infiel. Aparéceselle a Santa Compaña e é enfeitizado pola bruxa de Mougás,

que o incita a posuír sexualmente á filla. Xusto antes de morrer, descúlpase coa filla e escúsase por estar baixo un feitizo.

Marcela (Alejandra Grepi) é unha muller moi fermosa que ronda os 40 anos. Alta e delgada, acostuma vestir roupas que nos remiten ao seu traballo como ama da casa do cacique da vila: mandís, uniformes, cofia. Os escenarios que frecuenta son os propios dunha serventa: cociñas e comedores. Dende moi nova é a ama da casa de Don Rosendo, o que implica que tamén é a súa amante. O cacique visita con frecuencia o seu dormitorio para fodela bruscamente. Porén, Marcela di amalo por ser o único home que coñece e o pai do seu fillo Manuel, e mesmo amosa celos cando o ve bicar a outra muller. Fóra do pazo, só a vemos en cerimonias relixiosas e nas visitas que fai á meiga da vila para pedirlle consello. Crente e supersticiosa, ten figuras de santos no dormitorio pero busca e segue con firmeza as recomendacións da meiga de Larouco.

Coitadiño (Rafael Álvarez "El Brujo") é un vagabundo xordomudo que esperta a mofa e a compaixón dos habitantes da vila. Os escenarios que frecuenta son os camiños da aldea, os bosques, os ríos. Pobre de solemnidade, leva roupas farrapentas e non ten casa nin paradoiro coñecido pero acostuma coarse en casas alleas ben para observar a riqueza dos outros, ben para asexar as súas relacións sexuais. Inxenuo e pícaro, alegre e tenro, exerce de catalizador dos principais acontecementos da trama e fai de fío condutor entre as diferentes subtramas: atopa o cadáver de Carmiña, salva a Rosalía, encontra o cadáver de Don Rosendo, mata o abellón. A súa condición marxinal fai que sexa o primeiro ao que culpan polos crimes acontecidos na vila: a morte da pequena, o roubo da igrexa... pero os veciños acostuman saír na súa defensa por consideralo un desgraciado, un infeliz. Cara ao final da historia, vémolo integrado na familia de Rosalía e Manuel.

Rosalía (Marcela Walerstein) é unha moza nova e fermosa cuxa condición virxinal torna en desgracia para a súa familia. Rebelde, orgullosa e desinteresada, é a única rapaza da vila que rexeita a Don Rosendo e iso non fai senón avivar o desexo daquel. Mantén unha relación amorosa con Manuel que decide consumar canto antes para frustrar a intención do cacique de desvirgala e, para maior afronta aos

seus desexos, faino na cama dos patróns. Posteriormente, Don Rosendo viólaa para cobrarse as débedas da familia. Tras o suicidio da nai, seu pai, baixo o influxo dun meigallo, enfeitízaa para poder ter relacións sexuais con ela. Cando o incesto está a piques de ser consumado, é salvada por Manuel, Coitadiño e os gardas. A morte de Don Rosendo, do pai enfeitizado e da bruxa de Mougás poñen fin ás súas desgracias.

Claudina (Gloria Muñoz) é unha muller duns 40 e pico anos de idade, pequena e forte. Nai de Rosalía e Carmiña e muller de Balbino. Labrega, traballa as terras arrendadas ao cacique e vive coa familia nunha casa humilde. A obsesión de Don Rosendo polo virgo da filla faina foco constante das chantaxes e extorsións do patrón, que cada vez esixe rendas e réditos maiores. A poucos días do soterramento da filla, e a fin de evitar o sufrimentos dos seus, déixase foder unha vez máis polo cacique. A seguir, e como o amo non dá a débeda por saldada, afánase en acadar os cartos por todos os medios posíbeis: contrabando, roubo... Os seus esforzos non frutifican e Don Rosendo viola a súa filla.
Ao sabelo, e para evitar que o episodio se repita, sedúceo para conducilo á bodega e alí darlle morte coa axuda de Balbino. Mátao cravándolle unha galleta repetidamente no ventre. Unha vez morto, arrepíntese e sofre a furia do home que a cre namorada do violador. Desesperada, suicídase na casa cunha escopeta.

Dona Leonor (Claudia Gravi) é unha muller duns cincuenta anos, esvelta e fermosa. Está casada co terratenente da vila, Don Rosendo. Adiñeirada e educada, viste roupas elegantes e coida o seu aspecto. Vive confinada no interior do pazo: no dormitorio, o comedor e a capela. Arrodeada de criados, apenas interacciona con eles. Acostuma espialos ás agachadas, dende a fiestra ou detrás das portas. É unha muller silenciosa, distante, asustadiza e submisa. É consciente das infidelidades constantes do marido. Chora a desaparición do home, pero tras a morte deste a súa rutina non muda.

Manuel (Achero Mañas) é un home duns vinte anos de idade, atractivo e disposto. É un bo rapaz, calmo, e colaborador. Vive e traballa coa súa nai Marcela no pazo de Don Rosendo, do que é fillo bastardo. Está namorado de Rosalía e busca defendela das accións do

cacique, ao que sabe empeñado en desvirgala. Crente e supersticioso, acode a misa e visita á meiga de Larouco na procura dun conxuro de protección para Rosalía. Consegue liberala a tempo das garras dun Balbino enfeitizado pola bruxa de Larouco que procuraba deitarse tamén con ela.

Don Froilán (Miguel Llanderas) é o párroco da vila, oficia todas as cerimonias e viste sempre de sotana. É un home duns sesenta anos, pequeno e gordecho. Fala castelán e latín. É un home razoábel, con sentido do humor e con certo grao de hipocrisía. Defende a Coitadiño en varias ocasións, mófase da estupidez e impericia dos gardas e asiste aos festexos de Don Rosendo sen criticar as súas evidentes infidelidades e violacións.

Florinda (Anabel Alonso) é a cuñada de D. Rosendo. Unha muller frívola e festiva, que baila sensualmente ante os convidados da cea de Noitevella do cacique e que mantén relacións sexuais con el mentres ambos se mofan do marido dela e irmán del. Usa vestidos encarnados que se axustan ao corpo e luvas ben longas, até a altura dos cóbados. É rubia, miúda e delgada.

Gonzalo (Gonzalo García Rimada) é o irmán de Don Rosendo e o home de Florinda. Un home alto e recto, covarde e submiso. De clase alta, viste roupas elegantes. Asiste á infidelidade da súa dona co seu irmán sen amosar oposición e acepta cun xesto coitado as mofas dos dous.

A meiga de Larouco (Luma Gómez) é a meiga boa da vila que protexe aos seus habitantes contra os esconxuros da de Mougás. É xenerosa e desprendida, non parece moverse máis que polo ben das xentes da aldea. Habita nunha casiña na que conta con todo tipo de elementos para as súas apócemas. A súa aparencia é a dunha muller máis da aldea.

A bruxa de Mougás (Sara Bonet) é a meiga malvada da vila e o seu aspecto infire terror. Habita nunha cova escura onde leva a cabo os seus conxuros. Domina os homes á súa vontade e condúceos a facer os máis terríbeis crimes. Para se manter viva, bebe o sangue das virxes mortas.

O cabo (Manolo Botana) do que non coñecemos nome, é un dos dous gardas civís da vila. Empeñado en prender a Coitadiño, ao que culpa dos crimes acontecidos na vila, vai tras del sen descanso. De xeito completamente accidental, frustra a operación de contrabando e dá morte a Balbino cando tentaba violar a Rosalía. Branco das mofas constantes do cura pola impericia dos gardas, desquítase dirixindo a súa mofa cara o seu inferior, o número tatexo Raimundo. Viste uniforme e tricorne e leva sempre canda si o seu arma.

O número Raimundo (Xosé Manoel González) é un garda civil tatexo e parvo emperrado en culpar a Coitadiño dos crimes da vila. Sen querelo, mata a meiga de Mougás e pon fin ao sufrimento de Rosalía. Como o seu colega, viste uniforme e tricorne e tamén vai sempre armado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.15. *Dame algo* (Dir. Héctor Carré, 1997)

6.1.15.1. Introdución

Na súa segunda longametraxe, Héctor Carré reproduce con menor sorte o esquema narrativo co que acadara o Goya á mellor dirección novel por *Dáme lume* (1996) e conforma un filme a medio camiño entre a comedia e o *thriller* e arredor das peripecias dun desventurado anti-heroe que consegue vencer a adversidade a través de accións temerarias e delirantes. Sun Lúa, a empresa creada por Carré en 1993, e a compañía madrileña Benjamín Produciones coproducen esta fita orzada en 233 millóns de pesetas[237] (Nogueira, 1997, p. 369), con financiamento da Xunta de Galicia e a colaboración de Canal+. Rodada entre Alcalá de Henares, Madrid, A Coruña e Malpica, lugar onde se sitúa a infancia do protagonista, a película está gravada maioritariamente en castelán pero contén pequenos parlamentos en galego que algúns críticos identificaron como mera argucia para xustificar os fondos da Xunta de Galicia (Torres, 1997).

Protagonizada polo galego Nancho Novo (Benigno), a película conta cun elenco actoral que combina personalidades do cinema estatal como Nathalie Seseña (Marisol), Rosa Morales (Madre Teresa), Andrés Lima (Tribulete), César Sánchez (Boni) ou Sónia Jávega (Marta), con coñecidos actores galegos como Chete Lera (Ballesteros), Evaristo Calvo (Telesforo), Dorotea Bárcenas (Madre Superiora), Manuel Millán (Editor) ou Xulio Lago (alcalde). Agora coa produción executiva de Federico Bermúdez de Castro, no equipo técnico repiten os habituais colaboradores de Carré, como Juan Carlos Gómez na dirección de fotografía e Nacho Ruiz Capillas na montaxe. A música de Rosendo Mercado serve de transfondo a unha sátira urbana sobre a ambición e a violencia simbólica ambientada nos anos 90 que pretendía "arremeter contra as institucións relixiosas, a política e, sobre todo, os medios de comunicación" (Nogueira, 1997, p. 369). Non existiu versión en galego para as salas e con 61.790 espectadores e 184.707,11 € de recadación sitúase a medio camiño dos filmes da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

[237] Algo máis de 1.400.000 euros.

Figura 6.1.15. Fotograma de *Dame algo*

6.1.15.2. Argumento

Malpica, 1980. Benigno é un adolescente criado nunha familia con escasos recursos. Seus pais, unha sacrificada limpadora e un bébedo sen emprego, están sempre a rifar. Nunha das súas leas, a nai mata o pai dun pranchazo.

Dezaseis anos despois, Benigno (Nancho Novo) sae do cárcere da Coruña. Tras visitar a tumba da nai, colle un tren rumbo a Madrid co obxectivo de facerse rico e famoso. Só e sen un can, pasa días e noites na rúa e relaciónase con outros indixentes: Boni (César Sánchez), Tribulete (Andrés Lima), Marta (Sónia Jávega) e Chori (Roberto Cairo). Todos eles frecuentan un hospicio municipal do centro da cidade xestionado polas monxas e supervisado polo comisario Ballesteros (Chete Lera). Farto de vivir no anonimato, Benigno trama un plan. Contacta cunha ambiciosa reporteira da televisión local (Nathalie Seseña) e véndelle unha apetitosa retransmisión en exclusiva: a do secuestro armado das monxas e os ocupantes do hospicio. Para adquirir certa credibilidade, Benigno finxe ante as cámaras o asasinato da Madre Teresa (Rosa Morales), unha monxa noviña e fermosa que é en realidade a súa moza, e que tamén participa no plan. A farsa gaña así a atención dos medios e das autoridades, que comezan a rodear o local.

O alcalde (Xulio Lago), en plena campaña electoral, aprema a Ballesteros para que poña fin ao secuestro. Benigno apela á vaidade do comisario, paisano seu, e convénceo de consentir a retransmisión

da experiencia a cambio de ser retratado coma o heroe que pon fin ao rapto. Coa axuda da reporteira Marisol e o seu cámara Telesforo (Evaristo Calvo), Benigno e os seus negocian co editor da televisión local (Miguel Millán) a compra dun acedo espectáculo cheo de sátira, sexo e violencia con moita improvisación. Ao recibir as imaxes, o director recúa na compra pero recibe a oferta do directivo dunha televisión nacional (Ignacio Pérez Silva) que converte a proposta de Benigno nun *reality show* emitido en directo. Aproveitando o caos reinante, Ballesteros faise coas negociacións e ofrece ao directivo a morte de Benigno como gran final dramático.

Teresa, noutro tempo amante do comisario, desconfía del e espía os seus movementos. Oculta para non desvelar a farsa da súa morte, escoita a súa conversa telefónica co director de televisión. Cando Ballesteros, a instancias de aquel, se dispón a matar a Benigno, Teresa irrompe no medio do espectáculo, recoñece o engano ante as cámaras e esixe a entrada das forzas de seguridade. Benigno desfaise da arma e Boni causa un apagón de luz. Os gardas penetran pola forza no local a escuras e topan o comisario no centro, coa arma na man. Cóseno a tiros. Teresa e Benigno saen ao exterior aclamados pola multitude reunida ás portas do albergue. Chóvenlles ofertas de defensa legal, adaptacións cinematográficas do evento e propostas editoriais. En declaracións aos medios, Benigno di querer ser modelo para todos os nenos.

6.1.15.3. Temáticas

Accidente; acoso; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; asimilación; atraso-miseria; autoridade militar-policial; avaricia; aventura; caciquismo; candidez; cárcere; cartos; castidade; celos; comicidade; contrabando; crime; culpabilidade; cultura; deporte; desexo; diferenza de clase; drogadicción; educación; eleccións; emigración; enterro; envexa; extorsión; familia; fracaso; fútbol; futuro; Galicia; heroicidade; identidade; imaxinación; indiscreción; infancia; instinto maternal; labores fogar; lectura; loucura; matrimonio; medo; meigaría; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; orfandade; parafilia; pasado; persecución; pesca; política; prostitución; relixión; rivalidade; roubo; secuestro; servidume; servilismo; sexo; sexualidade; suicidio; teatro; traballo;

traballo intelectual; tráfico de drogas; trampa; televisión; vaidade; vinganza; violación; violencia; voracidade; xornalismo.

6.1.15.4. Temporalidade e espacialidade

O filme comeza cun gran rótulo que sitúa o relato en 1980. A vila mariñeira e pobre da infancia galega de Benigno contraponse co Madrid urbano ao que marcha para facerse rico e famoso dezaseis anos despois.

6.1.15.5. Galeguidade

Diversos indicadores permiten distinguir con claridade a identidade galega dalgunhas personaxes. A rodaxe en lugares recoñecíbeis da comunidade —como o porto de Malpica, o cemiterio de San Amaro e o cárcere da Coruña— a inclusión de connotados elementos decorativos —a rotulación dos barcos, as matrículas dos coches— e o uso da lingua galega nos parlamentos das personaxes, permítennos situar a Benigno e seus pais en Galicia. Outros caracteres, como Ballesteros ou un dos críticos de arte que participan do show, auto-descríbense como galegos. Maior dúbida presentan outras personaxes que, interpretadas por actores galegos que non ocultan a entoación propia da lingua de Galicia, non fan alusión algunha á súa procedencia: é o caso de Telesforo, a Madre Superiora, o Alcalde e un dos xornalistas que dan conta do secuestro organizado por Benigno. Serán descartadas da análise en profundidade canda aquelas personaxes que se identifican como locais no Madrid ao que emigra o protagonista. É o caso da monxa Teresa (Rosa Morales); a reporteira Marisol (Nathalie Seseña), e os indixentes Marta (Sónia Jávega); Tribulete (Andrés Lima); Chori (Roberto Cairo); e Eduvigio (Paco Catalá).

6.1.15.6. Descrición das personaxes

Benigno (Nancho Novo) é un rapaz nacido nunha familia pobre de Malpica. O seu obxectivo na vida é ser un artista famoso e saír na televisión. Inhala cola e saca malas notas. Seus pais rifan continuamente e, nunha das súas liortas, a nai mata o pai dun pranchazo. Benigno asiste á escena sen se inmutar e como reacción única promételle á nai que a sacará da miseria. Pasa dezaseis anos no cárcere. Xa de adulto, é alto, delgado e atractivo, malia non ser guapo. Leva barba, usa lentes e

viste roupa cómoda. Seguindo as indicacións da nai, estudou e é bastante culto. Le a Foucault[238] e a Malatesta[239] e vai sempre cun caderno na man. É tamén un tipo sen sorte e maleducado. Sae do cárcere orfo. Vai a Madrid e dá cun grupo de amigos indixentes que pasa a liderar. É con eles que trama un plan para facerse famoso: secuestra os ocupantes do albergue municipal e dous reporteiros para chantaxear as autoridades e conseguir emitir en directo unha obra delirante e anti-sistema coa que acadar a atención dos medios e da audiencia. Amósase metódico e enérxico no seu cumprimento. Indixentes e medios séguenо sen ofrecer grande oposición. Benigno ten unha relación amorosa cunha das monxas do hospicio, que colabora con el na execución do plan. O seu principal opoñente nesta aventura é o comisario Ballesteros, un policía corrupto tamén galego, amante de Teresa tempo atrás, que quere salvar a súa carreira do incidente provocado por Benigno e que planea darlle morte.

Ballesteros (Chete Lera) é un home duns cincuenta anos de idade, de estatura media, complexión delgada e pelo cano. Galego de nacemento, é comisario de policía nun barrio madrileño no que está situado o hospicio Sagrado Corazón. En colaboración coa superiora da institución, dirixe un negocio clandestino de explotación sexual das mozas indixentes. Mantén unha estreita relación co alcalde quen, en plena campaña electoral, ameaza con pór fin á carreira profesional do policía se non consegue manter o barrio tranquilo. Neste contexto, o seu paisano Benigno convértese no adversario ao que bater. Ballesteros ofrécese para facer de negociador e traza unha contraofensiva que ten por obxectivo matar a Benigno e quedar ante os medios como o salvador dos secuestrados. Porén, erra no plan e morre tiroteado polos GEOS.

Soledad (Mercedes Castro) é a nai de Benigno. É unha muller duns corenta anos que vive nunha casa humilde dunha vila mariñeira de Galicia. Vémola sempre en bata e co pelo recollido para traballar. Rifa co seu fillo para que estude e insúltao constantemente. Rifa tamén co seu home, un mariñeiro borracho en paro que sempre lle está

[238] No cárcere, Benigno le o compendio de ensaios *La vida de los hombres infames,* de Michel Foucault (1990).
[239] Concretamente, o libro *Páginas de lucha cotidiana* de Errico Malatesta (1921).

a pedir cartos. Nunha das discusións, mátao dun pranchazo e cando o pequeno a ve, véndello como algo positivo que os sacará da miseria. Morre antes de que o fillo saia do cárcere.

O pai de Benigno (Antonio Simón) ao que non lle coñecemos nome, é un home de mediana idade, bébedo e desempregado. É obreiro na procura de emprego, pero pasa o día no bar no canto de buscar traballo de forma activa. Trata cordialmente ao pequeno e berra constantemente coa muller, á que sempre pide cartos.

O crítico de cine (Manuel Areoso) é un galego que se incorpora ao espectáculo de Benigno en canto este reclama a presencia de críticos que se encarguen da crónica do *show*. Defínese como un galego cun par de ovos ao que lle mola a vangarda. Ofrécese para levar a cámara e cualifica o show como unha obra de gran integridade moral. Viste tamén de negro da cabeza aos pés, cunha indumentaria minimalista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.16. *La novia de medianoche* (Dir. Antonio Simón, 1997)

6.1.16.1. Introdución

En 1997, Lino Braxe e Antonio Simón adaptan á Galicia do século XIX un argumento orixinal coescrito por Luis Buñuel e o galego José Rubia Barcia en 1945. Durante o exilio de ambos nos EUA e, a instancias de Paul Kohner, un destacado representante de actores, guionistas e realizadores de Hollywood, Buñuel e Barcia dan forma a unha historia ambientada en Escocia e a medio camiño entre o drama romántico e o terror gótico. Inicialmente titulado *The Bride with the Dazzled Eyes* (A noiva dos ollos encadeados), o guión, que ambos asinaron con pseudónimo, pretendía ser xerme dun filme comercial co que saír da apurada situación económica na que os autores se vían tras seren cesados do Departamento de Estudos Interamericanos de Nova York por cuestións políticas e ficaren sen traballo tras o peche da Spanish Dubbing Unit da Warner onde foran parar despois. Logo de varios intentos falidos de Kohner por vender o guión aos estudos de Hollywood, e de varias tentativas frustradas de Buñuel por levar o proxecto a México, será a iniciativa do director e actor Antonio Simón e do actor e dramaturgo Lino Braxe, xa ao remate do século XX, a que consiga materializar o filme. Simón e Braxe acadan do propio Barcia e dos herdeiros de Buñuel os dereitos para a adaptación da historia, e esta chega por fin ás pantallas baixo o selo Encuadre Producciones de Cine en coprodución coa Televisión de Galicia. Amais do director, do coguionista e do propio Barcia, numerosos profesionais galegos interveñen no filme. É o caso do o director de Arte, Rodrigo Roel, dos responsábeis de maquillaxe, Solange Aumaitre, peiteado, Carmela Montero, e vestiario, Suso Montero, amais de Juan Vara, compositor dunha banda musical que había ser interpretada pola Orquesta Sinfónica de Galicia. O cadro de actores mestura figuras consolidadas e novos valores do cinema estatal —como Francisco Rabal (D. Wenceslao Corredoira), Juan Diego (o doutor Adrián Pastor), Esperanza Roi (Dona Rosalía Montenegro) e Clara Sanchís (Marina)— con actores e actrices de orixe galega xa coñecidos polo público, —como Nancho Novo (Óscar Marsal) Roberto Vidal Bolaño (Pedro), Rosa Álvarez (Lola), Lino Braxe (Ricardo Granados), Mara Sánchez (Andrea Montenegro), Laura Ponte (Rosa) ou Gonzalo Uriarte (Tenente). O pazo de Torrecedeira, en Redondela, os cantís de

Cabo Home e diversos lugares de Cedeira e a vila portuguesa de Caminha serven de locacións para recrear a Galicia de 1892 na que Braxe e Simón ambientan a historia.

Malia que a participación de Buñuel na película contribuíu enormemente á súa visibilidade e posibilidades de distribución, favorecendo a súa inclusión en festivais de cinema como Mar del Plata, Los Ángeles, o Spanish Cinema Now de Nova York ou a Seminci de Valladolid (Nogueira, 1997, p. 374), o filme tivo unha morna acollida en salas, tal e como testemuñan as cifras de espectadores e recadación (28.118 asistentes e 90.960,33 euros) que fornece o ICAA (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.16. Fotograma de *La novia de medianoche*

6.1.16.2. Argumento

Galicia, 1892. D. Wenceslao Corredoira (Francisco Rabal) é un banqueiro rico que retorna á súa vila natal co aquel de vender as terras a unha compañía mineira. Na estación reúnese con Óscar Marsal (Nancho Novo), enxeñeiro encargado da taxación do terreo, un home novo, alto e elegante que trae canda si unha pequena cadela. Xuntos acoden ao pazo familiar dos Corredoira, agora rexentado por Dona Rosalía (Esperanza Roi), a cuñada de Don Wenceslao. Rosalía Corredoira, viúva en dúas ocasións, é unha muller lúgubre, enloitada e seca que convive coa súa filla Marina (Clara Sanchís), o doutor

Adrián Pardo (Juan Diego), e os criados Pedro (Roberto Vidal Bolaño) e Lola (Rosa Álvarez), unha parella escura que recibe os visitantes de malos modos. En contraste coa actitude que os serventes ofrecen e a frialdade coa que os recibe a propia Dona Rosalía, o doutor Pardo, un médico amigo da familia que fai as veces de administrador da facenda, esmérase en atendelos: guíaos polo lugar, ameniza as comidas e dálles conversa. Marina, unha rapaza fermosa e melancólica ante a que Marsal axiña sente unha forte atracción, participa tamén das mostras de cortesía aos convidados durante a súa estancia. O doutor faille saber a Marsal que a vida no pazo agora illado era moi diferente anos atrás, antes da tráxica morte de Andrea Montenegro (Mara Sánchez), a primoxénita de Dona Rosalía. Cóntalle que rapaza foi seducida por Ricardo Granados (Lino Braxe), un amante caprichoso que a deixou repentinamente na véspera da voda, mentres estaban a pasear a carón dos cantís. Enlouquecida tras sentirse enganada, Andrea despenou ao seu prometido contra as rochas e tirouse ela mesma ao fondo do mar. Este relato co que o doutor xustifica o hermetismo da casa e a tristura da familia é só unha verdade a medias. Andrea nunca se suicidou, senón que a confinaron no pazo para evitar a deshonra e a vergoña familiar. Dende o asasinato, vive recluída no seu cuarto e axexa o acontecer da casa por tras de portas e fiestras mentres tenta unha e outra vez escapar. A petición de dona Rosalía, o doutor certificou a súa morte e presentou ante as autoridades o cadáver dunha muller que afogara días antes. Como pago por este servizo, Pardo forzou a dona Rosalía a prometerlle a man de Marina cando esta tivese idade para ser desposada para así facerse coa súa herdanza.

Aos poucos días de chegar ao pazo, don Wenceslao enferma e ten que encamar por prescrición do doutor, que comeza a tratalo cuns xaropes. Na súa convalecencia, o banqueiro cóntalle a Marsal que algo raro acontece na casa e que sospeita que ningún deles é benvido no pazo. A repentina morte de don Wenceslao en estrañas circunstancias e o asasinato da súa cadela Yra, fan que Marsal comece a investigar. Ao tempo, apresurado pola manifesta atracción existente entre Marina e o enxeñeiro, o doutor aprema a Dona Rosalía para que precipite o enlace e a Marsal para que abandone o lugar. Cando o enxeñeiro descobre que Marina vai casar co doutor en contra da súa vontade, négase a marchar. Entón, Pastor decide matalo. A noite na que se dispón a facelo, Andrea engana o resto dos ocupantes da casa,

consegue escapar do seu encerro e evita o asasinato de Marsal degolando o médico. O enxeñeiro descóbrea na fuxida e séguea até a praia, pero non a alcanza a tempo para impedir que se suicide no cantil. Á volta na casa, libera a Marina, Rosalía, Pedro e Lola, aínda presos na habitación na que os pechara Andrea. Xuntos descobren o cadáver de Pastor. Acompañados das autoridades, van retirar o corpo de Andream vestida de noivam do fondo das rochas. Marsal e Marina fican, así, libres para amarse e casar.

6.1.16.3. Temáticas

Accidente; alcolismo; ambición; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; cartos; celos; comicidade; crime; crueldade; cultura; desconfianza; desexo; educación; emigración; enfermidade; enterro; envexa; extorsión; familia; Galicia; gandería; herdanza; illamento; imaxinación; indiscreción; individualismo; instinto maternal; labores fogar; lectura; lembranzas; loucura; matrimonio; medo; meigaría; misterio; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; paisaxe; paseo; relixión; riqueza; rivalidade; segredo; servidume; servilismo; sexo; sexualidade; suicidio; traballo; traballo intelectual; trampa; vergoña; viaxe; vinganza; violencia; xogo.

6.1.16.4. Temporalidade e espacialidade

A fita sitúa a historia a finais do século XIX nunha vila galega costeira. Un rótulo ao comezo do filme permítenos precisar a data exacta, 1982, pero non así o lugar concreto da narración, que fusiona diversas locacións de Galicia (Redondela, Cedeira) e Portugal para escenificar a vila imaxinada na que transcorre a acción. A ambientación do filme fai desa ficticia paraxe galega un lugar recóndito e impenetrábel, cercado por frondosos bosques e acantilados escarpados, de clima neboento e tormentoso. A decoración de interiores fai do pazo un lugar luxoso e sombrío cheo de contraluces e candeas.

6.1.16.5. Galeguidade

O filme non ofrece alusións á orixe concreta das personaxes. É a espacialización do relato e quizais a sonoridade dalgúns nomes —como o apelido Corredoira— o que nos permite identificalas como galegas. Cómpre indicar que a personaxe de Óscar Marsal é a única

que ofrece certas dúbidas. Preséntase como o enxeñeiro dunha empresa londiniense con sede en Portugal e Barcelona, pero tampouco se indica que proceda dun deses lugares. A incapacidade de precisar a súa orixe lévanos a excluílo da análise en profundidade das personaxes.

6.1.16.6. Descrición das personaxes

Wenceslao Corredoira (Francisco Rabal) é un home de idade avanzada, corpulento, gordo e alto. Viste roupas moi elegantes, traxes, levitas, panos ao pescozo, chaquetas. É autoritario, directo, malhumorado e irascíbel. Compórtase como se os outros tivesen que obedecelo. Home de negocios, é banqueiro e rico. Chega a Galicia logo de 20 anos de ausencia para ver de vender a bo prezo as terras da súa propiedade a unha compañía mineira. Compórtase con frialdade coa súa cuñada e apenas amosa un chisco de tenrura pola sobriña. Non ten familia e vive só. Guiado polo doutor Adrián Pastor, tenta convencer a cuñada de vender conxuntamente as propiedades para sacar máis cartos polas terras, a fin de deixarlle todo en testamento a súa sobriña Marina. Séntese rexeitado polo lugar e as xentes que poboan a casa. Desconfía. Ousado, tenta descubrir o misterio do lugar, pero é asasinado antes de conseguilo.

O doutor Adrián Pastor (Juan Diego) é un home duns cincuenta anos, pequeno e de complexión media, de aspecto estirado e escuro, excesivamente pulcro. Aparenta un home tranquilo, de educación exquisita, que se afana en cortesías cos visitantes e presume ser un gran amigo da familia Corredoira. En efecto, leva 20 anos ao seu servizo, os que pasaron dende que os Corredoira finxiron a morte de Andrea Montenegro para salvala da condena por asasinato. Custodio do segredo familiar, utiliza ese poder para someter a familia á súa tiranía: obriga a Rosalía a cederlle a man da súa filla e facelo beneficiario da herdanza familiar. Ten os criados atemorizados e baixo ao seu control. Nótase, na rabia coa que se dirixe a Dona Rosalía certo complexo de clase e mesmo ansias de vinganza. É manipulador e cruel, intelixente, desapiadado, avarento e frío. Utiliza os seus coñecementos médicos para forzar as crises nerviosas de Andrea, fomentar a súa loucura e facerlle crer á familia que supón un grande perigo, para así mantelos a todos baixo o seu control. Encarga o

asasinato da cadela Yra para convencer a Marsal de marchar axiña. Trama o asasinato de Wenceslao en canto ve que pode descubrir o seu segredo e execútao mediante o subministro de fármacos que lle producen un ataque cardíaco. Tenta asasinar a Marsal co seu coitelo, no medio da noite, pero é sorprendido por Andrea Montenegro, e morre nas súas mans.

Dona Rosalía Corredoira (Esperanza Roy) é unha muller duns cincuenta anos, dúas veces viúva e con dúas fillas, unha por cada un dos seus matrimonios. Noutrora unha muller leda e enérxica, segundo opinión do doutor Pastor, vira nunha dona gris e amargada tras o incidente que se converte no segredo familiar. Torna daquela nunha muller en loito perpetuo, confinada na súa casa, tentando que nunca se desvele o asasinato. É por iso que recibe os visitantes con frialdade, e tenta axeitar canto antes os arranxos da herdanza para que marchen de alí. Trata de forma autoritaria e mesmo con desprezo ao doutor Pastor, do que se sabe presa e tenta evitar o seu casamento con Marina. A noite que Andrea escapa e dá morte ao doutor, compórtase con frialdade, dá ordes aos criados para que levanten o corpo e chamen os gardas e lamenta a sorte da moza.

Marina Corredoira (Clara Sanchís) é unha moza fermosa, tímida e imaxinativa, cándida e obediente. Pertence a unha familia adiñeirada da que é a única herdeira, e vive nun pazo do rural galego. Posúe dotes musicais e é unha fervorosa crente. De nena, viu como a súa media irmá asasinaba o seu namorado. Dende entón, vive confinada na casa e sacrifica o seu destino para manter o segredo familiar. Este compromiso cambaléase cando coñece a Marsal, do que namora a primeira vista. Cando o cre en perigo, corre para salvalo expoñéndose á crítica da nai e os criados. Porén, acepta novamente o seu destino.

Andrea Montenegro (Mara Sánchez) é unha moza de 18 anos, emotiva e fermosa. Orfa de pai, é a filla maior de Rosalía Corredoira e media irmá de Marina. Nunha festa oficiada pola súa familia, fica engaiolada por Ricardo Granados e desenvolve cara a el un amor desmedido. Manteñen relacións sexuais e prométense. Na véspera da voda, el dille que non casará con ela. Andrea vólvese tola e guíndao polo acantilado en presenza de súa irmá. A familia, co silencio do médico e dos criados, fínxea morta e péchaa de por vida. O doutor

aproveita a súa inestabilidade para subministrarlle fármacos que potencian a súa histeria e a tornan perigosa. Garántese así a súa posición de poder na familia, que depende del para controlar os novos ataques. Confinada no pazo, Andrea axexa polas paredes a chegada dos novos visitantes. Cando consegue escapar, mata o doutor e evita así a morte de Marsal.

Pedro (Roberto Vidal Bolaño) é un home duns sesenta anos de idade, moi alto e delgado, cun nariz afiado e un ollar sombrío. É o criado da casa, quen se ocupa de dar de comer aos cabalos, facer as reparacións necesarias, matar as pezas de caza para o xantar... É un home malhumorado e irascíbel, de poucas palabras, fala coma quen dita sentenza. Manifféstase contrario á chegada dos visitantes, failles sentir en todo momento que non son benvidos, coma se quixese botalos. Obedece as ordes de don Adrián, convertido en señor da casa, mesmo cando estas non son do seu agrado. Consente a tiranía á que os ten sometidos o doutor a cambio de manter o segredo de Andrea. O seu aquel malhumorado resulta ameazador. Actúa, cremos, por fidelidade á familia Corredoira, por protexer as mozas de males maiores. Honrado, forte, leal e servil.

Lola (Rosa Álvarez) é unha muller duns cincuenta anos de idade, espigada e escura. É unha criada malhumorada e respondona, que se queixa constantemente do traballo e non atende ben os visitantes. Alcólica, acepta os subornos do doutor Adrián Pardo, que a abastece ben de viño para mantela calada. Padece con amargura as súas extorsións para non desvelar o segredo dos Corredoira, pero celebra a morte de Pardo en mans de Andrea Montenegro.

Ricardo Granados (Lino Braxe) é un galán que seduce a filla máis vella dos Corredoira. Alto e atractivo, de aspecto coidado e elegante. Pide matrimonio á moza e, na véspera da voda, mentres pasean tranquilamente a carón dos cantís na compaña de Marina, confesa que non casará con ela. Ela tírao por un cantil e provoca a súa morte.

6.1.17. *Nena* (Dir. Xavier Bermúdez, 1998)

6.1.17.1. Introdución

A partir dun relato de Ivan Turguénev (1919/1930), o guionista e director ourensán Xavier Bermúdez compón un drama sobre a paixón prohibida entre un escritor maduro e unha inxenua e insondábel adolescente. *Nena*, título final dun filme que ía ser chamado inicialmente *Nostalxia dunha nena perdida* (Nogueira, 1997, p. 374), é a segunda longametraxe de Bermúdez tras *Luz Negra* (1992), unha película policial, coproducida entre España e Portugal e rodada integramente en Madrid, que tivo grandes problemas de distribución malia recibir a Mención Especial do Xurado en Alcalá de Henares e o Premio especial do Xurado do Festival Internacional de Gijón para a actriz protagonista, Mónica Molina. Producida polo selo Xamalú Filmes, que Bermúdez fundara na Coruña en 1994 xunto con Manane Rodríguez e Luis Fernández, *Nena* contou coa participación de Televisión de Galicia e Canal+ España e o financiamento da Consellería de Cultura e Comunicación Social da Xunta de Galicia. No tocante á presenza de profesionais galegos no filme, alén do director e guionista, cómpre salientar o labor da banda ourensá BIOS na composición musical, así como a participación dun nutrido cadro de intérpretes nados en Galicia. No trío de protagonistas, a carón dos actores españois Gary Piquer (Daniel Paz) e Juan Querol (David), destaca o traballo da santiaguesa Nerea Barros (Eli) na súa interpretación da nena que dá título ao filme. A ela, súmanse actores e actrices secundarios e extras, case todos de procedencia galega, entre os que se contan Pilar Pereira (Dona Luisa), Rebeca Montero (Paula), Óscar Durán (Xove) ou Tucho Lagares (Cura). A película, que contou con versión en galego para a súa exhibición en salas, non colleitou moi bos resultados no seu periplo polas pantallas de cinema, e os datos de asistencia e recadación dos que ten constancia o ICAA (con 664 espectadores e 2.359,50 € respectivamente) sitúana á cola das películas que conforman a nosa mostra de análise. Con todo, a fita foi merecedora da Mención Especial do Xurado en Alcalá de Henares, amais de seleccionada no Festival Internacional de Cine de Mar de Plata (Argentina).

Figura 6.1.17. Fotograma de *Nena*

6.1.17.2. Argumento

Galicia anos 90. Daniel Paz (Gary Piquer) é un escritor, director teatral e profesor universitario que acaba de ser abandonado pola súa parella. Desfeito polo fracaso desa relación, acepta unha encarga de escribir guións para unha comedia televisiva e retírase a unha vila rural do interior de Galicia coa esperanza de concentrarse no traballo e esquecerse da súa dor. Tras uns días de controlada rutina de escrita e relaxantes paseos, coñece a Elisa (Nerea Barros) e David (Juan Querol), dous irmáns orfos que viven sós na casa que herdaron tras a morte de seus pais. Daniel fica atraído pola misteriosa relación dos mozos, a medio camiño entre o amor fraternal e o romántico, e comeza a pasar moito tempo con eles. David, un actor afeccionado duns vinte anos de idade, topa no escritor un mestre co que perfeccionar as súas habilidades amais dun interlocutor co que contrapoñer teorías sobre a arte interpretativa. Eli, unha moza fermosa e inxenua de quince anos, acolle fascinada a amizade dese home maior, que a enche de agasallos e de novas experiencias.

Turbado pola paixón que comeza a sentir por Eli e pola confusa relación existente entre os dous rapaces, Daniel marcha ao monte para cavilar e pasar uns días afastado deles. Tras o infrutuoso do illamento, volve cos irmáns e emprega cada vez máis tempo na compaña de Eli.

Logo dun par de encontros nos que comparten conversas íntimas, longas camiñadas e mesmo bailes silenciosos, a moza cítao para vérense a soas, e pídelle a Daniel que non o comente co seu irmán. O escritor bate con David por casualidade e este confésalle que súa irmá está namorada e que a paixón que sente por el é tan forte que a enferma. Daniel fálalle da súa próxima cita con Eli, pero tenta tranquilizalo asegurándolle que non quere nada coa nena. Acode ao encontro na casa de Dona Luisa (Pilar Pereira), unha amiga da nai dos rapaces coa que Eli acostuma pasar algunhas tardes. A moza agárdao ás escuras, cos ollos afundidos e chorosos. Conmovido ao topala tan afectada, Daniel reacciona con agarimo e bícaa na man repetidas veces pero, antes de que ela teña tempo de contarlle o que sente, érguese e interrómpea con brusquidade. Recoñece entón terlle dito a David que planeaban verse, e cando a rapaza acusa a traizón da súa confianza, el repréndea por ter falado do que sentía co seu irmán. Eli escapa avergoñada e doída.

Daniel, arrepentido, vaina buscar á casa para desculparse, pero atopa a David só e sen coñecemento do paradoiro da moza. Comeza a buscala, agora rendido aos sentimentos que lle inspira Eli, disposto a declararse e ter unha relación coa rapaza. Dá con ela, enferma e exhausta, nunha vía do tren na que a cativa acostuma agocharse e lévaa en brazos á casa. O irmán convénceo de que a deixe descansar e convídao a volver ao día seguinte. Cando Daniel chega, os irmáns xa non están. Dona Luisa déixalle unha carta na que Eli se despide para sempre del e cando remata de lela prohíbelle volver polo lugar. Daniel, busca os mozos por todo o país durante anos, pero nunca máis os volve ver.

6.1.17.3. Temáticas

Adolescencia; alcolismo; ambición; amizade; amor; autosubestimación; avaricia; candidez; cartas-fotografías; cartos; castidade; celos; cinema; comicidade; crime; crueldade; culpabilidade; cultura; deporte; desexo; dor; educación; emigración; enfermidade; envexa; familia; fracaso; Galicia; gandería; herdanza; illamento; imaxinación; incesto; indiscreción; individualismo; instinto maternal; labores fogar; lembranzas; literatura; matrimonio; medo; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; orfandade; paseo; promiscuidade; prostitución; riqueza; rivalidade; servidume;

servilismo; sexo; sexualidade; soidade; suicidio; teatro; televisión; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; vaidade; violación; violencia; xogos; infantís.

6.1.17.4. Temporalidade e espacialidade

Malia que non hai constancia explícita da data na que o relato acontece, a ambientación e elementos de *atrezzo* da fita —ordenador portátil, reprodutores de VHS, ou póster do disco *Circus* que Lenny Kravitz gravou en 1995— o vestiario —citemos apenas unha camiseta do R.C. Deportivo da tempada 93-94— amais das referencias contextuais que se filtran nos diálogos, permiten situar a historia a mediados dos 90.

Diversas localizacións da provincia da Coruña (a propia cidade herculina, Betanzos, Boedo, Carballo, o Pazo do Souto de Sísamo, o Mosteiro de Cabeiro das Fragas do Eume, o río Tambre) e Lugo (Guitiriz) serven de escenario a unha Galicia da que tamén dan constancia os parlamentos das personaxes (que refiren a Santiago, Vigo e outros lugares). Cómpre sinalar que a meirande parte da metraxe transcorre no rural, nun vila tranquila e remota á que o protagonista foxe para illarse e topar repouso.

6.1.17.5. Galeguidade

Non hai dúbida de que a historia transcorre en Galicia nin de que galega é a procedencia das personaxes. Na versión orixinal do filme, rodada maioritariamente en castelán, introdúcense breves frases e cancións en galego. Contra o que acontece noutros filmes, a fita presenta un traballo coidado na caracterización sonora das personaxes, todas elas, mesmo as interpretadas por actores foráneos, cun notorio acento galego. Os diálogos inclúen tamén numerosas alusións a lugares de Galicia, como a cidade de Santiago, onde Daniel acostuma dar clase ou o Vigo que visita David de cando en vez.

6.1.17.6. Descrición das personaxes

Daniel Paz (Gary Piquer) é un home duns trinta e pico anos, louro e de complexión media. Íllase nunha vila do rural galego para esquecer o seu fracaso sentimental e centrarse na escritura dun serial de televisión que non o estimula mentalmente pero que lle promete reportarlle moitos cartos. Nun pasado próximo, foi profesor de Teatro

e Pragmática na Universidade de Santiago e topa na vila con varios dos seus ex-alumnos, todos eles escritores frustrados. Nos primeiros días desta reclusión voluntaria cumpre cunha dinámica de traballo sistemática e produtiva que racha tras coñecer a Eli e David, dous irmáns orfos que se profesan un amor alén do fraternal e que viven sós nunha casona a carón do río. Daniel fica fascinado polos irmáns. En David, actor afeccionado, descubre un pupilo- amigo e goza explorando o oposto dos seus caracteres. Eli convértese en obxecto de desexo e obsesión romántica, e tamén en fonte de remordemento pola súa curta idade. A través de constantes monólogos interiores, Daniel preséntase como un ser reflexivo, metódico e romántico que, tras coñecer a Eli, se inclina cara a esta ultima faceta da súa personalidade. A fuxida dos mozos faino percorrer o país na súa procura e ao non atopalos cae nunha depresión que tenta afogar en alcol. Anos despois, topámolo re-estabelecido nunha familia de posición acomodada.

David (Juan Querol) é un mozo duns vinte anos, atractivo e seguro de si. Vive nunha vila do rural galego coa súa irmá Eli, nunha casa que herdaron dos pais tras o seu falecemento nun accidente de tráfico. Traballou en Vigo como actor, pero deixouno para mudarse á vila por dificultades económicas. Exerce de irmán/pai/referente masculino da moza, e mantén con ela unha relación que vai alén do fraternal. É vaidoso: gusta de mirarse ao espello continuamente. Non dubida á hora de expoñer o seu parecer. É máis, parece que desfruta levando a contraria. Prézase de falar dunha intensa actividade sexual e declárase usuario habitual de prostíbulos. Diríxese ás mulleres de forma machista, con expresións denigrantes. Espera da irmá que faga todas as tarefas domésticas.

Eli (Nerea Barros) é unha moza de quince anos, alta, morena e fermosa. Vive con seu irmán nunha vila rural de Galicia, nunha casona que herdaron tras a morte dos pais. É inxenua pero ousada, doce, alegre e desvergoñada. Na casa, Eli asume o rol tradicional de muller-nai e fai todas as tarefas domésticas. A chegada de Daniel desequilibra esa situación. Eli fica cativada polo home e emerxe nela un amor febril que mesmo a fai enfermar. Ao non verse correspondida, cae nunha depresión profunda, que a debilita enormemente. Despois foxe co irmán.

Dona Luisa (Pilar Pereira) é unha muller maior que foi noutro tempo amiga da nai dos rapaces e vela por eles. Duns cincuenta anos, leva o cabelo recollido e usa roupas escuras. Semella unha institutriz. Seu home deixouna e foise cun circo ambulante. Farta das faladeiras dos veciños, deixa de tratar con eles e o seu círculo de amizades cínguese a Eli e David. Eli quérea moito. Cando a moza marcha, tenta protexela de Daniel.

O barqueiro (Carlos Elicechea) é un home de mediana idade, groso e co pelo rizado. Pasa día e noite pescando nunha chalana á que procura sacar certo rédito cobrando a cantos queren axuda para cruzar o río. E un tipo cismón, susceptíbel e indeciso.

A camareira (Ana Santiso) do bar da vila que frecuentan Eli, David e Daniel chámase Marisa, aínda que o seu nome non figura nos créditos do filme. É unha adolescente retraída e infeliz, que non pronuncia palabra e atende os clientes con desgana. Viste pantalóns vaqueiros e suadoiros amplos. Amósase submisa ante o patrón, un home moito máis vello ca ela, que a trata con dureza cando están no bar e a forza a teren relacións sexuais ás agachadas no monte.

O patrón do bar (Vicente Montoto), cuxo nome non se menciona no filme, explota a súa empregada laboral e sexualmente. É un home duns sesenta anos, co pelo cano, e camisas de cadros. Malhumorado, pasa o tempo no bar que el rexenta pero no que case sempre está sentado, deixando que sexa a camareira quen atende. Cando Daniel o descobre forzándoa ás agachadas no monte, entende que os seus sentimentos cara a Eli son puros e dá en buscar a moza.

6.1.18. *A los que aman* (Dir. Isabel Coixet, 1998)

6.1.18.1. Introdución

Logo de realizar *Demasiado viejo para morir joven* (1988), e *Cosas que nunca te dije* (1996), a directora catalá Isabel Coixet retoma o retrato intimista das relacións humanas nunha longametraxe sobre o(s) desamor(es) cuxa mellor presentación é o parlamento inicial dun dos seus protagonistas: "amei unha muller que amaba a outro, que non a amaba a ela senón a outra da que nunca soubo se lle correspondía". *A los que aman*, un filme hispano-francés, producido por Sociedad General de Cine e Le Studio Canal+, coa colaboración de SOGEPAC, é un drama de romanticismo exacerbado ambientado no século XVIII nun lugar indeterminado, aínda que probabelmente europeo, que a directora decidiu rodar en Galicia. Laxe, Láncara, Mondriz, Outara, Tracastro, Bóveda Ferreira de Incio, Santo Estevo e Tui, son escenarios escollidos para compor ese espazo impreciso que Coixet quixo manter na abstracción a fin de cinguir a película á expresión dos sentimentos das personaxes (Coixet en Heredero, 1998). En efecto, a miniaturista posta en escena da autora, e o labor de Paco Femenía na dirección dunha delicada fotografía de pegada veermeriana, conseguen eludir o contexto dos interiores e exteriores do filme e xogan coa paisaxe e as brétemas galegas para construír un lugar sen lugar. Joan Potau, autor do relato orixinal do que parte o filme, coasina o seu guión, e Ernest Blasi, Juan Botella e Mercé Paloma asumen a montaxe, dirección artística e deseño de vestiario, respectivamente. Alfonso de Villalonga, habitual colaborador de Coixet, firma a banda musical que é interpretada pola Orquestra Filharmónica da Cidade de Praga. No diverso cadro actoral, encabezado por Julián Núñez (o doutor na súa vellez), Patxi Freytez (o doutor na xuventude) e Olalla Moreno (Matilde), interveñen tamén Mónica Belluci (Valeria), Christopher Thompson (León), Albert Pla (Jonás novo) Juan Manuel Chiapella (Jonás vello), Amanda García (Armancia) e Gary Piquer (Martín), amais de algúns profesionais de Galicia como Xosé A. Porto, Flor Maceiras ou Roberto Leal, en papeis de apoio que pasan desapercibidos para o espectador.

Este filme de Coixet recibiu por parte da crítica avaliacións positivas que o describiron como "poema visual" (Barroso e Gil Delgado, 2002), "xoia miniaturista" (Heredero, 1998) ou

"delicatessen" (Fernández, 1998) e contou tamén cunha boa acollida do público. Con 109.983 espectadores e 420.304,26 € de recadación (ICAA), sitúase coma unha das fitas máis exitosas da mostra. Non tivo distribución en versión galega nin foi tampouco emitido por Televisión de Galicia.

Figura 6.1.18. Fotograma de *A los que aman*

6.1.18.2. Argumento

Europa, século XVIII. Un vello mestre rural que fora médico noutro tempo (Julio Núñez) recibe a visita dun home ansioso por atopar unha cura á repentina doenza da súa muller moribunda. Pese á súa resistencia inicial a exercer un oficio que deixara anos atrás, o vello doutor acepta axudar a Martín (Gary Piquer) e recoñece a súa dona, ferida polas infidelidades do home e profundamente enferma de desamor. Mentres velan a doente, os homes conversan sobre a historia do lugar e sobre as razóns que levaron ao antes doutor a se facer mestre. Seu pai era tamén médico. Por veces, cando el era neno, levábao canda si a visitar doentes e, nunha desas ocasións, achegáronse á casa dos avós de Martín. A súa tía Matilde, daquela aínda unha meniña, estaba moi enferma. Cando a viu, o mestre caeu fondamente namorado dela. Matilde recuperouse e o rapaz nunca

deixou de admirar esa nena de sorriso infindo. Decidiu facerse doutor coma o pai e, tras pasar varios anos fóra entregado ao estudo da medicina, retornou á vila. Matilde (Olalla Moreno) e a súa irmá pequena Armancia (Amanda García) —quen sería anos despois a nai de Martín— vivían ao coidado dunhas monxas. Seus pais marcharan a Nova Escocia para se facer cargo dunha herdanza. Namorado como a primeira vez que vira a Matilde, o doutor comezou a deixarlle diariamente flores e anónimas cartas de amor nunha rocha a carón do río polo que ela e Armancia acostumaban pasear. O que o mozo descoñecía era que Matilde recibía unicamente as flores canda un sobre baleiro co seu nome, pois a pequena Armancia gardaba as cartas para si e cultivaba un platónico amor cara ao doutor. Matilde, conmovida por eses xestos diarios e allea á súa autoría, anhelaba coñecer o seu misterioso pretendente. Unha tarde na que o doutor se ve na obriga de axudar a seu pai a tratar a afectados pola peste e non pode deixar o seu presente, Matilde acode ao río e descobre preto das rochas un impoñente home a cabalo. León (Christopher Thompson) é un emisario francés que chega á vila para levar a nova da morte dos pais das irmás. A viaxe faino caer mortalmente enfermo e é o novo doutor quen se ocupa de atendelo. Ao salvarlle a vida, gaña para si o afecto eterno de Matilde e a súa amizade, ao tempo que perde a posibilidade de ser o obxecto do seu amor. León e Matilde casan e o doutor decide marchar de novo para proseguir cos seus estudos e deixar a súa dor atrás.

Tras o fervor inicial do romance con Matilde, León sofre o tedio de verse illado nun lugar sen ocupacións ou vida social. Matilde, convénceo de que visite o pavillón de esgrima que seus pais crearan na súa nenez ante a desaparición da caza do lugar, e para o que contrataran a un prestixioso instrutor italiano (Lucciano Federico). León accede, pero descobre que, ante a enfermidade do preceptor, é a súa filla Valeria (Mónica Belucci), unha muller enigmática e verdadeiramente fermosa, quen imparte as clases. Sorprendido pola pericia de Valeria na arte da esgrima, León topa nela unha rival á que bater e conquistar. Pasan horas e horas xuntos e, cando o preceptor morre, entréganse a paixón que senten un polo outro.

Ao remate da súa instrución, o doutor volve. Atopa unha Matilde fondamente infeliz polas ausencias constantes do home e convértese no seu confidente e consolo. Ela tenta convencelo de que a leve ver unha das clases de esgrima que tanto pracer lle causan ao seu esposo.

Ante a negativa do doutor, é Armancia quen a acompaña. Ao ver cos seus propios ollos a paixón existente entre Valeria e León, Matilde cae enferma. Antes de morrer, confésalle ao doutor que o sabía namorado dela e que lamenta non telo correspondido.

O doutor vinga a morte de Matilde, impregnando con veleno os floretes dos amantes. Nun lance de esgrima entre os dous, unha estocada de Valeria fura o tecido da camisa de León, e o contacto do veleno coa pel fai que morra decontado. Ante a súa tumba, Valeria condena o doutor a vivir coa dor que lle produce facelo separado de Matilde e marcha a Europa, levando canda si a pequena Armancia. Foi esa dor e o saberse causante daquela morte a que motivou o abandono da medicina para sempre.

O final da historia coincide co albor do día. A muller de Martín comeza a dar síntomas de recuperación. Cando o home se interesa polo que motivou a mellora da muller, o doutor confésalle que simplemente lle asegurou que o seu home a amaba.

6.1.18.3. Temáticas

Accidente; acoso; amizade; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; autosubestimación; cartas; celos; confianza; crime; crueldade; cultura; deporte; desexo; diferenza de clase; dor; educación; emigración; enfermidade; enterro; esgrima; familia; fracaso; herdanza; imaxinación; infancia; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lectura; lembranzas; literatura; loucura; matrimonio; medicina; medo; morriña; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; orfandade; paisaxe; persecución; relixión; riqueza; segredo; servilismo; sexo; sexualidade; soidade; traballo; traballo intelectual; trampa; viaxe; vinganza; violencia; voracidade; xogos infantís.

6.1.18.4. Temporalidade e espacialidade

A elección do século XVIII como fondo temporal para o filme responde, en palabras da autora, á creación dunha atmosfera idónea para o desenvolvemento do desamor como tema central:

> No fondo creo que o noso gran dilema —falo evidentemente do dilema do primeiro mundo, no terceiro mundo o dilema é comer ou non comer— é o feito de amar, que amemos e non sexamos amados

> como quixeramos selo. Moitos dos nosos problemas e angustias veñen de aí. Para min o século XVIII presentaba unha maneira moi pura, sen entelequias para explicar o conflito... É unha declaración de principios. É unha película dedicada á xente que ama, que sente unha gran paixón que chega a cambiar a súa vida (Andreu, 2008).

O escenario escollido é novamente o rural pero, desta volta, como entorno privilexiado para o vivir dunha burguesía ociosa e formalista, sen máis ocupación que a de pensarse e sentirse, e onde as paixóns e as inquedanzas se engrandecen. As localizacións galegas convértense en coidados xardíns de camelias, bosques frondosos e ribeiras, e pazos silentes e luxosamente discretos.

6.1.18.5. Galeguidade das personaxes

Agás o acento non disimulado dalgúns dos nenos que serven de figurantes no filme, non hai elemento algún que nos permita supor que as personaxes da fita son galegas. Os diálogos permiten albiscar a procedencia foránea dalgúns caracteres secundarios, como o instrutor italiano ou o emisario francés, pero, á hora de buscar unha orixe ás personaxes centrais, topamos apenas unha referencia verbal á colonia francesa de Nova Escocia (Canadá) á que parten os pais de Matilde e Armancia para dar conta da súa herdanza. Tal e como mencionamos en parágrafos anteriores, a directora consegue levar á práctica a manifesta vontade de dotar o filme dunha localización abstracta. Esa razón lévanos á descartar as personaxes deste filme do cruzamento de datos na análise da mostra.

6.1.19. *Finisterre, donde termina el mundo* (Dir. Xavier Villaverde, 1999)

6.1.19.1. Introdución

Dez anos despois da estrea de *Continental* (1989), Xavier Villaverde volve ás pantallas de cinema con *Finisterre, donde termina el mundo*, un drama psicolóxico ou "thriller emocional", segundo palabras do director entrevistado por Miguel Mora (1999), producido por Continental Producciones, Tornasol Films e Xavier Villaverde P.C., con financiamento da Consellería de Cultura, Comunicación e Turismo da Xunta de Galicia e o Programa Emda da Unión Europea, e coa colaboración de Televisión de Galicia, Televisión Española e Fábrica de Imagens. O director e produtor Gerardo Herrero únese nesta ocasión ao binomio de produción que Pancho Casal e Villaverde mantiñan desde o primeiro filme do realizador coruñés para alumear unha fita de longa xestación, "[...] catro anos de traballo enorme: dous anos de *casting*, 12 versións do guión" (Fernández, 2005, p. 436), coa que pretendían "non só facer unha longametraxe, senón contribuír á industria audiovisual en Galicia" (Fernández, 2005, p. 436). Miguel Anxo Murado e Ruth Toledano acompañan a Villaverde na escrita dun guión arredor do desarraigo, as lembranzas e a creba, que tecen arredor da relación de dous irmáns galegos que van e veñen entre Galicia, Madrid e Lisboa na procura do pai. No equipo técnico repiten habituais colaboradores de Villaverde, como Javier Salmones na dirección de fotografía, José Nieto na composición da banda musical e Carmen Frías na montaxe. Aos intérpretes galegos Nancho Novo (Berto), Chete Lera (o pai) e Manuel Manquiña (comisario) súmanse foráneos como Enrique Alcides (Mario), Elena Anaya (Laura), Geraldine Chaplin (a nai) e Kassia Perminia (Kassia) para completar o cadro actoral.

Rodada orixinalmente en castelán, a película contou con versión dobrada ao galego para a súa distribución en salas.

Unha vez máis, a crítica salientou a composición visual de Villaverde, a súa imaxinería elegante e particular e a súa aposta por un cinema non convencional ao tempo que volvía acusar defectos na estrutura narrativa do filme (Nogueira, 1999). A película foi merecedora de catro Premios AGAPI (nas categorías de mellor director, mellor banda sonora, mellor son, e mellor película) e recibiu

tamén galardóns nos festivais de cinema de Dijon e Burdeos (Francia), no Festival de Cine Mediterráneo de Colonia (Alemaña) e o Festival Internacional de Cine de Avanca (Portugal). Con 73.321 espectadores e 265.181,41 € de recadación (ICAA), sitúase entre as dez películas máis exitosas das que compoñen a mostra estudo (ver gráficas 6.5.2.1 e 6.5.2.2).

Figura 6.1.19. Fotograma de Finisterre, donde termina el mundo

6.1.19.2. Argumento

Berto (Nancho Novo) e Mario (Enrique Alcides) son os fillos de dous hippies norteamericanos que percorrían mundo nunha vella furgoneta até que esta rebentou na Costa da Morte. Decidiron ficar e criar os seu fillos naquel lugar. Co tempo fóronse afastando un do outro, definíndose a partir dos seus contrastes e atraendo os fillos cara a bandos opostos. A nai (Geraldine Chaplin), unha muller miúda e rexa, vexetariana e anti-militar, entrégase á pintura malia non ser pintora, sumida na súa soidade e co pequeno Mario a enredar coas cores cabo de si. O pai (Chete Lera), escuro e diletante, noutro tempo camareiro, cantante ambulante e engraxador de barcos, mexe entre máquinas e practica o tiro con Berto, o fillo máis vello, a carón del. Cando consegue amañar a furgoneta que os levara a Galicia, o pai marcha para non volver máis. Berto convértese entón na persoa na que Mario pode atopar a seu pai, cos seus xestos, coa súa maneira de pensar e de falar. Mario faille prometer que un día o irán buscar. Pero

tamén Berto marcha sen previo aviso e o rapaz fica só coa súa nai. Durante un tempo, Berto envía a Mario fotos e postais, imaxes dos moitos lugares que visita. Despois obxectos, cada vez máis estraños e alleos. Máis tarde, nada.

Seis anos despois da marcha de Berto, Mario é encarcerado en Madrid por negarse a facer o servizo militar. Rompe coa folga de fame e consegue un trato para saír da cadea. É Berto quen o vai buscar. Pasan o día xuntos e Mario tenta descubrir o home no que se converteu seu irmán, pero todo canto atopa é un feixe de preguntas con poucas respostas. Confirma apenas que Berto atopou o seu pai nas viaxes, que pasaron tempo xuntos e que se volveron separar. En Madrid, a de Berto é unha vida nocturna, solitaria e intensa. Vive nun ático clandestino, luxoso e aberto cara aos tellados da cidade, cheo de lembranzas dos moitos lugares que visitou. Trafica para un tipo chamado Héctor (Harold Zúñiga) propietario dunha discoteca na que tamén baila a súa moza Laura (Elena Anaya), unha muller fermosa e calada que sabe tan pouco de seu irmán coma el, e que fascina a Mario. Ao pouco de chegar, uns matóns de Héctor descobren a Mario só á saída do ático e danlle unha malleira como recado e castigo a Berto. Este di, entón, ter que marchar un tempo por negocios e pídelle a Laura que leve o seu irmán canda si. Laura e Mario espréitanse en silencio, procurando no outro pegadas daquel que os une e os separa. Sen noticias de Berto por días, Mario volve ao ático á procura de respostas e atópao desvalixado e desfeito. A policía está no lugar, préndeno e lévano a comisaría. Interrógao un sub-comisario que di ser galego (Manuel Manquiña) e que lle conta que Berto non é senón un soprón que se lles está indo das mans. Cando Mario volve á casa de Laura, o irmán xa está a agardar por el. Obrígaos aos dous a que o sigan nunha escapada na que Mario poderá coñecer a seu pai. Antes de tomar rumbo a Lisboa, prenden lume á mansión de Héctor cuns cócteles molotov. Ao chegar a Portugal, refúxianse na que fora a morada do pai, unha casa impoñente con forma de proa de barco. Deixando a Laura e Mario de novo sós, Berto vai na procura de Kassia (Kassia Perminio), unha angolana fermosa e sensual da que seu pai e mais el foron amantes un tempo. Convéncea de que lle diga onde buscar a seu pai, e dá con el na barra dun bar.

Mentres tanto, Laura e Mario descobren unhas filmacións do tempo en que Berto, Kassia e o pai convivían en Lisboa. Ao proxectalas, chegan a entrever a complexa relación que existía entre os

tres. Mario e Laura entréganse tamén un ao outro. Cando Berto chega, descóbreos despedíndose cun bico. Reacciona contra Laura cunha violencia aparente, que se sufoca de inmediato cando a moza marcha do lugar co coche del. A seguir, cóntalle a Mario que atopou o pai de ambos e lévao a velo. Berto mantense aparte mentres os outros conversan. O pai cóntalle que os deixou para facelos libres, que quixo que medrasen exentos de cargas familiares e ataduras e que, agora, vello e canso, volveu ligarse a outra familia coa que é feliz. Logo de cumprir a promesa de levar o seu irmán canda seu pai, Berto deixa a Mario ás portas do cárcere para que se una aos compañeiros e volva á folga de fame en protesta pola obrigatoriedade de facer o servizo militar.

Cando Laura chega ao seu destino, encontra o maleteiro cheo de cartos e unha mensaxe de Berto que lle pide que non se esqueza do seu irmán.

Berto, xa libre e só, mergúllase no mar.

6.1.19.3. Temáticas

Accidente; alcolismo; ambición; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; autoridade militar-policial; caciquismo; cárcere; cartas-fotografías; cartos; celos; contrabando; crime; culpabilidade; cultura; decrepitude; deporte; desconfianza; desexo; educación; emigración; fracaso; fútbol; familia; Galicia; homosexualidade; humor; illamento; incendio; individualismo; infancia; infidelidade; instinto maternal; insubmisión; labores fogar; lembranzas; matriarcado; medo; misterio; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; pintura; política; promiscuidade; prostitución; relixión; roubo; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; suicidio; traballo; tráfico de drogas; traizón; viaxe; vinganza; violencia; voracidade; xenerosidade; xogo; xogos infantís.

6.1.19.4. Temporalidade e espacialidade

O filme percorre un período de tempo que arranca en 1968, cando os pais de Berto e Mario chegan a Galicia, e que remata a fins dos anos 90, no centro das protestas pola despenalización da insubmisión. Os primeiros minutos da metraxe exploran a través de elipses a infancia e adolescencia dos irmáns, mentres que o groso da película se

ocupa dos días transcorridos dende o seu encontro con algúns *flashbacks* ao pasado para recompoñer a historia de Berto e seu pai.

Fisterra, Madrid e Lisboa emerxen como tres espazos diferenciados na fita. Galicia é retratada como cabo do mundo, como unha paisaxe rompente e salvaxe de cores suavizadas pola brétema e a auga. É o territorio de Mario e de súa nai e o lugar de onde foxen Berto e seu pai. Un faro, un estudo de pintura, e as ondas batendo en pradarías infindas que van morrer nas rochas.

Madrid é o espazo de Berto e de Laura. Unha cidade nocturna de cores contrastadas e intensas, de música electrónica e negocios turbios, de conflitos e tramas ilegais. Un ático repleto de obxectos doutros lugares, unha cárcere, unha discoteca con gaiolas. E un feixe de coches e de xente.

Lisboa é o lugar do pai, unha cidade refuxio, terreal e con cores vermellas e historias prohibidas a carón do lume. Unha casa abandonada, unha ponte inmensa e tamén o mar.

6.1.19.5. Galeguidade das personaxes

A orixe galega de Berto e Mario, o dúo de irmáns protagonistas, faise constar nas imaxes fisterrás da súa infancia e adolescencia e en alusións directas que se verten nos seus parlamentos. Berto cita por veces a Castelao e Rosalía e describe Galicia como "o país da nubosidade variábel" ou o lugar ao que volver. É tamén a través do diálogo como sabemos que o subcomisario, que se di paisano de Mario, amais do camareiro dun bar ao que acoden, son galegos. Con todo, ningún deles será incluído na análise en profundidade pois apenas teñen importancia na trama. O resto de caracteres son tamén excluídos pola súa condición de non galegos.

6.1.19.6. Descrición das personaxes

Mario (Enrique Alcides) é un mozo de 18 anos, alto e fraco, atractivo. Seus pais eran dous hippies norteamericanos que recorrían o mundo nunha furgoneta. O vehículo estragouse en Galicia e alí ficaron. O pai abandónaos cando el é só un neno e o seu irmán Berto convértese no seu referente masculino. Logo da marcha deste, o seu mundo xira unicamente arredor da nai. Antimilitarista coma ela, ingresa no cárcere por negarse a facer o servizo militar. Ponse en folga de fame, pero abandónaa ao cabo duns días e consegue un permiso.

Avergóñase da súa fraqueza. Pasa uns días co irmán en Madrid e tenta coñecelo. Repróchalle que el tamén se fora e que buscara a seu pai sen el, pero perdóao. Mario é curioso e contemplativo, foxe do conflito e déixase levar polo que outros lle din. Interroga o irmán para saber a que se dedica, que fixo, como é. Unha busca que non é senón a busca de seu pai. Segue a Berto até Lisboa. Fica namorado da súa moza, Laura, e traizóao sen saber que Berto planeara todo para que así acontecera. En Portugal coñece a seu pai. Repróchalle que os abandonase, que agora teña outra familia. Despídese do irmán e de volta en Madrid ingresa de novo no cárcere para cumprir coa folga de fame e coa condena. Ao saír, Laura está a agardar por el.

Berto (Nancho Novo) é o irmán maior e o referente masculino de Mario logo da marcha do pai de ambos. Cando eran nenos, prometeulle que o irían buscar xuntos, pero incumpriu o acordado e marchou só coñecer mundo. Sempre culpou a nai polo abandono do pai e nunca volveu visitala a Fisterra. Chegou a dar co pai nas súas viaxes e ambos amaron a unha muller á que seu pai deixou de querer ao tempo que ela deixaba de querer a Berto. Decepcionado co pai, tentou matalo. Identifícase como galego e cita a Castelao e Rosalía pero di preferir pensar en Galicia como un lugar ao que volver. Vive en Madrid, nun ático luxoso e con decoración ecléctica, cunha ampla terraza. Trafica con drogas para o propietario dunha discoteca na que tamén traballa a súa moza como bailarina. Estivo no cárcere. É un tipo esquivo, arrogante e provocador. Alto e atractivo. Séntese culpábel por terlle fallado ao irmán e organiza un plan para deixar todo atrás, levalo a coñecer o pai, arranxarlle a vida e desaparecer.

6.1.20. *La lengua de las mariposas* (Dir. José Luis Cuerda, 1999)

6.1.20.1. Introdución

Tres contos de Manolo Rivas, *A lingua das bolboretas*, *Carmiña* e *Un saxo no bosque*, todo eles contidos no libro *¿Que me queres amor?* (Rivas, 1995) inspiran a José Luis Cuerda para compor un filme que toma prestado o título do primeiro deles e que se centra na relación dun rapaz e o seu mestre republicano uns meses antes do comezo da Guerra Civil española. Rafael Azcona, colaborador habitual de Cuerda e, coma el, fervoroso seguidor do traballo do escritor e xornalista galego, foi o guionista encargado de enramar os tres contos nun relato único que lle valeu o Goya ao mellor guión adaptado do ano 2000 e o Premio do Círculo de Escritores Cinematográficos na mesma categoría e no mesmo ano. Segundo Cuerda expresou no Diario de Rodaxe publicado en páxinas de *El Cultural*, o máis complexo foi dar cun produtor que confiase nun proxecto de "índole moral", con pegadas do *Lacombe, Lucien* (1974) de Malle ou *Germania anno zero* (1948) de Rossellini "con trufamento, se é que un fose capaz de tal cousa, de fiíños fordianos e renoirianos"(Cuerda, 1999)[240]. Topouno en Fernando Bovaira, daquela director xeral de SOGETEL. Cun orzamento de catrocentos millóns de pesetas (uns 2.404.048,418 €) e producida por Sociedade General de Televisión (SOGETEL), o Grupo Voz e Las Producciones del Escorpión, a fita contou coa colaboración de Televisión de Galicia e Canal+, coa participación de TVE e con financiamento da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, do ICAA e da Deputación de Ourense. A vila de Allariz converteuse en centro neurálxico desta produción rodada integramente en Galicia, que empregou como localizacións diversos lugares das provincias de Ourense (Folgoso, A Enfestela, O Rexo, Vilar de Flores, Quintas, Novás, A Quinta, Xunqueira de Ambía e Piñeira de Arcos), A Coruña (Troitosende, Touro e Challón) e Pontevedra (segundo se fai constar na base de datos do ICAA). Na súa segunda filmación en terras galegas tras *El bosque animado* (1987), Cuerda arrodéase dun equipo técnico composto por notábeis profesionais do cinema español, como

[240] En español no texto orixinal: "con trufamiento, si es que uno fuera capaz de ello, de hilillos fordianos y renoirianos" (Cuerda, 1999).

Javier Salmones na dirección de fotografía, Nacho Ruiz Capillas na montaxe, ou Alejandro Amenábar e Ángel Illarramendi na composición musical. Fernando Fernán Gómez, sublime na interpretación do mestre republicano que o faría merecedor do Premio Donostia no Zinemaldia, era a cara máis recoñecíbel dun equipo de intérpretes sobre o que había dicir o director:

> O resto do elenco, a excepción de tres ou catro madrileños, compóñeno actores galegos, músicos galegos e galegos que nin son músicos nin actores. É vital, nunha película coma esta, que entre o espectador e as personaxes non se interpoña o intérprete. Que os actores sexan descoñecidos —moitos non o son en Galicia, dende logo— e que a sensación de verdade a perciba o espectador inmediatamente. Por outro lado, irse a rodar a calquera esquina de España e aparecer con todo posto, técnicos e actores, é puro imperialismo. Cando e como van practicar se non viven en Madrid?[241] (Cuerda, 1999).

Entre os amentados actores e actrices de Galicia, cómpre destacar o labor dos nenos Manuel Lozano (Moncho), Tamar Novas (Roque) e Lara Silva (Aurora), e o traballo interpretativo de Uxía Blanco (Rosa), Gonzalo Uriarte (Ramón), Roberto Vidal Bolaño (Boal), Celso Bugallo (o cura), Celso Parada (Macías) ou Xosé A. Olveira 'Pico' (acordeonista). A estes súmanse caras tamén coñecidas das pantallas españolas como o madrileño Guillermo Toledo (O'Lis), a asturiana Elena Fernández (Carmiña), ou o catalán Jesús Castejón (Don Avelino).

Salvando as opinións de autores que, coma Jose Luis Monterde, a encontraron carente de "calquera orixinalidade ou risco" (Monterde, 1999), a película recibiu boa acollida de crítica e público. Os datos que o ICAA proporciona sobre a afluencia de espectadores en salas e a

[241] En castelán no orixinal: "El resto del reparto, a excepción de tres o cuatro madrileños, lo componen actores gallegos, músicos gallegos y gallegos que ni son músicos ni actores. Es vital, en una película como ésta, que entre el espectador y los personajes no se interponga el intérprete. Que los actores sean desconocidos -muchos no lo son en Galicia, desde luego- y que la sensación de verdad la perciba el espectador inmediatamente. Por otro lado, irse a rodar a cualquier esquina de España y aparecer con todo puesto, técnicos y actores, es puro imperialismo ¿Cuándo y cómo van a practicar si no viven en Madrid?" (Cuerda,1999).

recadación nas billeteiras (1.181.542 espectadores e 4.632.534,63 € respectivamente), sitúana na cabeceira da mostra. O filme contou con copias en galego para a distribución en salas e foi comercializada tamén en DVD en idioma galego. Canda os mencionados premios ao labor de Azcona e Fernán Gómez, a fita foi recoñecida como mellor película do Cleveland International Film Festival e seleccionada entre os mellores filmes estranxeiros do National Board of Review dos EUA. Cuerda tamén foi premiado como Mellor Director nos Premios Ondas e recolleu o Premio do Público no Toulouse Cinespaña.

Figura 6.1.20. Fotograma de *La lengua de las mariposas*

6.1.20.2. Argumento

Galicia, 1936. Nunha vila rural do interior, Moncho (Manuel Lozano) asiste por primeira vez á escola co temor de o que mestre lle pegue. Pois iso din os outros rapaces, que os mestres pegan. E o da vila, Don Gregorio (Fernando Fernán Gómez) ten cara de mal xenio amais dun corpo enorme e a voz grave e fonda. Nada máis entrar na clase, faino ir até a súa mesa e presentarse ante o resto dos rapaces. Aterrorizado, Moncho mexa por si e todos os cativos rin. Así que escapa ás carreiras da aula, e vai até o mercado, ao río e ao monte. Querería chegar á Coruña para coller un barco a América como fixo seu tío. Pero fica durmido. E alí o atopa seu irmán xa á noite, aterecido e con medo. O curioso é que Don Gregorio vai até a súa

casa, insiste en falar con el, pídelle desculpas polo acontecido e convídao a volver a escola.

Moncho volve e descobre que o mestre non pega, que é moi bo e conta cousas ben interesantes, como que as patacas veñen da América, que as arañas inventaron o submarino, ou que as bolboretas teñen unha lingua enroscada coa que poden zugar o azucre das flores. Alí coñece a Roque (Tamar Novas), un rapaz algo máis vello ca el que se converte no seu mellor amigo e que é, tamén, irmán de Aurora (Lara López), a nena máis bonita da vila. Roque apréndelle cousas de maiores como asubiar cos dedos da man ou distinguir a ralea do grilo polo canto, e lévao a ver como O'Lis (Guillermo Toledo) e a Carmiña (Elena Fernández) se aman apaixonadamente mentres Tarzán, o can dela, non deixa de ladrar a carón deles.

Ao cabo do día, Moncho cóntalle a seu irmán Andrés (Alexis de los Santos), e a seus pais Rosa (Uxía Blanco) e Ramón (Gonzalo Uriarte) todo cando aprende na escola.

Mentres, á vila chegan ecos da conflitiva situación que se está a vivir en Madrid. Á saída da igrexa, o cura párroco (Celso Bugallo) vixía a asistencia dos fieis ao culto e escoita os plans de Don Avelino (Jesús Castellón), o ricachón do lugar, para poñer freo a tanto roxo. Os pais de Moncho tamén falan sobre política ás veces. Ramón é un xastre ateo entusiasta de Azaña. Rosa, unha católica de misa diaria que observa con preocupación a militancia do home e tenta facelo pasar por crente ante os ollos dos outros.

Co chegar da primavera, o mestre traslada ao exterior da escola a clase de Historia Natural. Moncho sofre un ataque de asma e Don Gregorio apúrase a collelo en brazos e métese con el no río até que o rapaz volve respirar. Como agradecemento por salvar a vida do fillo, Ramón técelle un traxe que Moncho lle entrega con orgullo nunha tarde na que o mestre lle fala da súa muller morta, lle presta o seu primeiro libro e o agasalla cun trebello para prender bolboretas.

Xa no verán, a Orquestra Azul, na que Andrés toca o saxo, sae de xira á veciña aldea de Santa Marta de Lombás e Moncho consegue que seus pais o deixen ir tamén. Os irmáns hospédanse na casa de Boal (Roberto Vidal Bolaño), o alcalde, un home xardesco, seco e moi pagado da escasa fortuna que posúe. Convive cunha mociña miúda e de ollos riscados, cravadiña ás chinesas das enciclopedias que tan lindas lle parecen a Andrés. Boal cóntalles que Nena (Milagros Jiménez) perdeu a fala aos catro aniños, logo de ser atacada polos

lobos. E dilles tamén que non é a súa filla, senón a súa muller. Na verbena, Andrés interpreta para ela unha emocionada peza ao saxo que Nena recibe con bágoas nos ollos. Cando a orquestra deixa Lombás, a moza sáelles ao camiño para ver a Andrés por última vez.

De volta na vila, os veciños celebran a xubilación de Don Gregorio, quen se despide dos nenos cun emotivo discurso a prol da importancia da educación e a liberdade de pensamento. Ao pouco, a radio trae novas da Guerra en África e os paisanos comezan a posicionarse nun e noutro bando mentres as rúas da vila van quedando desertas. Co alzamento militar, Rosa afánase en destruír cantos documentos atopa sobre a filiación republicana do home e obriga os rapaces a negar a amizade co mestre. Prendidos polos fascistas, os partidarios da República son retidos na escola. Mentres os meten nun camión para o seu traslado, reciben os insultos dos paisanos. Rosa, consciente do perigo ao que a súa familia se expón, arenga o home e os fillos para que fagan escarnio dos detidos. Cando sae Don Gregorio, Moncho chámalle con rabia as cousas que escoita aos outros, como "ateo" e "roxo" e tamén aqueloutras que aprendeu do mestre como "tilonorrinco" ou "espiritrompa".

6.1.20.3. Temáticas

Alcolismo; amizade; amor; antroido; atraso-miseria; autoridade militar-policial; aventura; caciquismo; cartas; cartos; celos; comicidade; confianza; costura; crueldade; cultura; deporte; desaparición; desexo; diferenza de clase; dor; educación; emigración; enfermidade; enterro; extorsión; familia; fútbol; Galicia; gandería; guerra; guerra civil; heroicidade; historia; identidade; indiscreción; infancia; labores fogar; lectura; malicia; matriarcado; matrimonio; medo; meigaría; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; paisaxe; parafilia; persecución; política; razas; relixión; riqueza; segredo; sexo; sexualidade; soidade; traballo; traizón; trampa; vergoña; viaxe; vinganza; violencia; voracidade; xenerosidade; xogo; xogos infantís.

6.1.20.4. Temporalidade e espacialidade

A historia sitúase en 1936, nos meses previos ao alzamento militar. O lugar escollido para a ambientación do relato, é unha pequena vila do interior de Galicia, que se afasta do retrato típico da

aldea remota e atrasada. Allariz é o escenario polo que se decanta Cuerda (1999), ao consideralo

> Perfecto para narrar unha historia que, profundamente galega, puido ocorrer, ocorreu por desgracia, en moitos lugares de España. Representativo de núcleos de poboación de mediano tamaño onde a proximidade e o coñecemento mutuo da veciñanza facían estres transos máis patéticos e máis crueis.[242]

Amais das rúas e prazas empedradas da vila allaricense, a ribeira do Tambre, na que o mestre imparte as súas clases de natureza e onde teñen lugar os seus paseos e charlas con Moncho, constitúen outro dos principais escenarios dun filme que se esmera en retratar a beleza da paisaxe natural do lugar.

6.1.20.5. Galeguidade das personaxes

Contra o que acontece noutros exemplos desta mostra (*El juego de los mensajes invisibles*, *Urxa*, ...), a adaptación cinematográfica dos contos de Manuel Rivas respecta o acoutamento espacial que o escritor galego presenta na súa obra. As vilas galegas dos relatos de *Que me queres amor* son, cando menos nominalmente —xa que a nivel visual se compoñen de localizacións diversas e espalladas por varias provincias—, as de *A lingua das bolboretas.* Os diálogos reproducen mencións a lugares existentes de Galicia, como a cidade da Coruña, á que quere escapar Moncho para embarcar cara a América, ou as aldeas de Sésamo e Sarandón, das que proceden O'Lis e a Carmiña, respectivamente.

Ao tempo, se ben a linguaxe da versión orixinal do filme é o castelán, o guión de Azcona tamén mantén parlamentos existentes no relato orixinal nos que se fai mención ao galego como lingua natural das personaxes. É o caso do director da Orquestra Azul, Macías, que esperta as gargalladas do público de Santa Marta de Lombás ao presentarse da seguinte forma: "Nos dirigimos a nuestro distinguido público en castellano ya que el gallego lo hemos olvidado después de

[242] En castelán no orixinal: "Perfecto para narrar una historia que, profundamente gallega, pudo ocurrir, ocurrió por desgracia, en muchos lugares de España. Representativo de núcleos de población de mediano tamaño donde la proximidad y el conocimiento mutuo del vecindario hacían estos trances más patéticos y más crueles" (Cuerda, 1999).

nuestra última gira por Hispanoamérica". Damos, pois, en que as personaxes son, coma nos textos orixinais, tamén galegas.

6.1.20.6. Descrición das personaxes

Don Gregorio (Fernando Fernán Gómez) é o mestre da vila. Un home maior (duns sesenta e pico anos) e corpulento, de falar grave e vehemente, de xesto serio. É un docente tranquilo e xeneroso cos rapaces, diríxese a eles con respecto e recibe dos nenos o mesmo trato. A súa actitude e coñecementos espertan a admiración de Moncho e torna no seu heroe cando se mete con el no río para evitar que afogue dun ataque de asma. Ateo, négase a impartir a doutrina católica nas súas aulas e, no canto diso, ensínalles aos nenos a historia das relixións. É republicano e goza do aprecio de boa parte dos veciños. Na súa biblioteca, garda exemplares como *La conquista del pan* (1892) de Kropotkin, dos que di que son coma "un fogar, no que resgardar os nosos soños para que non morran de frío". Ten un poder adquisitivo baixo. Usa sempre o mesmo traxe raído e só o muda cando o xastre lle regala outro como agradecemento por salvarlle o fillo da morte. Pese a iso, négase a aceptar o suborno do cacique da vila para que trate o seu herdeiro con máis severidade na escola. É viúvo. Morreulle a muller moi nova e non foi quen de volver amar.

Moncho (Manuel Lozano) é un neno de oito anos inquedo, curioso e agudo, pero vergoñento, temeroso e feble, coma un paxariño. Na casa, por iso, dinlle "Pardal", "Gorrión", na versión en castelán.

É o fillo de Ramón, o xastre da vila, e da súa muller Rosa. Ten un irmán maior, Andrés, e unha media irmá, Carmiña, á que apenas coñece. É asmático e cómprelle usar respirador, cousa que o avergoña. O primeiro día de escola a súa nai acompáñao. Leva medo de que o mestre lle pegue, e iso e as mofas dos compañeiros fan que mexe por si e que escape. Pérdese e fica durmido no monte até que o atopa o seu irmán. Superado o medo a Don Gregorio, Moncho fica fascinado coa personalidade e o coñecemento do mestre. Cando chega á casa, conta aos seus pais e irmán todo canto del aprende. Moncho quere ser batería, e segue ao seu irmán ás clases de música e ás viaxes da orquestra. O seu mellor amigo é Roque e está namorado da irmá deste, Aurora.

Rosa (Uxía Blanco) é a nai de Moncho e Andrés, e a muller de Ramón. É unha ama de casa cauta e crente que sobre-protexe aos fillos. Republicana moderada, defende as achegas sociais da esquerda e nega as brutais accións contra a igrexa que se lles atribúe, pero tenta amainar a militancia política do home. É ela quen leva a voz cantante na casa. Tras o alzamento militar, afánase en desfacerse dos vestixios das afinidades políticas de Ramón, nega todo contacto anterior cos veciños partidarios da República e, cando estes son detidos, aprema os seus para que participen no escarnio popular.

Ramón (Gonzalo Uriarte) é o pai de Andrés e Moncho, e o marido de Rosa. De profesión xastre. Un home discreto, pequeno e fraco. Alén de Andrés e Moncho, ten outra filla, Carmiña, cunha muller á que abandonou antes de casar con Rosa. Cando a nai de Carmiña morre, e pese ao descontento manifesto da súa dona, Ramón acode ao funeral e ocúpase dos gastos do enterro. É republicano —de Azaña—, ateo e sindicalista. Define os mestres como as luces da República e quéixase de que cobren tan pouco. Traba unha forte amizade con Don Gregorio. O trunfo do golpe fascista ráchao por dentro. Escóndese para evitar as peticións de axuda dos seus compañeiros e, cando estes son detidos, entre bágoas, súmase aos insultos do resto.

Andrés (Alexis de los Santos) é o irmán de Moncho. Un adolescente, case un homiño que soña con amar unha moza e fuma ás agachadas de seus pais. É axudante na farmacia da vila. Vai a clases de música para aprender a tocar o saxofón e consegue entrar na Orquestra Azul. Engaiolado co retrato dunha rapaza chinesa que topa na enciclopedia, planea ir a China para casar alá. Na súa primeira saída coa Orquestra Azul fóra da vila, alóxase canda seu irmán na casa de Boal, o alcalde de Santa Marta de Lombás. A muller del, Nena, é unha meniña de ollos riscados que o home coida dende cativa, e que a Andrés se lle antolla cravadiña á chinesa da enciclopedia. Enfeitizado pola rapaza, Andrés toca para ela unha peza ao saxofón como nunha antes o fixera.

Don Avelino (Jesús Castejón) é un tipo severo e autoritario. É o home máis rico da vila e fai ostentación das súas pertenzas e do poder que estas lle confiren. Tenta subornar ao mestre para que sexa máis

duro co fillo na escola. Católico e fascista, antes do estalido da guerra, aposta por queimar Madrid para resolver a situación do país. É dos que se erguen e abandonan o acto de despedida de Don Gregorio cando este dirixe cara aos alumnos unha arenga á liberdade de pensamento e educación. E, tamén, é dos que asexan aos veciños para denunciar ao Réxime o seu comportamento.

O'Lis (Guillermo Toledo) é un home duns trinta anos, que acostuma andar bébedo. Traballa na Coruña e le con moita dificultade. Os domingos acode á taberna do pai de Roque polas mañás, toma unhas copas de anís e merca unha botella antes de ir á aldea de Sarandón para se topar con Carmiña, a súa amante. En canto se vén bótanse un a cabalo do outro co can dela, Tarzán, a brincar e ladrar arredor dos dous. A botella é para a nai moza, que está encamada. O'Lis devece por se deitar con Carmiña pero non pode soportar ter sempre o can ao cabo deles. O caso é que canto máis preto está o can, máis se excita a moza e se o can non está, a Carmiña arrefríase e para. Así que O'Lis déixao facer. Até que unha noite, bébedo e farto do animal, vai até a casa de Carmiña ás agachadas e mátao dun estalazo cun pau.

Carmiña de Sarandón (Elena Fernández) é filla de Ramón e, polo tanto medio irmá de Moncho e Andrés. Vive soa coa nai, unha muller enferma e encamada que apenas oe nin ve, na aldea de Sarandón, un lugar con catro casas cubertas de toxos. Os da vila téñena por unha prostituta e Carmiña apenas baixa da aldea por vergoña. Só se achega a casa do xastre cando a nai lle morre, para pedirlle cartos cos que pagar o seu enterro. Ramón e Rosa non queren que os fillos saiban da súa existencia. É unha muller nova, fermosa e ardente. Acode ansiosa aos seus encontros sexuais co Lis, nos que lle gusta ter a carón dela o seu can Tarzán. Pero O'Lis mátalle o can e ela deixa de desexalo.

Roque (Tamar Novas) é o mellor amigo de Moncho. Un traste valente e compasivo que se apiada do cativo cando este mexa por si diante de todos. Cando Moncho volve á escola avergoñado, Roque faille acenos ao mestre para que sente a Pardal canda si e confésalle que el cagou os pantalóns o primeiro día de escola para que o rapaz se tranquilice. Fillo do taberneiro da vila, Roque escoita as conversas dos

homes na taberna, e así aprende cousas dos grandes que lle ensina despois a Moncho.

Roque pai (Tatán) é o taberneiro da vila, e o pai de Roque e Aurora. Un home duns corenta e tantos anos, alto, moreno e cun gran lunar na cara. Fai de confidente dos homes que pasan polo bar, coma O Lis, que lle confesa os amoríos coa Carmiña de Sarandón. Tamén é alí onde os homes se reúnen para escoitar as novas da Guerra de África e o resultado das sesións parlamentarias de Madrid. Bo amigo de Ramón e D. Gregorio é un dos máis fieis partidarios da República na vila e un dos que tentan agrupar os homes para a resistencia. É tamén un dos primeiros detidos e un dos que máis violencia recibe por parte dos soldados fascistas e dos veciños.

Boal (Roberto Vidal Bolaño) é o alcalde de Santa Marta de Lombás, unha vila veciña, á que Andrés e Moncho acoden coa orquestra para tocar na festa. Os músicos hospédanse nas casas dos veciños e Boal escolle a Andrés e Moncho para evitar que os homes se lle acheguen á muller: unha mociña fermosa de riscos chineses que vive con el. Trátaa coma se fora unha serventa e non dubida en pedirlle que quite a blusa ante os rapaces para amosarlles as marcas que lle deixaron uns lobos que a atacaron de meniña. É un home alto e delgado, de nariz longo e aguzado, con barba e pelo ralos e ollos escuros. É miserento e porcallán. Malia prezarse de ser o home máis rico da vila, ten a casa cuberta de cagallas de coellos coa escusa de que fan bo esterco.

Macías (Celso Parada) é o director da Orquestra Azul. Un home duns cincuenta e tantos anos, de pelo cano e complexión forte. É extravertido e retranqueiro. Topa con Moncho e Andrés e recoñéceos como o fillo do xastre que lles fixo os uniformes. Ao ver que Andrés ten un instrumento, convídao a unirse á orquestra.

O cura da vila (Celso Bugallo), é un home grave e recio que vixía o cumprimento da moral cristiá por parte dos fieis. Duns sesenta anos, pequeno, con ollos grandes sempre a mirar de esguello e con nariz longa. É de dereitas e mantén continuadas discusións co mestre.

Nena (Milagros Jiménez) é unha mociña adolescente, miúda e delgada, cunha trenza longa e un rostro doce e redondo con ollos riscados que vive na veciña vila de Santa Marta de Lombás. É a muller de Boal e está con el dende que era unha meniña. Cando Nena tiña catro anos, Boal tíñaa canda si nun prado e unha manada de lobos tendeulle unha trampa. Fixéronlle ir tras uns cantos deles, mentres outros levaban a pequena á súa cova. Boal atopouna viva, coas marcas dos dentes dos lobos no pescozo. A pequena non volveu falar. Come coma un paxariño. Fita con ollos namorisqueiros a Andrés e chora de emoción ao sentilo tocar o saxo na verbena. Cando a orquestra marcha, corre para despedilo dende o camiño.

Aurora (Lara López) é unha pequena loura, guapa e de ollos claros que a Moncho lle parece a nena máis bonita da vila. É a filla do taberneiro e a irmá de Roque.

Xosé María (Alberto Castro) é o fillo do rico da vila. Ten os mellores xoguetes e leva as mellores roupas pero os compañeiros non o queren ben. Rifa con Roque. Di que non lle fai falta aprender nin traballar porque de grande vai ser señorito na Coruña.

O alcalde (Tucho Lagares), é o dirixente republicano da vila. Un home pequeno e delgado, de pelo cano. Participa nas parolas políticas que se producen na taberna de Roque. É paseado coma o resto dos detidos e sofre tamén o escarnio dos veciños.

6.1.21. *Cuando vuelvas a mi lado* (Dir.Gracia Querejeta, 1999)

6.1.21.1. Introdución

O bo facer cinematográfico da guionista e directora Gracia Querejeta tece unha historia dramática sobre os sentimentos e recordos de familia, unha das temáticas recorrentes da autora, a través dun relato en dous tempos que se superpoñen e completan. *Cuando vuelvas a mi lado*, intercala dúas narracións que poderían ser independentes —cos seus correspondentes inicio, nó e desenlace—, ambientadas en diferentes temporalidades —a primeira nos anos 50 e a segunda a finais dos 90— e con duracións ben distintas —uns 15 anos a primeira e apenas uns días a segunda— que, porén, son continuación unha da outra, comparten protagonistas e compoñen unha terceira historia máis ampla que as envolve ás dúas. O guión de Gracia Querejeta, que coasinan Elías Querejeta e Manuel Gutiérrez Aragón, combina o retrato incisivo e íntimo de cinco caracteres femininos complexos, unidos e, ao tempo, enfrontados por unha figura masculina, a do pai ausente, coa viaxe a través das lembranzas e impresións das protagonistas cara á reconstrución do pasado e a descuberta do segredo familiar.

A fita, unha coprodución hispano-franco-italiana entre SOGECINE, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, Albares Productions (Francia) e Blu Film (Italia), contou coa participación de ESICMA, Continental Producciones, Televisión Española, Canal+, Telecinco e Televisión de Galicia. Á procura dunha paisaxe dotada de misterio e maxia para a súa intriga de verdades ocultas, Querejeta explicou "que Galicia tiña a paisaxe e a luz apropiada para unha historia deste tipo e sempre, dende o principio da idea se pensou en Galicia" (Villar, 1999). Alfredo Mayo asumiu a dirección de fotografía dunha fita de temática escura e imaxe brillante rodada en cinemascope, pola que foi premiado polo Zinemaldia de 1999 e polo Círculo de Escritores Cinematográficos. Outros recoñecidos profesionais do cinema estatal como Nacho Ruiz Capillas, Ángel Illarramendi, ou Llorenç Miquel, á cargo da montaxe, composición musical, e a dirección de arte, respectivamente, completan o equipo artístico.

Á cabeza do cadro actoral, damos co quinteto de mulleres protagonistas que conforman Mercedes Sampietro (Gloria), Adriana

Ozores (Ana), Rosa Mariscal (Lidia), Marta Belaustegui (Adela) e Julieta Serrano (Rafaela), e cuxo labor interpretativo centrou os cumpridos de boa parte da crítica. Canda elas, cómpre salientar a presenza de Jorge Perugorría (João) na interpretación dunha personaxe tamén central para este filme coa que Querejeta recoñeceu pechar a "triloxía do pai" (Galán, 2003) que desenvolvera nos seus anteriores traballos *Una estación de paso* (1992) e *El último viaje de Robert Rylands* (1996). Ramón Barea (Donato), Françoise Dunoyer (Santos), Israel Rodríguez (Santos adolescente) e Giovanna Muñoz (Gloria adolescente) participan tamén dun elenco no que apenas atopamos intérpretes galegos en personaxes secundarias, como José Ángel Egido (Paco), e figurantes como Mariana Carballal (Lucía), Mela Casal (Clienta) e Xosé Manuel Olveira 'Pico'(Cura).

A película contou cunha versión en galego para a exhibición en salas e tamén foi distribuída en DVD con dobraxe ao galego por Baños Filmes. Amais dos premios á mellor fotografía para Alfredo Mayo, o filme recibiu unha Mención Especial do Festival de Donosti, pola calidade da dirección e interpretación, e foi candidato ao Goya en sete categorías. A crítica coincidiu en salientar a calidade visual da película, o labor á dirección dunha cineasta que consolidaba a súa traxectoria con este terceiro filme, e a destreza das actrices protagonistas na súa contida interpretación dos caracteres convulsos e intensos sobre os que se tece a fita. Os resultados de asistencia (397.466 espectadores) e recadación do filme (1.606.149,25€) sitúano entre os mellores valorados da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.21. Fotograma de *Cuando vuelvas a mi lado*

6.1.21.2. Argumento

A morte de Adela (Marta Belaustegui) reúne outra vez e despois de moito tempo as súas tres fillas. Gloria (Mercedes Sampietro), Ana (Adriana Ozores) e Lidia (Rosa Mariscal) acoden á residencia onde estaba interna e fanse cargo da súa última vontade: a de esparexer as súas cinzas entre as persoas ás que máis quixo. Con ese propósito, as tres irmás inician unha viaxe á terra na que viviron de nenas e ás lembranzas que todas elas quixeron deixar atrás. Ao tempo que afondan na relación e nos problemas existentes entre as tres, van corcosendo os recordos que comparten da historia de seus pais.

Súa nai Adela quedara orfa de pai e nai cando era nena, logo de que estes morreran nun accidente de tráfico. Criouse ao coidado da súa tía Rafaela (Julieta Serrano), unha muller seca e supersticiosa que pasou a ocupar para ela o papel de nai, amiga e cómplice. Adela, unha muller fermosa, apaixonada e impaciente, casou con João (Jorge Perugorría), un cubano descendente de galegos emigrados e herdeiro da mercería da vila. Cando casan, xa están a agardar a súa primeira filla, Gloria. A maior das tres irmás, convértese nunha rapaza bonita e forte, que devece por pasar tempo co pai. Entre eles técese unha relación complexa e intensa da que tamén participa Santos, o fillo do chofer da familia, un cativo valente e listo que quere a João como a un pai e ama a Gloria dende a primeira vez que a ve. A chegada das outras irmás, Ana e Lidia, incomoda a unha Gloria que non parece disposta a compartir as atencións do pai e que demanda ser a persoa máis importante da súa vida. A medida que Gloria crece e medra tamén a complicidade co pai e o tempo que pasa con el, Adela comeza a albergar sentimentos conflitivos e debátese entre o amor pola filla e o home e os celos que esperta nela o seu cariño exclusivo. Cando Gloria chega á adolescencia, súa nai comeza a crer que o afecto entre pai e filla vai máis alá do querer paterno e se converte nunha relación carnal. Perturbada pola idea de que João e Gloria poidan volverse amantes, Adela decide apartar a rapaza de si e deixala ao coidado de Rafaela. João, tras negar unha e outra vez a existencia dunha relación espuria coa filla, e contrario a separar a nena da súa nai, disponse a marchar el no seu lugar. Cando Adela entende que se lle vai, desespera, enlouquece e asasínao. Santos é testemuña do acontecido e Rafaela, cando o descobre, encárgalle enterrar o cadáver e ocultar o

segredo baixo a ficción de que João, como tiña pensado facer, decidira marchar.

Iso é o que cren que aconteceu as tres irmás cando volven á terra para facer a entrega das cinzas da nai. Adela, logo desa noite, nunca volveu falar. Tras trinta anos de silencio, antes de morrer deixa só un papel escrito no que esixe que repartan os seus restos entre Rafaela, Santos e João. Gloria, Ana e Lidia chegan á casa da súa tía, que as recibe molesta por ser depositaria de apenas unha pequena parte da vontade de Adela. Lidia, a irmá máis nova, acompáñaa a verter as cinzas á beira do mar. A vella muller convídaa a preguntarlle a Gloria o motivo polo que as deixou seu pai. De camiño á que fora a súa casa, agora propiedade de Santos, estouran as tensións latentes entre as irmás. As preguntas de Lidia sobre a marcha de João fan aflorar os reproches de Ana á relación de Gloria con seu pai, e propician unha discusión na que ambas deixan ver os efectos que o amor enfermo de Adela e a marcha sen motivo de João tivo para as súas vidas sentimentais.

Logo de recibir a furna correspondente, Santos percibe a decisión da defunta como un mandado de contarlle a verdade a Gloria. Tras unha noite de confidencias bañadas en alcol, confésalle que viu como Adela matou a João. Despois, acompáñaa a verter s terceira parte das cinzas no lugar onde o sabe enterrado. Gloria le na decisión de Adela a vontade de castigala por última vez e, pese a cumprir o dito pola nai, decide manter a historia real oculta ás súas irmás.

6.1.21.3. Temáticas

Accidente; adolescencia; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; avaricia; aventura; baile; cartas; celos; costura; crime; crueldade; culpabilidade; cultura; desexo; desmemoria; diferenza de clase; dor; complexo de Electra; emigración; enfermidade; enterro; envexa; extorsión; familia; futuro; guerra; guerra civil; imaxinación; incesto; indiscreción; infancia; infidelidade; instinto maternal; laboriosidade; lembranzas; loucura; malicia; matriarcado; matrimonio; medo; morriña; morte; música; obsesión; ocio; orfandade; paisaxe; política; promiscuidade; prostitución; rebeldía; relixión; riqueza; rivalidade; segredo; servidume; sexo; sexualidade; soidade; superstición; tesouro; traballo; traballo intelectual; tradicionalismo; viaxe; vinganza; xenerosidade; xogo; xogos infantís.

6.1.21.4. Temporalidade e espacialidade

O relato transita por dúas épocas distantes e acompasadas de modo desemellante. Por unha banda, un corte temporal amplo entre os anos 50 e 60, ambienta no interior de Galicia a evolución do amor entre Adela e João, dende a paixón inicial de ambos á progresiva obcecación dela e ao paulatino desencanto del, e permítennos espreitar o xestar da amizade cómplice entre Rafaela e a sobriña, o gradual enfrontamento entre Gloria e a súa nai, o eterno e entregado amor de Santos por Gloria e o nacemento das tensións, envexas e reproches entre as irmás.

Cun salto a finais dos 90, o filme parte da morte de Adela en Madrid, para iniciar unha viaxe de retorno a Galicia na que as irmás asumen a última vontade da nai e Gloria descobre o segredo familiar.

As referencias a Galicia son sucintas e máis ben latentes. A paisaxe permite recoñecer algúns espazos característicos —como as Médulas do Sil ou o encoro de Frieira, en Arnoia— inclúe referencias do lugar que se coan a través da decoración e o atrezzo —casas de arquitectura típica galega, matrículas e sinais de estrada que refiren a distintos lugares de Galicia— pero foxe de alusións a lugares específicos nos diálogos.

Malia que a película mantén o xogo de contrarios que atopamos noutros moitos filmes e que opón a Galicia rural ao Madrid urbano, cómpre sinalar que a Galicia que retrata o filme, pese a ser ambientada nos anos 50, dista moito do lugar atrasado e exclusivamente agrario no que se recrean outras fitas.

6.1.21.5. Galeguidade das personaxes

A falta de referencias concretas á orixe das personaxes, a ambientación espacial do filme, amais da información rescatada dos elementos promocionais da fita e das entrevistas á guionista e directora recollidas en medios impresos, permítennos deducir que a meirande parte dos caracteres do filme son galegos. Entre eles, o cubano João resulta un caso controvertido. Fillo de galegos, nace e pasa a súa infancia en Cuba e retorna á terra uns anos despois, polo que ben poderiamos consideralo un galego máis. Porén, no labor caracterolóxico desta personaxe existe un manifesto esforzo por mantelo como un alleo, coma un foráneo oposto aos demais. Os da vila chámano o cubano, ten un marcado acento latino e as historias que relata, pertencen a tradicións literarias da illa do Caribe.

6.1.21.6. Descrición das personaxes

Gloria (Mercedes Sampietro | Claudia Otero) é unha muller madura, duns cincuenta e pico anos, fermosa, loura, de ollos claros. Traballa como relacións públicas nun hotel de Madrid. É dura, fría, distante e forte. Naceu nunha vila galega que non se menciona no filme, próxima ás Médulas, como primoxénita do matrimonio formado por Adela e o cubano João. De nena, cultiva un amor desmesurado por seu pai. Só quere estar con el, e detesta a nai e as irmás pequenas por ter que compartilo con elas. Ten un gran amigo, Santos. O pai desaparece cando está por cumprir 15 anos. Non é quen de amar outro home igual. Cando a nai morre, ela é a depositaria da súa última vontade, a de repartir as cinzas entre Rafaela, Santos e João. Cando Santos lle conta que Adela asasinou a João entende que súa nai non a perdoou, que quixo vingarse facéndoa culpábel de todo.

Adela (Marta Belaustegui) é unha muller fermosa duns trinta anos. Alta e delgada, co pelo longo. Ama de casa. Seus pais morreron xuntos nun accidente de tráfico. Súa tía Rafaela é o seu principal apoio. Casa embarazada con João, un cubano alto e atractivo a quen o resto da vila non ve con bos ollos. Profésalle un amor desmedido e enfermizo. Teñen tres fillas. Adela non soporta as atencións que João dedica á filla maior de ambos, Gloria. Cos anos, vaise convencendo de que entre pai e filla existe unha relación amorosa. De nada serve que ambos o desmintan. Logo de enfrontalos, decide facer marchar a nena. Cando João opta por marchar el mesmo para que Gloria poida ficar coa nai e as irmás, mátao. Fai crer ás fillas que o pai as abandonou e mantén o segredo durante décadas. Deixa de falar durante 30 anos, e vive en silencio nunha residencia de monxas. Antes de morrer, deixa como última vontade a encarga de que Gloria leve as súas cinsas a João como castigo e vinganza.

Rafaela (Julieta Serrano) é unha muller forte, seca, severa. É a tía de Adela, e ocúpase da sobriña tras a morte dos pais pero, máis que en súa nai, convértese na súa confidente e amiga. É só con ela con quen se amosa tenra e compasiva. Coñecémola cando ten uns corenta e tantos anos e volvemos a ela cando anda polos 80-90. De nova, foi moza de Paco, que acabou por converterse no médico da vila. Non quixo agardalo e casou co Felipe, un home que vive para o traballo.

Rexenta un hotel no lugar. Práctica, non quere saber do amor. Sofre de máis polo mal que lle fai á sobriña. Rafaela bota as cartas, fala cos mortos, e sabe antes que ninguén o destino das persoas. Despreza a Santos e a Donato, o pai deste. Probabelmente porque lles debe que gardaran o segredo do asasinato de João. E porque mercaron a casa que era de Adela. Trata con especial severidade a Ana, a filla do medio.

Ana (Adriana Ozores | Ainhoa Suárez | María Rodríguez) é unha muller duns corenta e pico anos, fermosa, delgada, de estatura media. Leva o cabelo curto. É desinhibida e sexualmente moi activa. Trata os homes con frialdade. Non ten relacións románticas. Bebe moito, da mañá á noite. É directa e deslinguada. É a irmá do medio das tres fillas que tiveron Adela e João. De pequena tiña celos de Gloria polas atencións que lle prestaba o pai de ambas. Porén, refuxiábase na irmá cando tiña medo. Sempre foi unha nena medrosa e esa característica escóndea agora baixo unha fachada de forza. Dubida da relación que existía entre Gloria e seu pai e cúlpaa de que el as abandonara. Trata con agarimo á irmá máis nova, Lidia, e garántelle que sempre estará cando o precise.

Lidia (Rosa Mariscal | Raquel Sánchez | Pilar López) é a menor das tres fillas que tiveron João e Adela. É tamén fermosa e máis doce que as súas irmás. Está embarazada dun home estranxeiro casado con outra muller e que ten máis fillos, pero ela di estar contenta con esa relación clandestina. Pese a todo, négase a contarlles ás irmás quen é o pai do bebé. Mantense hermética. Pouco a pouco, vai conectando cos seus sentimentos de nai, cos medos que esa nova situación lle produce. Das tres é a que menos recordos ten da vida na vila. O que lembra do pai é apenas que era un home alto. Tamén as súas lembranzas da casa son difusas. A súa relación coa nai semella polo mesmo máis tranquila. É a afillada de Rafaela e a súa preferida.

João (Jorge Perugorría) é un home atractivo, forte e corpulento. Cubano de nacemento pero de pais galegos, é visto polos habitantes da vila coma un estranxeiro. Casa con Adela, unha muller fermosa á que ama apaixonadamente. Os veciños din del que é un morto de fame e non aproban o seu casamento coa moza. Adela e João teñen tres fillas: Gloria, Ana e Lidia. João trata as pequenas con moito cariño,

especialmente á maior, Gloria. É un home sensíbel, afectivo e imaxinativo. Sempre cun sorriso nos beizos e un conto na boca. Traballa no tear de seus pais e ten éxito cos clientes. Acolle como aprendiz a Santos, un neno ao que trata como un fillo e que finalmente acaba facéndose co negocio. Ama a súa muller e as súas fillas profundamente e ve con tristura como Adela confunde o amor paterno por Gloria cunha relación incestuosa. Antepón o ben das nenas e decide marchar, pero iso provoca que Adela lle cause a morte.

Santos (Françoise Dunoyer | Israel Rodríguez | Carlos Rodríguez | Nicolás Fernández Luna) é, na última parte do filme, un home duns cincuenta e tantos anos, atractivo e reservado. É fillo de Donato, un chofer falanxista que servía á familia de Adela. De neno dedica todo o seu tempo a Gloria, á que ama profundamente, e a João, ao que admira na mesma medida. Desfruta axudando no tear dos pais do cubano que, co tempo, se converte na súa propia empresa. Renuncia, así, a seguir os pasos do pai e facerse chofer. Santos é testemuña dos sucesos da familia á que soña pertencer. Presencia o asasinato de João, é el quen o enterra e garda o segredo de Adela durante anos. Cando por fin llo confesa a Gloria, acompáñaa verter as cinzas no lugar onde enterrou a seu pai e accede a seguir gardando o segredo ante as irmás.

Paco (José Ángel Egido) é o doutor da vila. Un "médico rural" como se di el restándose importancia. É un home gordote e algo calvo. É directo, enérxico, decidido e retador. Tempo atrás foi mozo de Rafaela, pero cando marchou estudar medicina ela non o quixo agardar. Lamenta aínda esa decisión.

Donato (Ramón Barea) É un home duns cincuenta anos, delgado, con bigote. É falanxista e prézase de selo. Ten tantas camisas azuis como festas o ano. Fuma puros. É o chofer da vila e presta servizo á familia Taboada. Ten un fillo, Santos, e pretende que herde o seu oficio. Detesta a João porque aparta ao fillo de si. De maior, padece alzheimer e está confinado nunha cadeira de rodas. Leva canda si unha pistola cargada e ve nos demais un inimigo a quen combater.

6.1.22. *En dag til i solen* (Dir. Bent Hamer, 1998)

6.1.22.1. Introdución

Probábelmente un dos exemplos máis insólitos desta mostra *En dag til i solen* [Un día baixo o sol], é unha coprodución norueguesa-hispano-francesa rodada entre Vigo, Pontevedra, Muxía, Cabo Silleiro e as Illas Cíes, asinada por un equipo técnico de profesionais de 12 nacionalidades diferentes e comandada por un home, Bent Hamer, que se autodefine como "un navegante que de vez en cando dirixe películas" (1997, citado en Fernández, 2005, p. 443). En efecto, logo de descubrir Galicia nunha das súas viaxes, este director, produtor e guionista da nova ola do cinema noruegués, escóllea como localización do seu segundo filme, unha historia dramática e poética sobre mariñeiros varados en terra allea. Hamer, bragado en curtametraxes e filmes documentais como *Applaus* (1994) ou *Søndagsmiddag* (1991) gañara a atención da crítica internacional cunha primeira longametraxe, *Eggs* (1995), convidada pola Quincena de Realizadores de Cannes e merecedora de numerosos premios en diferentes festivais (Moscow International Film Festival, Rouen Nordic Film Festival, Toronto Internacional Film Festival e Amanda Awards). Titulada en español *Un día bajo el sol*, por mor da eclipse solar que se amosa na película, a segunda fita deste director ten como protagonista un actor noruegués novel, Eric Magnusson (Almar), ao que acompañan o australiano Nicholas Hope (Windy) e varias caras populares do cinema español, como Paco Rabal (Molina), Ingrid Rubio (Marta), Luis Cuenca (Reloxeiro), Pilar Bardem (Gloria), ou o Gran Wyoming (Caricaturista). Rodada fundamentalmente en inglés e castelán, contén tamén algúns parlamentos en noruegués e galego. O filme, premiado co galardón ao mellor guión nos Amanda Awards e con outras tres candidaturas en distintas categorías, tivo un paso máis que discreto na súa exhibición en España. Cuns rexistros de 861 espectadores e 3.809,97 € de recadación, sitúase entre as películas menos vistas da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.22. Fotograma de *En dag til i solen*

6.1.22.2. Argumento

Almar (Eric Magnusson) é un mariñeiro noruegués embarcado por primeira vez nun cargueiro que atraca por uns días en Galicia. Durante a travesía, deixa caer ao mar por accidente un reloxo de peto que herdou de seu avó e aproveita a escala do barco para baixar a terra e ver de amañalo. A parella de reloxeiros-artesáns (Luis Cuenca e José Luis Fonoll) cos que bate gaban a fermosura da peza e esméranse en recuperala, pero amósanse incapaces de facelo antes de que o cargueiro parta. Almar, decide agardar até que o reloxo sexa reparado e embarcar despois no primeiro navío que lle ofreza un contrato.

Pasa a primeira noite na rúa e, cando pola mañá se dispón a regresar ao porto, é atropelado por Marta (Ingrid Rubio), unha moza galega que reparte xornais en moto. Ambos saen ilesos do accidente e, logo de presentarse e cruzar unhas palabras, proseguen os seus camiños. O de Almar lévao a dar con Windy (Nicholas Hope), un mariñeiro australiano que tamén leva un tempo en Galicia á espera dun novo contrato que o permita volver embarcar. Windy empéñase en exercer de compañeiro e iniciador do mozo: lévao de festa, paséao pola zona e preséntalle os seus amigos foráneos e locais. O primeiro deles é Molina (Paco Rabal), un vello lobo de mar que vive e traballa no faro da vila, e que resulta ser o avó de Marta. Windy gusta de compartir tempo, conversas e cervexas co fareiro que, de vez en cando, lle presta o coche para realizar certas faenas pouco lícitas coas que o australiano vai paliando a carencia de traballo.

Mentres Almar agarda pola unha e outra vez demorada reparación do seu reloxo, instálase nunha pensión do lugar e profunda na relacións con Windy, Molina e Marta. O australiano enreda o noruegués nos seus embustes e, así, xuntos rouban unha amarra do porto para vendela e gañar algúns cartos. Fai tamén que o acompañe ao bordel de Gloria (Pilar Bardem), unha vetusta madama que ofrece aos seus clientes o parafílico espectáculo de fumar puros coa vulva. E lévao de ruada con outros mariñeiros nórdicos que, cando o ven bébedo e durmido, tentan forzalo a un encontro sexual.

A carón de Marta, Almar descobre o laboratorio de perfumes do vello fareiro e o seu alixo de ámbar, un material natural noutrora custoso co que Molina tenta elaborar o que cre o mellor arrecendo do mundo, o perfume da súa nai. A moza fálalle dos costumes e crenzas da vila e lévao a visitar os lugares máis característicos da zona. El, pola súa banda, cóntalle cousas do seu país, do seu pasado e da súa cultura. E apréndelle a dicir "quérote" en noruegués. Namorados un do outro, acordan que Almar fique máis tempo na vila e déitanse unha noite no alto do faro.

Ao tempo, e como represalia polo roubo da amarra, Molina recibe unha malleira dos seus propietarios, unha banda mafiosa que opera no porto. En vinganza, Windy vai até o almacén no que albergan os materiais roubados para tratar de queimalos. Logo de apropiarse das xoias e cartos que atopa no lugar, enchoupa o local de combustíbel pero esquece o chisqueiro e non chega a rematar o traballo. Bate con Almar cando este volve da noite romántica con Marta e, sen dicirlle de que se trata, pídelle que lle axude a concluír un negocio e encárgalle custodiar o paquete de obxectos roubados que fai pasar por un simple regalo. Cando chegan preto do almacén, son sorprendidos pola banda de ladróns e Windy é capturado. Almar consegue escapar pero ao chegar á pensión topa con que foi saqueada. É entón cando abre o paquete que lle deu Windy e descobre o alixo de xoias e os cartos. Ao saír da pensión ao día seguinte, Almar decátase de que o persegue unha furgoneta vermella, pero despista os seus seguidores e refúxiase no faro. Fica durmido e, cando esperta, topa cun paquete de Marta que contén o reloxo do seu avó por fin arranxado. Pola mañá acode ao lugar no que se viu por primeira vez coa moza, esperando atopala na súa ruta de distribución de xornais. Cando a rapaza aparece na moto, sáelle ao camiño a furgoneta dos propietarios da banda. Chocan e Marta morre no accidente. Almar marcha no primeiro barco. Ao abrir

o reloxo atopa con letra de Marta un papeliño con aquela expresión que el lle aprendera en noruegués.

6.1.22.3. Temáticas

Accidente; acoso; alcolismo; alteridade; amizade; amor; armas; avaricia; comicidade; contrabando; crime; cultura; deporte; desconfianza; desexo; dor; eclipse; envellecemento; familia; fracaso; fútbol; homosexualidade; identidade; illamento; imaxinación; incendio; indiscreción; instinto maternal; inventos; laboriosidade; lectura; morte; música; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; parafilia; paseo; persecución; pesca; pintura; preguiza; prostitución; relixión; reloxería; roubo; sexo; sexualidade; soidade; superstición; traballo; traizón; viaxe; vinganza; violación; violencia; voracidade; xenerosidade; xogo.

6.1.22.4. Temporalidade e espacialidade

O filme sitúase nos anos 90 e deseña unha vila galega imaxinaria pero claramente mariñeira, que tece con retallos do porto e a lonxa de Vigo, a zona vella pontevedresa, os acantilados das Cíes e Cabo Silleiro amais do Santuario da Virxe da Barca e a Pedra de Abalar de Muxía na que se le o Faro de Vigo e se escoita radio en galego.

6.1.22.5. Galeguidade das personaxes

A caracterización das personaxes do filme incide na visibilización das súas diferentes nacionalidades. Canda o noruegués Almar e o australiano Windy topamos os galegos habitantes desa vila ficticia galega. Só estes serán tidos en conta na análise caracterolóxica das personaxes.

6.1.22.6. Descrición das personaxes

Marta (Ingrid Rubio) é unha moza vital e fermosa que vive nunha vila mariñeira de Galicia. É neta do fareiro Molina, ten un irmán, pero non sabemos nada de seus pais. Traballa repartindo xornais na súa moto. É unha rapaza directa, afábel e decidida que fala inglés con fluidez. É crente e canta no coro da igrexa. Bate con Almar un día que está a facer a repartición e atropélao coa moto. Malia que o culpa do accidente, axiña estabelecen amizade. Co paso dos días

comezan a intimar e namoran un do outro. É ela quen leva a iniciativa. Cóntalle a historia do seu avó, amósalle os recunchos e costumes do lugar, dille que lle gustaría que ficase moito tempo aló e lévao ao alto do faro para deitarse con el. É amábel e tende a coidar os outros: coida de Molina, non se inmiscúe nos negocios de Windy, protexe a Almar do frío, consegue o reloxo do seu avó. Morre nun accidente de coche provocado pola banda de ladróns aos que se enfronta Windy.

Molina (Paco Rabal) é un vello mariñeiro reconvertido a fareiro dunha vila da costa galega. É corpulento e barbudo. Bonachón e pícaro, xeneroso e hospitalario, abre as portas do faro, da súa casa e da súa neveira a cantos por alí van e axiña lles ofrece compartir mesa, alcol, comida. No soto, conserva un laboratorio tradicional de perfumes no que espera conseguir recrear o arrecendo da súa nai. É un home caprichoso e estrafalario, gusta de mamar leite do peito dunha muller á que lle paga, subir as nasas cando lle cortan o cabelo, e escoitar copla e música afro-caribeña. Estivo embarcado na mariña mercante pero di ter esquecido o inglés. A súa neta Marta faille compañía.

O reloxeiro (Luis Cuenca) é un home vello, pequeno e moi delgado, de andar encurvado. É un artesán tradicional que amosa grande paixón polo seu traballo e resulta pausado e metódico en exceso. Ao tempo, é bastante malhumorado e irascíbel, o que fai del unha personaxe cómica. Cando Almar lle leva o reloxo de seu avó, desoe as urxencias do rapaz, e embárcase no rescate desa peza que considera única. Amosa especial prurito en facer entender a Almar, nunha lingua que non é a súa, que o seu oficio é unha arte que esixe dedicación e tempo. Como non fala inglés, é o seu fillo, tamén reloxeiro, quen o asiste nas súas explicacións e ambos desesperan a Almar coa súa parsimonia e demoras continuadas.

O fillo do reloxeiro (José Luis Fonoll) da vila ocúpase da atención aos clientes. É un home paciente, tranquilo e con sentido do humor. Fala inglés e fai de mediador entre o pai e Almar, procurando que o mozo noruegués entenda a beleza do reloxo e os motivos polos que a súa reparación toma tanto tempo. É baixote e gordecho. Viste chalecos de rombos, camisa e gravata e usa lentes.

Gloria (Pilar Bardem) é unha muller duns setenta anos que negocia co fetichismo sexual. Os homes que acoden á súa casona pagan por ver como fuma puros coa vulva. É unha especie de Norma Desmond: con moita maquillaxe, vestidos longos e turbante. Non soporta que outros non a vexan como obxecto de desexo e vólvese irascíbel. Cando Almar amosa desagrado polo seu espectáculo, bótao de malos modos.

O propietario da fonda (Alfonso Vallejo) é un home nunha cadeira de rodas, que mata o tempo na taberna, xogando e comendo. Compórtase como se os clientes fosen para el unha molestia e está aliado aos membros da banda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.23. *Arde amor* (Dir. Raúl Veiga, 2000)

6.1.23.1. Introdución

Neste "alegato 'postromántico' por un amor desprovisto do elemento tráxico" (Hermida, 2000; comiñas do autor), Raúl Veiga continúa coa súa aposta por un cine de trazo intimista e corte psicolóxico, denso de palabra e emocións e arredor das relacións dun pequeno grupo de personaxes complexas. Fenda Films é a produtora desta fita que conta coa colaboración da Televisión de Galicia e con financiamento da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, e que participa de parte das premisas que o autor sentara na súa ópera prima. Veiga exerce como director, guionista e produtor executivo deste segundo filme no que se arrodea dun equipo técnico con profesionais galegos, —como Ana Moteagudo e María Liaño na produción, Guillermo Represa na montaxe, Carme Castelao nos decorados, Carme Graña en vestiario, Mara Collazo en peiteado ou Chema Cagino na axudantía de dirección—, e foráneos, —como Juan Carlos Gómez na dirección de fotografía, Carles Cases na composición musical, Satur Idarreta na dirección artística, ou Aurelio Martínez e James Muñoz no son directo e montaxe de son—. Rosana Pastor (Modia), Sergi López (Luis) e o galego Chete Lera (Ranxel) encabezan un elenco que completan actores e actrices xa populares na escena cinematográfica e/ou teatral de Galicia como María Bouzas (Rosa), Miguel Pernas (Lucio), Isabel Vallejo (camareira) ou Paco Lodeiro (encargado).

A cidade da Coruña e os arredores dos municipios de Abegondo e Betanzos, son unha vez máis o escenario escollido por Veiga para encadrar a súa historia. Nesta ocasión, o filme foi filmado en castelán pero contou con dobraxe ao galego para a súa exhibición en salas e foi precisamente a versión galega a que se escolleu para a estrea da fita. *Arde amor* colleitou un éxito considerábel no seu paso por festivais nacionais, estatais e internacionais. Amais dos tres premios da Asociación Galega de Produtoras Independentes (AGAPI) nas categorías de mellor guión, mellor montaxe e mellor produción, recibiu o premio á mellor actriz para Rosana Pastor na XX Mostra Cinema del Mediterrani, o premio á mellor película de baixo orzamento no WorldFest Flagstaff International Film Festival de Arizona (EUA) o Gran Premio do Xurado á mellor película estranxeira no Bare Bones Film Festival de Ocklahoma (EUA) e

participou tamén noutras citas internacionais como o Fort Lauderdale International Film Festival de Hollywood (EUA), o XX Festival Internacional de Cinema do Porto/Fantasporto (Portugal), e o New York International Independent Film & Video Festival (EUA).

Malia a notoriedade acadada polo filme nesta singradura e as boas valoracións da crítica, non colleitou grandes resultados na súa exhibición en salas. Con 8.212 espectadores e unha recadación de 30.451,42 € ocupa un lugar pouco destacado entre os outros exemplos da mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.23. Fotograma de *Arde amor*

6.1.23.2. Argumento

Galicia, finais dos 90. Rosa (María Bouzas) e Lucio (Miguel Pernas) deciden suicidarse xuntos antes de que o amor se lles acabe. Ranxel (Chete Lera), un amigo dos dous, proporciónalles as pistolas para que poidan cumprir co seu plan. Despois, acode coa nova a Modia (Rosana Pastor) e Luis (Sergi López), os que foran amigos e amantes de Lucio e Rosa anos atrás. Luis afastouse do grupo tras o abandono de Rosa e, nada máis volver dunha viaxe, recibe a chamada de Ranxel para contarlle da morte da parella. Profundamente doído, recupera e re-escoita as insistentes mensaxes que Rosa deixara no contestador para convidalo a un encontro de despedida ao que Luis nunca acudiu.

Modia, apoiouse en Ranxel para superar a ruptura con Lucio, e fai o mesmo cando sabe do seu suicidio. Ranxel, un tipo fusco e agre, incapaz de expresar o que sente por ninguén, consente en asumir o rol de confidente e soporte de Modia, á espreita que o afecto que ela sente por el acabe derivando en algo maior. Pero o retorno de Luis, que busca a Modia para tentar entender o motivo do suicidio da parella, altera esta relación. Modia conserva unha carta na que Lucio a convidaba a participar tamén dese último encontro. Ela, igual ca Luis, declinou o convite. Xuntos, os ex-amantes comparten recordos desa parella que os abandonou a ambos para iniciar unha vida en común. Modia cóntalle que se sumiron nun amor impostado e que, incapaces de traballar nunha relación á marxe de alardes románticos, deixaron que esa idea do amor infindo os asfixiase. Cóntalle tamén que Ranxel foi o único que acudiu á súa chamada e que só el os acompañou nos seus últimos días.

Para evitar que a volta de Luis o aparte de Modia, Ranxel faino sentir culpábel da morte de Rosa. Ao tempo, fai crer a Modia que Luis busca nela unha substituta da súa amante morta e convéncea para marcharen xuntos de viaxe co pretexto de deixarlle espazo para asumir o acontecido.

Á procura de respostas, Luis visita a casa que foi escenario do duplo suicidio e que é propiedade da súa familia. O recordo de Rosa e a súa falta lévano a un período de dó no que xoga coa idea de se suicidar. Porén, consegue sobrepoñerse e instálase na casa decidido a deixar o pasado atrás.

Mentres, Modia, incómoda na viaxe en compaña de Ranxel, precipita a volta e non tarda en volver ver a Luis. Pese aos esforzos de Ranxel por separalos, comezan unha relación romántica. Desesperado, Ranxel insiste en xogos de culpabilidade, extorsións e chamadas acosadoras a Modia. Finalmente, visítaos provisto dunha escopeta e suicídase na mesma porta.

6.1.23.3 Temáticas

Acoso; alcolismo; amizade; amor; armas; asasinato; autosubestimación; cartas-fotografías; caza; celos; crime; culpabilidade; cultura; desconfianza; desexo; dó; dor; educación; enterro; extorsión; fracaso; humor; lectura; lembranzas; literatura; loucura; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; paseo; posesión; relixión; rivalidade; sexo; sexualidade; soidade; suicidio; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; viaxe; violencia.

6.1.23.4. Temporalidade e espacialidade

A ambientación da historia sitúanos nun marco urbano contemporáneo. Se ben a meirande parte das escenas son filmadas en interiores, é posíbel recoñecer nas tomas do exterior algúns espazos característicos da cidade da Coruña, como o paseo marítimo a contorna da Torre de Hércules, o porto deportivo ou a praza da Azcárraga na cidade vella. As referencias á espacialidade do filme plásmanse tamén en elementos de decoración que mencionamos para outras fitas, como as matrículas dos coches ou a arquitectura das vivendas dos protagonistas.

6.1.23.5. Galeguidade das personaxes

Alén de estaren situadas en espazos claramente identificábeis como pertencentes a Galicia, as personaxes caracterízanse a través doutros elementos que contribúen á identificación da súa orixe/galeguidade. Citamos entre eles a escolla de nomes con sonoridade ou grafía galega como Luís, Modia, Ranxel, Lucio, ou a atribución de obxectos que remiten á cultura de Galicia, como fotos manuscritas en galego.

6.1.23.6. Descrición das personaxes

Luis (Sergi López) é un home atractivo duns corenta anos de idade. É profesor e gusta de ler a Goethe. Foi parella de Rosa e amigo de Lucio. Cando estes o traizoan, pasa un tempo fóra, dun lugar cara a outro. Ao volver, Ranxel infórmao de que Lucio e Rosa se suicidaron. Faino sentir culpábel por non ter acudido ao chamamento da súa ex-parella antes de que esta se suicidase. Logo dun período de dolo, Luis comeza a refacer a vida. Decida mudarse á casa de Luis e Rosa, propiedade da súa familia, para despexala de enerxías negativas e empezar de cero. Busca consolo en Modia e comezan unha relación amorosa. Ambos procuran un amor que arda, pero non que non queime. Luis ve en Ranxel un perigo e tenta que Modia se afaste del.

Modia (Rosana Pastor) é unha muller atractiva, elegante e serena. É tradutora de profesión e experta nos autores románticos alemáns. O fracaso da súa relación con Lucio feriuna profundamente. Mantén unha relación de amizade con Ranxel, ao que agradece a compaña e que lle tivese sido de apoio nos momentos duros. É para ela o ombreiro no que

chorar. É consciente dese papel que lle outorga. Di non estar disposta a afogar nos brazos de ninguén nin a aturar a alguén ao que non quere por non estar soa. Busca un amor saudábel, esperanzado, sostíbel. Tras o suicidio de Rosa e Lucio, inicia unha relación amorosa con Luis. Malia que tamén trata de axudar a Ranxel, non é quen de corresponderlle sentimentalmente. Presencia o seu asasinato.

Ranxel (Chete Lera) é un home duns 50 e pico anos. Malhumorado, irascíbel e fráxil. Solitario. É o único que participa na morte de Lucio e Rosa. Escoita o seu plan, conséguelles as pistolas, vai descubrir os cadáveres. Está namorado de Modia pero non é capaz de expresalo até que sente que a perde. Malia dicirse moi amigo de Lucio, déixao colgado a nivel profesional e provoca a súa saída da editorial. É práctico e desapiadado, amais de sarcástico e ferinte nos seus comentarios. Manipulador e intelixente, fai que Luis se sinta culpábel da morte de Rosa para afastalo de Modia. Tamén procura que ela se crea daniña para el co fin de que tamén se afaste. É obsesivo. Perségueos, espíaos, chámaos insistentemente por teléfono para despois non dicir nada. Cando se ve acurralado e só, vainos buscar coa escopeta e suicídase diante deles dous.

Rosa (María Bouzas) é unha muller duns corenta anos. Fermosa, atractiva, de estatura media. Noutrora foi moza de Luis, pero pon fin á relación para comezar unha con Lucio. Manteñen unha relación apaixonada pola que deciden morrer antes de que se esgote. Chama a Luis para poder despedirse e explicarlle a decisión que tomou.

Lucio (Miguel Pernas) Malia participar apenas nun par de escenas do filme, a importancia das súas accións no desenvolvemento da trama convérteno en personaxe secundaria. A través dos parlamentos dos outros, imos coñecendo o seu carácter contrastado e tráxico. É un home duns corenta anos de idade, alto, moreno, delgado e atractivo. É un intelectual, coeditor dunha revista xunto con Ranxel. Noutrora foi parella de Modia. É el quen pon fin á relación para comezar outra con Rosa. É este un romance apaixonado e cerebral a un tempo, que os queima e os consome e polo que deciden morrer antes de que se esgote. De común acordo chegan á decisión de matárense antes de deixar de quererse. Lucio mata a Rosa e despois suicídase.

6.1.24. Era outra vez (Dir. Juan Pinzás, 2000)

6.1.24.1. Introdución

Velaquí o filme co que Juan Pinzás dá entrada a unha triloxía que había completar cos filmes *Días de voda* (2002) e *El desenlace* (2005) e que constitúe en si mesma a historia completa do Dogma en España. O director viña de rodar *La leyenda de la doncella* (1995), aquel que definira como o seu filme máis depurado a nivel estético e sentiu a necesidade de virar cara a un cinema con menos esixencias formais e maior liberdade artística: "sentín que rematara unha etapa e quería facer un cinema diferente, con outros presupostos económicos e estéticos, non ter ese xustillo do cinema comercial. Liberarme"[243] (Zurro, 2016). Con este albo, o director e a produtora Pilar Sueiro presentan no Ministerio de Cultura o *Proxecto Corman*, unha proposta de austeridade fílmica cunha filosofía ben similar á do movemento ideado por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. Cando os daneses proclaman o seu manifesto a prol da renuncia ao artificio cinematográfico no Festival de Cannes do 1995, Pinzás interpreta a coincidencia de vontades como un sinal de estar a avanzar no camiño correcto, e decide sumarse ao andado. A fita segue, con pequenas variacións, as premisas do movemento danés e mesmo introduce para o Dogma Español a norma número 11, que implica a súa adaptación á realidade sociocultural española. Escenarios e luz natural, gravación directa e no mesmo soporte de imaxe e son, música diexética para unha traxicomedia marcadamente sexual sobre o reencontro duns compañeiros de facultade dez anos despois da súa graduación.

Unha vez máis, Pilar Sueiro apoia co selo Atlántico Filmes esta nova película que conta tamén coa participación de Televisión de Galicia e con financiamento da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia. No equipo técnico batemos con algúns dos habituais colaboradores do director vigués, como Juan Sueiro na composición musical e o son directo. A fita ródase integramente en Galicia (de sermos precisos, nun único escenario) e en galego. O elenco componse dun grupo de actores e actrices do país máis

[243] Texto orixinal en castelán: "Sentí que una etapa había acabado y quería hacer un cine diferente, en el que pudiera expresarme de una manera más personal y con otros presupuestos económicos y estéticos, no tener ese corsé del cine comercial. Liberarme" (Zurro, 2016).

ou menos coñecidos pola súa traxectoria cinematográfica, televisiva ou teatral. Monti Castiñeiras (Rosendo), Víctor Mosqueira (Nacho), Pilar Saavedra (Beatriz) Vicente de Souza (Lucas), Mara Sánchez (Patricia) e Marcos Orsi (Bruno) son os protagonistas dun filme no que interveñen como secundarios Antón Reixa (editor), Mimmy Fuentes, (Criada) e o director do fantaterror Paul Naschy (xardineiro).

A cualificación como película Dogma serviu de reclamo para unha fita a todas luces menor que, porén, foi candidata a mellor película en certames varios como Festival de Cine Latino de Nova York, o Festival de Cine Latino de Miami, o Festival de Cine de Cartagena, o Festival de Cine de Moscova e ao premio do público do Festival de Cine de São Paulo. Con todo, os datos de asistencia de público e recadación en salas que fornece o ICAA (27.007 espectadores e 104.234,28 €) dan conta dun modesto interese por parte dos espectadores españois (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.24. Fotograma de *Era outra vez*

6.1.24.2. Argumento

Rosendo (Monti Castiñeiras), Nacho (Vítor Mosqueira), Beatriz (Pilar Saavedra), Lucas (Vicente de Sousa) e Loreto (Isabel Vallejo) estudaron xuntos Xornalismo en Compostela. Dez anos despois de se graduar reúnense para compartir un fin de semana e poñerse ao día

dos cambios nas súas vidas. A iniciativa de Nacho, acordan facelo na finca de Rosendo, agora un escritor de fama e fortuna, e propietario dunha luxosa casa con xardín e piscina. Antes de iniciar a fin de semana, Rosendo comenta co seu editor (Antón Reixa) que está a piques de vivir un encontro similar ao que retrata novela que escribe. Mentres tanto, os seus criados, Manolo (Paul Naschy) e Rosa (Mimmy Fuentes) ultiman os preparativos da festa de mala gana. Fartos do señorito para o que traballan, din non poder atendelo na fin de semana con escusas varias. Rosendo despídeos con malos modos pouco antes da chegada dos convidados. Todos gozan de certo éxito nas súas carreiras. Nacho é un reputado xornalista cultural, Lucas gáñase ben a vida como cronista deportivo, Beatriz aspira a ser directora de informativos dunha canle estatal e Loreto, que abandonou o xornalismo para dedicarse á pintura, é quen de vivir da súa arte. Porén, o encontro esperta tensións latentes entre eles e fai agromar as súas inquedanzas e medos. Así, Rosendo manifféstase como un ser cobizoso e de insatisfacción crónica que se afana en agochar as súas pulsións bisexuais tras unha faciana de heterosexualidade machista. Nacho recoñécese ferido pola pegada dun pai homófobo e violento que os desprezaba a el e mais á nai, e confesa ter participado nunha violación masiva a un rapaz cando estaba a facer o servizo militar. Beatriz acode ao encontro co seu amante Bruno (Marcos Orsi), un mariñeiro inculto e visceral co que se desquita doutro home, un político eminente e casado que antepón a familia e as aparencias á relación clandestina que mantén con ela. Loreto revela inseguridades artísticas, certo sentimento de inferioridade respecto aos seus compañeiros e o nerviosismo polo reencontro con Lucas, o que fora o seu mellor amigo e do que segue namorada. El faise acompañar da súa moza Patricia (Mara Sánchez), unha agresiva avogada e amante insaciábel á que apenas soporta e coa que pouco máis ten en común que unha intensa actividade sexual. Patricia estoura de celos cando se decata de que Lucas segue a amar a Loreto e, logo dunha intensa liorta coa pintora, resárcese deitándose co Bruno e Rosendo. Bruno, pola súa banda, descúlpase por ter ofendido a Beatriz e os seus amigos ao deitarse coa avogada, e láiase por saberse namorado dunha moza menos ardente que as outras dúas que o agarda en Muxía e á que non consegue serlle fiel. A xuntanza servirá a xeito de catarse para Loreto e Lucas, que deciden deixar atrás os seus medos e iniciar por fin o romance que os

tentou cando eran máis novos. Rematada a fin de semana, Rosendo esperta e recibe unha confusa chamada do seu editor para avisalo de que a novela sobre os amigos esgotara a primeira edición. Atopa a Manolo no xardín e a Rosa na cociña e recibe tamén unha mensaxe de Nacho avisándoo de que o venres chegarán todos á casa. Asoma á piscina e bate con Patricia, que lle lanza un bico.

6.1.24.3. Temáticas

Alcolismo; alteridade; amizade; amor; atraso; castidade; celos; crime; cultura; desexo; diferenza de clase; educación; éxito; familia; homosexualidade; identidade; infidelidade; lectura; literatura; medo; obsesión; ocio; paseo; pesca; pintura; política; preguiza; rebeldía; riqueza; servidume; sexo; sexualidade; subestimación; televisión; traballo; traballo intelectual; trampa; violación; violencia; xornalismo.

6.1.24.4. Temporalidade e espacialidade

A ambientación temporal do filme sitúanos nunha época coetánea á realización da película (no cambio do século) e a espacial nunha luxosa mansión situada nun marco rural pouco definido, pero sen dúbida galego.

6.1.24.5. Galeguidade das personaxes

Á falta de podermos identificar un lugar xeográfico concreto como escenario do filme, a lingua das personaxes, e as alusións aos lugares nos que desenvolven a súa vida (a formación en Compostela os veraneos en Sanxenxo, o traballo en Muxía...) permiten identificar claramente os caracteres como galegos. Só a personaxe do xardineiro interpretado por Paul Naschy ofrece un tratamento diferenciado no que atende á caracterización nacional, con diálogos en castelán e referencias ao carácter seco e duro dos habitantes da meseta. Será, pois, excluída da análise caracterolóxica posterior.

6.1.24.6 Descrición das personaxes

Rosendo (Monti Castiñeiras) é un home de trinta e pico anos, atractivo e intelixente. É un escritor de éxito, candidato ao Premio Nacional de Literatura. Prézase de ser un home feito a si mesmo,

ambicioso, para o que todo o éxito acadado non é senón o principio, o punto de partida na procura de máis. Porén, nas súas conversas co editor dá a ver certa debilidade, certa inseguridade creativa. Vive nun chalé luxoso no campo. Estudou Xornalismo en Santiago de Compostela. Bisexual, agóchase tras unha faciana de heterosexualidade machista. É habilidoso coa palabra, directo e distante, frío e discreto. Seus pais fixeron unha pequena fortuna que o tío dilapidou á súa morte. Cre que hai que loitar polo que un quere.

Beatriz (Pilar Saavedra) é unha muller duns trinta e pico anos, moi atractiva. Traballa como presentadora de informativos dunha canle nacional. É desvergoñada e acostuma empregar nas súas intervencións unha linguaxe hipersexualizada. Ten unha relación amorosa co ministro máis novo do Estado, un home casado que a utiliza. Nas súas ausencias, consólase sexualmente con Bruno, un mariñeiro da costa galega, primitivo e con grandes dotes amatorias ao que coñeceu durante os seus veraneos en Sanxenxo. Rosendo defínea como "unha muller carismática coma poucas. Presentadora e axiña directora dos mellores informativos da mellor televisión de España. Fermosa de día e fermosa de noite, divertida, extravertida e sempre entrañábel amiga, súper entrañábel, súper sexi, súper intelixente, súper Beatriz".

Lucas (Vicente de Souza) é un xornalista deportivo que anda pola trintena. Viril, reservado, misterioso. Durante a carreira tivo un romance platónico con Loreto que non chegou a materializarse polo medo que ambos tiñan a estragar a súa amizade. Na actualidade está emparellado con Patricia, coa que só parece ser compatíbel no tema sexual. É un consumidor asiduo de pornografía é, ao tempo, un tipo delicado e sensíbel que merca o cadro da muller que lle gusta só por ser seu e se amosa moi ilusionado en canto comezan a nova relación. Velaquí a descrición que del fai Rosendo: "O garrido xornalista deportivo que o sabe todo. O que mellor informa. O que sempre di a verdade cando non prexudica ao seu equipo. O cinéfilo máis erótico e o máis erótico dos cinéfilos. Un amigo sincero. O sen igual, o nobre Lucas"

Loreto (Isabel Vallejo) é unha muller atractiva, tímida e un tanto coitada. Estudou Xornalismo canda o resto do grupo, pero convenceuse de que non era o seu e decidiu dedicarse a pintura. De cando en vez, acepta facer traballos de escaso valor creativo para

poder pagar o alugueiro e despois séntese culpábel. Tivo un romance platónico con Lucas durante a carreira e segue namorada del. Atende os consellos de Beatriz para recuperalo e inician unha nova relación. A película tamén inclúe un fragmento en boca de Rosendo para describila ante o espectador: "Equivocou a súa carreira pero non a súa profesión. Naceu artista pero non xornalista. Tivemos a sorte de coñecela e xa non a quixemos perder. Inxenua, doce, romántica, sensíbel, e sempre amada".

Patricia (Mara Sánchez) é unha muller duns trinta e pico anos, unha desapiadada avogada de éxito. É desvergoñada, atractiva, polémica e intelixente. Gústalle discutir e amosa unha grande avidez sexual. Prézase de ter perdido a virxindade aos trece anos cun home moito maior ca ela e na véspera da voda del. Ten unha relación con Lucas e asiste á reunión de amigos como convidada. Irascíbel e celosa, non atura a evidente atracción mutua entre Lucas e Loreto. Provoca tensións e discusións durante o encontro e élle infiel a Lucas con varios dos asistentes. É definida segundo esta fórmula: "A máis felina das xuristas. O avogado que todos quixeramos meter na nosa cama. Pertinaz, implacábel devoradora, sempre á espreita, sempre en celo. A quente Patricia".

Nacho (Vítor Mosqueira) é un tipo riseiro, extravertido e burlón. É homosexual. Traballa como xornalista en seccións de cultura e di que a súa escolla sexual o beneficiou neste ámbito. É o que propicia o encontro dos compañeiros de promoción. Séntese fortemente atraído por Rosendo, ao que se insinúa constantemente. Dille que na facultade estaba namorado del. Seu pai non aceptou a súa homosexualidade e iso marcouno profundamente. Confesa aos seus compañeiros que durante o servizo militar, participou nunha violación masiva a un novato que morreu ao pouco tempo de cancro. Segundo Rosendo, é "o mellor amigo dos seus amigos. Fiel aos seus principios. O xornalista máis culto da cultura. É un filósofo do amor e da vida que valora a amizade por riba de todo. Directo, sincero, auténtico, leal".

Bruno (Marcos Orsi) é un home duns corenta anos de idade. É mariñeiro e vive na costa galega. É rudo, primitivo e con grandes habilidades sexuais. Ao tempo, é un sentimental. Participa nese encontro de fin de semana como convidado de Beatriz, coa que ten

unha relación puramente física. Unha das razóns polas que está con ela é porque lle permite todo tipo de xogos sexuais. Destaca a diferenza de clase que existe entre eles. Está casado cunha mariñeira, Fina, da que di lle arrecende a mar á que confesa amar profundamente. Di tamén que cando fode con ela pensa en Beatriz. Durante a fin de semana, amais de con Beatriz, déitase con Patricia. Ao pouco, laméntase e chora por non ser quen de controlarse e ter ofendido os seus novos amigos. Velaquí a definición que del fai Rosendo: "O cachas máis atractivo de Sanxenxo. O home rudo dos mares de Galicia. O mellor pescador de polbos e outras terras televisivas. O galego que nunca nos dixo como facía pero que nos demostrou que o facía mellor ca ninguén. O desexado Bruno".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.25. *Sé quién eres* (Dir. Patricia Ferreira, 2000)

6.1.25.1. Introdución

Primeira longametraxe de Patricia Ferreira, unha cineasta de ascendencia lucense, curtida na crítica cinematográfica e a realización de documentais, series e programas para televisión, que desenvolverá boa parte da súa andadura cinematográfica en Galicia. *Sé quién eres*, é unha coprodución hispano-arxentina entre Continental Producciones (40%), Tornasol Films (40%) e a arxentina Zarlek Producciones (20%), con financiamento do ICAA, a Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia e o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA, Arxentina), que conta coa participación de Televisión Española, Televisión de Galicia e Vía Digital. O filme, cun orzamento próximo aos dous millóns de euros, ambienta en Galicia e Madrid unha historia a medio camiño entre o drama psicolóxico e o suspense ao tempo que ofrece unha ollada reflexiva sobre a situación socio-política do período histórico inmediatamente anterior ao golpe de Estado do 1981. A relación entre memoria e identidade, constantes da filmografía da autora (Pérez Morán, 2013), constitúe o fío narrativo da fita.

Patricia Ferreira e Enrique Jiménez adaptan un guión orixinal de Inés París e Daniela Fejerman para unha película que conta coa dirección de fotografía de José Luis Alcaine, a música de José Nieto, a dirección artística de Josep Rosell e Baltasar Gallart e a montaxe de Marcela Sáenz. Canda estes destacados profesionais das cinematografías española e arxentina, os equipos técnico e artístico gardan lugar para un elevado número de traballadores galegos que Ferreira recoñeceu como un dos valores a destacar do seu filme:

> Pero a outra característica do meu equipo foi a participación nel de técnicos novos, na súa maioría galegos, que converteron esta rodaxe no paradigma do que sempre foi e debe seguir sendo o cine: a aprendizaxe constante dun oficio onde os mestres van comunicando con cada traballo os seus coñecementos aos aprendices. (Pressbook, citado en Fernández, 2005, p. 486).

Asemade, o elenco de actores, capitaneado por Ana Fernández (Paloma) e Miguel Ángel Solá (Mario), inclúe entre os seus

secundarios intérpretes do cinema estatal e arxentino, como Roberto Enríquez (Álvaro Ortaola) Ingrid Rubio (Coro), Héctor Alterio (Salgado), Mercedes Sampietro (Marisa), Vicky Peña (Sarah) ou Jordi Dauder (Sánchez) e reúne tamén un nutrido grupo de actores e actrices de Galicia como María Bouzas (Encarna), Manuel Manquiña (Ginés), Gonzalo Uriarte (Megía), Luis Tosar (Estévez), Carlos Blanco (Casal), Javier Estévez (Jaime), Mónica García (Celeste), Santiago Prego (Chito), Mela Casal (Bibliotecaria), ou José Luis Bernal (Telmo) en papeis secundarios e de apoio.

O filme, gravado entre Galicia e Madrid, conta cunha versión orixinal en castelán que inclúe parlamentos en galego e foi tamén dobrado a esta lingua para a súa distribución en salas. Crítica e público acolleron positivamente a ópera prima de Ferreira que colleitou numerosos premios estatais e internacionais (Avanca Film Festival de Portugal, Mostra de Cinema Llatiomericá de Catalunya, o Festival Internactional du Film d'Amour de Mons en Bélxica, a Murcia Week of Spanish Cinema, o Toulouse Cinespaña ou os Turia Awards) entre os que se inclúe un Goya á mellor banda sonora para José Nieto e dúas candidaturas neses premios para Miguel Ángel Solá como mellor actor e Patricia Ferreira como mellor directora novel. As cifras de espectadores e recadación do filme (105.823 espectadores e 438.772,74 €), sitúana nos primeiros lugares da nosa mostra (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.25. Fotograma de *Sé quién eres*

6.1.25.2. Argumento

Galicia, 1999. Paloma (Ana Fernández) é unha psiquiatra que acepta unha praza como directora do sanatorio dunha vila galega na provincia da Coruña. Ao pouco de chegar, introduce profundos cambios nesa institución ruinosa e arcaica, e reforma tanto o edificio como a maneira de tratar os doentes. Entre eles, coñece a Mario (Miguel Ángel Solá), un home cunha severa amnesia que non lembra o acontecido nos últimos 22 anos aínda que recorda con detalle os feitos anteriores a 1977. A psiquiatra intúe que a súa perda radical de memoria pode deberse á síndrome Korsakov, unha doenza que impide o almacenamento de recordos recentes e que se relaciona co consumo abusivo do alcol. Sospeita que puido desenvolvela tras ter experimentado un suceso traumático.

Namentres en Madrid, o asasinato dun inmigrante leva á cadea a Ginés (Manuel Manquiña), un home que forma parte da vida anterior de Mario. Extorsiona o comisario Megía (Gonzalo Uriarte) para saír do cárcere, pero unha vez fóra é asasinado polos homes deste. Unha mañá, no almorzo, Mario descobre no xornal unha nova sobre a morte de Ginés e sae ás carreiras para chamar por teléfono a Megía, que inquire insistentemente sobre o seu paradoiro. Sen acertar a dicirllo, Mario entra en *shock* e desmáiase. Aos poucos días, dous dos homes de Ginés, Estévez (Luis Tosar) e Casal (Carlos Blanco) fanse pasar por inspectores provinciais e tentan burlar a Paloma para secuestrar a Mario. Cando son descubertos, Casal ameázaa cunha pistola. Ao vela en perigo, Mario faise coa arma, mátao e empurra a psiquiatra até o coche mentres Estévez tenta detelos a tiros. Conseguen escapar e, aos poucos quilómetros, Mario dá mostras de ter esquecido xa o episodio.

Paloma segue camiño até o hospital de Madrid no que traballaba para conseguir axuda de Jaime (Xavier Estévez), un neurólogo co que tivo unha importante relación sentimental que rematou pouco antes da súa marcha a Galicia. Este tenta convencela de que avise á policía pero acepta facerlle unhas probas neurolóxicas a Mario para determinar se a intuición da doutora é certa. Namentres, Paloma rouba varios fármacos cos que pretende iniciar un tratamento experimental para volverlle a memoria ao doente. Polos corredores do hospital, entrevé a Estévez e, contra os consellos de Jaime, foxe con Mario de novo.

Busca refuxio na súa amiga Coro (Ingrid Rubio), unha veterinaria que os oculta nunha casa perdida do rural segoviano e os fornece do necesario para pasaren días agochados mentres Paloma pon en marcha o tratamento. Ao tempo que obteñen progresos, a doutora implícase sentimentalmente co seu doente e chega a deitarse con el. Co paso dos días, Mario comeza a plasmar en debuxos algúns recordos illados e contesta a constantes interrogatorios que Paloma rexistra en vídeo para poder reconstruír a súa historia. Así, descobre que a finais dos anos 70 Mario participou nun atentado contra varios mandos do exército no que tamén morreron a dona e fillos do comandante Ortaola. Localiza o fillo deste, Álvaro Ortaola (Roberto Enríquez), o único do clan que non finou no atentado. Daquela un meniño, é hoxe un capitán de expediente impoluto e futuro prometedor. Tras perder a toda a súa familia Álvaro criouse ao coidado do tenente Sánchez (Jordi Dauder), o máis estreito colaborador do seu pai. Malia as reservas iniciais, accede a colaborar con Paloma. Mentres se reúnen en Madrid, Estévez atopa a casa de Coro, que coida de Mario en ausencia da súa amiga, e préndelle lume. Álvaro e Paloma volven a tempo para salvar a Mario pero Coro morre no incendio. O capitán escóndeos nun hotel e comeza a indagar entre os coñecidos de seu pai mentres Paloma prosegue cos interrogatorios. Descobren que o pai de Álvaro estaba ao cargo dunha investigación sobre a oposición do exército á Transición e que destapara un plan para executar un golpe de Estado. Antes de que puidese entregar o seu informe, as forzas a favor do golpe contratan a Mario e Ginés, o home sobre cuxa morte Mario lera no xornal, para infiltralos nun grupo de estudantes de esquerda e cometer o atentado. Entre a documentación que Paloma e Álvaro recuperan grazas a Mario figuran varias instrucións manuscritas nas que o capitán recoñece a letra do oficial que o criou. Cando o denuncia ao seu superior, e se enfronta con el cara a cara, descubre que os mandos estaban ao tanto da operación e que a trama é moito maior do que pensaban. O tenente Sánchez suicídase para evitar pór en perigo a institución militar e o exército volve esconder o caso. Álvaro e Paloma prométense facer o posíbel para que a verdade chegue a saír á luz. Todo canto teñen son os fráxiles recordos de Mario que, de novo internado nun hospital en Madrid, infire esperanzas en Paloma ao confesarlle que sabe quen é.

6.1.25.3. Temáticas

Accidente; alcolismo; alteridade; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; atentado; atraso-miseria; autoridade militar-policial; aventura; caciquismo; cartas-fotografías; cartos; crime; culpabilidade; cultura; deporte; desconfianza; desexo; desmemoria; diferenza de clase; divorcio; dor; emigración; enfermidade; enterro; éxito; extorsión; familia; fracaso; golpe de Estado; guerra; heroicidade; historia; homosexualidade; identidade; illamento; imaxinación; incendio; infidelidade; instinto maternal; laboriosidade; lembranzas; loucura; matriarcado; matrimonio; medicina; medo; misterio; morriña; morte; necesidade de escapar; obsesión; ocio; orfandade; persecución; pintura; política; prostitución; racismo; relixión; roubo; secuestro; segredo; sexo; sexualidade; soidade; subestimación; suicidio; superstición; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; vaidade; viaxe; violencia; xornalismo.

6.1.25.4. Temporalidade e espacialidade

A ambientación temporal e espacial da película faise explícita mediante rótulos impresos en pantalla que delimitan dous espazos, Galicia e Madrid, e centran a acción no ano 1999, con algunhas incursións aos anos setenta que se intercalan na metraxe mediante *flashback*. Outras localizacións do filme fanse evidentes mediante sinais de autoestrada e matrículas automobilísticas. É así como sabemos das idas e voltas entre Galicia e Madrid e localizamos en Segovia o lugar onde traballa Coro.

Paloma chega a Galicia para traballar nun sanatorio decadente e afastado, nun lugar chuvioso moi próximo ao mar. O balneario de Cabreiroá en Verín (Ourense) serve de localización para a creación dese espazo ficticio e remoto no que a psiquiatra se illa co fin desenvolverse profesionalmente á marxe da súa ex-parella, e que serve a Mario de acubillo e protección durante anos.

Como contrapunto deste escenario resgardado, que atopa a súa réplica na Segovia rural no que os refuxia Coro, damos co ambiente urbano, profesional e ameazante que ofrece o retrato da capital do Estado. A precariedade do sanatorio galego ao que é destinada a psiquiatra contrasta coa dotación de persoal e recursos da clínica madrileña que deixou atrás e que, curiosamente, emprega como localización o hospital marítimo de Oza na Coruña. Madrid é, ao

tempo, o foco da conspiración que ameaza a Mario e que supuxo a morte da familia de Álvaro.

6.1.25.5. Galeguidade das personaxes

O tratamento caracterolóxico das personaxes da fita ofrece, nalgúns casos, información precisa respecto da súa orixe. Así acontece con Mario que, no relato que fai do seu pasado, afirma ter nacido no Seixo, en Pontevedra[244], para despois emigrar coa súa nai a América. Na esmerada caracterización lingüística desta personaxe destacan certas construcións propias da lingua galega nos diálogos e un coidado traballo do acento e a entoación por parte do actor arxentino Miguel Ángel Solá. Asemade, a identificación da procedencia da personaxe a través da fala é especialmente salientábel en Celeste, a asistente que recibe a Paloma á súa chegada ao sanatorio e que é interpretada pola a actriz María Bouzas. A diglosia nos parlamentos da asistente, que se dirixe en galego aos doentes e en castelán á doutora, contribúe ao estabelecemento dunha marcada diferenza entre Paloma e os habitantes do sanatorio (enfermos e persoal), non só en termos de procedencia senón de consideración social. Esta oposición non remata na caracterización lingüística senón que se estende a outros elementos da posta en escena. Na tese *La obra audiovisual de Patricia Ferreira desde un nuevo modelo de análisis* (2013), o investigador e docente Ernesto Morán apunta á luz e ao cromatismo do filme como medios nesta oposición entre a psiquiatra foránea cultivada, racional e moderna (que enche as escenas de luz e as tingue de cores azuladas que remiten ao dominio da razón) e o "microcosmos galego" rural, arcaico e supersticioso que constitúe o sanatorio (escuro, pechado e gris até a chegada de Paloma). Cómpre apuntar que a fita non inclúe datos precisos sobre o lugar de orixe da protagonista. A través dos diálogos que mantén con outras personaxes sabemos apenas que procede do interior e que viviu moito tempo en Madrid. A proximidade con Coro e a súa fuxida a Segovia lévanos a intuír que esa é a súa lugar de orixe pois non hai nada que nos conduza a pensar que é galega, polo que a descartamos da análise en profundidade.

Así, a nómina de personaxes oriúndas de Galicia parece restrinxirse a Mario e aos ocupantes do sanatorio. Porén, na relación

[244] Para sermos máis precisos, Mario di ser de "Seijo" na versión orixinal do filme, e de "Seixo" na dobraxe ao galego.

de caracteres secundarios do filme topamos de novo un número considerábel de actores galegos que non ocultan ou disfrazan o seu acento característico. É o caso de Ginés, interpretado por Manuel Manquiña; Estévez, ao que dá vida Luis Tosar; Casal, interpretado por Carlos Blanco; e Megía, ao que pon corpo e voz Gonzalo Uriarte. Todos eles forman parte da trama militar corrupta responsábel do atentado e algúns participan en escenas que transcorren en Galicia, polo que asumimos que se trata de personaxes galegas e serán, por tanto, incluídas na análise. Nesta decisión inflúe tamén o xa mencionado tratamento lingüístico da película, que consideramos máis coidado que noutros exemplos da mostra. A maior abondamento desta tendencia, a voz do actor galego Xavier Estévez na súa interpretación de Jaime, o neurólogo que forma parte do pasado sentimental de Paloma, é substituída na versión orixinal do filme pola do popular actor de dobraxe, José Luis Gil, e vese desprovista así do seu acento característico.

6.1.25.6. Descrición das personaxes

Mario Trillo (Miguel Ángel Solá) é un home de 45 anos, sedutor e amábel, intelixente. É un dos doentes do remoto sanatorio de Galicia ao que vai traballar Paloma. Sofre a síndrome de Korsakov, unha doenza que provoca amnesia parcial e que padecen as persoas con alcoholismo severo. Non é quen de lembrar o acontecido nos últimos 22 anos nin tampouco de reter os recordos recentes. Nace en Seixo (Pontevedra). Seu pai morreu no mar e a nai levouno a Paraguai cando tiña seis anos para vivir cuns familiares. Falecida a nai, pola pena de verse lonxe da terra, segundo conta Mario, o seu tío bótao da casa. Mario sobrevive coa axuda de amigos e monta negocios prósperos e pouco legais en diversos lugares de América, pero vese en problemas en Venezuela e ten que escapar nun cargueiro que o leva ao Líbano. De alí, regresa a España e despois vai cara a Melilla para alistarse na lexión. Namora dunha muller marroquí casada con outro home, Sarah, e convéncea para escaparen xuntos e marchar a Madrid, onde montan un restaurante. Ao tempo, Mario comeza a aceptar traballos clandestinos para o exército e participa no asasinato do comandante Ortaola, un oficial que reunía probas sobre a preparación dun golpe de Estado por parte dos mandos contrarios á transición. No atentado, morren tamén a muller do oficial e dous dos seus fillos. A morte dos

meniños trastorna a Mario e prodúcelle un shock que deriva nun corte radical da súa memoria. Tamén o conduce ao alcoholismo que senta as condicións para que desenvolva a síndrome Korsakov. Deixa a Sarah sen máis explicacións e desaparece. Ingresa nun sanatorio en León en 1987 e tras o peche deste é enviado a Galicia. Na época na que coñece a Paloma, a súa memoria non rexistra o acontecer inmediato e cada vez que a ve intenta seducila e compórtase como se namorase dela por primeira vez. Agora un home calmo e doce, os recordos da vida anterior mudan a súa expresión e a maneira de se comportar e amosan un lado violento e mesquiño que Paloma teme. Cando o tratamento o pon fronte ao seu pasado, sofre unha crise e foxe, pero accede a axudar a Paloma e Ortaola.

Encarna (María Bouzas) é a asistente galega coa que bate Paloma á súa chegada ao sanatorio. Unha muller pouco cultivada e supersticiosa que cre en espíritos e trata os doentes con excesiva severidade, reprochando e castigando os seus erros. Usa bata de traballo. Diríxese en galego aos doentes e en castelán á doutora. Axiña a recibe como alguén superior e acata as súas ordes de forma submisa. Desenvolve con ela certa dependencia e relación afectiva.

Ginés (Manuel Manquiña) é un ex-policía corrupto que colaboraba con Mario na execución dos asuntos sucios do exército. Fraco, co nariz prominente, de ollos e cabelo escuros. Ficou coxo no atentado que causou a morte da familia Ortaola. É racista e barulleiro, sempre á procura de lea por saberse inmune como recompensa aos seus traballos para o exército. Comete un asasinato a sangue frío nunha discoteca ateigada de testemuñas. Cando o meten no cárcere extorsiona a Megía, o seu superior, para que o deixe libre como pago polo seu silencio. Sae do cárcere e fanfarronea do trato preferente que recibe. Alardea da súa heterosexualidade pero busca encontros sexuais con rapaces novos nas discotecas. É así como o enganan para asasinalo.

Megía (Gonzalo Uriarte) é un comisario policial duns cincuenta anos. Adiñeirado. Vive nunha mansión ampulosa coa muller e a filla e viste traxe e gravata. Visita a Ginés no cárcere para recomendarlle un bo avogado. Ao ser extorsionado por el, encárgase de que quede libre e ordena a súa morte. Recibe a chamada de Mario cando este le na

prensa a nova do asasinato de Ginés. Localiza o seu paradoiro e encarga a Estévez e Casal que o secuestren. Megía é frío e manipulador, desapiadado. Cando é informado dos avances de Paloma na recuperación da memoria de Mario tamén encarga a súa morte.

Estévez (Luis Tosar) é un dos homes aos que Megía encarga localizar a Mario. Duns trinta e pico anos, co cabelo ralo e as cellas moi poboadas. Viste roupas escuras, gabán longo, camisa e gravata e fuma ininterrompidamente uns cigarros provistos de boquilla. Tenta secuestrar a Mario no sanatorio e búscao despois na clínica madrileña na que Paloma traballaba. Séguea nas súas pescudas por Madrid e localízaos na casa de Coro. Rouba as cintas que amosan os progresos do doente. Pon reparos ao asasinato de Mario cando o sabe arrodeado de civís que nada teñen que ver co atentado, pero asume as ordes de Megía e perpetra canto encargo se lle fai.

Casal (Carlos Blanco) outro dos homes de Megía que acode á procura de Mario. Alto e corpulento, cos ollos salóns e o cabelo moi escuro. Usa traxe e gravata. É descuberto por Paloma cando tenta levar consigo a Mario. Responde con violencia precipitadamente e é neutralizado por este, que lle quita a arma e o tira pola fiestra causándolle a morte.

Celeste (Mónica García) é unha das doentes do sanatorio que está ao cargo de Encarna. Duns trinta anos, sofre as mostras de autoridade da asistente até que Paloma lle ensina a dirixirse aos doentes con agarimo e respecto. Viste como unha meniña. É agarimosa e en extremo sensíbel. Con dificultades de comunicación e aprendizaxe.

Chito (Santi Prego) é outro dos empregados do sanatorio. Un home tímido e simplón que actúa baixo ordes de Encarna. Moreno e de estatura media. Sempre en traxe de traballo.

6.1.26. *Tierra de fuego* (Dir. Miguel Littin, 2000)

6.1.26.1. Introdución

O laureado director Miguel Littin, recoñecido autor da cinematografía chilena con obras como *El chacal de Nahueltoro* (1969)[245] ou *Acta General de Chile* (1986)[246] adapta ao cinema a historia de Julius Popper, enxeñeiro, expedicionario e colonizador romanés que viaxou á Patagonia no século XIX na procura de fortuna e gloria e ao que se atribúe o exterminio dos selk'man ou onas, tribo orixinaria da Isla Grande de Tierra del Fuego. A partir dos diarios de viaxe de Popper e do relato *Tierra del Fuego* (1956) do escritor chileno Francisco Coloane, Littin artella un guión a medio camiño entre o relato de aventuras, o *western* e a denuncia histórico-política, no que colaboran o escritor, xornalista e cineasta Luis Sepúlveda, tamén de Chile, e o guionista e dramaturgo italiano Tonino Guerra. A fita é unha coprodución entre Italia (50%), España (45%), e Chile (5%), que asinan as produtoras Surf Film (Italia), Castelao Productions (España), e Buenaventura Films (Chile), e que conta coa participación de Sogedasa, a Xunta de Galicia, a Televisión de Galicia, Xacobeo'99, o ICAA, Vía Digital, a Radio Televisión Italiana, TELE+ Italia, a Televisión Nacional de Chile e Televisión Española. Orzada en máis de seis millóns de euros (Villarroel, 2005, p. 26) presenta un elenco internacional encabezado por Jorge Perugorría (Julius Popper), con Ornella Muti (Armenia), Nelson Villagra (Novak), Álvaro Rudolphy (Schaeffer), Claudio Santamaría (Cosme Spiro), Tamara Acosta (Menna r/ Elisa), Mateo Iribarren (Vasco) e Luis Alarcón (Alexis). Nancho Novo (Silveira), Uxía Blanco (nai de Silveira), Víctor Barreira (Silveira de neno) e un considerábel número de figurantes constitúen a parte galega do elenco. Punta Arenas (Chile) e a aldea fonsagradina de Cereixido (Lugo) son as localizacións escollidas para a ambientación da historia. A elección desta vila lucense como parte dos escenarios do filme, os que corresponden a infancia e xuventude da personaxe encarnada por Nancho Novo, débese a aposta persoal dun dos produtores executivos do filme, o galego Julio Fernández, que convenceu o equipo de que a súa aldea natal era o lugar idóneo para a rodaxe destas secuencias. O

[245] OCIC Award no Festival Internacional de Cine de Berlín de 1970.
[246] Premio FIPRESCI do Festival de Venecia.

grupo Milladoiro encárgase de confeccionar a banda musical do filme na que tamén intervén o cantautor chileno Ángel Parra, que aparece na metraxe como trobador das aventuras e desventuras de Popper. A versión orixinal da película, maioritariamente rodada en castelán, incorpora parlamentos en galego, italiano, ona, húngaro, alemán, romanés e inglés. Con 30.876 espectadores e unha recadación de 126.321 euros nas salas españolas, sitúase nos postos intermedios da nosa mostra no que atende á súa visibilidade no cinema estatal (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.26. Fotograma de *Tierra de Fuego*

6.1.26.2. Argumento

Julius Popper é un enxeñeiro romanés que chega á Patagonia chilena en 1850 na procura de ouro e terras cos que honrar a súa raíña Carmen Sylva[247]. Para conseguilo, reúne arredor de si unha caterva de homes e mulleres de procedencias diversas, marxinais e desclasados que comparten a súa ambición e non temen seguilo até a fin da terra. En Punta Arenas coñece a Armenia, a ambiciosa rexente do bordel local que chega coas súas prostitutas nun carromato formado cos osos dunha balea. No seu lupanar, Popper comeza a arrodearse dos mercenarios que o acompañarán na súa viaxe. Entre eles, dá co alemán Novak, un ex-sarxento da garda real en Viena ao que converte no xefe

[247] Pseudónimo literario de Pauline Elisabeth Ottilie Luise von Wied, raíña consorte de Romanía tras casar con Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, primeiro rei do país.

militar da expedición. Armenia xoga a probar a masculinidade e lealdade de Popper deixándoo só coa súa escrava Mennar (Tamara Acosta), unha princesa da tribo selk'man á que el deixa libre. En prenda pola liberación da súa escrava, Popper conta a Armenia o seu plan para obter ouro das profundidades mariñas e garántese o seu apoio. A muller preséntao aos terratenentes de Magallanes para que financien a expedición, pero cando rexeitan o seu plan, convértese ela mesma na principal fonte de recursos da expedición e tamén na súa amante. Namentres, Novak alista os homes que conformarán o exército do Páramo baixo as ordes do xeneral en xefe Julius Popper. Faise cos servizos do húngaro Schaeffer, un borracho oportunista que desconfía do xeneral, de Manuel Silveira, un gaiteiro galego que anima as tropas co seu instrumento, Cosme Spiro, un aventureiro italiano fondamente namorado de Armenia e unha recua de arribistas, presidiarios, fillos da fame e do desterro. Non tardan en atopar ouro. Coa axuda do sanguento Novak, Popper escraviza as tribos locais para recuperaren o prezado material do mar e comeza a acuñar as primeiras moedas co seu nome. Co aquel de fuxir da tiranía, parte dos escravizados suicídanse e o colonizador vese na obriga de procurar a axuda de Mennar, agora raíña da tribo. Ameázaa con declarar a guerra aos selk'man se non obedecen as súas ordes.

No inverno, as duras condicións do lugar e a cobiza dos expedicionarios predispóñenos contra Popper. Varios deles organízanse nunha facción e rouban parte do ouro. O gaiteiro Silveira, é prendido cando tentaba fuxir e recibe o castigo de tocar o seu instrumento durante trinta horas na beira do mar, exposto ao frío e ás enchentes. Se se detén, daranlle morte. Mentres toca a gaita, Silveira lembra a súa infancia e xuventude en Galicia. Cando está a piques de desfalecer, os homes de Popper son atacados polos indios, que capturan a Silveira, lévano aos seus dominios e dan en veneralo por ser quen de facer música co vento. Silveira pasa a ser un máis da tribo nas súas accións contra Popper e morre nunha das emboscadas. O enxeñeiro tamén é ferido pero sobrevive grazas aos coidados de Novak. Seguindo os seus consellos, declara a guerra aos ona e ofrécelles aos seus homes ouro por cada fragmento de colonizado que lle traian. O exército do Páramo masacra a tribo e fan numerosos escravos, entre eles a raíña Mennar, que Novak reclama para si como muller.

De volta no campamento, Popper reparte o ouro entre as tropas ante o desagrado de Armenia, que observa con preocupación a crueldade do enxeñeiro e desaproba a maneira en que dilapida a súa fortuna. O romanés proclámase rei da Tierra del Fuego e da Patagonia arxentina. Cando descobre a Mennar baixo a custodia de Novak, enfróntase ao alemán, decidido a facer dela súa raíña. Armenia, Spiro, Schaefer e Novak organízanse para roubar o ouro e acabar con el. Mennar propón a Popper unirse aos indios para vingarse dos rebeldes a cambio de loitar contra os terratenentes e facerse co control total das terras. Popper acepta e os onas atacan os insurrectos. Só Spiro e Armenia conseguen escapar, decididos a facerse gandeiros nas terras que Popper deixou baleiras mediante o exterminio dos onas. Cando o colonizador está a celebrar cos seus homes, un sicario enviado polos gandeiros apuñálao de morte. Popper desaparece en Tierra del Fuego.

6.1.26.3. Temáticas

Acoso; alcolismo; ambición; amor; armas; asasinato; asimilación; atraso-miseria; autoridade militar-policial; aventura; caciquismo; cárcere; cartas; cartos; celos; costura; crime; crueldade; cultura; desconfianza; desexo; diferenza de clase; dor; emigración; enfermidade; enterro; esconxuros; éxito; extorsión; familia; fracaso; futuro; gandería; guerra; heroicidade; identidade; imaxinación; infancia; instinto maternal; invasión; laboriosidade; lembranzas; loucura; matriarcado; mitoloxía; monarquía; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; orfandade; paisaxe; política; prostitución; racismo; rebeldía; relixión; riqueza; roubo; secuestro; servidume; sexo; sexualidade; soidade; suicidio; superstición; tenrura; tesouro; traballo; traballo intelectual; tradicionalismo; traizón; vaidade; viaxe; vinganza; violación; violencia; xogos infantís.

6.1.26.4. Temporalidade e espacialidade

Ao comezo do filme, un rótulo sobre-impreso en pantalla sitúa a acción en Punta Arenas (Chile), na Noitevella de 1899. Atopámonos ao final da historia, nun momento no que as personaxes lembran as fazañas de Popper e Armenia maldí a súa existencia. A partir de entón iníciase un relato ao pasado no que os *flashbacks* se suceden para trazar unha estrutura narrativa descontinua sobre distintos momentos da vida do romanés. Outro rótulo sobre-impreso dá fe da data na que

chega á Patagonia 1850. O diálogo de Popper indícanos mesmo o día exacto: 24 de xuño, día de San Xoán.

Porén, as lembranzas de Manuel Silveira sobre a súa vida en Galicia non son datadas nin localizadas a través de rótulos. A personaxe alude á súa orixe galega en parlamentos anteriores á introdución destas escenas, polo que non hai dúbida de que se trata de Galicia. Alén diso, a ambientación permítenos recoñecer a paisaxe galega, as súas fragas e construcións típicas. As personaxes que interveñen nestas secuencias falan en galego, tocan e bailan melodías propias de Galicia e visten o traxe galego.

6.1.26.5. Galeguidade das personaxes

A caracterización nacional das personaxes preséntase como un elemento central da súa definición, malia que se consegue de modo moi desigual. A meirande parte dos caracteres centrais aluden á súa procedencia directa ou indirectamente nalgún momento do filme: temos, pois, ao romanés Popper, aos italianos Armenia e Spiro, ao húngaro Schaeffer, ao austríaco-alemán Novak, á foguina Mennar, a un biscaíño e a un galés sen nome e ao galego Silveira. Moitos deles pronuncian algunhas palabras nas súas respectivas linguas, e é así que o filme contén parlamentos en romanés, italiano, húngaro, alemán, ona, e galego. Nalgúns casos, cando estas personaxes falan en castelán, denotan a súa procedencia a través do acento, moi marcado no caso dos italianos, o húngaro, o alemán e o galego, pero inexistente no caso de Popper que, curiosamente, conserva o acento cubano de Jorge Perugorría. Tamén chama a atención que para o papel de moza de Silveira, unha das personaxes de apoio que toman parte nas secuencias do filme ambientadas en Galicia, se teña optado pola contratación dunha actriz foránea en cuxos parlamentos descubrimos unha fonética tamén allea que nada ten que ver co galego malia que sexa esta a lingua dos seus diálogos.

6.1.26.6. Descrición das personaxes

Manuel Silveira (Nancho Novo) é un gaiteiro galego que chega a Tierra del Fuego en busca de fortuna. Un home duns 30 anos, alto e desgarbado, cun forte acento da súa terra. Fillo dunha labrega solteira e pobre e dun gaiteiro casado con outra muller. A familia deste repúdiaos a el e mais á nai e, cando morre, non lles permiten asistir ao

enterro. Seu avó lévalle como recordo unha gaita galega e o pequeno Manuel decide seguir a tradición familiar. De mozo, emigra e é un dos homes que Popper recruta en Tierra del Fuego. Novak acéptao no exército do Páramo para arengar as tropas co seu instrumento. Manuel, axiña empeza a amosar malestar polas condicións do traballo e desconfianza porque Popper garde todo o ouro para si. Farto de esperar a repartición, decide facerse con parte do material que os indios foguinos rescatan do mar. Préndeno e castígano a tocar sen descanso e durante 30 horas á beiramar, mestres o vasco o apunta cun rifle para dispararlle se se detén. A piques de desfalecer, é preso polos onas que o curan e o salvan. Convértese nun deles e comparte a súa loita contra Popper. Morre nun dos combates.

Nai de Silveira (Uxía Blanco) é un labrega galega e nai solteira duns 40 anos. Vive co fillo nunha casa humilde. A familia do home repúdiaa e non a deixa asistir ao enterro. Viste de loito. Trata o seu fillo con moita tenrura e compadecemento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.27. *Divertimento* (Dir. José García Hernández, 2000)

6.1.27.1. Introdución

A primeira e única longametraxe do director José García Hernández, habitual realizador de curtametraxes, anuncios e programas de televisión, é un *thriller* psicolóxico artellado arredor da maxistral interpretación de dous grandes actores, Paco Rabal (Bernardo Gabler) e Federico Luppi (Daniel Osantos). Unha produción de Divertimento P.C., propiedade de García Hernández, Alta Films e a compañía galega Formato, coa produción asociada da Televisión de Galicia. A fita, orzada en algo máis de 1.600.000 euros, conta con financiamento da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia e coa participación de Televisión Española, TVG e Canal+. Cun guión de Manuel Ortega Sánchez, García Hernández traslada o teatro ao cinema e xera unha atmosfera de suspense dende a que ofrece unha ollada reflexiva sobre a arte da representación e os límites da ambición con notorias similitudes co *Sleuth* (1972) de Joseph L. Mankiewicz, e o *Glengary Glen Ross* (1992) de James Fuley. O filme conta coa fotografía de Jorge Arce, a dirección artística de Gil Parrondo, a montaxe de Alejandro Lázaro e Santiago Pedroncini e a música do compositor galego Manuel Balboa. A carón de Rabal e Luppi, aínda que en segundo ou terceiro plano, interveñen as actrices galegas Sonia Castelo (Alicia) e Margarita Fernández (Arantza Osantos) e o actor e bailarín ferrolán Pastor Rodríguez Feal. A meirande parte da metraxe ten como localización os interiores do Teatro Jofre, e realizouse nos meses inmediatamente anteriores ao inicio do proceso de rehabilitación que o mantería pechado entre 2001 e 2005. O director artístico Gil Parrondo, que daquela xa contaba con dous premios Óscar e outros tantos premios Goya, deseña unha escenografía decadente e claustrofóbica que constitúe un dos grandes valores do filme. Unhas poucas escenas de exterior polas rúas de Ferrol completan o cadro de localizacións da fita.

A crítica valorou positivamente o labor á dirección de García Hernández, se ben centrou o seu interese no amentado traballo de Parrondo e no duelo interpretativo entre Rabal e Luppi. As cifras de asistencia de espectadores e recadación en billeteira sitúana nos primeiros lugares da lista (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

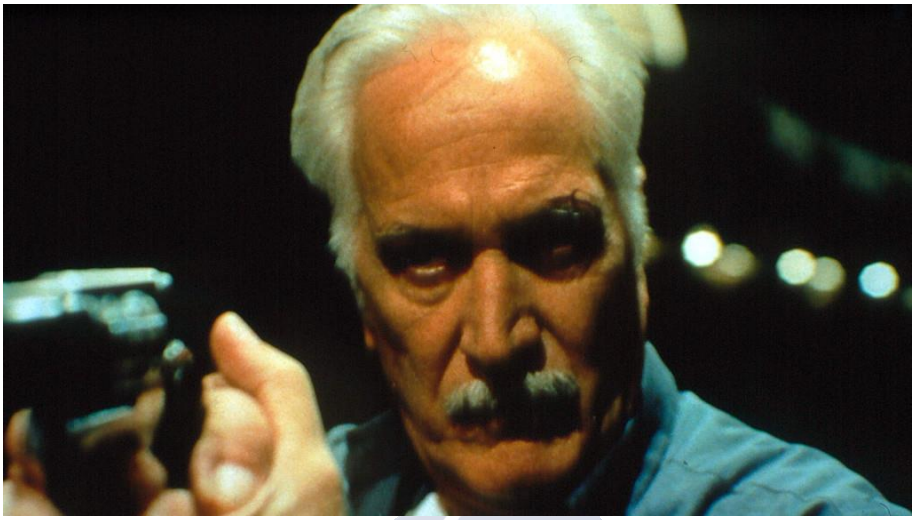


Figura 6.1.27. Fotograma de *Divertimento*

6.1.27.2. Argumento

Daniel Osantos (Federico Luppi) é un popular actor de televisión, vaidoso e inseguro que ansía o recoñecemento da crítica ao seu labor interpretativo. A instancias dos seus socios Alicia (Sonia Castelo) e Roberto[248], acepta pasar un tempo afastado das cámaras e involucrarse nun proxecto teatral co que lustrar a súa traxectoria. Merca os dereitos de representación da obra *Divertimento*, durante anos interpretada polo lendario actor teatral Bernardo Gabler (Paco Rabal), que accede a asesorar a Osantos na preparación da personaxe. Conveñen en reunirse unha noite no ruinoso Gran Teatro, noutrora escenario dos ateigados e numerosos pases da obra, e hoxe transmutado nun edificio esquecido e decadente no que Gabler parece estar instalado. Osantos acode só ao encontro e topa cun Gabler esquivo e sarcástico, apegado ao que foi o seu papel estrela durante toda unha vida. Co pretexto de facerlle comprender a personaxe, Gabler enfronta a Osantos coa súa mediocridade e someteo a un esgotador xogo psicolóxico e a constantes vexacións morais. Cando Osantos tenta abandonar, extorsiónao con expor a súa incapacidade interpretativa ante a audiencia e é así como Osantos acepta participar no xogo. Durante

[248] Esta personaxe non chega a intervir na película. Só está presente a través dos comentarios dos outros caracteres.

horas, Gabler condúceo por situacións extremas para que amose até onde está disposto a chegar por ese papel. Fórzao a representar unha escena pasional cun axudante seu, un bailarín romanés misterioso (Pastor Rodríguez Feal) e silente, para despois mofarse del, das súas pretensións e da súa falta de talento. Lévao a sentise encerrado e sen saída nese teatro ruinoso que non lle corresponde. Saca á luz as súas inseguridades e miserias, avergóñao pola relación que Osantos mantén coa filla do seu socio e chantaxéao para que a abandone se quere asumir o papel. De cando en vez, suspende a charada, vólveo á realidade e dálle a ver que unicamente está a fornecelo de recursos para representar ese protagonista. Cando consegue que Osantos comece a sentirse cómodo, retoma a pantomima. Faille crer que o seu socio, Roberto, estivo antes ca el no teatro e que o matou por non permitirlle representar o protagonista na nova versión da obra. Convénceo de encubrir o asasinato para non prexudicar a estrea e, tras impregnar o escenario dun líquido supostamente inflamábel, finxe ter intención de prender lume ao edificio para rematar con todo. Mentres o apunta cunha pistola, asegúralle que só poderá detelo se se volve contra el e o mata. Osantos loita e consegue quitarlle a arma, pero non é quen de disparar. Gabler destapa a nova farsa, desvela que se trataba doutro truco para comprobar a súa valía e convídao de novo a renunciar a un papel para o que non está nin estará nunca preparado. É entón cando Osantos, exposto unha outra vez ao descrédito de Gabler, dispara. O vello actor, ileso tras o estoupido dunhas balas que se revelan de fogueo, recoñécelle por fin a capacidade de asumir o reto, amósao coma un ser miserábel disposto a todo, un impostor capaz de substituílo e de sacrificalo todo por un papel. Osantos enfróntase por fin a el e asegúralle que o enganaron, que tal sacrificio non é necesario. Marcha do teatro sorrinte e triunfal mentres Gabler, afundido e derrotado, fica en escena.

6.1.27.3. Temáticas

Accidente; ambición; amor; armas; asasinato; autosubestimación; comicidade; crime; cultura; decrepitude; desconfianza; desexo; enfermidade; éxito; extorsión; familia; fracaso; homosexualidade; illamento; infidelidade; literatura; medo; misterio; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; rivalidade; sexo; sexualidade;

soidade; teatro; televisión; traballo; traballo intelectual; trampa; vaidade; violencia; voracidade; xornalismo.

6.1.27.4. Temporalidade e espacialidade

Malia que o filme non proporciona información explícita sobre a época na que transcorre a historia, o atrezzo —con reprodutores de DVD portátiles e imaxes televisivas en 4:3— e o vestiario da fita permítenos situalo a finais dos 90. Como xa foi mencionado en liñas anteriores, o Teatro Jofre defínese como a localización central desta película, que inclúe, ademais, algunhas escenas en exteriores polas rúas de Ferrol. Porén, cómpre apuntar que a ambientación elude identificacións directas a Galicia. Así, á fachada do Jofre, o equipo de atrezzo incorpora un monumental letreiro co nome "Gran Teatro" e os contados planos de exteriores que se incorporan á metraxe, fanse de noite e baixo unha torrencial choiva que complica identificación dos espazos.

6.1.27.5. Galeguidade das personaxes

Máis complicado que precisar a localización da historia é identificar a procedencia das personaxes. Os parlamentos do filme non inclúen alusión algunha á súa nacionalidade, agás no caso do bailarín romanés, nin ao lugar onde desenvolven as súas vidas. A interpretación tampouco esconde o acento natural dos actores protagonistas, especialmente marcado no caso do arxentino Luppi. Tampouco parece este un risco importante da personaxe, pois na versión dobrada ao galego non se mantén. No caso das personaxes femininas, interpretadas todas elas por actrices galegas, si podemos detectar certo acento galego pero, a falta de referencias que fortalezan esa caracterización lévanos a descartalas para a análise.

6.1.28 *Lena* (Dir. Gonzalo Tapia, 2000)

6.1.28.1. Introdución

O debutante Gonzalo Tapia traslada a Vigo un relato pensado inicialmente para o seu Avilés natal e que definiu como "unha historia de aventuras intimista que se empapou da orografía galega: escarpada, anubrada, repentina" (Sánchez, 2000). Malia que os motivos esgrimidos polo realizador para facer galega a súa historia atenden a cuestións produtivas máis que narrativas —nomeadamente á febleza da industria audiovisual asturiana en comparación coa galega—, cómpre salientar que esta translación de escenario traspasa o ámbito puramente formal e se estende ao contido do filme. Así, lonxe de dotar a película dunha ambientación neutra e de localización escasamente identificábel, Tapia fai da ambientación viguesa da fita un valor narrativo que marca o desenvolvemento da historia e contribúe á caracterización das personaxes.

Cun orzamento de 1.682.890 €, o filme é unha coprodución entre Tráfico de Ideas (35%), Producciones La Iguana (25%), Alta Films (20%), Filmanova/Portozás Visión (20%) e Take2000 (Portugal), en colaboración con TVG, coa participación de Canal +, TVE, Ibermedia, ICAA, a Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia e a Concellería de Cultura do Concello de Vigo. Conta tamén co apoio do Ministerio de Cultura portugués a través do ICAM Portugal, e da Consejería de Cultura Educación y Deportes del Principado de Asturias, e foi desenvolvido nun seminario do Programa Media.

Alén de acometer a dirección do filme, Tapia é canda Iciar Bollaín e Santiago García de Leániz, un dos socios que integran Producciones La Iguana, e tamén coasina xunto a Antonio Trashorras e David Muñoz o guión da película. Fronte a un equipo artístico-técnico eminentemente foráneo, no que topamos a Carlos Gusi na dirección de fotografía, Julio Torrecida na dirección de arte, José Carlos Mac na composición musical, e Ángel Hernández Zoido na montaxe, o cadro actoral do filme conta con numerosas actrices e actores galegos. A protagonista á que dá vida Marta Larralde (Lena), arrodéase dunha recua de personaxes secundarias encarnadas por intérpretes do paí,s como Manuel Manquiña (Gorrión), Luis Tosar (Gitano), Luis Zahera (Antonio), Antón Reixa (Comisario) ou Nuria Sanz (Mariola). A carón deles figuran tamén actores e actrices con

maior ou menor peso no cinema estatal, como Roberto Álvarez (Milio), Iván Hermes (Manu) ou Irene García Bustos (Carme).

Na versión orixinal do filme, rodado en castelán, o galego está apenas presente a través do son diexético dos programas de televisión que ven os protagonistas da historia, dalgunhas pezas musicais que escoitan e de pequenas expresións que intercalan nos seus parlamentos. A fita contou con versión dobrada ao galego para distribución en salas e en DVD. A crítica salientou a franqueza narrativa de Tapia ao compor unha obra libre de pretensións, afectacións e tremendismos e destacou o traballo da tamén debutante Marta Larralde na súa interpretación da personaxe central do filme. As cifras de recadación (212.862,01 €) e espectadores (49.369), dan conta da aceptación positiva deste filme merecedor de dous premios Chano Piñeiro —á interpretación de Marta Larralde e á maquillaxe de Lola López— do premio do público na Mostra Cinematográfica do Atlántico, Alcances 2001, do Premio á mellor ópera prima no Festival Madridimagen, e o Premio especial do xurado a Marta Larralde no II Festival Ópera Prima de Tudela.

Figura 6.1.28. Fotograma de *Lena*

6.1.28.2. Argumento

Lena (Marta Larralde) é unha moza de dezaoito anos do barrio vigués de Bouzas. Orfa de nai dende nena, vive co seu pai, un ex-

mergullador bébedo que acostuma a traballar para os traficantes locais, e ao que todos chaman Gorrión (Manuel Manquiña). A moza compaxina os estudos cun traballo nun almacén de peixe, e vaise apañando para saír adiante e mesmo pasarlle cartos a seu pai. Vén de rematar o bacharelato cun bo expediente e aspira a ingresar na Escola de Deseño de Porto. As súas cualificacións garántenlle o acceso a unha bolsa de estudos, así que só precisa que Gorrión entregue uns documentos sobre o seu historial laboral á asistente que tramita a solicitude. Pero el resístese a deixala marchar e torpedea o proceso. Míntelle facéndoa crer que cumpriu coa petición mentres deixa esgotar os prazos e se asegura de que non lle concedan a axuda. Ao tempo, métese nun negocio turbio co Gitano (Luis Tosar), o padriño de Lena. O asunto sae mal, o Gitano desaparece e Gorrión comeza a ser extorsionado pola banda de Cachero (Vítor Norte), un narco portugués propietario do bordel no que traballaba a nai da moza. Saquéanlle a casa e danlle unha malleira que o leva ao hospital. No roubo, Lena perde os aforros que gardaba para unha viaxe a Portugal co seu mozo e os colegas. Cancélao todo e trata de axudar o pai. Busca a Cachero para ofrecerse a saldar a débeda de Gorrión pero bótana a patadas. Ao pouco, Milio (Roberto Álvarez), un dos seus matóns, vaina buscar para que traballe a carón del en operacións de pouca monta. Ao cabo dos días, van trabando amizade, e cando sabe do acontecido coa bolsa, Milio extorsiona a asistente social e Lena acada a axuda.

Gorrión sae do hospital cunha sospeitosa bonanza económica que atribúe a unha aposta e leva a filla comer ostras para festexar a recuperación. Baten co comisario Fernández (Antón Reixa), ao que Lena coñecera no hospital, e Gorrión esquiva as súas preguntas sobre o motivo da malleira e o paradoiro do Gitano.

A mañá seguinte, e sen dicir nada a Gorrión, Lena marcha con Milio facer unha entrega fóra de Galicia. Na estrada, este decátase de que Antonio (Luis Zahera), outro dos homes da banda, os segue. Pospón a cita da operación e pasan a noite nun bordel da rede. Milio pide cuartos separados e déitase cunha das prostitutas. Ao día seguinte, Lena afea o seu comportamento e el acúsaa de estar celosa. Mentres repasan o plan, Milio decátase de que Antonio volve estar tras deles. Engánao para que pare e consegue metérselle no coche. Mátao nun ferragacheiro próximo e obriga a Lena a axudarlle a ocultar o cadáver. Para calmala, acaríñaa e cóntalle que Antonio o merecía

porque estaba a traizoar a Cachero. Proseguen coa encarga e chegan até unha estación de autobuses na que Lena despista a policía e completa a entrega da droga. Repara en que o maletín que a portaba tiña a faltar unha asa e mófase de Milio pola súa ruindade. No camiño de volta, el faille prometer que non dirá nada e ela asegúralle que non o fará. Xa en Vigo, Lena topa cos colegas nunha festa e descobre que o seu mozo a traizoou coa súa mellor amiga. Ao chegar á casa, topa ao Gorrión cunha prostituta. Anoxado por non saber dela durante días, o pai bótaa a berros. Lena vai dar ao peirao e bate con que o Comisario Fernández e os seus homes están a retirar un corpo da auga. Axiña recoñece ao Gitano, e repara en que o cadáver leva na man a asa dun maletín. A rapaza corre á casa na procura de Gorrión e a muller que estaba con el dille que o levaron os da banda de Cachero. Para que o portugués solte a seu pai, Lena cóntalle que sabe quen roubou o maletín que levaba o Gitano. Cachero condúcea a unha sala traseira na que Gorrión está a recibir unha malleira baixo a supervisión de Milio. O portugués cúlpao do roubo e da morte de Antonio. Ao verse descuberto por Cachero, Milio saca unha pistola. Gorrión tenta soltarse para axudalo e Lena descobre que seu pai era cómplice de Milio no roubo e no asasinato do seu padriño. Outro dos homes de Cachero tenta deter a Milio e, cando este se vai defender, o portugués dispara. As últimas palabras de Milio son para maldicir a moza e seu pai. Cando o portugués está para marchar, Lena colle a arma e apunta a Cachero, pero perdóalle a vida e sae a carreiras do lugar. Días despois, recolle as súas cousas e marcha cara á súa nova vida en Porto.

6.1.28.3. Temáticas

Accidente; alcolismo; ambición; amizade; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; autoridade militar-policial; autosubestimación; aventura; cartas-fotografías; cartos; castidade; celos; confianza; contrabando; crime; culpabilidade; cultura; deporte; desconfianza; desexo; diferenza de clase; dor; drogadicción; educación; emigración; enfermidade; envexa; estudos; extorsión; familia; fracaso; fútbol; individualismo; infidelidade; instinto maternal; labores fogar; lembranzas; medo; morte; música; necesidade de escapar; obsesión; ocio; orfandade; persecución; pesca; preguiza; prostitución; rebeldía; rivalidade; roubo; secuestro; segredo; sexo; sexualidade; soidade; surf;

traballo; traballo intelectual; tráfico de drogas; traizón; trampa; vergoña; viaxe; vinganza; violencia; xogo.

6.1.28.4. Temporalidade e espacialidade

A acción ten como localización principal a cidade de Vigo —con numerosas escenas no barrio e a praia de Bouzas, na praia de Samil, o aeroporto de Peinador e o casco vello vigués—, inclúe varias secuencias de estrada en Benavente, que pasan por ser o traxecto entre Galicia e Portugal, e remata cunha toma na estación do tren de Porto. Alén da imaxe, outros elementos contribúen a identificar os lugares onde se desenvolve a historia. Os diálogos das personaxes conteñen numerosas alusións á cidade olívica, entre as que destaca un parlamento de Manuel Manquiña que gaba a beleza da urbe e se arranca a cantar o tema "Puerto de Vigo" de Los Unidos. Tamén o rap "A diario" de Kannon, integrado na banda musical da fita, contén referencias a Vigo e Galicia. Alén diso, o televisor da casa de Lena e Gorrión sempre está a emitir coñecidos programas da Televisión de Galicia como *Luar* ou consultorio do Doutor TNT do *Xabarín club* ou partidos de fútbol do Celta de Vigo. Estas referencias, amais do vestiario, permítennos situar o filme a finais dos anos 90. Temos pois, un retrato contemporáneo dunha cidade urbana e aberta ao mar, desprovista de calquera alusión ao rural e a unha Galicia idílica, e na que, pola contra, as personaxes se afanan por resistir a un entorno hostil.

6.1.28.5. Galeguidade das personaxes

A excepción do portugués Cachero e de varios dos secundarios do filme cun escaso peso na trama, todas as personaxes poden identificarse como galegas.

6.1.28.6. Descrición das personaxes

Lena (Marta Larralde) é unha moza duns 18 anos. de Bouzas. É loura, fraca e de estatura media, de ollos claros, fermosa. Viste con roupa urbana e deportiva: camisetas sen mangas, pantalóns cargo, botas, suadoiros. Escoita *rap* e *reggae*. Orfa de nai, vive co pai, de alcume o Gorrión, nun piso pequeno no que só o seu cuarto está ordenado. É ela quen asume todas as tarefas domésticas e tamén traballa nun almacén de peixe. Acostuma esconder os cartos que

percibe para que non llos leve o pai. e a miúdo ten que pedir que lles fíen na tenda porque o que xuntan non dá para comeren. Avergóñase da súa situación social, finxe ante os amigos e o mozo que vive nun barrio mellor e non permite que saiban que o Gorrión é o seu pai. É unha rapaza responsábel, intelixente e decidida, afeita a apañarse soa. Non dubida en ir ao bordel do narco Cachero para ver de salvar os problemas de seu pai e non se amedrenta cando a ameazan. É forte, hábil, ousada e algo inconsciente. Comeza a traballar para os narcos co obxecto de saldar a débeda do pai, supera decontado o asasinato de Antonio e axuda a ocultar o cadáver. Séntese atraída por Milio. Na noite que pasan en Portugal desexa que a visite no seu cuarto e acicálase cando cre que el vai entrar nel. Ao saber que se deitou cunha puta, amósase celosa. Na viaxe de volta a Galicia, insinúaselle sexualmente. Lena bota en falta a súa nai e consente o seu pai. Malia ser consciente do seu comportamento incorrixíbel, perdóalle todas cantas lle fai. Porén, ao sabelo implicado na morte do Gitano, dáo por perdido. Cando marcha a Porto, leva só a foto de súa nai canda si.

Gorrión (Manuel Manquiña) é o pai de Lena. Chámase Martín pero todo o mundo se dirixe a el polo alcume. É un mangante enganchado ao alcol e á coca que só mira por si. De novo, era mergullador, pero hai tempo que se retirou. Di que as horas que pasou baixo a auga lle meteron o silencio do mar na cabeza. É viúvo. A nai de Lena, unha prostituta chamada Asun, morreu cando aquela era pequena. Non se ocupa ben do coidado da filla e sabota a súa bolsa de estudos para que fique canda el. Cando está na casa, pasa o tempo a beber deitado no sofá mentres a filla lle fai as cousas. Trata a filla con tenrura, chámaa princesiña pero acostuma pedirlle e roubarlle os cartos. É un tipo desleixado, porco e trapalleiro. Un manipulador sentimental e un oportunista. Non é quen de recoñecer a súa responsabilidade nos desastres que provoca e acostuma facerse o ofendido. Asóciase co Gitano, o seu compadre, para sacar algúns cartos nun negocio do Cachero. Traizóao para seguir o plan de Milio e facer unha venta á marxe do control do portugués. É parcialmente responsábel da súa morte e ocúltalle a Lena a verdade.

Milio (Roberto Álvarez) é un dos matóns de Cachero. Ten corenta e cinco anos, unha muller de 33 e un fillo de dez. É un tipo de aspecto afábel, americanas de cores pardas, con pantalóns de pinzas e camisas

de cadros que o fan parecer un calquera. Ten un Mercedes. Nos negocios é frío e sereno. Trama un plan no que implica o pai de Lena para roubarlle pasta e clientes ao xefe da súa banda, o portugués Cachero. No seu cumprimento, mata varias persoas. Ao tempo, é cariñoso e paciente coa muller e o fillo, agarimoso coas prostitutas e compasivo e protector con Lena. Deixa que se faga axudante del para pagar a débeda do pai, conséguelle a bolsa de estudos en Portugal, e acaba morrendo pola súa causa.

Gitano (Luis Tosar) é o padriño de Lena. Un tipo alto, con bigote, arredor da trintena. Un traficante menor que viste camisas de pescozo amplo, con botóns abertos, americanas e pantalóns de pinzas. Trata con cariño a Lena e destaca a súa intelixencia. Aínda que sabe que a súa asociación con Gorrión o prexudica e que lle pode botar por terra algúns negocios, procura traballar con el para que consiga algo de pasta. Na súa última operación xuntos, o Gorrión traizóao e toma parte no seu asasinato.

Manu (Iván Hermes) é o mozo de Lena. Un adolescente de 18 anos, musculado e alto, co pelo tinguido á moda surfeira. Vive nun barrio ben de Vigo, e ten furgoneta propia. Di amar moito á moza, pero, en canto ten oportunidade, ponlle os cornos coa súa mellor amiga, Carme.

Antonio (Luis Zahera) é un dos matóns de Cachero. Bravucón e fachendoso, vai de tipo duro. Viste polos de manga curta, coa bandeiriña española no pescozo. Tamén chaquetas deportivas con pantalón vaqueiro. Non faltan as cadeas de ouro. É el quen negocia o traballo no que o Gitano involucra a Gorrión e tenta evitalo porque o considera arriscado. Cando Gitano e os cartos desaparecen, tortura a Gorrión no hospital. É a man dereita de Cachero e ten unha relación de rivalidade con Milio, pois non soporta que o trate como o seu inferior. Cando Milio e Lena saen para o negocio en Portugal, perségueos para investigar se o seu colega ten algo que ver co roubo do maletín do Gitano. Milio descóbreo e mátao.

Fernández (Antón Reixa) é o comisario de policía. É un tipo duns corenta e pico anos, corpulento, alto e groso. Severo, con retranca, pero compasivo. Usa americana e gravata, mesmo a

mediodía no verán. Anda detrás dos negocios do Cachero. Tenta advertir a Lena e a Gorrión dos problemas que se lles veñen. Investiga a desaparición do Gitano, descobre que foi asasinado e está presente no momento en que levantan o cadáver. Procura evitar que Lena vexa o corpo inzado de seu padriño.

Mariola (Nuria Sanz) é unha administrativa duns corenta anos que traballa no concello de Vigo. É a encargada de tramitar a solicitude da bolsa de Lena para o ingreso na escola de Porto. Seria e severa. Fría e organizada, advirte ao Gorrión de que a filla pode perder a axuda de non presentar os papeis. Opina que no mundo hai que cumprir as regras. Cando é ameazada por Milio, accede a saltarse o protocolo e Lena resulta beneficiaria da bolsa.

Carme (Irene García Bustos) é a mellor amiga de Lena. É unha rapaza guapa, delgada, de cabelo castaño e ollos claros. Desexa a Manu, o mozo de Lena e aproveita unha viaxe a Portugal á que Lena non acode para liarse con el.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.1.29. *Dagon, la secta del mar* (Dir. Stuart Gordon, 2001)

6.1.29.1. Introdución

A seguir coa longa relación de filmes de temática fantástica que escolleron Galicia como espazo de rodaxe, ocupámonos agora desta fita de terror, froito da prolífica asociación entre Stuart Gordon (á dirección), Brian Yuzna (á produción) e Dennis Paoli (no guión) a partir do texto homónimo de H. P. Lovecraft. Os responsábeis do filme confirman a súa paixón pola obra do escritor de Providence, que xa levaran á pantalla en *Re-animator (*Dir. Stuart Gordon, 1985) e *Re-Sonator (From Beyond)* (Dir. Stuart Gordon, 1986), e acometen unha particular adaptación cinematográfica na que combinan fragmentos da mencionada *Dagon* (Lovecraft, 1917) con elementos do *The Shadow over Innsmouth* (1931)[249], e trasladan o imaxinario de Lovecraft a unha fita de serie B con acusadas escenas *gore* e sexualidade explícita ambientada na costa galega. A película conta a chegada dun grupo de norteamericanos á vila de Imboca, unha terra fantástica poboada por criaturas híbridas, a medio camiño entre o home e o peixe, que capturan os visitantes para entregalos como sacrificio ao deus Dagon, un monstro das profundidades do océano. Como recoñeceu o propio Yuzna en diversas entrevistas (citado en Fernández, 2005, p. 496), a escolla da vila pontevedresa de Combarro como localización final do filme chegou logo dun longo proceso de desenvolvemento e axuste iniciado en 1985, de dous frustrados intentos de producir a fita primeiro en Gales (Reino Unido) e despois Rhode Island (EUA), e grazas á colaboración e consello do produtor Julio Fernández e a actriz Uxía Blanco. Yuzna e Fernández viñan de crear o selo Fantastic Factory, unha filial de Filmax con sede en Barcelona e especializada no cinema de terror en lingua inglesa. Mentres Fernández estaba inmerso na rodaxe de *Tierra del Fuego* (Dir. Miguel Littin, 2000), Yuzna acompañouno a Galicia na procura de localizacións para o seguinte filme e foi a actriz Uxía Blanco, que tamén interviña naquela fita, quen os levou a Combarro (Conde, 2000). No canto de recrear na vila pontevedresa a costa de Nova Inglaterra, decidiron refacer a

[249] A dicir de John D. Sanderson (2011, p. 254), algúns detalles do relato cinematográfico ideado por Gordon, Yuzna e de Paoli poderían estar inspirados nun terceiro texto de Lovecraft, concretamente o conto *Facts concerning the late Arthur Jermyn and his family* (1920).

historia. Desa reelaboración, alén dalgunhas referencias á toponimia galega que axudan á localización espacial da historia (a vila de Imboca sitúase a 50 km de Santiago de Compostela, segundo se explica no filme), e do uso de nomes populares de Galicia para designar os imboquianos (Uxía, Xavier...), destaca a utilización do galego —se ben un galego con abondosas incorreccións— como a lingua na que se expresan e se recoñecen os habitantes da vila fantástica. Presentes na versión orixinal en lingua inglesa, estes parlamentos en galego mantéñense na dobraxe ao castelán que se realizou para a distribución do filme nas salas españolas, polo que non parece arriscado apuntar este trazo como un importante elemento para a caracterización das personaxes do filme.

Cun orzamento de 1.171.974 euros, *Dagon, la secta del mar* preséntase como proxecto de Fantastic Factory, producido por Julio Fernández e Brian Yuzna para Castelao Productions, en colaboración con Televisión de Catalunya, e coa participación de Vía Digital, Estudios Picasso, Televisión de Galicia, Xunta de Galicia, a Generalitat de Catalunya a través do Institut Catalá de Finances e o Institut Catalá de les Indústries Culturals, e o ICAA. A fita conta coa dirección de fotografía de Carlos Suárez, quen fora merecedor do Goya nesta especialidade en 1989 por *Remando al viento* (Dir. Gonzalo Suárez, 1988), coa dirección artística de Miquel Llorenç, a composición musical de Carles Cases e a montaxe de Jaume Villalta. Nun elenco de intérpretes maioritariamente foráneos como Ezra Godden (Paul Marsh), Brendan Price (Howard), Paco Rabal (Ezequiel), Raquel Meroño (Bárbara), Macarena Gómez (Uxía), Ferrán Lahoz (Cura) e Birgit Bofarull (Vicki), cómpre mencionar a presenza da galega Uxía Blanco (nai de Ezequiel) e do neno Vítor Barreira (Ezequiel de neno). Tras ser presentado na Sección Oficial Fantástica do Festival de Sitges, colleitou valoracións moi desiguais por parte dos críticos, que o definiron como "unha das máis dignas olladas sobre H.P. Lovecraft que ten dado o cinema" (Navarro, 2001) e como "un disparate perfectamente prescindible" (Torreiro, 2001). Malia ser distribuída por Filmax, contar cun elenco internacional, e beneficiarse do reclamo de ser o último traballo de Paco Rabal, as cifras de recadación (219.827,56 euros) e espectadores (53.788) dan conta dun discreto paso polas salas españolas (ver gráficos 6.2.5.1 e 6.2.5.2).

Figura 6.1.29. Fotograma de *Dagon, la secta del mar*

6.1.29.2. Argumento

Un grupo de norteamericanos pasa as vacacións nun iate arredor da costa española e atracan uns días nas Rías Baixas. Un deles, Paul Marsh (Ezra Godden), é un corredor de bolsa de ascendencia galega que vén de amasar unha grande fortuna nunha operación exitosa. Comparte travesía coa súa moza Bárbara (Raquel Meroño), o seu socio Howard (Brendan Price) e a dona deste, Vicky (Birgit Bofarull). En cuberta, Bárbara decátase de que unha forte tormenta avanza en dirección do iate. De súpeto todo se cobre de negro, o mar sacode a embarcación con forza e guíndaa contra as rochas. Vicky resulta gravemente ferida e comeza a perder moito sangue, así que Bárbara e Paul van en balsa até a vila na procura de axuda mentres Howard fica coidando a muller. Ao saíren, unha criatura escura apodérase do barco.

En terra, baten cunha vila húmida e deserta, de casas baleiras e tapiadas. Só na igrexa dan por fin co sacerdote do lugar (Ferrán Lahoz), un home de aspecto sinistro que accede a botarlles unha man. Fai que uns mariñeiros da vila acheguen a Paul ao iate mentres Bárbara fica en terra para procurar máis axuda. Cando Paul retorna, logo de encontrar a embarcación baleira, topa con que Bárbara tampouco está. O cura asegúralle que foi buscar axuda a Santiago e convénceo para que a agarde no hotel local. Paul instálase nun lugar decrépito e noxento, aparentemente inhabitado durante anos.

Esgotado, fica durmido nun sofá do cuarto e esperta, xa de noite, para descubrir que unha recua de criaturas estrañas se dirixen cara a el en actitude ameazante. Na escapada, vai parar a unha especie de curtidoiro no que atopa diversos coiros humanos postos á seca, entre eles o de Howard. Sae de alí e refúxiase nun hórreo onde coñece a Ezequiel (Paco Rabal) un imboquiano vello, borracho, medio tolo e moi asustado que lle explica a historia do lugar. Tempo atrás, a vila de Imboca era unha aldea de labregos e mariñeiros de fonda relixiosidade católica, pero unha longa tempada de escaseza de peixe causou unha forte fame na zona. Foi entón que o Capitán Combarro convenceu os parroquianos de veneraren a Dagon, un deus mariño que os enchería de alimento e ouro. En canto os imboquianos se entregaron ao seu culto, o mar comezou a deitar sobre a area inxentes cantidades de peixe e obxectos dourados. Pero mentres isto acontecía, os locais foron mudando e transformándose en criaturas mariñas que, ao cabo dun tempo, remataban de novo das profundidades. Ezequiel di ser o único home que queda en Imboca, e cóntalle que Bárbara e os outros foron asasinados como sacrificio a Dagon por orde de Xavier Combarro, descendente do capitán que trouxo o culto á vila e autarca do lugar. Facerse co seu coche, o único que existe nos arredores, é a última esperanza de Paul para escapar. Ao colarse na casa del, Paul bate coa súa filla Uxía (Macarena Gómez), unha moza-peixe que se lle aparecera repetidas veces en soños e pola que sente unha atracción inmediata. É sorprendido polos homes de Combarro e apresado canda o vello Ezequiel. Comparten encerro con Bárbara e Vicky, ás que descobren aínda vivas. Vicky foi violada por Dagon e está fondamente trastornada. Tentan escapar unha outra vez, pero os imboquianos cóllenos de novo e Vicky, ante o temor de verse na mesma situación, suicídase. Bárbara faille prometer a Paul que, de acontecerlle algo similar, el se encargará de matala. Os captadores separan a Bárbara e trasládanos a un curtidoiro no que torturan a Ezequiel até a morte. A intervención de Uxía evita o asasinato de Paul, que escapa para tentar dar coa súa moza. Chega a un templo subterráneo, onde Uxía está a presidir a cerimonia na que Bárbara vai ser sacrificada en honra ao deus Dagon. Paul chega a ver como os tentáculos de Dagon emerxen das profundidades mariñas para apoderarse dela sen que poida cumprir a promesa de matala. Tras a morte de Bárbara Uxía cóntalle a Paul que son irmáns, pois súa nai galega foi seducida por Combarro antes de marchar a América e ambos son nenos de Dagon. Combarro

recoñéceo como parte da súa estirpe e descóbrenlle no corpo unhas branquias que amosan a pertenza á liñaxe. Superado por ese descubrimento, Paul tenta prenderse lume para acabar con todo, pero Uxía guíndao por unha boca que dá directamente ao océano e, tras ese bautismo de lume, Paul déixase levar pola irmá-amante até as profundidades mariñas para coñecer a Dagon.

6.1.29.3. Temáticas

Accidente; alcolismo; alteridade; amor; armas; asasinato; atraso-miseria; aventura; caciquismo; cartos; confianza; crime; crueldade; cultura; decrepitude; desaparición; desexo; dor; emigración; enfermidade; esconxuros; extorsión; familia; futuro; heroicidade; identidade; illamento; imaxinación; incendio; incesto; infancia; infidelidade; instinto maternal; lembranzas; matriarcado; medo; meigaría; misterio; monstro; morte; necesidade de escapar; orfandade; persecución; pesca; relixión; riqueza; roubo; secuestro; segredo; sexualidade; suicidio; tenrura; tesouro; traballo; traballo intelectual; traizón; trampa; vaidade; vergoña; viaxe; vinganza; violación; violencia.

6.1.29.4. Temporalidade e espacialidade

A fita sitúa a acción nos comezos do século XXI momento no que Paul e os seus amigos navegan fronte a vila de Imboca, e dá un salto cara aos primeiros anos do século XX para dar conta da transformación do lugar dunha aldea de labregos e mariñeiros ao fantasmagórico espazo ateigado de malévolas criaturas mariñas. En ambas épocas, a transformada vila pontevedresa de Combarro, centro das localizacións da fita, preséntase como un lugar rural remoto e illado, poboado de humanos e criaturas de fonda relixiosidade que teñen o mar como principal fonte de recursos.

6.1.29.5. Galeguidade das personaxes

Entre as curiosidades que ofrece este filme destaca o significativo uso do galego como trazo característico das malignas criaturas que habitan Imboca. A través dos parlamentos iniciais de Paul e os seus colegas no iate, sabemos que se atopan atracados fronte ás costas galegas, así que daremos en deducir que os imboquianos son galegos.

6.1.29.6. Descrición das personaxes

Paul (Ezran Godden) é un executivo norteamericano experto en finanzas que acaba de facer unha gran fortuna coa súa empresa dot.com. Está a pasar uns días de vacacións coa súa moza Bárbara e un matrimonio amigo nun iate pola costa de España. Súa nai era natural do norte do país e fuxiu del cando era moi nova. Acostuma ter pesadelos nos que anda mergullado xunto a unha serea arredor da boca dunha gruta que se adentra na terra, baixo o mar. Cando vai bicar a serea, esta convértese en monstro. Obseso do traballo e especialista en probabilidades estatísticas, examina todo o que lle acontece en termos de opostos. Intelixente e analítico, é torpe e non soe tomar a iniciativa. Acostuma seguir as indicacións e desexos de Bárbara e é só cando chega a Imboca que comeza a amosar determinación e valentía. Loita contra os imbocanos para salvar os seus amigos. Porén, na vila descobre que é en realidade o fillo da meirande autoridade de Imboca, Xabier Cambarro e bisneto do capitán que levara o culto á vila. Paul Marsh, agora Pablo Cambarro, remata nas profundidades coa súa amante-irmá Uxía.

Ezequiel (Paco Rabal) é o último humano de Imboca. Un home vello e corpulento, coa cara cortada. Viste roupas escuras. De neno, viu como mataban os seus pais por negarse a render culto a Dagon. Faise pasar por tolo e borracho para que os seus paisanos o deixen vivir. Intenta axudar a Paul na súa escapada e acaba pagándoo coa morte. Cando o condenan, agradece a Paul que lle lembrase os valores que seus pais querían para el, e mentres é torturado, recita pasaxes do libro dos salmos. Pasa de vivir escondido a enfrontarse aos monstros. Fala galego, inglés e español.

Uxía Combarro (Macarena Gómez) é a serea que aparece nos pesadelos de Paul. De rostro fermoso, pel de porcelana, cabelo longo e ollos claros, é unha muller-peixe con branquias nos costados e dous grandes tentáculos por pernas. Por iso, vive prostrada nunha cadeira de rodas. Despreza os sentimentos humanos que conserva. Sacerdotisa de Imboca e filla do seu gobernante, Xavier Combarro, oficia os sacrificios a Dagon e ten poder sobre o resto de imbocanos. É ela quen tortura a Bárbara e a ofrece en sacrificio a Dagon, e quen salva a Pablo, o seu amado. Impide por varias veces a súa morte e descóbrelle

a Xavier Combarro que Pablo é parte da familia. Dille a Pablo que están destinados a pasar a vida xuntos como irmáns-amantes.

Uxía (Uxía Blanco) cuxo nome nunca se pronuncia no filme pero si nos créditos, é a nai de Ezequiel. Unha muller fondamente relixiosa que perde a vida por negarse a render culto a Dagon. Duns corenta anos e complexión media, fermosa e discreta. É peixeira e vive co home e o fillo, ao que trata con moito cariño. Vémola sempre a través dos ollos de Ezequiel e non oímos a súa voz.

O padre (Ferrán Lahoz) é home/peixe duns 50 e pico anos de idade. De pel pálida e viscosa, de ollos vidrosos, coma de lagarto. Os dedos das mans unidos por membranas. Ten o aspecto habitual dos que renden culto a Dagon. Faise pasar polo cura católico da vila e por amigo dos visitantes para prendelos. É cruel e desapiadado, goza co sufrimento dos seus inimigos. Mata a Ezequiel e arríncalle a pel como castigo por ter traizoado a vila ao axudar os visitantes. Uxía evita que tamén asasine a Paul e o cura amósase fondamente molesto polas atencións que a moza dedica ao foráneo. Finalmente, é el quen morre nas súas mans.

O capitán Combarro (Alfredo Villa) é o home que leva a Imboca o culto a Dagon. Un home alto, de mirada escura, que convence os paisanos para entregar as súas almas ao deus das profundidades mariñas para seren ricos por sempre. Convértese no primeiro gobernante e sacerdote supremo de Imboca. Fai destruír os símbolos católicos e oficia e ordena os primeiros sacrificios humanos. Non sabemos se é de alí, ou se chegou doutro lugar.

Xabier Combarro (Munguell, Joan) é o gobernante de Imboca, descendente do capitán Combarro. Un home completamente convertido en peixe que, pese a poder vivir no mar, prefire residir na vila para controlar os seu habitantes. É moi agarimoso e protector coa filla, Uxía. Cando era humano, era un gran sedutor que atraía mulleres á vila. Unha das súas conquistas foi a nai de Paul.

6.1.30. Bellas durmientes (Dir. Eloy Lozano, 2001)

6.1.30.1. Introdución

Con esta adaptación do relato *Nemureru bijo (A casa das belas adormentadas,* 1961*)* do escritor e Nobel de Literatura xaponés Yanasuri Kawabata, o ourensán Eloy Lozano asina a súa primeira longametraxe en 35 mm. Logo de varios anos centrado no ámbito da publicidade, o que fora director da primeira curtametraxe en lingua galega e formato profesional con *Retorno a Tagen Ata* (1974)[250], volve ás pantallas de cinema cun drama onírico de alto contido simbólico que tece arredor da confrontación de múltiples opostos: a vellez e a xuventude, a vida e a morte, a realidade e a fantasía. Nunha das apostas máis singulares da mostra fílmica que nos ocupa, Lozano, alén de director, é tamén guionista e produtor dunha fita que traspón a Galicia a trama creada por Kawabata pero que é, polo demais, bastante fiel á novela. Se ben a localización xeográfica do relato e a procedencia das súas personaxes mudan, mantéñense case intactos os parlamentos, o tempo no decurso das accións e a importancia do cromatismo e a paisaxe dos que dá conta a novela. Resulta, con todo, sorprendente que na adaptación de historia a Galicia Lozano converta ás personaxes, cando menos ás máis delas, en foráneas. Apenas un par de caracteres de importancia secundaria poden ser identificados claramente como galegos e, así, Santiago vira en paradoiro e, poderiamos dicir, acubillo, de viaxeiros incómodos, que tampouco alí atopan o seu lugar. Sobre a cuestionada galeguidade do filme había dicir o director: "A película ofrece unha visión equilibrada da historia, do pasado e do presente galego. Identifícase plenamente co país e considéroa unha película nese senso tremendamente galega" (Estévez, 2001).

Off Films, o selo creado polo cineasta no 1996 para as súas producións audiovisuais, é a única empresa responsábel deste proxecto de 1.565.000 euros (Nogueira, 2001, p. 681) desenvolvido co apoio do European Script Fund (Programa Media, UE), coa participación de Televisión Española, Vía Digital, Televisión de Galicia, subvencionado por ICAA, pola Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia e a Universidade

[250] Baseada, á súa vez, na novela homónima de Xosé Luis Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata* (1971).

de Santiago de Compostela. Nun equipo técnico artístico internacional, damos co catalán Tomás Pladevall na dirección de fotografía, o portugués João Calvário, o alemán Martin Eller na montaxe, o madrileño Miguel Polo na dirección de son e as composicións musicais do ruso-canadense Nicolai Korndorf e o ucraíno Valentín Silvestrov. No elenco, encabezado polo británico Clive Arridell (Lawrence), moi popular en España tras ser durante anos a face do anuncio da Lotería de Nadal, participan tamén Denis Rafter (Elías) Teresa Gimpera (Salomé), Jane Bautista (Susan), Brendan Price (Martin), Xavier Elorriaga (Quintana), Unax Ugalde (Lawrence novo), Kim Manning (Rebecca), Enma Colquhoun (Rebecca nova) Leticia Dolera (Carol), Mapi Galán (Emma), Andrea Bronston (Norma), May Heatherly (Catherine), Luz María Álvarez (Cynthia), e as galegas Maxo Barjas (Hellen) e Nerea Barros (Jane). O filme foi rodado en Santiago de Compostela, A Coruña e Vigo e estreado no Festival Internacional de Cinema de Vancouver. Sería exhibido tamén no 27 Festival de Cine Interamericano de Huelva (2001), no Festival de Cinema de Donosti de 2002, e no Cairo International Film Festival 2002. Malia as boas valoracións da crítica, especialmente da crítica galega (Galán Blanco, 2001; Nogueira, 2001), o filme tivo enormes problemas de distribución a xulgar polos datos de recadación (6.253,79 euros) e espectadores (1.695) que facilita o ICAA.

Figura 6.1.30. Fotograma de *Bellas durmientes*

6.1.30.2. Argumento

Lawrence (Clive Arrindell), un reputado escritor e experto académico en Literatura Inglesa chega a Santiago de Compostela para impartir un curso de inverno na Universidade e na procura dun espazo sosegado dende o que afrontar a escrita da súa seguinte novela. Coincide neste novo destino con Elías (Denis Rafter), un vello colega que pasa a exercer como o seu anfitrión. Nos seus paseos, os homes comparten detalles sobre o pasado, reparan no devir das súas vidas, e conversan sobre a senectude e o desexo. Elías convídao a visitar a casa das belas dormentes, un espazo íntimo e discreto que ofrece a selectos visitantes a posibilidade de durmiren a carón de fermosas ninfas inconscientes. De entrada, Lawrence resístese a experimentar a hipnofilia á que o seu colega confesa certa adicción, pero acaba visitando a casa. A rexente do lugar, unha misteriosa muller que di chamarse Salomé (Teresa Gimperá), explícalle as rexas normas ás que se compromete coa visita. Non debe tocar as rapazas nin procurar espertalas e está obrigado a preservar a confidencialidade do lugar. A primeira noite a carón dunha das mozas, esperta en Lawrence sentimentos encontrados. Recoñece o pracer que lle causa a contemplación dese corpo incólume no que o tempo non fixo aínda estragos, pero angústiao a vergoña de sentirse parte dunha farsa e o contraste do seu corpo decrépito coa frescura do dela. Vese impulsado a rachar coas normas marcadas pola rexente e tenta, sen éxito, espertar a moza. Cando por fin fica durmido, vese asaltado por soños, pesadelos e lembranzas dos momentos e mulleres do seu pasado. Axitado polos efectos da experiencia, Lawrence prométese non regresar pero non tarda moito en facelo, obsesionado coa forma na que as rapazas chegan a tal grado de somnolencia. Na súa segunda visita, Salomé prepáralle un encontro cunha das mozas experimentadas da casa, que o escritor comproba máis hábil que a anterior na arte de deixarse contemplar durmida. A moza non parece inconsciente ou drogada, senón entregada a un profundo soño que, por veces, a leva a verbalizar frases inconexas e mesmo a chorar e rir descontroladamente. Lawrence experimenta a axitación da primeira vez e túrbao a violencia que nel agroma, que o impele a violar á moza durmida e a destruír a casa e os seus segredos. A piques de penetrala, descobre que é virxe. Sorprendido e avergoñado dá en durmir e déixase invadir por soños similares aos da noite anterior.

Nun novo encontro con Elías, Lawrence repara na frustración que lle causa a incapacidade de non poder ver as rapazas espertas, de oílas e falar con elas. Recoñece que non é quen de se concentrar pensando nas visitas á casa. Elías trata de calmar o seu desacougo garantíndolle que é cousa de costume, e anímao a escribir sobre a experiencia. A seguinte noite, Lawrence coincide cunha rapaza que está aprendendo. Repite os soños e lembranzas desacougantes e tenta contactar con Salomé para que lle subministre as pastillas coas que drogan as dormentes. Non recibe reposta e dá en pasear pola casa até saír ao exterior para observar a rompente.

Días despois, recibe a chamada de Susan (Jane Bautista), a dormente experimentada á que estivo a piques de violar. Cítao nun bar, confésalle ser consciente de parte do acontecido e tenta extorsionalo para que se deite con ela. El acaba dándolle cartos para que o deixe tranquilo, pero rexeita, violentado, a súa proposta.

Volve atopala na última das súas visitas á casa, nun encontro no que Salomé lle anuncia que durmirá con dúas rapazas. Na madrugada, Lawrence esperta e descobre que Susan está morta. Salomé retira o cadáver da cama e convence o escritor de ficar a durmir coa outra rapaza. Accede a darlle as pastillas que as adormentan e Lawrence déixase ir coa noite.

6.1.30.3. Temáticas

Aborto; alcolismo; alteridade; amizade; amor; castidade; celos; crime; culpabilidade; cultura; desconfianza; desexo; educación; enterro; envellecemento; extorsión; familia; fracaso; identidade; illamento; imaxinación; infidelidade; instinto maternal; lembranzas; literatura; matriarcado; matrimonio; misterio; morriña; morte; ocio; parafilia; promiscuidade; prostitución; relixión; segredo; sexo; sexualidade; soidade; suicidio; traballo; traballo intelectual; vergoña; viaxe; vinganza; violación; violencia.

6.1.30.4. Temporalidade e espacialidade

Boa parte da metraxe transcorre en Santiago de Compostela, que se identifica claramente na inclusión de moitas das súas paraxes máis emblemáticas como a catedral, as rúas do casco vello, a Facultade de Ciencias da Comunicación ou o claustro da Facultade de Xeografía e Historia. Santiago é definida no filme como a “terra da morriña” e

retratada como un espazo frío e azulado, cuberto de pedra e dunha insistente choiva que "fai abrandar os ósos e as neuronas". As aulas e despachos da Universidade contribúen a retratar unha cidade culta e rica en patrimonio, na que resulta un "privilexio" ensinar e escribir.

Por outra banda, a casa das belas dormentes, á que Lawrence acode na procura de novas experiencias, anúnciase nos parlamentos de Elías como un lugar illado e secreto, a moitos quilómetros da cidade nun camiño de difícil acceso, e recréase como unha impoñente mansión de amplas galerías modernistas con vistas ao mar e á rompente. O cuarto onde dormen as mozas, racha coa frialdade e tonalidade predominante do filme e ofrece paredes e cobertores vermellos e lámpadas de luz cálida. A frialdade fíltrase a través das fiestras ao exterior e volve inundar ao cuarto coa chegada do día.

Algúns bares e espazos de recreo, como o balneario da Toxa, e exteriores recoñecíbeis como a ponte de Rande, ou os pazos de Lourizán e Castrelos completan o cadro de localizacións do filme.

A historia, malia poder ser atemporal, —en efecto o conto de Kawabata é dos anos 60—, sitúase a finais dos anos 90.

6.1.30.5. Galeguidade das personaxes

O filme xoga a reunir en Galicia visitantes de diversas procedencias: Lawrence, Elías, Martin, Susan, todos eles estranxeiros que van parar a Santiago de Compostela. Tamén as mulleres que poboaron a vida do escritor son foráneas, a xulgar polos nomes que receben e as pequenas pinceladas que o guión vai deitando sobre as súas vidas. Apenas tres personaxes poden ser así identificadas coma galegas: Salomé, a rexente da casa das belas dormentes, o reitor da Universidade que acolle a Lawrence, e Carme, unha das súas alumnas, que fica descartada da nosa análise polo escaso peso que ten na trama. O resto dos caracteres son tamén excluídos da análise caracterolóxica en profundidade.

6.1.30.6. Descrición das personaxes

Salomé (Teresa Gimperá) é unha muller madura e atractiva. Duns sesenta anos.Viviu varios anos en América pero non nega ser galega. É a rexente da casa das belas dormentes. Discreta e distante, pero acolledora. Recibe os clientes e agarda con eles até darlles entrada ao cuarto no que agardan as belas dormentes. Di non ser a propietaria da

casa. É a ama de chaves, a que comunica aos clientes as normas. A que os esperta. Parécese ás mulleres da vida de Lawrence. Viste en tonalidades vermellas polas noites e con cores claras polas mañás.

Quintana (Xavier Elorriaga) é o reitor da Universidade. Un home alto, con barba e cabelo coidados. Elegantemente vestido. Está preocupado polo rendemento dos departamentos de Literatura, que suscitan menos interese cada ano que pasa. Agasalla a Lawrence cun libro sobre a cultura galega e comeza a amosarlle o campus. Dille que é un privilexio ensinar alí e unha cidade estupenda para escribir.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.2. O CONTEXTO FÍLMICO DAS PERSONAXES

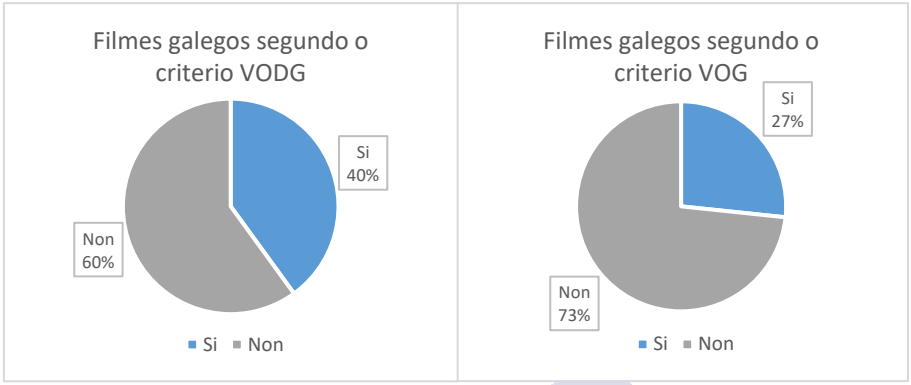
6.2.1. A mostra segundo a súa consideración como cinema galego

Arrancamos a exploración da mostra coa análise da correspondencia dos filmes que a integran á etiqueta operativa do cinema galego dende unha perspectiva nacional tal e como foi definida no capítulo 5; adecuación que, lembremos, esixía do cumprimento do 75 % das condicións seguintes:

- Participación maioritaria, isto é, superior ou igual ao 50%, de produtoras con domicilio fiscal e social en Galicia.
- Participación maioritaria de profesionais galegos, isto é:
    - Un elenco de autores formado por profesionais galegos (nacidos ou residentes en Galicia) en porcentaxe igual ou superior ao 50%. Para o cómputo deste apartado serán tidas en conta as seguintes categorías profesionais: dirección, guión, dirección de fotografía, composición musical.
    - Un elenco de intérpretes formado por profesionais galegos (nados ou residentes en Galicia) en porcentaxe igual ou superior ao 50%.
- Rodaxe en escenarios de Galicia en porcentaxe igual ou superior ao 50 por cento.
- Rodaxe en lingua galega ou existencia dunha versión dobrada en galego para a súa exhibición en salas.

Da aplicación destes condicionantes á mostra resulta que só un 40% dos filmes que a compoñen (N=30) encaixarían cos criterios sinalados, e esa porcentaxe diminuiría até do 27% de considerar que só as películas rodadas orixinalmente en galego cumpren co requisito lingüístico.

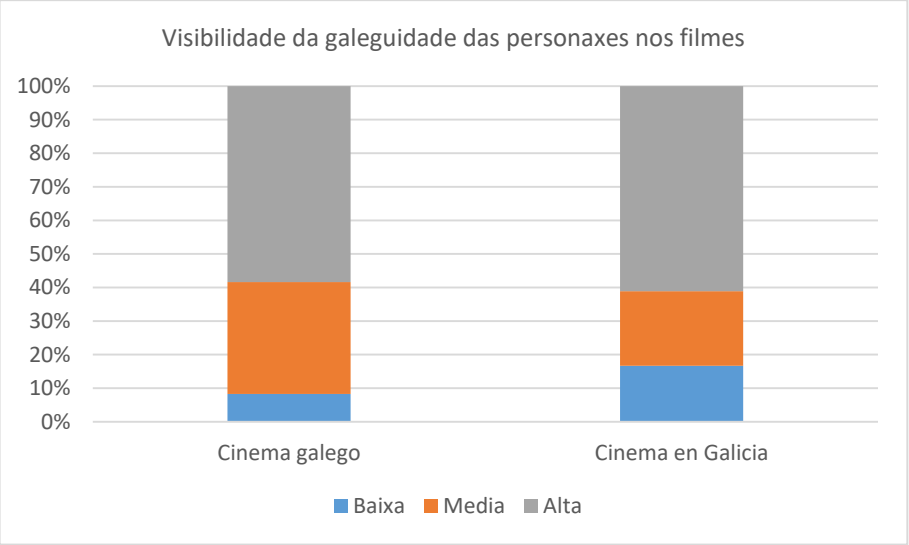
Gráfico. 6.2.1 Distribución dos filmes da mostra segundo a súa pertenza á categoría "cinema galego" (N=30; porcentaxes). Elaboración propia



6.2.2. Da caracterización nacional das personaxes

Tal e como puidemos comprobar na exploración individual dos filmes, as estratexias das produtoras e cineastas á hora de evidenciar a galeguidade das personaxes que conforman as historias son moi variadas. Malia que este parámetro non formaba parte inicialmente da nosa ficha de análise, pareceunos de interese incluílo *a posteriori* a fin de revisar se o cumprimento dos condicionantes que permiten a asignación da etiqueta "cinema galego" ás películas da mostra gardaba correlación coa maior ou menor visibilidade da galeguidade das personaxes. A tal efecto, definimos unha escala de visibilidade (alta, media, baixa) coa que clasificamos a totalidade dos filmes da mostra. A partir de aí, analizamos a correlación entre as dúas variábeis a través do coeficiente de correlación de Pearson. Os resultados (p=0,842) comproban que non existe unha relación estatisticamente significativa entre estas dúas variábeis.

Gráfico. 6.2.2 Visibilidade da galeguidade das personaxes (N=30; porcentaxe). Elaboración propia.



6.2.3. Temporalidade e espacialidade

A meirande parte dos filmes analizados están ambientados no presente (constitúen o 50% da mostra, fronte a un 33% ambientados no pasado e un 17% con escenas no pasado e no presente), e no ámbito rural (conforman o 47% da mostra fronte a un 30% no ámbito urbano e un 23% que mesturan espazos rurais e urbanos). Mesmo as categorías deseñadas como intermedias nestas oposicións resultan bastante vagas, pois incluso naqueles filmes que alternan escenarios rurais e urbanos, os primeiros teñen moita maior presenza ou corresponden, precisamente, á parte ambientada en Galicia. É o caso, por exemplo, de *Sé quién eres*, *Matías, juez de línea*, *Cuando vuelvas a mi lado*, *Finisterre, donde termina el mundo*, *El baile de las ánimas ou El juego de los mensajes invisibles*, todos eles filmes que ambientan no rural as escenas que sitúan a historia en Galicia e reservan a contorna urbana para as accións que acontecen noutros lugares, fundamentalmente a cidade de Madrid. A revisión da codificación secuencial realizada a través de ATLAS.ti permítenos unha maior precisión desta análise, identificando en cada un dos fragmentos do filme o espazo que ambienta cada escena. Neste caso, introducimos unha terceira categoría, a espacialidade rururbana, para

non desbotar desta exploración aquelas escenas ambientadas en vilas de urbanización media. O resultado segue a proporcionar un dominio claro do entorno rural (59%) nas películas da mostra.

Gráfico. 6.2.3.1 Temporalidade e espacialidade dos filmes (N=30; porcentaxes). Elaboración propia

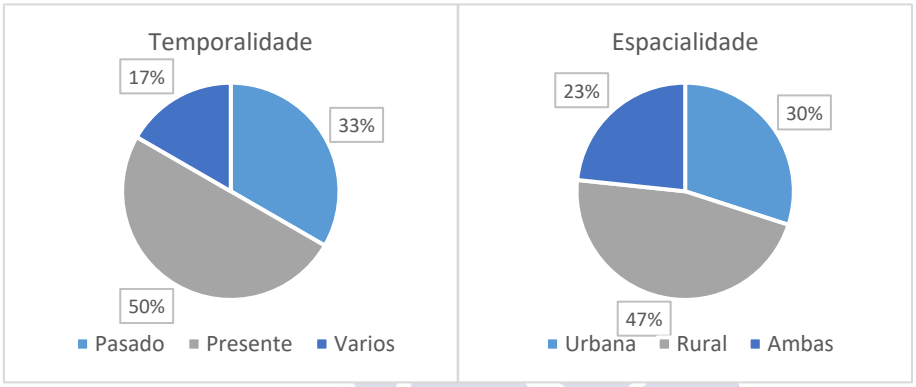
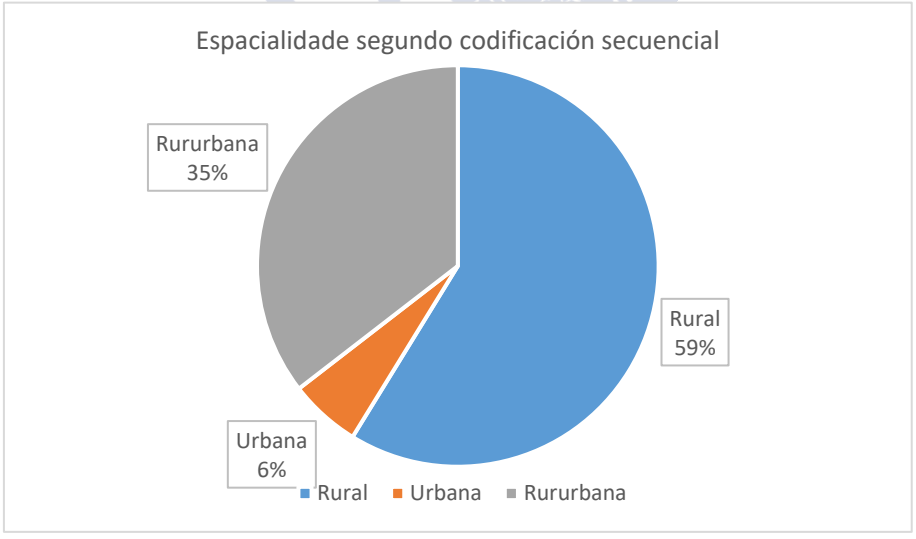


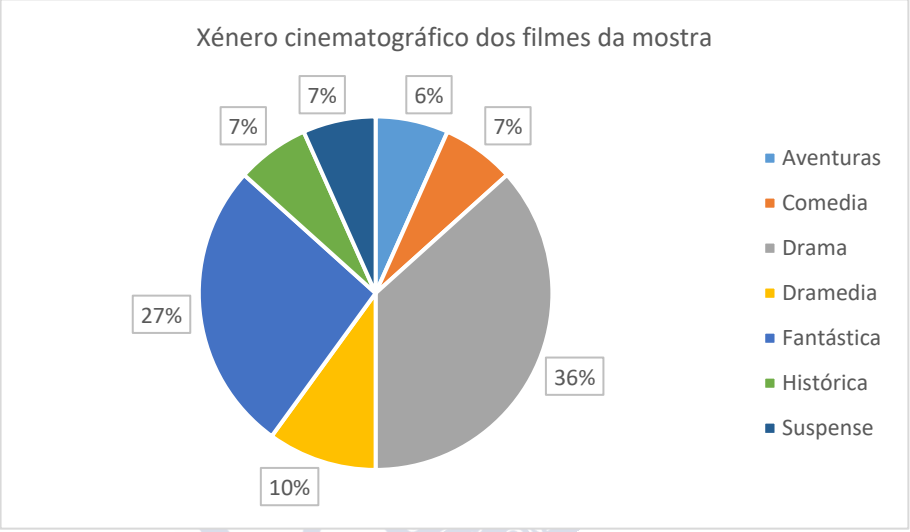
Gráfico. 6.2.3.2. Espacialidade dos filmes segundo a codificación secuencial realizada en ATLAS.ti (porcentaxes). Elaboración propia



6.2.4. Xénero e temáticas

Entre os parámetros analizados para entendermos mellor o contexto fílmico das personaxes figuran, como adiantamos, o xénero ao que corresponde cada película e os temas nelas presentes.

Grafico. 6.2.4.1. Distribución do xénero cinematográfico dos filmes da mostra (N=30; porcentaxes). Elaboración propia



Os xéneros dramático (36%) e fantástico (27%) son os que agrupan a meirande parte das películas da mostra e esta clasificación correspóndese co que atopamos de botar unha ollada aos temas máis recorrentes.

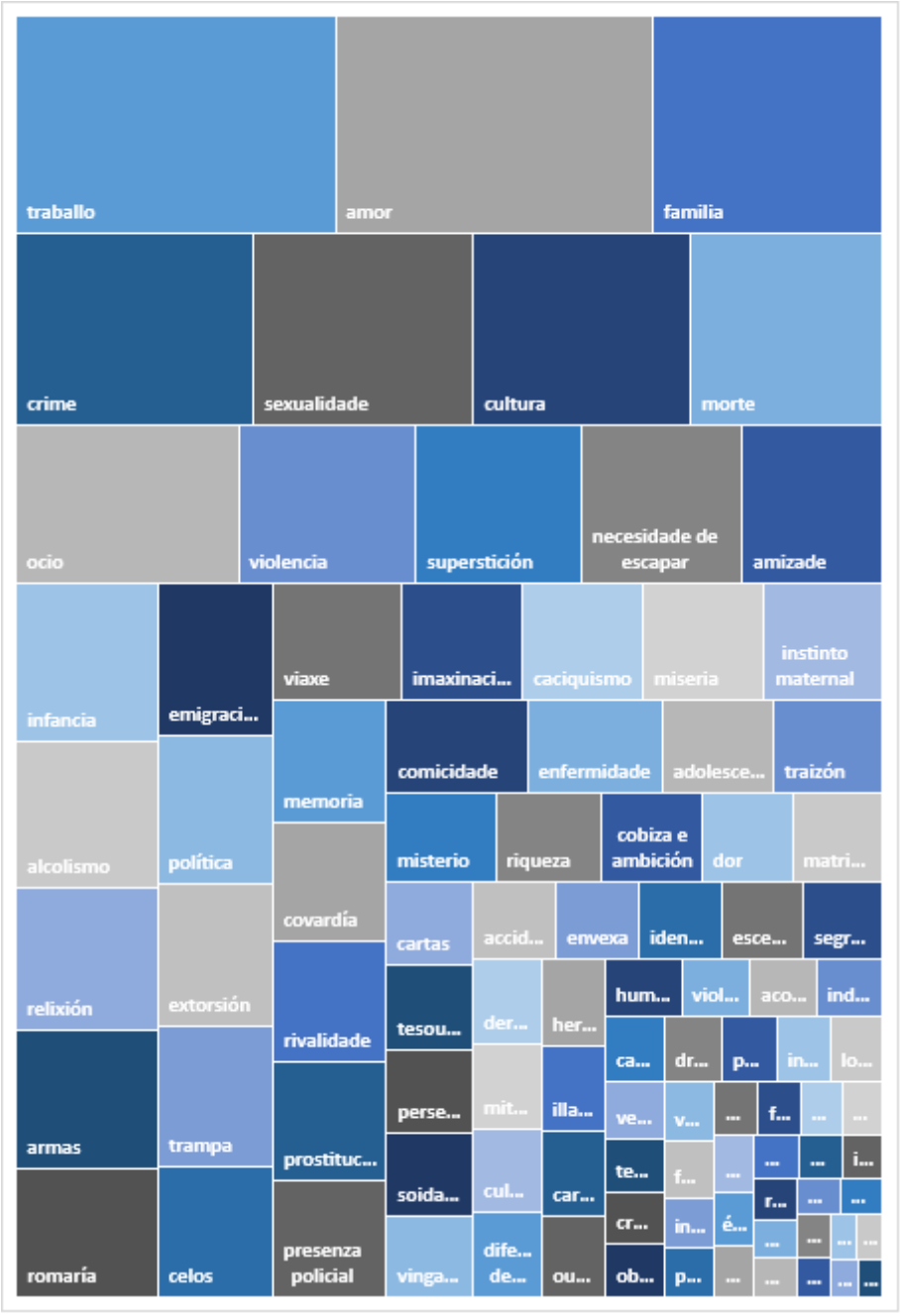
Para confeccionar o mapa temático de este estudo seguimos o mesmo procedemento que co resto de códigos, identificando en cada secuencia os motivos centrais e agrupándoos despois por proximidade semántica para así ter un abano de codificacións operativo e manexábel.

O resultado é unha listaxe de 100 códigos (que se completa con outras dos subcódigos que os integran) que presentamos visualmente cun gráfico xerárquico (Gráfico 6.2.4.2). Este amosa en primeiro lugar, e nun tamaño maior, aqueles temas máis repetidos. No labor de identificación, tivemos en conta non só aqueles que emerxían nas conversas entre personaxes, senón tamén as constantes presentes noutros elementos significativos do texto fílmico.

Unha outra vez, queremos insistir en que malia que o procedemento desenvolvido resulta de gran utilidade para explorar dunha maneira sistemática as constantes narrativas dos filmes, os datos aquí presentados non deben ser considerados en termos absolutos. A frecuencia de aparición dun tema ao longo das secuencias que compoñen cada filme non pode ser o único elemento que teñamos en conta á hora de valorar a súa relevancia. A lectura crítica destes datos exixe dunha aproximación cualitativa que poña en valor e contexto a presenza de cada motivo da mostra e que os relacione co resto de elementos existentes. Iso é o que procedemos a facer nas seguintes páxinas ao salientar as constantes narrativas da mostra para poñelas en relación cos indicios de estereotipación explorados no marco teórico desta investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Grafico. 6.2.4.2 Distribución temática dos filmes da mostra. Presentación xerárquica. Elaboración propia



6.2.4.1. Traballo, laboriosidade e entrega

A dedicación ao traballo das personaxes faise evidente na frecuencia coa que este tema aparece unha e outra vez ao longo das películas do estudo. O traballo é moitas veces o motor ou punto de arranque co que as historias comezan, —como acontece en *Continental, Martes de Carnaval, Matías, juez de línea, La novia de medianoche, Nena, Sé quién eres, Tierra del Fuego, Divertimento* ou *Bellas durmientes*— o risco esencial dalgunhas das personaxes (en especial no caso das secundarias) e o único ámbito no que se moven moitas delas. Máis alá dun elemento caracterolóxico de importancia para coñecelas, por veces convértese no único instrumento que temos para definilas, o que outorga gran relevancia á catalogación de ocupacións que veremos máis adiante (Gráfico 6.2.5.1.). A laboriosidade e entrega ao traballo das personaxes destes filmes (motivada por causas diversas que pasan pola ambición, o compromiso, o sentimento do deber, a cobiza, a necesidade, etc..) faise patente nas súas actuacións e diálogos e devólvemos esa imaxe do "laboriosísimo galego" que describía Miguel de Unanumo (1907) e que tamén se corresponde, como vimos, cos adxectivos máis utilizados para describir os galegos en diferentes estudos realizados dende o ámbito da socioloxía (Sangrador, 1981; 1986).

> HOME DO BAR: Pero ti, Petro, non traballaches xa dabondo en América para estar aquí domeando o lombo nunha leira?
> PETRO: E se nos quitan o traballo, que nos queda? O home está feito para traballar.
>
> (Diálogo de *Urxa*, 1989).

> DON XOSÉ LUIS: Este país, Caladiño, o que necesita é xente que traballe. E mentres os ferreiros, en vez de facer o traballo, andedes cismando con galiñas, ovos d'ouro e trapalladas desas, isto vai seguir sendo...
> CALADIÑO: Dálle co traballo. Oi este! Sempre coa mesma letanía.
>
> (Diálogo de *Sempre Xonxa*, 1989).

Por oposición, son moitas menos as secuencias nas que damos con escenas de ocio. A meirande parte delas, lévannos a festas, banquetes

e romarías nas que conflúen moitas das personaxes de cada filme. O deporte, nomeadamente o fútbol, a lectura, os xogos infantís, os paseos, a pesca, a música, a caza, o cinema e os xogos de azar completan o catálogo de afeccións das personaxes.

En conexión con carácter traballador, son varias as actividades que por repetidas chegan a ocupar un lugar de seu na descrición dos temas centrais da mostra. Malia que tamén poderían ser interpretadas como subtemas deste primeiro, consideramos que teñen entidade propia e é por iso que as revisaremos de forma independente.

6.2.4.2. Campesiñado e ruralismo

Se observamos o catálogo de ocupacións das personaxes principais e secundarias que detallamos máis adiante (Gráfico 6.2.5.1.), veremos que o agro, a gandería e a pesca (especialmente as dúas primeiras), ocupan os primeiros lugares. Cómpre salientar acó que o seu valor se incrementaría notabelmente de termos en conta tamén no noso cómputo as personaxes de apoio e figuración. A relación campesiñado-ruralismo sitúase como paisaxe de fondo de case todos os filmes que se desenvolven no ámbito rural —que, como vimos, son a maioría—, e isto acontece con independencia de que estean ou non ambientados no pasado ou o presente (como vemos nestas escenas ben similares dos filmes *Sempre Xonxa* e *Nena*) ou de que o traballo da terra ocupe ou non un tema central do relato.

Figura 6.2.1. Fotogramas de *Sempre Xonxa* (1989) e *Nena* (1998)

Nalgúns dos filmes, tamén nos ambientados no presente, o traballo da terra e o mar ou o coidado do gando convértese nun elemento diferencial para marcar a oposición entre galegos e foráneos, ou para referir o estrañamento dos alleos fronte ao atraso e subdesenvolvemento co que topan en Galicia. Así acontece, por exemplo, en moitas das escenas de *Immortal Sins* nas que Susan, a protagonista estadounidense, amosa o seu desacougo ante o ruralismo e o hermetismo que imperan nesa paraxe remota na que o seu home herdou un castelo.

Figura 6.2.2. Fotogramas de *Immortal Sins* (1992)

6.2.4.3. Servidume e labores do fogar

Outro dos traballos máis presentes no filme é aquel que ten que ver coa servidume. Mozos, choferes, mordomos e, sobre todo, criadas e cociñeiras poboan e faenan nos pazos dos caciques e señoras aos que serven. Entre as fórmulas empregadas para significar a diferenza de clase, para alén da ambientación, o vestiario e o *atrezzo*, unha das máis significativas é o idioma.

Figura 6.2.3. Fotogramas de *El baile de las ánimas* (1993), *La novia de medianoche* (1997) e *La leyenda de la doncella* (1997)

Son varias as películas nas que a escolla lingüística entre galego e castelán vira así nun marcador de clase. O caso máis acusado topámolo en *El baile de las ánimas*, unha fita que poderíamos describir como diglósica na que criadas, membros do servizo e meigas falan entre si (ou para si) en galego pero pasan ao castelán cando teñen que dirixise ás amas e superiores.

Exemplos similares témolos en *El juego de los mensajes invisibles*, *Martes de Carnaval* e *Sempre Xonxa*. Neste último filme, de forma inversa, o castelán emprégase por veces como indicio de afectación ou snobismo vencellado á clase. Así, cando Pancho comparte con Xonxa o soño dun futuro libre de miseria, faino con estas palabras:

> PANCHO: Gostaríame que ela puidese estudar. Ela e os que veñan. Compra-las fincas da veiga vella. Facer unha casa grande. Pór vinte ou trinta vacas. Comprar un coche. Levarvos a pasear e que dixesen: "-¿Y ese coche, señora?. -Es de mi marido, señor. ¿O usté qué cree?".
>
> (Diálogo de *Sempre Xonxa*, 1989).

Por veces da man da servidume e do campesiñado, o desenvolvemento de labores do fogar ocupa tamén numerosas escenas, case sempre por conta das personaxes femininas, para as que as tres tarefas —campesiñado, servidume e labor da casa— conflúen en moitas ocasións. Por iso, de botarmos un ollo aos espazos máis socorridos nos filmes, toparemos as cociñas, case sempre frecuentadas por mulleres, entre as localizacións máis habituais.

6.2.4.4. Crime: contrabando, tráfico de drogas e alcol, roubos, saqueos e asasinato

Se centramos o noso interese nas personaxes masculinas, as ocupacións que copan a súa actividade lévannos por camiños ben diversos e en moitas ocasións teñen que ver con accións delitivas e violentas. As principais son aquelas vencelladas a algún tipo de contrabando (drogas, alcol, tabaco...), —que podemos atopar en filmes como *Continental, Dáme lume*, *Matías, juez de línea, Dame algo, Finisterre, donde termina el mundo* ou *Lena* —e que case sempre levan canda si outro tipo de crimes como roubos, secuestros extorsións, torturas e asasinatos.

6.2.4.5. Literatura e educación

A aptitude literaria e poética é outro dos motivos recorrentes na nosa selección fílmica, que nos sitúa ante unha nómina bastante ampla de escritores, homes nos máis dos casos, seres sensíbeis e atormentados, que cuestionan ou negan o seu talento, que se amosan frustrados ou faltos de inspiración, ou que precisan probar a súa valía a eles propios e aos alleos. Exemplos duns e outros transitan por *Martes de Carnaval*, *El juego de los mensajes invisibles*, *Nena* ou *A metade da vida*. En boa parte destas tramas, os caracteres buscan nalgún retiro rural galego da súa escolla, no illamento que este lles proporciona, a quietude e a paz que din precisar para levar a bo termo a súa obra[251].

[251] Unha premisa similar é o punto de partida do filme *Bellas durmientes*, no que o protagonista, un escritor e profesor universitario de literatura inglesa se traslada a Compostela para impartir clases na Universidade e para por fin á súa secura narrativa. Se non traemos este filme á relación anterior é, unicamente, porque a personaxe protagonista non é de nacionalidade galega e foi, por tanto, excluída da análise caracterolóxica en profundidade.

Figura 6.2.4. Fotogramas de *El juego de los mensajes invisibles* (1992), *Nena* (1997) e *A metade da vida* (1994)

Canda a literatura, a educación escolar e a aprendizaxe, a formación está moi presente nos filmes a través de diferentes desenvolvementos argumentais. Por un banda, temos exemplos que insisten na especial relación de amizade que se tece entre mestres e estudantes, no rol exemplar que asumen os primeiros sobre os segundos. *Sempre Xonxa* ou *Nena* e, especialmente, *La lengua de las mariposas*, son bos exemplos dese tratamento. Pola outra, dámos con personaxes que ven na formación a única vía para escapar dunha contorna que as oprime ou as devora, para fuxir dun fracaso que consideran seguro de permanecer no seu lugar. Así acontece en *El rey del río* ou *Lena*.

Figura 6.2.5. Fotogramas de *Sempre Xonxa* (1989) e *La lengua de las mariposas* (1999)

6.2.4.6. Relacións amorosas e sexualidade: desexo, heteronormatividade, posesión, promiscuidade e incesto

Como non podía ser doutro modo ao tratarse dun tema universal en calquera tipo de narrativa, o amor e, máis concretamente, o desamor, constitúe un motivo central en boa parte dos filmes. As tramas amorosas e románticas envolven moitas das personaxes en relacións unidireccionais, bidireccionais ou triangulares nas que son case sempre as femininas as que ocupan o centro de atención e se constitúen en foco de desexo. E é precisamente o desexo, por riba do

sexo, o tema nuclear no tratamento da sexualidade das personaxes. Para maior precisión, o desexo masculino e heterosexual, na maior parte dos casos. Dos trinta filmes que compoñen as películas do estudo, apenas catro delas, *El juego de los mensajes invisibles*, *Dáme lume*, *Sé quién eres* e *Era outra vez* inclúen de maneira máis ou menos evidente formas de sexualidade non heteronormativas.

Sexa cal sexa a inclinación sexual das personaxes, infidelidades e promiscuidades danse unha e outra vez nos filmes e serven de acicate para o estabelecemento de relacións de rivalidade, celos e xenreiras que se converten tamén en temas capitais da mostra.

Finalmente, na revisión das temáticas secundarias vencelladas ás relacións amorosas e á sexualidade, a atención que o incesto recibe na sucesión de filmes resulta digna de destaque. *Huidos*, *El rey del río*, *El juego de los mensajes invisibles*, *La leyenda de la doncella*, *Nena*, *Cuando vuelvas a mi lado* e *Dagon: la secta del mar* inclúen, de maneira máis ou menos velada, tramas e personaxes vencelladas a relacións incestuosas.

6.2.4.7. Relacións familiares: tradicionalismo, segredos e matriarcado

En conexión co anterior, a familia e a relación entre os seus membros centran tamén moitas das secuencias. Algunhas teñen que ver co respecto á casa, aos costumes e valores tradicionais. Outras, vencéllanse á conservación ou descuberta de segredos familiares que marcan e condicionan a actualidade, o comportamento e o trato entre personaxes. A maioría atenden aos conflitos varios que se xeran entre proxenitores e descendentes.

Entre os motivos máis recorrentes a este respecto, cómpre mencionar a ausencia do pai. É común topar entre as personaxes da mostra exemplos de caracteres desprovistos de figura paterna por razóns diversas: emigración, abandono, desaparición, morte. Moito máis infrecuente é bater con exemplos nos que que a que falta é a nai, aínda que tamén os hai. A familia, nos máis dos casos, é representada por unha figura feminina maternal que, na ausencia da nai biolóxica, pode ser ocupada por unha criada ou por unha veciña. E así, os filmes fanse eco dese mal entendido matriarcado que serviu para definir en ocasións á sociedade galega. A maternidade é, desde logo, unha cuestión central na definición das personaxes femininas e na súa

consideración. Tomemos como mostra este parlamento de *La leyenda de la doncella.*

> DON ROSENDO: De todos es sabido que mi santa esposa Leonor no puede tener hijos, yo sin embargo tengo hijos en todas las aldeas de la comarca. ¿Quiere decir algo, padre?
> DON FROILÁN: No, no, nada, nada.

[Tras un corte a outra escena, retómase o diálogo]

> DON ROSENDO: Sólo hay una hija de puta a la que todavía no he conseguido hacerle un hijo. Y sin embargo su hermanita era hija mía (Chora)
> DOÑA LEONOR: Perdonadme, estoy muy cansada.
> (Diálogo de *La leyenda de la doncella,* 1997*).*

6.2.4.8. Supersticións, meigarías, espiritismo e paganismo

Ánimas, meigas e aparecidos poboan os filmes da mostra da análise, que se enchen de visións da Santa Compaña, de sesións de espiritismo, feitizos, conxuros, maldicións e meigallos. Velaí o modo en que o fantástico se converte nun dos xéneros máis comúns da sección fílmica do período. Por veces, como a modo de contraste, as fitas inclúen algunhas figuras que parecen contrariar o natural supersticioso e crédulos dos galegos representados nos filmes. Habitualmente, son persoas relacionadas co ámbito científico (arqueólogos, médicos), forasteiras ou viaxeiras, que desconfían ou renegan de supersticións e cábalas. Porén, case sempre acaban por padecer os feitizos e recoñecer o seu influxo.

6.2.4.9. Atraso, miseria e illamento

O retrato da pobreza e do atraso económico de Galicia, moitas veces parello ao ruralismo e á vulgaridade das personaxes que a habitan, faise patente na mostra a través de distintas fórmulas que dependen, en ocasión, da temporalidade do filme. Algúns dos ambientados no pasado, comparten esa estampa do rural galego como lugar miserento e escasamente cultivado do que moitos se vén na obriga de marchar. Topamos exemplos en *Sempre Xonxa*, *Urxa*, *La leyenda de la doncella*, *La ley de la frontera*, ou *Tierra del Fuego.*

Outros, entre os que contamos boa parte dos ambientados no presente, retratan Galicia como unha terra rural remota e afastada que as personaxes visitan por vez primeira ou á que volven logo dun longo período de ausencia, para descubrir o estrañamento que experimentan no contacto coa xente que vive ou que ficou no lugar e cos seus costumes. Velaí o que acontece en *Martes de Carnaval, Immortal Sins, La novia de medianoche ou Dagon: la secta del mar*. O afastamento e illamento de Galicia faise patente nos diálogos, nos numerosos planos de espazos baleiros, de cantís escarpados, de bosques frondosos e inexpugnábeis, dos longos periplos aos que se someten os viaxeiros para poder chegar.

> CÉSAR: En coche siempre ha sido un viaje muy largo. Este sitio está tan lejos de todo...
>
> (Diálogo de *El rey del río,* 1995).

Pero a pobreza non é, obviamente, un atributo exclusivo do rural. Filmes como *Dame algo*, *En dag til i solen* ou mesmo *Lena*, insisten nese retrato das vilas e cidades galegas como espazos cheos de carencias, onde as oportunidades para saír da miseria pasan por actividades delitivas ou por emigrar.

6.2.4.10. Emigración, viaxe e a necesidade de escapar

Emigrantes, viaxeiros e retornados constitúen un considerábel número do cadro de personaxes e as películas da mostra están cheas de viaxes e tránsitos. Dalgunha forma, Galicia retrátase como lugar do que é preciso marchar para superar a miseria, o aburrimento ou o perigo. América, Europa e o interior de España son os lugares máis frecuentes como destino.

> DON XOSÉ LUIS: Vén aquí! Canto tempo! Onde te metiches?
> BIRUTAS: O mundo non acaba nestes montes, nin nestes carreiros. E dá moitas voltas. Ás veces máis das que un pensa. Pero onde se meteron o "Gorila", o "Sopa-seca" e o "Mundo-moderno"?
> DON XOSÉ LUIS: Onda todos. O "Gorila" está en Francia. O "Sopa-seca" casou ca Rosiña e está en Barcelona. Pero fálanos de ti. Que fixeches?
>
> (Diálogo de *Sempre Xonxa*, 1989).

Porén, a mostra e especialmente os filmes que consideramos baixo a lapela "cinema galego", rachan coa imaxe do emigrante exitoso, que volve á aldea para gozar da fortuna adquirida alén mar. As personaxes de Birutas e Pancho en *Sempre Xonxa,* Petro en *Urxa,* e mesmo Berto en *Finisterre, donde termina el mundo,* ofrecen un retrato alternativo no que ou ben os nómades non conseguen facerse coa fortuna ansiada, ou ben fican derrotados e alleos, na ambivalencia de non saberse de ningún lugar. Neste novo retrato, os filmes galegos válense de imaxes referenciais da cultura galega que reproducen ou homenaxean e serven así de sementes de rememoración e estímulos á memoria colectiva.

En *Urxa,* por exemplo, vemos como Susiño, o sobriño de Petro cuxo pai sabemos emigrado, emula a escena do relato *O Pai de Migueliño* (Castelao, 1929/1962) na que o rapaz olla o retrato do del para ser quen de lembrar a súa face antes de que volva de América.

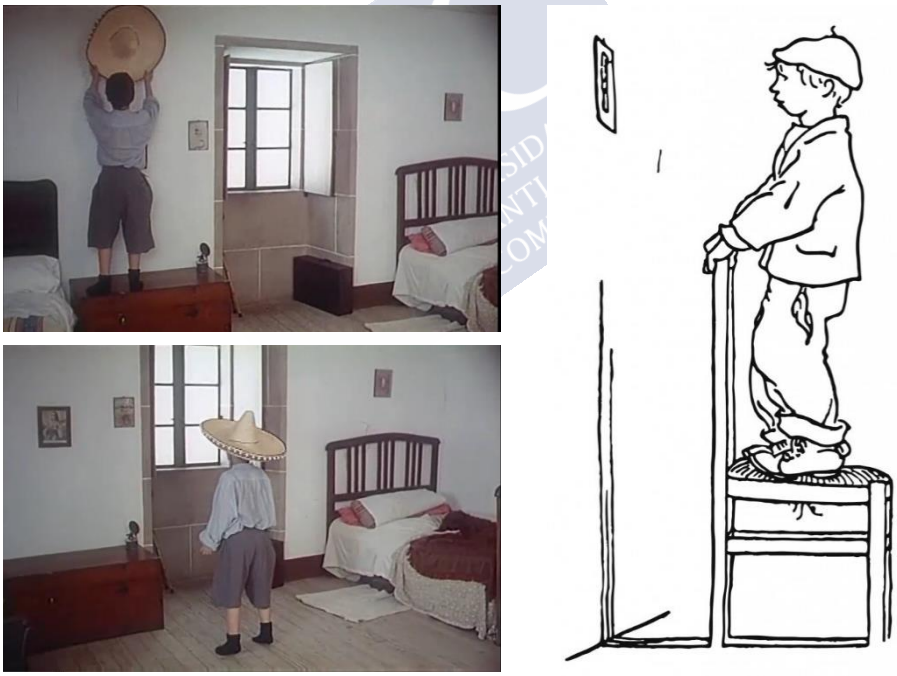


Figura 6.2.6. Fotogramas de *Urxa* (1989) e reprodución de *O pai de Migueliño* (Castelao, 1929)

> Migueliño escolleu así moitos pais que non o eran e a todos quixo tolamente. E cando esculcaba con máis

> anguria, fíxose cargo de que un home estaba abrazando á súa nai. Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fóra do cacho, cos ollos encoveirados, tusindo... Aquel si que era o pai de Migueliño (Castelao, 1929/1962, pp. 94-95).

E en *Sempre Xonxa* topamos coa reprodución da icónica imaxe coa que o fotógrafo Manolo Ferrol retratou a separación e a quebra na saída dos pasaxeiros do Juan de Garay en 1957. O filme de Chano Piñeiro inclúe mesmo unha toma do fotógrafo retratando a expedición.

Figura 6.2.7. De esquerda a dereita e de arriba abaixo. Fotografía *O home e o neno* (Manolo Ferrol, 1957. Colección privada de Patricia Ferrol. Fotogramas de *Sempre Xonxa* (1989)

Consideramos a inclusión destes referentes, ben asentados na memoria colectiva dos galegos, unha toma de posición significativa a prol da reconstrución do modo de representar a emigración no cinema.

6.2.4.11. Aventura, ousadía e busca do tesouro

É esa necesidade de escapar da miseria a que promove numerosas escenas e historias sobre a busca de tesouros lendarios e que embarca as personaxes en diferentes aventuras e retos. O Caladiño de *Sempre Xonxa*, pasa o tempo buscando a maneira de converter o ferro en ouro e dar coa súa muller dourada; a veciñanza de Petro e Ádega en *Urxa* fura a aldea toda á procura do *arcón* do tesouro que escondeu o retornado; Manuel Silveira embárcase nunha expedición ás terras foguinas na procura do ouro que garante Julius Popper, o João de *Cuando vuelvas a mi lado*, conta ás fillas a historia do ouro que o explorador Alarico Cienfuegos deixou nas costas galegas, e os poboadores da vila imboquiana de *Dagon, la secta del mar* deixan a súa fe para gardar culto ao monstro mariño que fai emerxer ouro dende as profundidades do océano.

6.2.4.12. Riqueza, herdanza e diferenza de clase

A mostra rexistra tamén exemplos de personaxes adiñeiradas, por veces retornados aparentemente exitosos que fixeron fortuna nas Américas; por veces ricos de vello, posuidores de numerosas propiedades e grandes herdanzas. Nos máis dos casos, recréanse no contraste entre a fortuna destes poucos e a miseria dos máis. En *Sempre Xonxa*, o fastoso coche e o impoluto traxe branco do retornado Birutas entran en contraste cos farrapos de Xonxa, coa decrepitude das casas da aldea, coa sucidade da forxa e a bosta dos camiños. En *La leyenda de la doncella*, os luxos de Don Rosendo, o cacique feudal que domina a aldea, opóñense á carestía coa que subsisten criados, labregos e indixentes. En *La ley de la frontera*, a paupérrima orixe do galego Xan oponse ao folgado patrimonio do portugués João.

Son, case sempre, fortunas de orixe descoñecida ou espuria, derivadas de extorsións, roubos e corruptelas.

6.2.4.13. Caciquismo, corrupción e abuso de poder

Así, cando menos parte do retrato desa Galicia adiñeirada vai da man dunha procesión de señores feudais, caciques e terratenentes nas historias ambientadas no pasado que viran en políticos corruptos e narcotraficantes nas do presente.

6.2.4.14. Inmobilismo, servilismo, resignación e falta de implicación política. A conciencia do derrotado

Non son moitos os filmes da mostra que aborden temas políticos ou que inclúan personaxes para os que a inclinación ideolóxica sexa un elemento caracterolóxico relevante. Case todos eles sitúanse en películas que teñen a Guerra Civil española, o franquismo e o postfranquismo como transfondo histórico, e que dividen o catálogo de personaxes desas fitas entre roxos e fascistas, partidarios da República ou da Ditadura. Entre elas, están *Huidos*, *El baile de las ánimas*, *La lengua de las mariposas* e *Sé quién eres*.

Quizais as personaxes que máis se afastan dese perfil son as duns poucos rebeldes como o Xan de *La ley de la frontera*, que abandona as súas ansias de riqueza para pasar á loita internacional contra o fascismo; o Benigno de *Dame algo*, que pon en cuestionamento o sistema político e mediático coa súa charada anarquista televisada e o Mario de *Finisterre*, que rompe co seu acomodo para se comprometer coa insubmisión antimilitarista.

Pero as máis afondan no retrato do conformismo e o inmobilismo das xentes galegas, na aceptación calada das imposicións que reciben da man de caciques, capos e gobernantes corruptos. Ao tempo, como vimos, Galicia é retratada ás veces como unha Arcadia pacífica e silenciosa na que acubillarse e buscar repouso. Así acontece en *Martes de Carnaval*, *El baile de las ánimas*, *El juego de los mensajes invisibles*, *La leyenda de la doncella* ou *Nena*.

6.2.4.15. Derrota e fracaso, autosubestimación e autoxenreira

En conexión co anterior, a mostra fílmica destácase polo retrato de seres derrotados, acovardados ou en loita contra medos internos que, na imposibilidade de superalos, se amosan vencidos e comportan indicios de autosubestimación e autoxenreira. En *A metade da vida*, o escritor e xornalista Carlos Bao pasa a noite na procura de alguén que lle axude a desfacerse da súa obra:

> CARLOS BAO: Nena, e logo non quererás gardar aquí estes papeis?
> CAMAREIRA: Ai, aquí os papeis vanlle ao caixón do lixo, señor.
> CARLOS BAO: Dille á túa sobriña que faga o favor de quitarse o vostede.

> MARTA: E que é o que habiamos de gardar?
> CARLOS BAO: Toda unha vida.
> MARTA: Falas ou cantas, oh? Busca outro sitio. Aquí todo se che perde, ten razón a nena.
> CARLOS BAO: Eu quero perdelos, e ningún sitio mellor ca este. Co mar aí fóra.
> MARTA: Pois logo bótaos ao mar, se tanto te amolan.
> CARLOS BAO: Marta, hai cousas que se as fai un mesmo dan risa. Como cres que quedaría Carlos Bao botando ao mar os papeis de Carlos Bao? Todos os papeis. As miñas obras completas. Esa si que sería a última función. Ou é esta?
> MARTA: E que teñen eses papeis para que lles queiras tan mal? Os papeis terman do que lles poñen.
> CARLOS BAO: Os *papeles* ou eu. Hai que escoller. Se ando neles non vivo. Non vivirei máis. E non valen tanto como para que un deixe de vivir. Descubrir que non valen se son dun tenche moito mérito nun país de poetas.
> MARTA: Home, a nós os únicos *papeles* que non nos deixan vivir son os billetes.
> CARLOS BAO: Xa sei. Por iso saberedes botar este ao mar. Moito favor o que me facedes. Veña, tomade unha copa. Outra copa comigo.
>
> (Diálogo de *A metade da vida*, 1994)

Neste senso, chama a nosa atención o inxente número de escenas con personaxes autodestrutivas, alcolizadas e drogodependentes. Antiheroes e atormentados na procura dunha sustancia que os adormeza.

6.2.4.16. Morte e suicidio

O tratamento temático da morte nos filmes reviste múltiples formas. En parágrafos precedentes mencionamos a importancia da compoñente fantástica nas fitas, da presenza reiterada de figuras fantasmais, ánimas e aparecidos que cohabitan cos vivos e conversan con eles. *Martes de Carnaval*, por poñer un só exemplo, inclúe entre as súas personaxes á Morte mesma.

Tamén son numerosas as escenas de asasinatos ou as de soterramentos, funerais e dó polo pasamento dos seres queridos. Pero entre os motivos relacionados coa morte que se reiteran ao longo dos filmes, compre traer a destaque o suicidio como unha saída ao remorso,

á culpabilidade e á autoxenreira que tratamos na epígrafe inmediatamente anterior, ou á necesidade de escapar e ao inmobilismo de parágrafos precedentes. Personaxes que se entregan voluntariamente á morte, procuran o suicidio ou o perpetran, topámolas en *Continental, Sempre Xonxa, Martes de Carnaval, Huidos, El baile de las ánimas, Dáme lume, La leyenda da doncella, Nena, La novia de medianoche Finisterre, donde termina el mundo, Arde amor, Sé quién eres, e Dagon: la secta del mar.*

Figuras 6.2.8. Fotogramas de personaxes vencelladas ao suicidio en *Sempre Xonxa* (1989), *Continental* (1989), *La leyenda de la doncella* (1997), *La novia de medianoche* (1997) e *Finisterre, donde termina el mundo* (1999)

6.2.4.17. Prostitución, acoso e violación

Entre as formas de violencia que recolle a mostra fílmica, as vencelladas á explotación sexual, ao acoso e á violación merecen un apartado de seu. Aínda que topamos algún exemplo de prostitución masculina (a de Jaime, en *El juego de los mensajes invisibles*) e de violación dun home a outro (Nacho, en *Era outra vez*, relata ter participado nunha violación colectiva a un compañeiro do servizo militar), na práctica totalidade dos casos son mulleres as destinatarias destas agresións.

A prostitución é unha das ocupacións máis habituais entre as personaxes femininas da mostra e iso que, lembremos, unicamente tomamos en consideración as personaxes principais e secundarias de procedencia galega. Neste labor de acoutamento ficaron fóra da nosa análise numerosos caracteres de apoio e de recheo, ou de procedencia non galega, que incrementarían notoriamente a nómina de prostitutas.

Alén diso, a relación mulleres explotadas sexualmente aumenta de forma acusada se consideramos as criadas sometidas á coacción por parte dos seus amos, dos que a mostra tamén reúne varios exemplos. Á par delas, a violación (sexa en grado de tentativa ou consumada, sexa de forma evidente ou máis ou menos velada) aparece unha e outra vez nos filmes.

Figura 6.2.9. Fotogramas de mulleres agredidas sexualmente en *Sempre Xonxa* (1989), *El baile de las ánimas* (1993), *La leyenda de la doncella* (1997), *Continental* (1989) e *Huidos* (1993)

6.2.4.18. Morriña, pertenza, terra e paisaxe

O sentimento de pertenza á terra e a importancia da paisaxe están presentes nos filmes, que tamén fan alusión nos seus parlamentos á emoción estética á que aludía Grandmontagne (1922), tal e como recolle este diálogo de *La novia de medianoche* que reproducimos a seguir, no que Wenceslao Corredoira contempla o mar desde os cantís no seu retorno á Galicia natal tras anos de ausencia:

> WENCESLAO: Tenía usted razón, doctor. El espectáculo es formidable. El tiempo había borrado de mi memoria esta grandeza.
> (Diálogo de *La novia de medianoche,* 1997).

Pero en contraposición con ese afán meramente contemplativo, que se aliña no retrato compracente de Galicia, son máis os filmes, —especialmente os que cumpren cun número maior dos requisitos propostos cara á definición do cinema galego dende a perspectiva nacional— que apostan por unha representación da terra como lugar de traballo e non ocultan a complexidade socioeconómica do territorio galego. O filme *Sempre Xonxa,* coa súa construción visual do despoboamento e esmorecemento da vila de Trasdomonte, resulta exemplar neste senso.

Ao tempo, malia que morriña e saudade se inclúan entre os trazos definitorios dalgunhas das personaxes,— como pode ser o caso do gaiteiro Silveira, sempre a matinar na Galicia que deixou para buscar o ouro das Américas a carón de Julius Popper—, a análise en profundidade das personaxes non nos permite facer extensiva esta caracterización. E así, mesmo nas películas que amosan reencontros de galegos en terras alleas —como o de Benigno, Ballesteros e o crítico de cinema en *Dame algo* ou os de Berto, Mario, o subcomisario e o camareiro en *Finisterre, donde termina el mundo*— a súa querenza por volver é bastante ambigua. Poñamos por exemplo un diálogo de *Finisterre...,* no que os irmáns Berto e Mario asisten á retransmisión televisiva dun partido de fútbol entre o Deportivo e o Real Madrid nun bar rexentado por un galego e cheo de ultras madridistas.

> BERTO: A mí, la verdad, el fútbol dejó de importarme hace tiempo, pero me gusta eso de sentirme de otro lugar.
>
> (O conxunto coruñés perde o partido, os siareiros do Real Madrid celebran a súa victoria).
>
> Ya lo sabía yo. Es el triste destino de nuestra tierra. No damos una. ¡Cuánta razón tenía Rosalía!
> MARIO: ¿Rosalía?
> BERTO: Rosalía de Castro, ¿quién va a ser?

> MARIO: ¿Y por qué no vuelves allí si tanto la echas de menos?
> BERTO: La verdad, pensé en volver alguna vez, pero yo qué sé. Prefiero pensar que hay algún lugar donde yo pueda volver cuando quiera. A que es así.
> CAMAREIRO (en galego): É *verdá*
> (Diálogo de *Finisterre, donde termina el mundo,* 1999).

6.2.4.19. Comicidade, ridículo, humorismo e retranca

Se ben o cómico non é o xénero predominante da mostra, son moitos os filmes que inclúen escenas ou personaxes que teñen a comedia ou o humorismo como risco esencial. E velaquí unha característica na que si topamos grandes diferencias entre os filmes que non consideramos correspondentes á etiqueta "cinema galego" dende unha perspectiva nacional e aqueloutros á que si lles corresponde. Nos primeiros, a comicidade das personaxes adopta as formulacións da comedia clásica, con gags fundamentalmente baseados na xestualidade e movemento das personaxes, na súa complexión física, na súa torpeza e estulticia ou en chistes visuais ou dialogais que teñen por obxecto conducir á risa.

Exemplos desa comicidade, témolas en *Matías, juez de línea*, *La ley de la frontera, Huidos* ou *La leyenda de la doncella*.

En contraposición, filmes como *Sempre Xonxa*, *Urxa, A metade da vida* ou mesmo *Finisterre...,* optan por outro tipo de sensibilidade humorística, na que identificamos varios compoñentes característicos do humorismo galego: retranca, realismo e lirismo (Roca Baamonde, 2008). Caladiño, Urxa, Petro, Eire, Pedro, Violeta, Carlos Bao e Berto entroncan co uso do humor como instrumento de defensa, de evasión e de protesta, e conectan así co canon do humorismo galego no ronsel de Castelao ou de Cunqueiro.

6.2.4.20. Identidade e alteridade, asimilación e diferencia

De maneira transversal ao desenvolvemento das temáticas recorrentes que fomos explorando nas páxinas anteriores, a identificación da galeguidade das personaxes e a exploración do tema identitario segue, como vimos, diferentes estratexias expositivas nas que podemos detectar varias liñas de discurso.

Por unha banda, temos aqueles filmes que escurecen a caracterización nacional das personaxes, ensombrecen a súa

procedencia e restrinxen ao mínimo a posibilidade de identificación dos lugares nos que estas se moven: *Continental, Huidos, La leyenda de la doncella, El rey del río, Cuando vuelvas a mi lado* e *Bellas durmientes* están entre elas.

Outras apostan por unha identificación clara que concorre en numerosos tópicos sobre a cultura galega, sobre as súas tradicións, costumes e supersticións, que son trasladadas ao argumento dos filmes a modo de motivos pintorescos na liña do "galaiquismo" enunciado por Busto Miramontes (2017). *Immortal Sins, Martes de Carnaval, El baile de las ánimas, Tierra del Fuego* e *Dagon: la secta del mar*, entrarían nesa clasificación.

E por último, unha terceira categoría de filmes aposta tamén por unha identificación evidente da nacionalidade galega das personaxes e de Galicia como lugar das historias, pero vai máis alá da elección dese lugar como escenario levando ao desenvolvemento argumental cuestións vencelladas á identidade e sociedade galegas. Neste grupo figuran por exemplo: *Urxa, Sempre Xonxa, A metade da vida, Finisterre, donde termina el mundo, La lengua de las mariposas,* ou *Lena.*

6.2.5. A recepción. Recadación e público

Finalmente co gallo de valorar o impacto que tivo cada unha das propostas para a conformación do canon representativo de galegas e galegos no cinema, presentamos os resultados relativos aos ingresos derivados da recadación nos despachos de billetes e as cifras de asistentes aos filmes en salas comerciais.

Entre as películas máis vistas figuran *La lengua de las mariposas*, *Cuando vuelvas a mi lado, La ley de la frontera*, *Matías, juez de línea*, *A los que aman, El rey del río, Sé quién eres, Continental, Finisterre, donde termina el mundo*, *Sempre Xonxa, Dame Algo, Huidos*, *Dagon*: *la secta del mar* e *El baile de las ánimas*, todos eles por riba dos 50.000 espectadores.

As cifras de recadación en billeteira sitúan nos primeiros postos unha listaxe ben similar, aínda que con pequenas variacións*: La lengua de las mariposas*, *Cuando vuelvas a mi lado*, *Matías, juez de línea*, *La ley de la frontera*, *Sé quién eres*, *A los que aman*, *El rey del río*, *Finisterre, donde termina el mundo*, *Dagon: la secta del mar* e *Lena* superan os 200.000 euros de recadación en billeteira.

Grafico 6.2.5.1. Cifras de espectadoras/es dos filmes da mostra.
Fonte ICAA. Elaboración propia

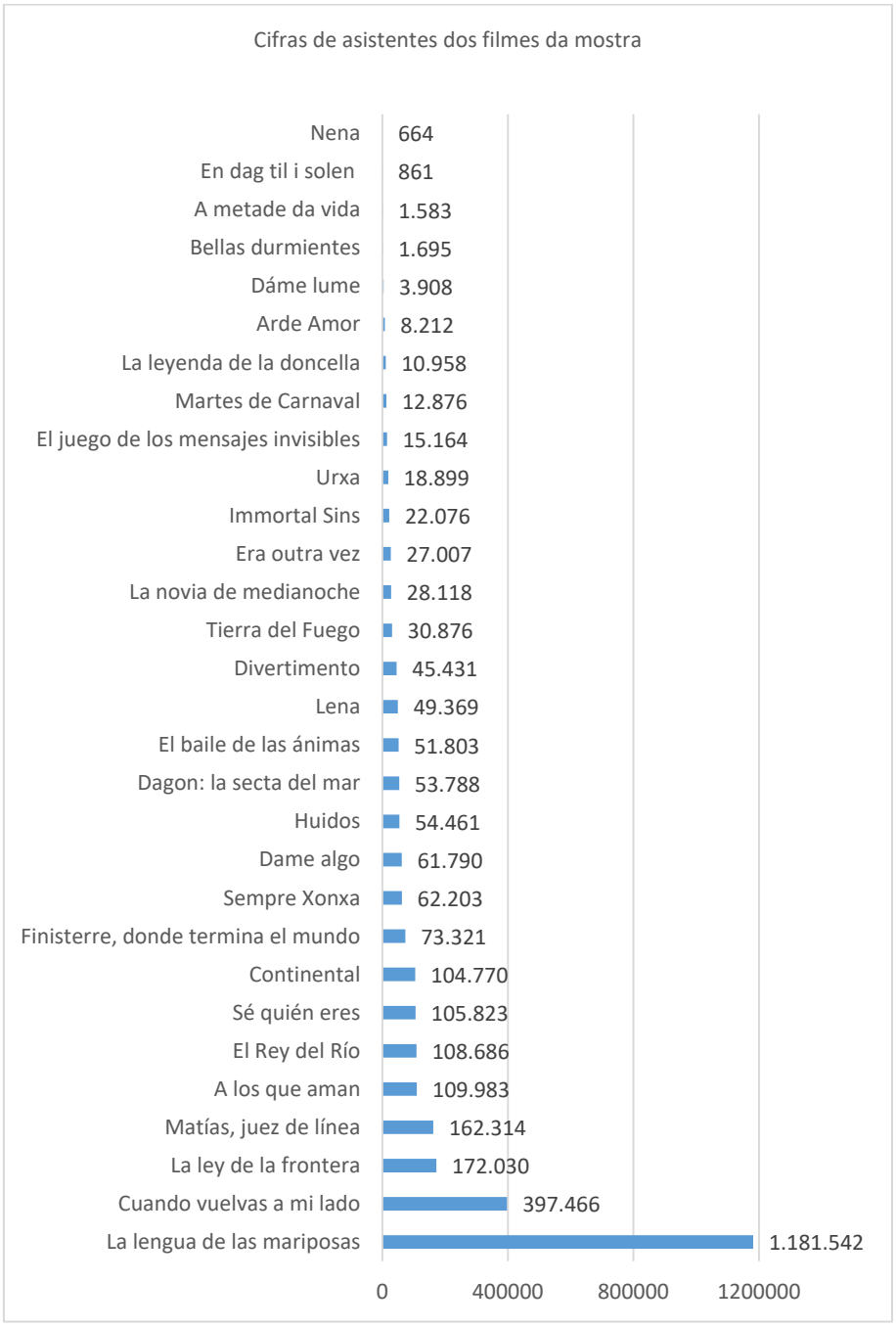


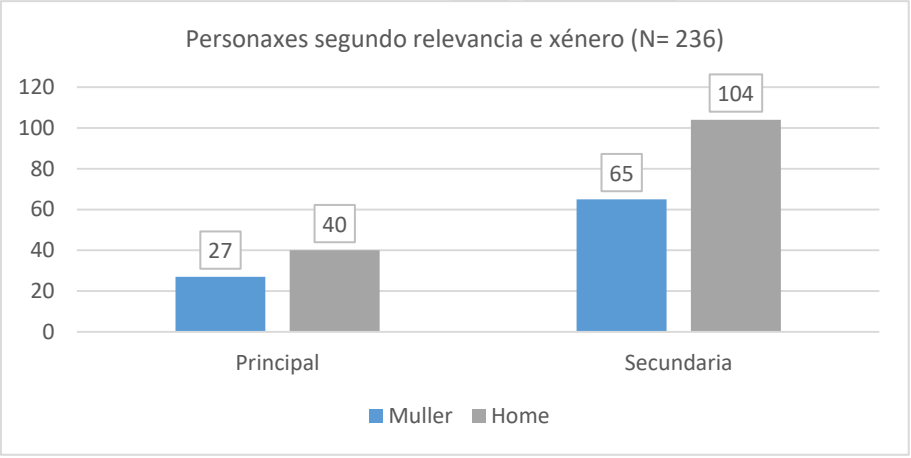
Grafico. 6.2.5.2. Cifras de recadación filmes da mostra.
Fonte ICAA. Elaboración propia

6.3. ANÁLISE DE PERSONAXES

6.3.1. Relevancia, profundidade e xénero

A aproximación á análise caracterolóxica das personaxes comeza cunha ollada á distribución das unidades de estudo segundo a súa relevancia e xénero. Logo de descartar aqueles caracteres de escasa incidencia na trama e aqueloutros non galegos ou de nacionalidade dificilmente identificábel, resulta un cadro de 236 personaxes con maior porcentaxe de homes que mulleres e no que non figura ningunha entrada allea a esta oposición (malia que a ficha de análise si contemplaba a posibilidade de incluír personaxes non aliñadas nesta clasificación binaria).

Gráfico 6.3.1.1. Distribución das personaxes da mostra segundo relevancia e xénero (N=236; frecuencias). Elaboración propia



Esta diferenza de xénero acentúase se valoramos a entidade e o peso que as personaxes protagonistas teñen en cada filme e mesmo o seu papel como motores da historia. Así, son varios os caracteres masculinos que exercen como protagonistas únicos, centrando a case totalidade das escenas e exercendo de núcleo para o resto de personaxes do filme. É o caso de Benigno en *Dame algo*, César en *El Rey del Río*, o Escritor en *Martes de Carnaval*, Paul Marsh en *Dagon, la secta del mar* ou Pancho en *El juego de los mensajes invisibles*,

entre outros. De querermos buscar unha relevancia similar entre as protagonistas femininas só a toparíamos na protagonista de *Lena*.

Ao observar os parámetros narrativos resultantes da nosa análise, vemos que iso se traduce tamén nunha maior definición e dinamismo das personaxes masculinas fronte ás femininas.

Gráfico 6.3.1.2. Distribución das personaxes da mostra segundo a súa profundidade e xénero. (N=236; porcentaxes). Elaboración propia

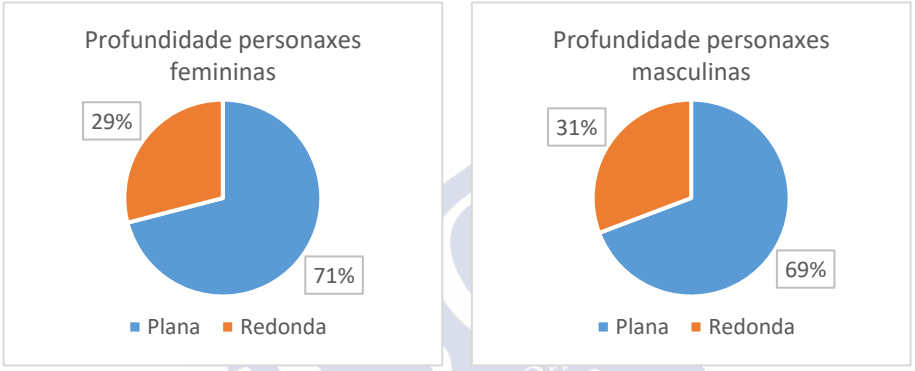


Gráfico 6.3.1.3. Distribución das personaxes da mostra segundo contraste e xénero. (N=236; porcentaxes). Elaboración propia

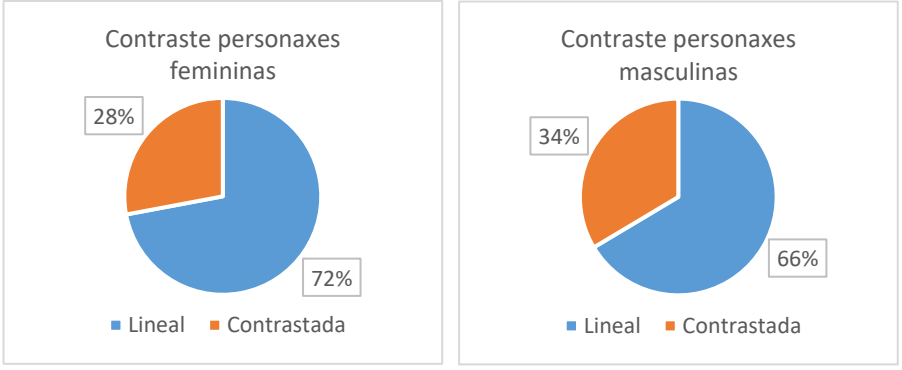
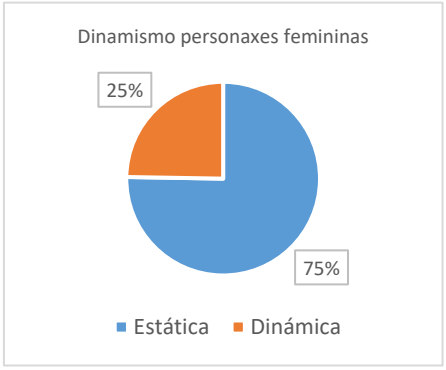
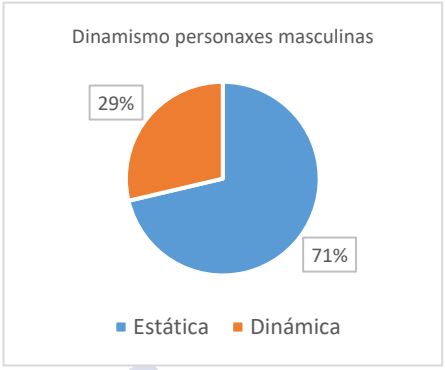


Gráfico 6.3.1.4. Distribución das personaxes da mostra segundo dinamismo e xénero. (N=236; porcentaxes). Elaboración propia



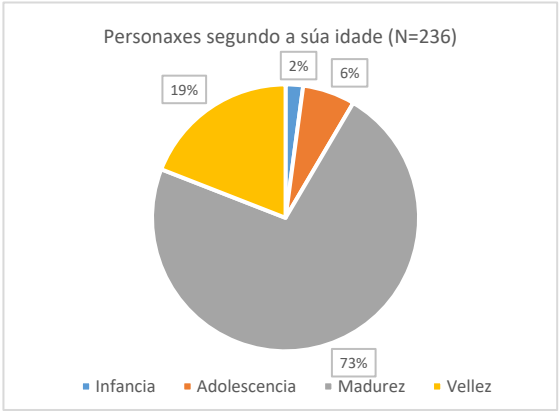


6.3.2. Idade, aparencia e construción da ollada

Se temos en consideración as franxas estabelecidas para coñecer a distribución de idade das personaxes da análise (infancia, adolescencia, madurez, vellez) vemos que a meirande parte dos caracteres se encadran nas de madurez e vellez.

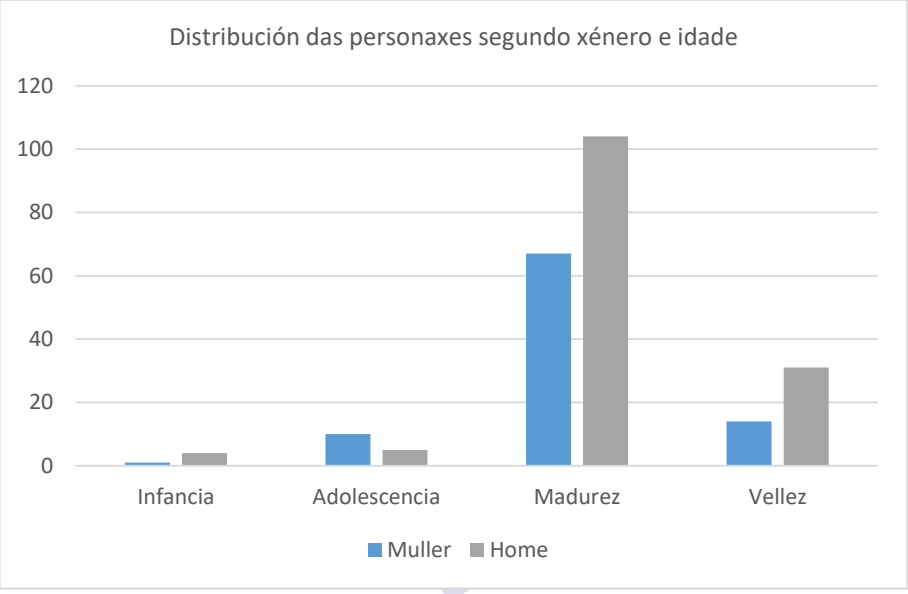
Estes datos, con todo, precisan certo matiz pois son varias as personaxes ás que vemos medrar e madurar a medida que o relato se desenvolve e que por tanto poderían engrosar as categorías de infancia e adolescencia. Así acontece con Xonxa, Pancho e Birutas, en *Sempre Xonxa*; Ádega e Petro, en *Urxa*; César, Fernando e Ana, en *El rey del río*; Matías en *Matías, juez de línea*; Xan en *La ley de la frontera*; Benigno en *Dame algo*; Berto e Mario en *Finisterre*; Gloria, Ana, Lidia e

Gráfico 6.3.2.1. Distribución das personaxes da mostra segundo a súa idade. (N=236). Elaboración propia



Santos en *Cuando vuelvas a mi lado*; ou Silveira en *Tierra del Fuego*. Para decantarnos por unha ou outra franxa de idade consideramos o tempo que o filme concedía a cada etapa e o peso que esta tiña no desenvolvemento do relato.

Gráfico 6.3.2.2. Distribución das personaxes da mostra segundo xénero e idade (N=236; frecuencias). Elaboración propia



Outro dos factores que chamaron a nosa atención na análise cualitativa do conxunto dos datos é a enorme diferenza entre a caracterización física de homes e mulleres. O atractivo físico é case que unha esixencia nas personaxes femininas, sobre todo cando asumen roles centrais, e a importancia que se concede a esta característica é moito maior que no caso das personaxes masculinas.

Gráfico 6.3.2.3. Distribución das personaxes da mostra segundo xénero e aparencia física (N=236; frecuencias). Elaboración propia

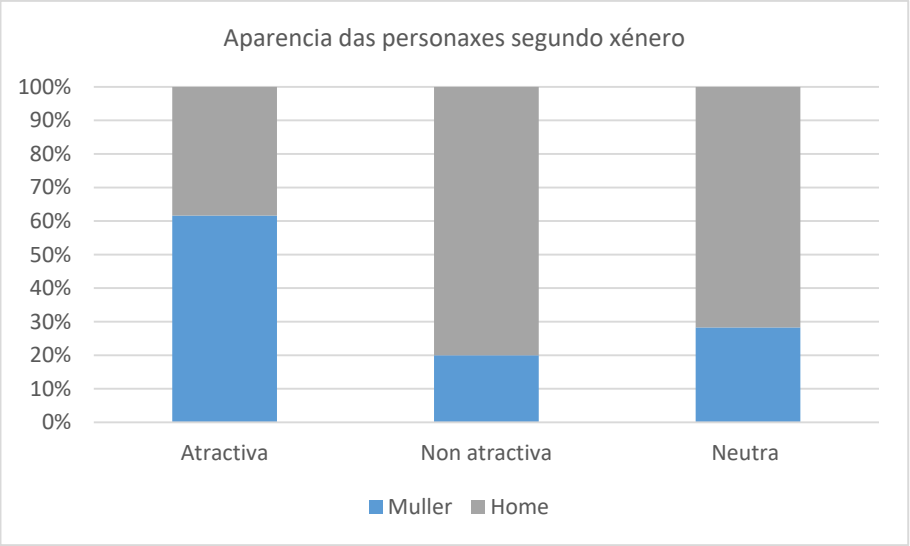
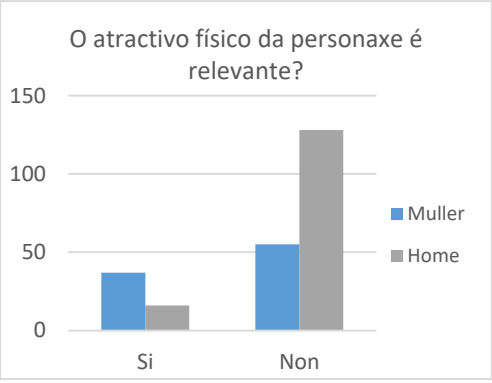
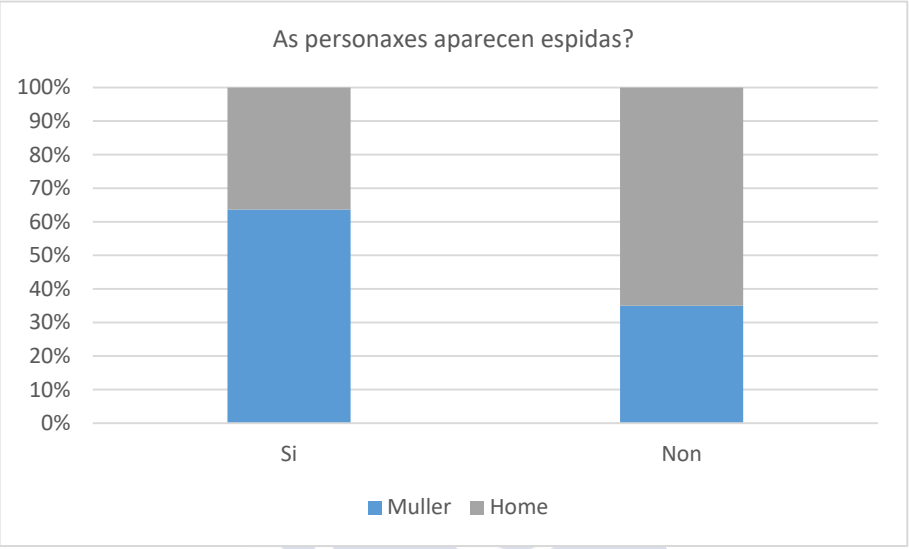


Gráfico 6.3.2.4. Distribución das personaxes segundo xénero e importancia do atractivo físico (N=236; porcentaxes). Elaboración propia



Esa atención faise evidente nos diálogos, con constantes alusións á beleza das mulleres (tal e como veremos no apartado destinado á adxectivación do filme), nos encadres que centran a ollada en partes diversas do corpo feminino, no vestiario que as destaca, marca ou deixa entrever, e mesmo no número de escenas de espidos e no tratamento que estes reciben. En liñas xerais, os caracteres femininos destes filmes, neste caso de forma independente da súa procedencia, íspense máis axiña e con moita maior frecuencia que os masculinos.

Gráfico 6.3.2.5. Distribución das personaxes segundo xénero frecuencia e inclusión de escenas de espidos (N=236; porcentaxes). Elaboración propia



Sirvan como exemplo dúas escenas de *Dáme lume* e *La leyenda de la doncella*. Na película de Héctor Carré, o dúo protagonista conformado por Candela e Dengue conversa como proceder cunha operación de narcotráfico. Veñen de ter relacións sexuais e el fica na cama un chisco mentres ela se ducha. En canto escoita o ruído da billa ao abrirse, Dengue camiña espido cara ao baño e porta unha banqueta que cobre os seus xenitais de maneira que nunca se amosen na pantalla. Cando o vemos a el, o plano é aberto e non se corresponde coa ollada de Candela, que prosegue a súa ducha cos ollos cerrados. Pola contra, cando a vemos a ela, a cámara acompaña a ollada furtiva de Dengue, e deléitase na contemplación do corpo feminino a través dun *travelling* vertical en plano curto sen máis fin que o de amosar a fascinación do mozo.

Figura 6.3.1. Fotogramas de *Dáme Lume* (1994)

Pola súa banda, o filme de Xoán Pinzás ofrécenos tamén unha secuencia na que a parella conformada por Rosalía e Manuel ten que fuxir do cuarto no que estaban a ter relacións sexuais para evitaren ser sorprendidos pola dona da casa. Saen espidos por unha das fiestras e descólganse polo exterior do edificio coa axuda de Coitadiño. Don Froilán, o cura da vila, que asiste a un banquete no interior do pazo, ve a través das grandes fiestras da estancia o descenso dos corpos espidos: o dela, frontal, ben iluminado e máis pausado, permítenos ver a totalidade do corpo de Rosalía. O del, lateral, en penumbra e moito máis rápido, non nos deixa apenas albiscar o corpo de Manuel, que ademais se cobre na baixada coa roupa que porta nas mans.

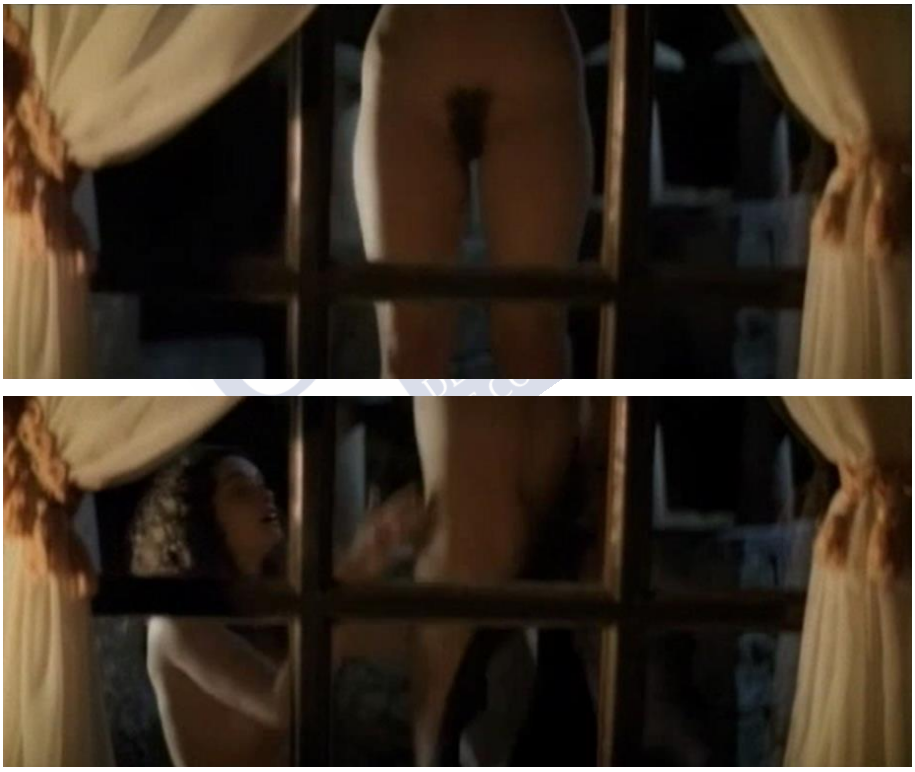


Figura 6.3.2. Fotogramas de *La leyenda de la doncella* (1997)

A cámara adopta, salvo contadas excepcións, un punto de vista androcentrista e heterosexual que busca a complicidade (ou a compracencia) dun espectador, tamén masculino e heterosexual, ao

que ofrece unha "imaxe da muller que permanece encadeada ao seu lugar como portadora de sentido, non como produtora del" (Mulvey, 1975 p. 834)[252]. O pracer escopofílico nestes filmes, —como o desexo que, vimos, é unha das temáticas recorrentes da mostra— preséntase na meirande parte dos casos como traxectoria dunha soa dirección, na que caracteres masculinos ollan, desexan e gozan no desexo mentres os femininos se converten en receptáculos baleiros da ollada desexante. Nin sequera, en moitos casos, buscan, participan ou reaccionan ante esa mirada. Ou cando o fan, camiñan cara á autocensura en lugar de procurar a da persoa que as olla.

Comparemos outras dúas escenas para maior abondamento desta tendencia, neste caso as dúas do mesmo filme *Lena*, no que, lembremos, a protagonista é unha moza adolescente.

Nunha das secuencias de recheo da película, localizamos un dos poucos exemplos de constatación do desexo na ollada feminina. Carme, unha das amigas de Lena, observa un colega mentres este quita o traxe de neopreno. El reprende a súa mirada verbalmente e prosegue co que estaba a facer sen ningún tipo de remorso.

> AMIGO: Tía, ¿pero tú no te cortas? Joder, cada día tienes más morro.
>
> (Diálogo de *Lena*, 2001).

252 En inglés no texto referido: "[…] image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning" (Mulvey, 1975, p. 834).

Figura 6.3.3. Fotogramas de *Lena* (2001)

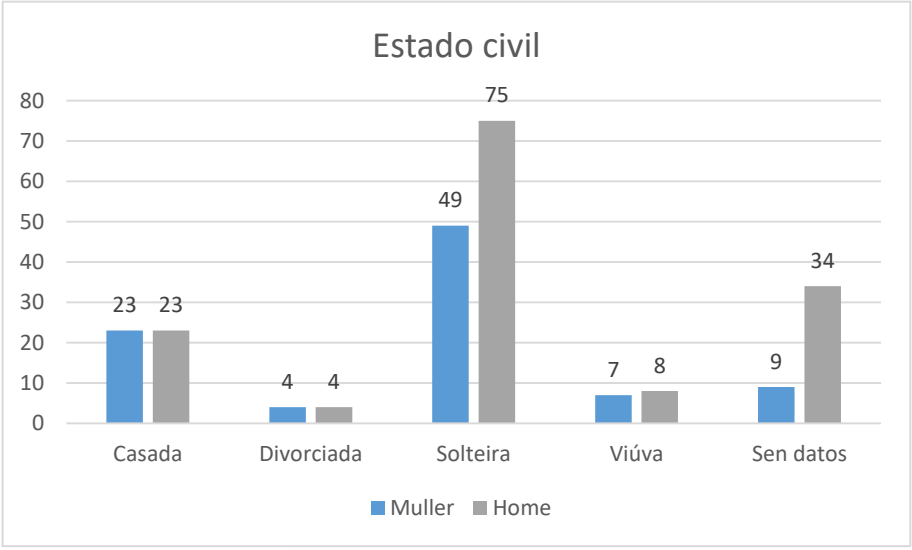
Outra escena do mesmo filme amósanos a reacción oposta de Lena. Nunha cafetería, a moza está a tomar un polo xeado vermello e forma alargada. Dous homes están na barra e un obsérvaa con deleitación. En canto o detecta, ela avergóñase e deixa o xeado con evidente desgana.

Figura 6.3.4. Fotogramas de *Lena* (2001)

6.3.3. Relacións amorosas, estado civil e ámbito familiar

Como vimos, as relacións familiares e amorosas ocupan un lugar destacado no mapa temático dos filmes, polo que analizaremos as constantes caracterolóxicas destes campos. Cómpre salientar, por unha banda, que a meirande parte das personaxes son solteiras, especialmente as masculinas, e que son escasos os rexistros de personaxes femininas dos que non coñecemos o estado civil.

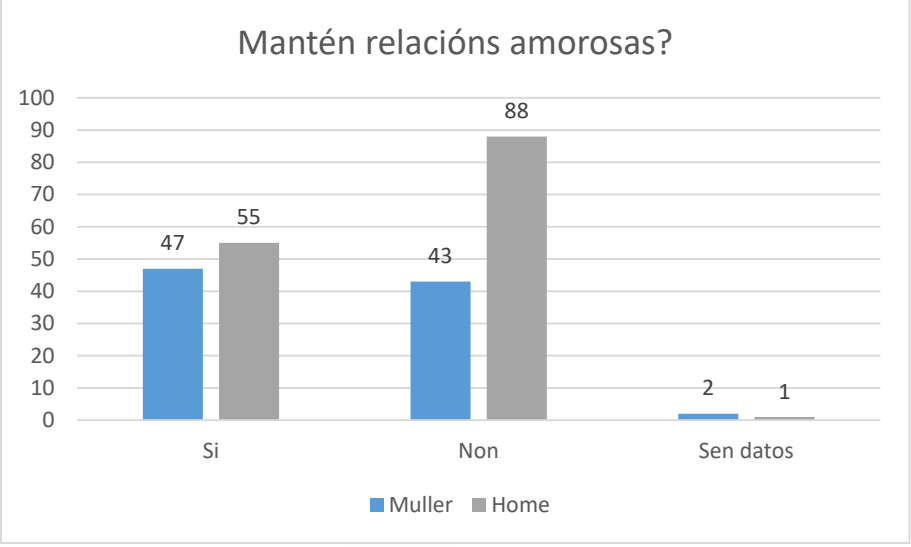
Gráfico 6.3.3.1. Distribución das personaxes da mostra segundo xénero e estado civil (N=236; frecuencias). Elaboración propia



O número de mulleres implicadas en relacións amorosas é superior ao das que non o están, mentres que no caso dos homes esta proporción se inverte. Unha das lecturas que nos permite facer este balance é constatar que a relevancia da trama amorosa é maior nas personaxes femininas que masculinas. Se ademais temos en conta que case a totalidade das personaxes da mostra son hetereosexuais, este dato permítenos tamén observar a composición maioritaria dos triángulos amorosos dos filmes, nos que case sempre topamos unha personaxe feminina a debaterse entre dous homes. Así acontece en *Continental*, *Urxa*, *Sempre Xonxa*, *Martes de Carnaval*, *Huidos*, *El baile de las ánimas*, *La ley de la frontera*, *Dame algo*, *Nena*, *La novia de medianoche*, *Finisterre*, *La lengua de las mariposas*, ou *Sé quién eres*.

Existen tamén outros exemplos nos que varios triángulos amorosos conflúen e as posibilidades de asociación entre as personaxes se multiplican, como acontece en *A metade da vida*, *Dáme lume*, *El rey del río*, *Arde amor*, *Era outra vez* ou *Lena*. Fronte a elas só atopamos na mostra un caso, *Cuando vuelvas a mi lado*, no que é unicamente o home o que ocupa o centro dese triángulo e non deixa de ser destacábel que o fagamos nun filme dirixido por unha muller.

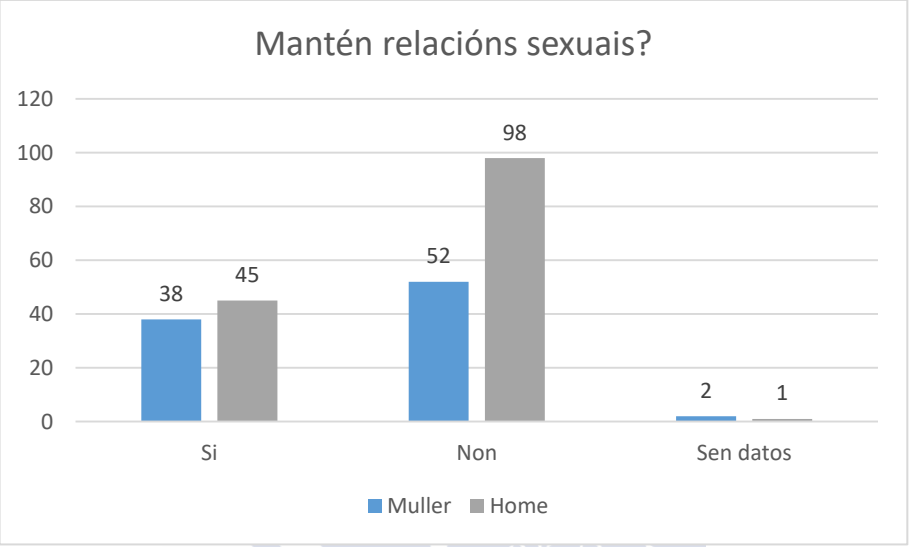
Gráfico 6.3.3.2. Distribución das personaxes da motra segundo xénero e relacións amorosas (N=236; frecuencias). Elaboración propia



Pola contra, son varios os exemplos nos que unha muller centra o desexo de moitos dos homes do filme de maneira que a súa identificación como obxecto e fonte de estímulo sexual se intensifica. Así, a Rosalía de *La leyenda de la doncella* é foco do desexo do seu mozo Manuel, do pracer voyeurista do Coitadiño, do patrón D. Rosendo, obsesionado con exercer o seu dereito de pernada e desvirgala, e do seu propio pai, que a enfeitiza para tratar de deitarse con ela.

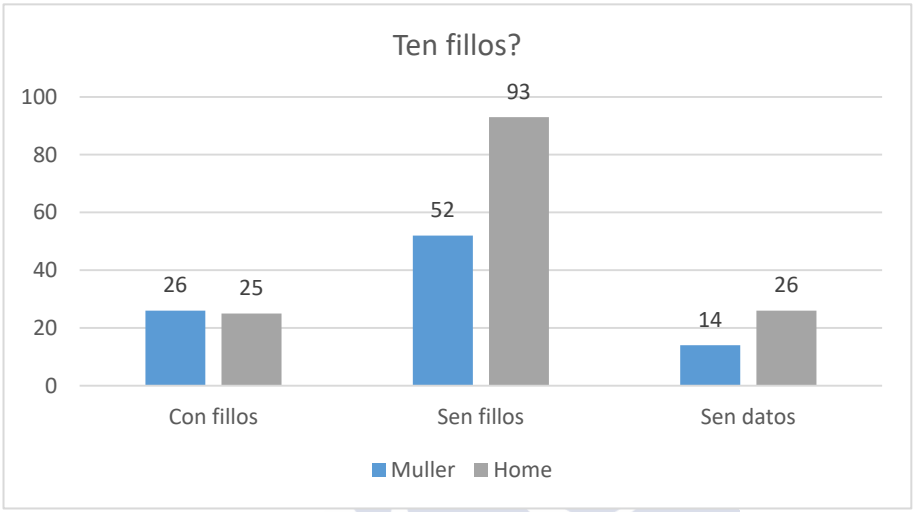
Do mesmo xeito, a Candela de *Dáme lume*, centra o desexo de Dengue, pero tamén o do pai deste, con quen mantivo unha relación tempo atrás, e do inspector Zuazo, que a extorsiona sexualmente.

Gráfico 6.3.3.3. Distribución das personaxes da mostra segundo xénero e relacións sexuais (N=236; frecuencias). Elaboración propia



Os resultados da maternidade e paternidade das personaxes tamén ofrecen lecturas interesantes, especialmente no que ten a ver coa diferenza de xénero. Malia que a porcentaxe de mulleres analizadas é bastante inferior á dos homes, son máis as personaxes femininas das que sabemos con certeza que teñen descendentes. Cómpre lembrar neste punto que a figura do pai ausente, —desaparecido, morto, descoñecido ou emigrado— é unha constante na mostra que xa relacionamos en páxinas anteriores cun mal entendido matriarcado como elemento característico da sociedade galega.

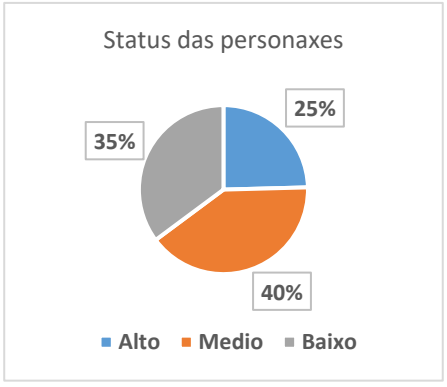
Gráfico 6.3.3.4. Distribución das personaxes da mostra segundo xénero e descendencia (N=236; frecuencias). Elaboración propia

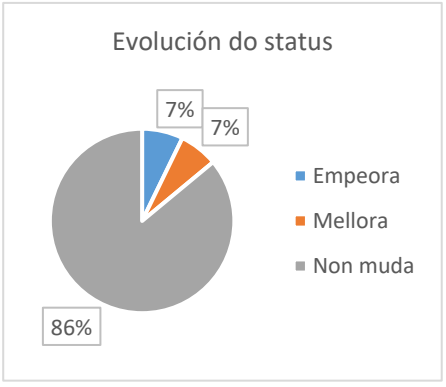


6.3.4. Status, nivel educativo, ocupación e ámbito de acción

Unha ollada a outros campos da descrición sociolóxica das personaxes devólvenos un universo de caracteres de clase baixa e media, cuxas condicións económicas e sociais apenas mudan ao longo do filme e cun nivel educativo medio ou baixo.

Gráfico 6.3.4.1. Distribución das personaxes segundo o seu status e a evolución que experimental nel (N=236; porcentaxes). Elaboración propia





Desenvólvense en espazos prioritariamente rurais e o seu principal ámbito de actuación é o traballo, seguido por outros escenarios vencellados á familia e á casa.

Gráfico 6.3.4.2. Distribución das personaxes segundo o seu nivel educativo (N=236; porcentaxes). Elaboración propia

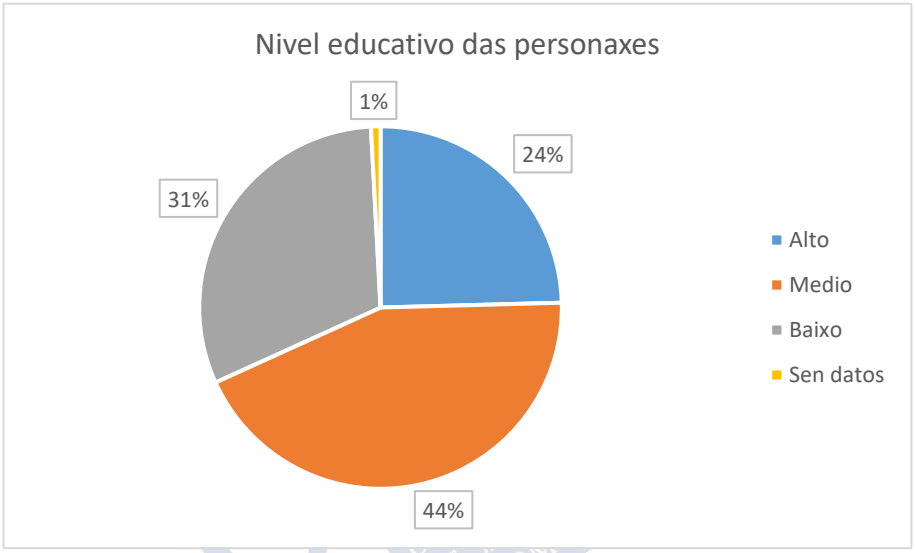
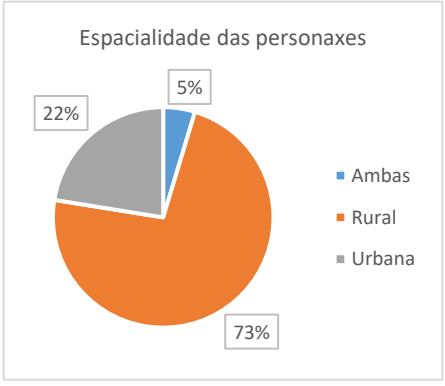
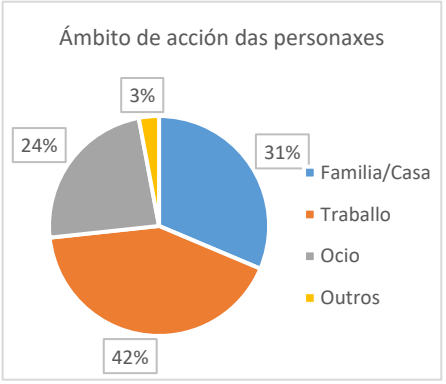


Gráfico 6.3.4.3. Distribución das personaxes segundo a súa espacialidade e ámbito de acción (N=236; porcentaxes). Elaboración propia





A análise da principal ocupación das personaxes (Gráfico 6.3.4.4.), nos casos nos que esta se fai patente nos filmes, destaca os campos do contrabando (nos que agrupamos o tráfico de drogas, tráfico de alcol e outros tipos de estraperlo), o agro, a gandería e a pesca (tamén agrupadas nunha soa categoría), os labores do fogar e a servidume (que diferenciamos en dúas categorías para distinguir o traballo remunerado do que non o é), o desempeño de postos policiais e militares e a literatura, seguidos da meigaría, o sacerdocio, a hostalería, a educación básica, a prostitución e a música.

Esta distribución presenta significativas variacións de analizarmos os mesmos resultados en función do xénero. Para comezar, vemos que o abano ocupacional das personaxes masculinas é moito máis variado e que o número de personaxes ás que non podemos atribuír unha función concreta (malia seren máis homes que mulleres os analizados) é menor. O contrabando, a pertenza a corpos policiais, o agro, a gandería e a pesca, a literatura e a música son as ocupacións que agrupan o maior número de caracteres masculinos.

No lado contrario, a distribución da ocupación feminina amosa resultados ben diferentes. Neste caso, son máis as personaxes carentes dunha función definida (co valor máis alto de todas as categorías) e entre elas mesmo figuran varias das que ocupan roles protagonistas, algo que non acontece no sector masculino. Na listaxe de ocupacións principais máis practicadas polas mulleres figuran os labores do fogar, o agro, a gandería e a pesca, a meigaría, a servidume e a prostitución. Como vemos, é raro atopar nesta distribución modalidades de traballo de corte intelectual. Se sumamos todos os casos que poderíamos considerar como tal e incluímos mesmo os daquelas personaxes que teñen como principal ocupación a asistencia á escola, o total non chega ao 15%. De facermos o mesmo cos resultados ofrecidos pola análise das personaxes masculinas, a porcentaxe ascende ao 30%.

Se consideramos o total dos datos, a porcentaxe de personaxes de ocupación científica ou cultural supera escasamente o 24%, configurándose como un marcador claro na definición da contraimaxe das galegas e galegos no cinema. Como acontecía na tradición literaria, na que eran escasas as figuras (e aínda máis de galegas) letradas e cultas, vemos que a mostra cinematográfica que levamos a estudo insiste en caracterizacións que tamén se afastan dun perfil intelectual.

Gráfico 6.3.4.4. Distribución das personaxes segundo a súa ocupación principal (N=236; frecuencias). Elaboración propia

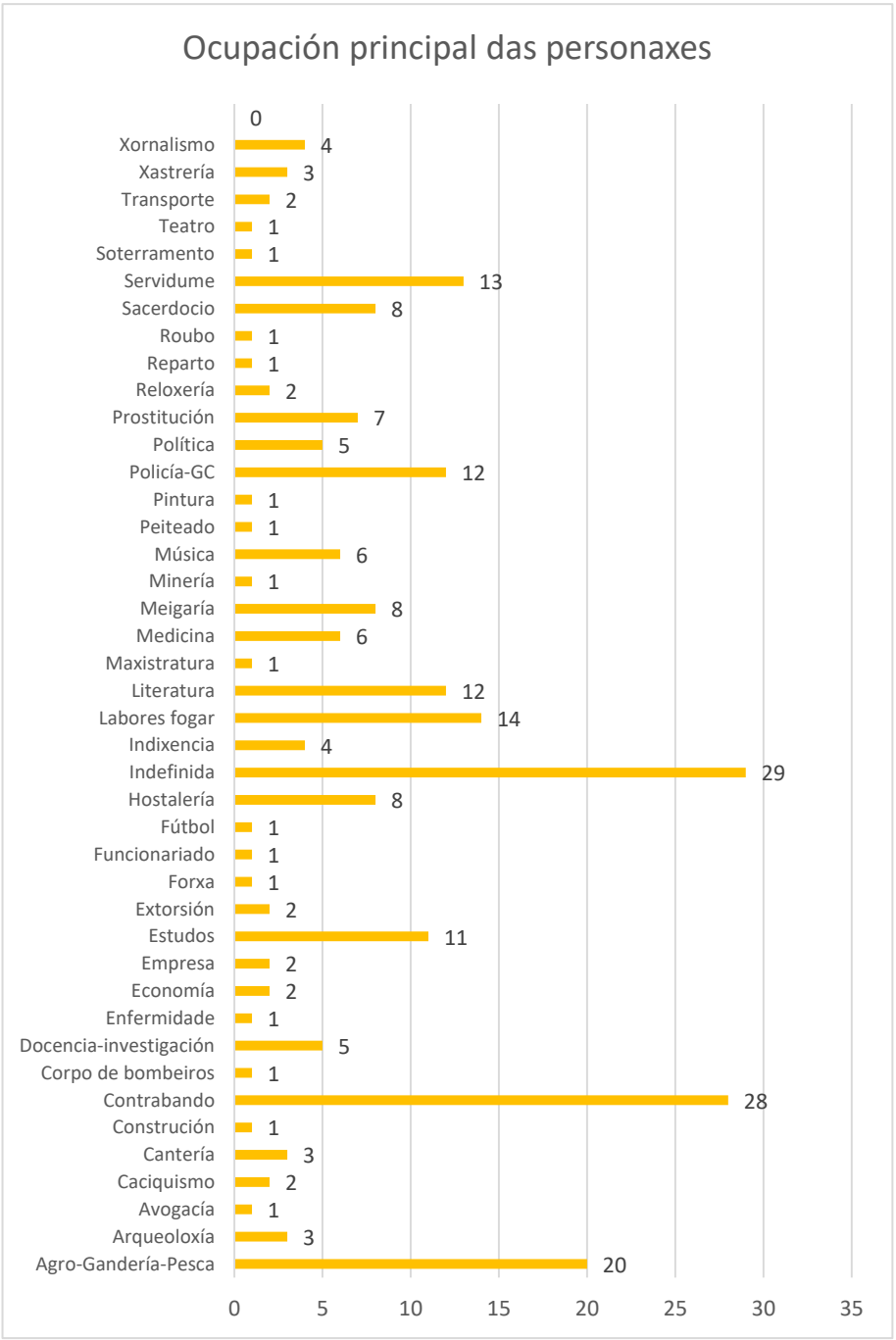
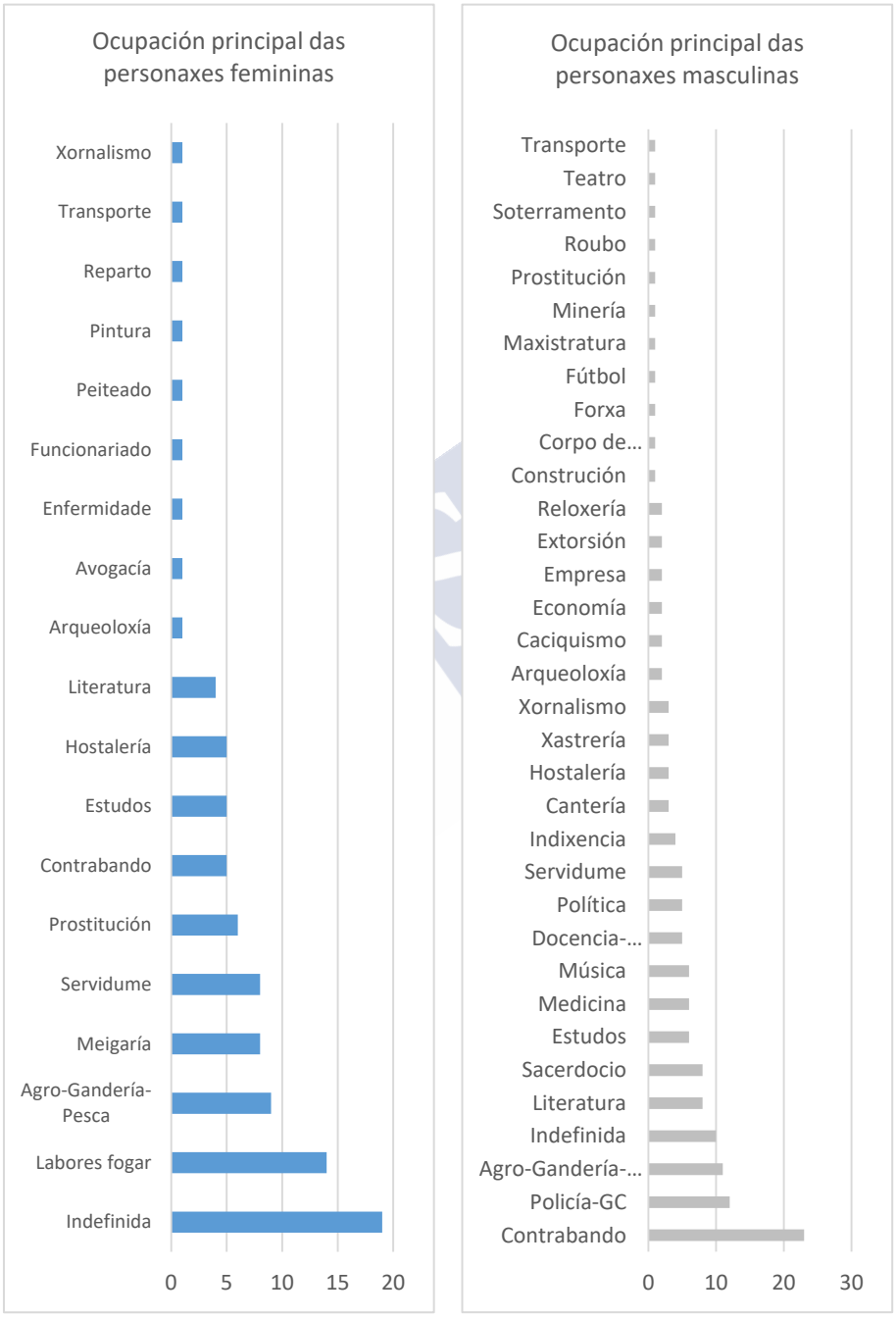


Gráfico 6.3.4.5. Distribución das personaxes segundo xénero e ocupación principal (N=236; frecuencias). Elaboración propia



Igualmente significativos son os datos que resultan de filtrar esta distribución en función da procedencia do filme. Nas películas que cumpren os criterios da etiqueta "cinema galego", as dez ocupacións máis recorrentes son o agro e a gandería, a literatura, os labores do fogar, a hostalería, a servidume, a arqueoloxía, a música, a pertenza a corpos policiais, a docencia- investigación e a medicina.

No resto da mostra, composta polos filmes que etiquetamos como "cinema en Galicia"; a cabeceira de ocupacións estaría composta por contrabando, agro e gandería, estudos, servidume, corpos policiais, labores fogar, meigaría, prostitución e hostalería.

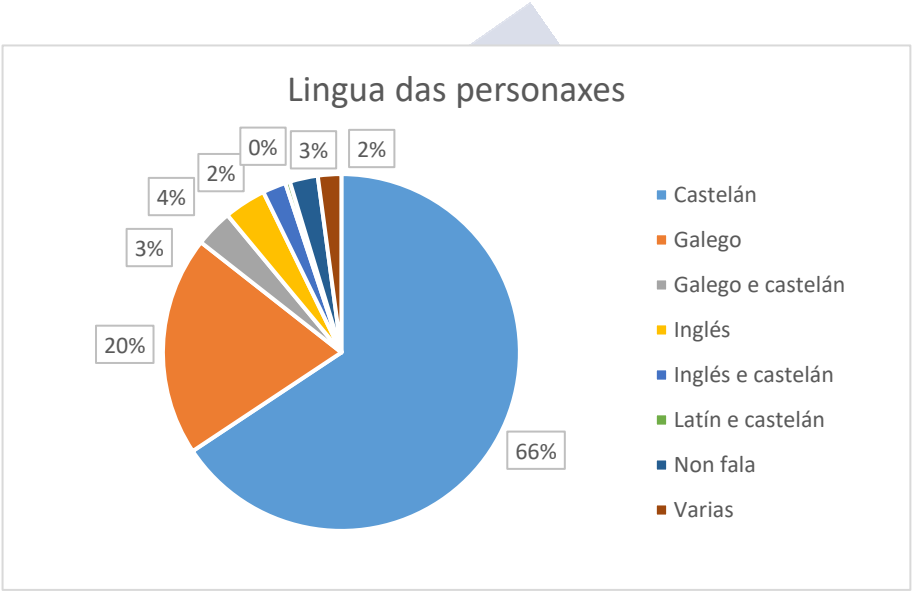
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gráfico 6.3.4.6. Comparativa das personaxes segundo ocupación principal en filmes do "cinema galego" e o "cinema en Galicia" (N=236; frecuencias). Elaboración propia

6.3.5. Lingua, implicación política e relixiosidade

O castelán é a lingua maioritaria das personaxes dos filmes (66%), en porcentaxe moi superior ao galego (21%). Son varios os caracteres que usan ambas linguas (4%) e tamén os hai que falan inglés (3 %) ou inglés e castelán (2%). O cadro de linguas en uso por parte de personaxes galegas complétase co latín e con variadas combinacións das fórmulas anteriores. Obsérvese que á hora de atribuír unha lingua concreta ás personaxes, tivemos sempre en conta a lingua orixinal de rodaxe do filme.

Gráficos 6.3.5.1 Distribución das personaxes segundo a súa lingua (N=236; porcentaxes). Elaboración propia



Como é obvio, dado que uso do galego nos filmes foi un dos parámetros que incluímos a hora de atribuír ou non as películas da mostra a etiqueta de "cinema galego", hai unha correlación directa entre a pertenza a este grupo e a porcentaxe de uso do galego que non precisa ser comentada. Pola contra, hai certas particularidades deses usos, especialmente nos filmes en que galego e castelán conviven, que si merecen uns apuntamentos.

Por unha banda, atopamos filmes maioritariamente falados en castelán nos que o galego aparece de xeito anecdótico. É o caso, por

exemplo, de *Martes de Carnaval*, que na súa versión orixinal inclúe unha breve escena na que o protagonista, o escritor interpretado por Fernando Guillén, entra na taberna da vila logo dun paseo. A camareira saúdao cun "Boas noites, teña" ao que el xa responde en castelán. No mesmo tipo de aproximación poderiamos incluír a fita *Dame algo*, na que o protagonista Benigno e o seu antagonista Ballesteros, ao saberse paisanos emigrados en Madrid, comparten algunhas palabras en galego. As escasas secuencias gravadas en Galicia deste filme, correspondentes á infancia do protagonista, tamén son faladas en galego. En *Nena*, asistimos a unha despedida de solteiro na que os amigos do noivo festexan na taberna con cantigas en galego. E así, algúns exemplos máis.

Noutras fitas, o galego emprégase de xeito case que contextual. En *Immortal Sins*, por exemplo, detectamos algunhas frases nesta lingua cando a estadounidense Susan visita a feira da aldea e se mestura cos habitantes locais. Noutra escena do mesmo filme, Susan acode a unha taberna na que os homes da aldea xogan ao dominó mentres escoitan un partido de fútbol narrado en galego. Tamén en *Nena* escoitamos á xente da vila bisbar en galego nalgúns dos paseos que o escritor Daniel fai pola beira do río. Á súa vez, *En dag til i solen* inclúe unha secuencia no porto na que dende a garita dos gardas nos chega o son dun programa da TVG, e dende o televisor da sala de estar de *Lena* escoitamos máis fútbol en galego, as historias do doutor TNT ou o *Luar*, ambos programas ben característicos do ente público autonómico.

Nunha terceira modalidade encadramos aqueles filmes que enchen de contido a escolla dunha e doutra lingua. Como xa comentamos en páxinas anteriores, o galego é en *El baile de las ánimas* a lingua empregada por criadas, meigas e oficiais de baixa ralea e polo cura-párroco cando se dirixe a eles. Os oficiais de alto rango, os gobernadores, amos, señoras e, en xeral, a clase alta, fala sempre castelán.

A oposición entre galego e castelán está tamén presente en *Sé quién eres*. Encarna, a asistente da doutora Paloma no hospital, fala en galego cos doentes e co seu subordinado Chito, e pásase ao castelán para lle falar á médica.

Na liña oposta, as películas en galego tamén nos descobren algún que outro parlamento en castelán. En *Sempre Xonxa,* Caladiño adopta a lingua estatal cando quere finxir refinamento nas cartas que lle envía á criada do cura:

> CALADIÑO: Para Mimí, de mi parte.
> DON CAMILO: Mimí de mí, Mimí de mí...! Sabes que non me gosta que lle chames á Minga Mimí!
> (Diálogo de *Sempre Xonxa*, 1989).

A asociación do castelán como lingua do réxime franquista faise presente en *Urxa*. Nunha escena moi breve na que dous soldados conducen a un home que vai ser fusilado escoitamos:

> SOLDADO: Venga, cojones, venga...
> (Diálogo de *Urxa*, 1989).

De volta en *Sempre Xonxa*, o castelán é a lingua da megafonía que escoitamos no porto de Vigo, a dos sacerdotes nas confesións e oracións (sempre que non son en latín), a que empregan os gardas das aduanas e a que usa o cantante da orquestra nos anuncios da romaría

> CANTANTE: Que pase por el palco el señor fogueteiro!
> (Diálogo de *Sempre Xonxa*, 1989).

A seguir coas orquestras e co relato de casos curiosos, podemos mencionar tamén *La lengua de las mariposas*, unha fita, lembremos, co castelán como lingua orixinal, na que o director da Orquestra Azul dirixe aos veciños este parlamento:

> DIRECTOR: Señoras y señores, un momento de atención, por favor. Señoras y señores, nos dirigimos a nuestro distinguido público en castellano ya que el gallego lo hemos olvidado después de nuestra última gira por Hispanoamérica.
> (Diálogo de *La lengua de las mariposas*, 1999).

Pero, seguramente, un dos filmes máis singulares de termos en conta un uso significado do idioma é *Dagon, la secta del mar*. Na fita dirixida por Stuart Gordon e producida por Castelao Filmes, o galego é a lingua principal dos habitantes de Imboca, un poboado maldito, habitado por monstros mariños e homes condenados a se converter en criaturas do océano. Só un deles, Ezequiel, interpretado por Paco Rabal, mantén íntegra a súa condición humana e exprésase

maioritariamente en castelán, aínda que introduce para falar cos seus paisanos algunhas expresións en galego como as que seguen:

> EZEQUIEL: Eu bebo todo viño de Ribero e Alvariño das Rías Baixas. E oruxo, carallo.
> (Diálogo de *Dagon, la secta del mar*, 2001).

O resto das personaxes, viaxeiros que baten por casualidade coa vila tras un naufraxio, falan en inglés.

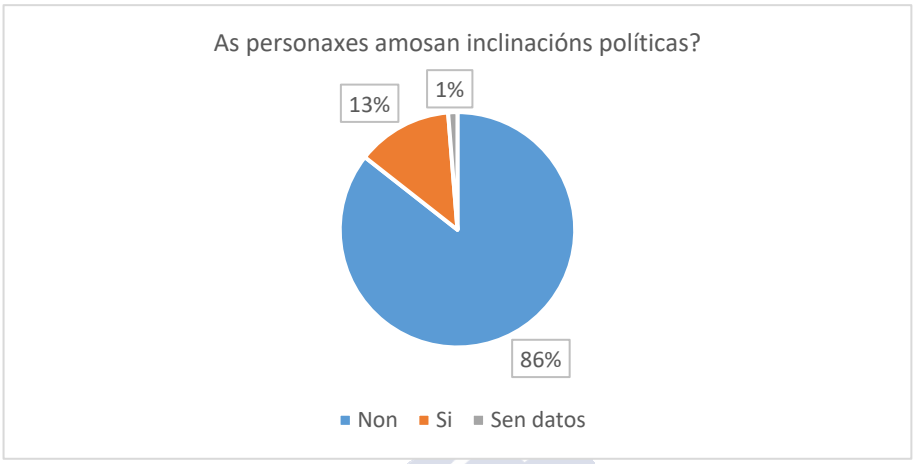
Sobre o tratamento lingüístico deste filme, o artigo *The Shadow Over Galicia: H.P. Lovecraft's Obsessions resurface in the film adaptation of Dagon* (2001), de John D. Sanderson, recupera fragmentos dunha entrevista de Stuart Gordon a *La Voz de Galicia* na que o director da película explica que a Xunta de Galicia, unha das entidades financiadoras do proxecto, non puxera reparos ao citado tratamento:

> Tiven que enviar os guións para que os aprobasen dado que a Xunta participaba no financiamento e estaba un pouco nervioso, porque aos turistas acontécenlles cousas estrañas. Pero a única corrección que fixeron foi onde me refería ao galego como dialecto, anotando que era unha lingua (p. 251)[253].

Respecto á toma de posición e a implicación política das personaxes, a análise en profundidade da mostra fílmica ofrece datos que concordan coa pasividade e inmobilismo que citabamos entre as constantes temáticas.

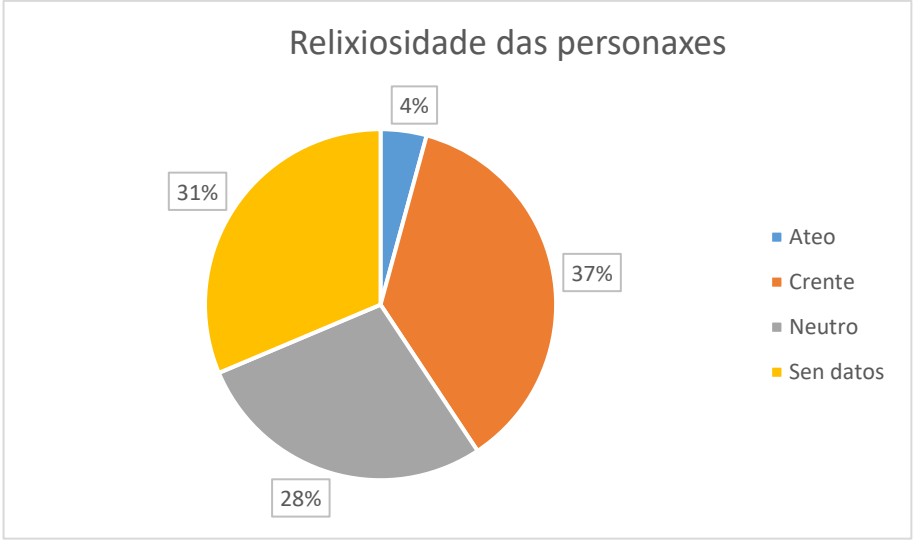
[253] En español no texto orixinal: "Tuve que enviar los guiones para que los aprobasen, dado que la Xunta participaba en la financiación, y estaba un poco nervioso, porque les pasan cosas un poco extrañas a los turistas. Pero la única corrección que hicieron fue donde me refería al gallego como dialecto, anotando que era una lengua" (Sanderson, 2001, p. 251).

Gráfico 6.3.5.2. Distribución das personaxes segundo a súa implicación política (N=236; porcentaxes). Elaboración propia



Se nos preguntamos polo carácter relixioso das personaxes, os datos son ben diferentes e amosan unha maioría de caracteres crentes, que manifestan a súa fe a través dos diálogos ou da participación en ritos diversos que marcan diferentes etapas das súas vidas: bautizos, vodas, comuñóns, etc.

Gráfico 6.3.5.3. Distribución das personaxes segundo a súa relixiosidade (N=236; porcentaxes). Elaboración propia

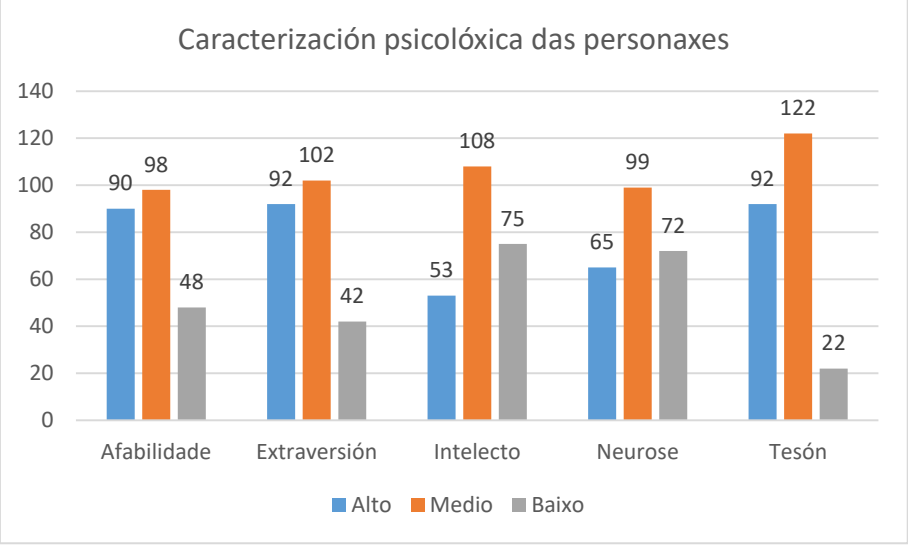


6.3.6. Graos de afabilidade, extraversión, intelecto neurose e tesón

Finalmente, arrancamos a exploración da caracterización psicolóxica das personaxes dos filmes, coa observación dos graos de afabilidade, extraversión, intelecto, neurose e tesón que extractamos dos filmes segundo o modelo de análise factorial Big Five Test, proposto por George Boeree (s/d) a partir das achegas realizadas por Gordon W. Allport, Philip E. Vernon, e Gardner Lindzey en *Study of values* (1960).

Como vemos na gráfica, os atributos que parecen dominar a descrición psicolóxica das personaxes son o tesón, a extraversión e afabilidade, o que confirma ese retrato de pobo apracíbel, hospitalario e laborioso que atopamos en numerosos relatos literarios e audiovisuais.

Gráfico 6.3.6.1. Distribución das personaxes segundo a súa caracterización psicolóxica (N=236; frecuencias). Elaboración propia



6.3.7. Adxectivación, autoadxectivación e heteroadxectivación das personaxes

Co gallo de completar esta caracterización, analizamos a maneira na que as personaxes son descritas nos diálogos dos filmes a través dos cualificativos e expresións máis recorrentes. Nesta tarefa, seguiuse un procedemento similar ao utilizado para confeccionar o mapa temático dos filmes, coa codificación dos adxectivos e expresións presentes en cada una das secuencias e a súa agrupación en grandes contedores semánticos. Nesta ocasión, ademais, co obxectivo de poder discriminar os códigos en función da súa orixe vencellouse cada unha desas expresións ás personaxes á través dunha relación de autoadxectivación, heteroadxectivación e autoheteroadxectivación. Desta maneira podemos coñecer non só as expresións e adxectivos cualificativos que reciben as personaxes galegas, senón tamén determinar cales lles son dirixidas e cales se dirixen a si propias.

A ollada global á adxectivación indiscriminada dos filmes visita varios dos tópicos que tamén foron abordados na descrición temática. A visualización xerarquizada dos 60 máis comúns (Gráfico 6.3.7.1) inclúe entre os dez primeiros expresións correspondentes a tratamentos de cortesía (señor, señorita, cabaleiro, dona...) moitas veces vencellados á diferenza de clase, expresións cara á infantilización e minusvalorización de personaxes adultas (nena/o, cativa/o; moza/o...), termos para designar baixa calidade moral, ruindade ou maldade (desgraciada/o, mala/, capulla/o, baldreu, merdeira/o, indigna/o, filla/o de puta...), cualificativos para designar ou aludir á falta de xuízo (tola/o; demente; maníaca/o); formas relativas a estupidez e á falta de intelixencia (parva/o; borricán/a; tonta/o; inútil...); expresións relacionadas co atractivo físico (guapa/o; bonita/o; fermosa/o; musculada/o; polvazo...) —dirixidas case sempre á personaxes femininas—; termos para designar compañeirismo ou amizade (amiga/o; compañeira/o; colega, ...); cualificativos relacionados co atraso, a sucidade e a vulgaridade (bruta/o; pailán/a; paifoca/o; inculta/o; ignorante; porca/o...); co envellecemento (vello/a) e a intelixencia (astuto/a; intelixente; hábil).

Se filtramos esa listaxe de cualificacións en función da súa orixe e nos quedamos só cos que as personaxes reciben, isto é, coas expresións correspondentes á heteroadxectivación (Gráfico 6.3.7.2), os dez primeiros lugares pasan a estar ocupados por termos relativos á

baixeza moral, o atraso, a estupidez, a delincuencia e o crime (ladrón/a; asasino/a...), a falta de xuízo, a amizade, a beleza, a infantilización, e outros relativos á adicións, vicios e drogodependencias (bébeda/o; adicta/o; drogadicta/o...).

Se facemos o propio coas expresións coas que as personaxes se autodefinen, a listaxe de autoadectivacións resultante levaría aos primeiros postos termos vencellados á amizade, a felicidade (feliz, contenta/o); a soidade (só/soa; anacoreta); a vellez; o cansazo (cansada/o; farta/o); a adicción (alcólica/o; drogadicta/o); o fracaso (fracasada/o; derrotada/o; perdida/o; fodida/o); o namoramento (namorada/o); a falta de liberdade (presa/o) e o nerviosismo ou excitación (nervosa/o; intranquila/o; neurótica/o). E de prescindir —como propoñía Egri (1978)— daqueles vencellados a aspectos psicolóxicos máis efémeros, como sentimentos, pensamentos e estados de ánimo, a listaxe incluiría tamén expresións referentes ao atraso e á vulgaridade, á honradez, á estupidez e á outredade.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gráfico 6.3.7.1. Mapa das 60 expresións máis frecuentes na caracterización xeral das personaxes. Elaboración propia

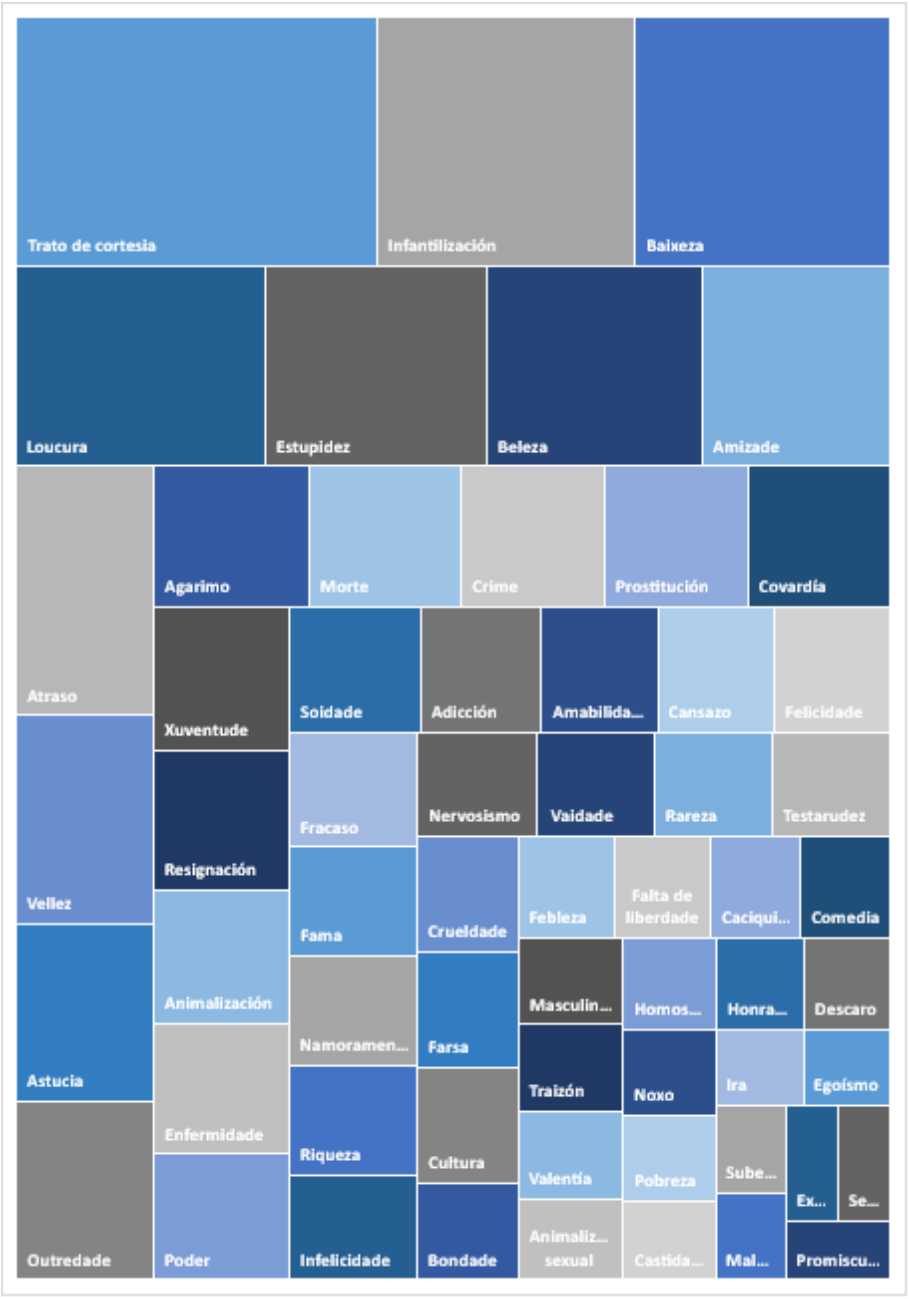


Gráfico 6.3.7.2. Mapa das 30 expresións máis frecuentes na heteroadxectivación das personaxes. Elaboración propia

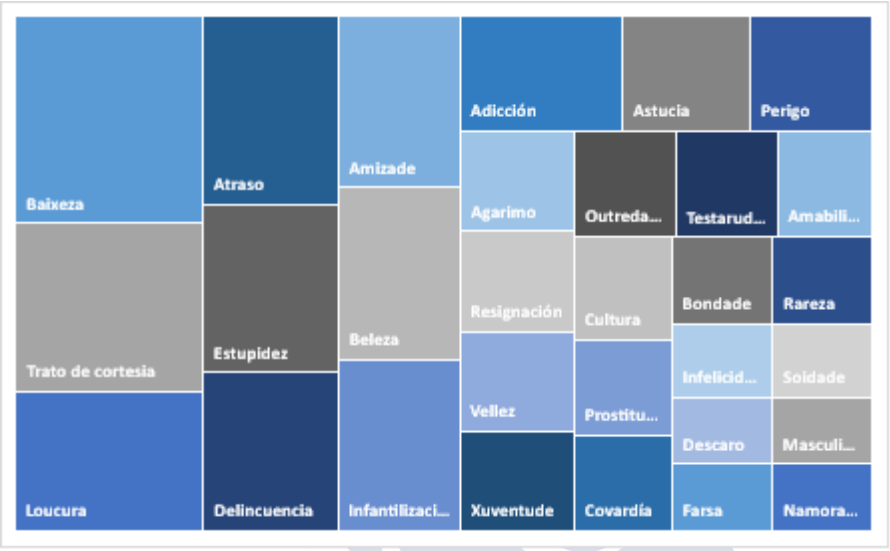
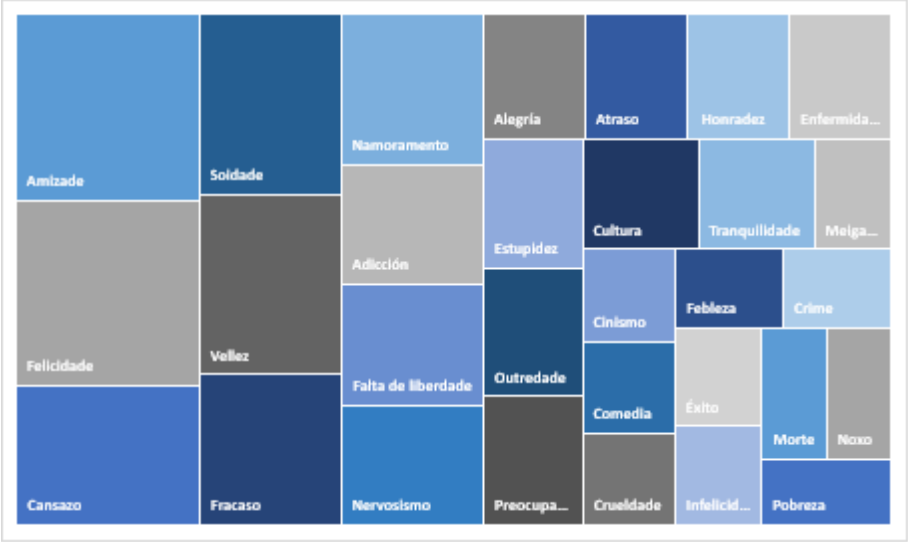


Gráfico 6.3.7.3. Mapa das 30 expresións máis frecuentes na autoadxectivación das personaxes. Elaboración propia



6.4. O PARADIGMA REPRESENTACIONAL

Como colofón desta análise, emprendemos a exposición dunha serie de figuras recorrentes que beben das temáticas, riscos caracterolóxicos e cualificacións que abordamos nas páxinas anteriores e que conforman o paradigma representacional das galegas e galegos na mostra.

6.4.1. O emigrante fracasado

Nesta categoría encaixan personaxes, fundamentalmente masculinas, que regresan a Galicia logo dunha longa estadía no exterior do país e que se enfrontan ás expectativas de éxito coas que partiron e coas que os agardan na súa lugar de orixe. De volta na terra, sofren pola vergoña de non ter acadado a fortuna esperada, pola culpabilidade de ter deixado atrás os seus, ou pola consciencia de ter errado na súa escolla vital. Birutas e Pancho, de *Sempre Xonxa;* Petro, de *Urxa;* Berto, de *Finisterre, donde termina el mundo*; ou Matías, de *Matías, juez de línea,* son exemplos deste tipo representacional.

6.4.2. O pai ausente

En relación coa figura anterior, unha personaxe emerxe como retrato da ausencia. Damos acó con caracteres que por veces só están nos diálogos daqueles aos que deixaron atrás, e aos que só podemos ver en fotografías, lembranzas ou filmes. Emigrados, mortos ou desaparecidos, de xénero masculino na meirande parte dos casos, exercen malia a súa ausencia unha grande influencia no desenvolver da historia e nas accións daqueles que os esperan ou buscan, polo que é grande a súa relevancia no filme. Gonçalves, en *Continental*; o pai de Pancho en *Sempre Xonxa*; o de Susiño en *Urxa*; o de Malena en *El baile de las ánimas;* o de Gloria, Lidia e Ana en *Cuando vuelvas a mi lado* e o de Mario e Berto en *Finisterre*... son só algúns deles.

6.4.3. A nai-criada

Entre as representacións típicas das personaxes femininas destacan as figuras de coidado e atención. Mulleres de idades diversas e de procedencia maioritariamente rural que se ocupan do coidado da familia, a casa, as terras e o gando. Personaxes apracíbeis e afábeis nuns casos, malhumoradas ou retraídas noutros, pero sempre

compasivas e de gran capacidade de traballo e tesón. As súas accións acostuman circunscribirse ao interior da casa, fundamentalmente á cociña, comedor e cuartos, con incursións nas cortes e nas terras de labor. Xonxa e Urxa, a ama de *Martes de Carnaval,* a Genovena de *El juego de los mensajes invisibles;* María, en *Huidos*; Dorotea, *en El baile de las ánimas*; Gladys, en *Dáme lume*; Carmen, en *El rey del río*; ou Claudina e Marcela, en *La leyenda de la doncella*, son só algúns dos numerosos exemplos que topamos nos filmes.

6.4.4. A muller á espera

Da man do home ausente , o mito de Penélope ou o da muller que agarda ten tamén un fondo arraigo nos filmes estudados e garda unha clara relación coa epígrafe anterior. Mulleres de diferentes características, idades, complexión e status que viran en símbolos de estabilidade, inmobilismo e espera e que acostuman asumir nesta ausencia os roles que os homes deixaron atrás. Xonxa é o modelo máis claro desta tipoloxía.

6.4.5. A meiga

Figura esencial nas numerosas películas fantásticas que exploran as supersticións galegas, trátase sempre dunha personaxe feminina. A súa caracterización física vai depender da dirección que tomen as súas artes máxicas: neutra se se trata dunha meiga boa, desagradábel se se trata dunha bruxa. Acostuman habitar en covas, criptas, igrexas abandonadas e lugares afastados da aldea, e entre o *atrezzo* que as arrodea topamos cacharelas e potes fumeantes, osos e plumas, e elementos vencellados á tradición celta. Urxa e Ádega en *Urxa*, a meiga de Mougás e a bruxa de Larouco en *La leyenda de la doncella*, Maruxa en *Immortal Sins* e a Marigaila en *El baile de las ánimas,* son as principais expoñentes desta categoría nos filmes.

6.4.6. As ánimas

Neste caso de xénero masculino ou feminino, as figuras fantasmagóricas, os espíritos e as ánimas que cohabitan cos vivos, conversan con eles e os amolan ou aterran son tamén caracteres do xénero fantástico. De aparencia moi variada e idade tamén diversa, acostuman representarse cunha tonalidade esbrancuxada ou azulada que suxire a palidez e o frío da morte. Na nosa mostra destácanse

Matías e Charo, de *El juego de los mensajes invisibles;* Irma, de *El baile de las ánimas;* Minia, de *Martes de* Carnaval; ou Claudina, de *La leyenda de la doncella,* para alén das representacións grupais da Santa Compaña que topamos nalgúns dos filmes xa citados e en *Immortal Sins.*

6.4.7. O cacique

A riqueza e o exercicio desapiadado do poder son canda a corrupción e extorsión as características máis relevantes das personaxes que incluímos nesta categoría fundamentalmente masculina. Señores feudais e terratenentes nas historias ambientadas no pasado; gobernantes, maxistrados, políticos e policías corruptos nas do presente, son interpretados na maior parte dos casos por actores de idade avanzada. Entre as súas accións cóntanse todo tipo de formas de violencia (secuestros, asasinatos, roubos, malleiras), perpetradas por eles ou polos seus subordinados e conducentes a satisfacer as súas ansias de poder e riqueza. Don Rosendo, de *La leyenda de la doncella*; Antonio Moreno, en *Huidos*; Juan Marcedo, de *El rey del río;* Santiago Conchouso e Paco Zuazo, de *Dáme lume;* Ballesteros, en *Dame algo;* o doutor Pastor, en *La novia de medianoche*; o pai de José María en *La lengua de las mariposas;* e Xavier Combarro, de *Dagon*, poderían ser incluídos nesta epígrafe.

6.4.8. Os contrabandistas

Velaquí outra categoría na que podemos dar con personaxes de distintos sexos aínda que na nosa mostra son máis as masculinas. Caracteres de diferente condición e nivel económico en función da escala que ocupen no seu enramado delitivo. Os dos postos máis altos poderían ser incluídos na categoría dos caciques, os dos máis baixos forman parte tamén da dos serventes. Os filmes do estudo comportan numerosos modelos que mesmo ocupan a maior parte das personaxes dalgunhas fitas, como acontece en *Continental* ou *Matías, juez de línea.*

6.4.9. A prostituta e/ou a *femme* fatal

Entre os roles máis recorrentes das personaxes femininas figuran as prostitutas, cuxa representación, en moitas ocasións está ligada á da *femme* fatal. Mulleres atractivas, novas nos máis dos casos, vestidas

con roupas cinguidas de cores cálidas e avermelladas, con xoias baratas, tacóns altos e moita maquillaxe. Moitas delas convértense en motivo de namoramento dalgún dos heroes do filme e de desexo dos seus antagonistas, o que as sitúa no centro da loita entre as súas masculinidades. A meirande parte delas sofren algún tipo de agresión ou violencia física nunha caste de castigo á súa sexualidade. Anabel e Xulia, en *Continental*; Candela, en *Dáme lume;* e Patricia, en *Era outra vez,* son algúns dos exemplos cos que conta a mostra.

6.4.10. A muller violada

Coincidente ou non co tipo anterior, a muller-presa e foco de agresións sexuais ocupa un papel central neste paradigma representativo. As causas que motivan a agresión varían: dende o desexo sexual non correspondido, a unha simple ostentación de poder e virilidade, ou á vinganza contra algunha figura masculina —o home, o pai— que forma parte das súas vidas e que é inimigo do agresor. María, de *Huidos*; Adela, de *El baile de las ánimas* e todas as mulleres de *La leyenda de la doncella* forman parte desta tipoloxía.

6.4.11. A moza sexualizada

A tríade de mulleres-obxecto complétase coa incorporación da adolescente sexualizada. O mito de Lolita ten tamén lugar na mostra como centro da obsesión de homes maduros que converten a nenas ou mulleres moi novas en centro das súas obsesións e pulsións carnais. Eli, de *Nena*, e varias das dormentes de *Bellas durmientes,* cumpren con este rol.

6.4.12. O escritor/intelectual frustrado

A propensión ao lirismo galego tradúcese na pantalla na incorporación de escritores e intelectuais atormentados, en exceso sensíbeis, que cuestionan ou negan o seu talento, que se amosan frustrados ou faltos de inspiración, ou que precisan probar a súa valía a eles propios e aos alleos. O escritor, de *Martes de Carnaval;* Pancho, de *El juego de los mensajes invisibles;* Daniel, de *Nena;* Carlos Bao, de *A metade da vida* e mesmo Rosendo, de *Era outra vez,* encaixan neste retrato.

6.4.13. O mestre de aldea

Unha das escasas figuras de corte intelectual que descubrimos nos filmes é a do docente destinado á contorna rural. Figuras masculinas, habitualmente de esquerdas, que encarnan os valores da educación e o progreso, e que contrastan con ruralismo e a ignorancia dos seus veciños. Don Xosé Luis, de *Sempre Xonxa,* e Don Gregorio, de *La lengua de las mariposas,* dan boa mostra desta categoría.

6.4.14. O médico de aldea

Canda a anterior, a figura do médico vólvese esencial na catalogación dos caracteres secundarios dos filmes. Por veces exercen, como os mestres, de personaxe de contraste fronte aos seus veciños, máis ignorantes, menos acicalados, menos formados. Outras veces serven de contrapunto nas tramas vencelladas á superstición, procurando sen éxito paliar coa súa ciencia as enfermidades derivadas de feitizos e meigallos. Entre os representantes deste corpo cóntanse os médicos de *Urxa,* o de *El baile de las ánimas;* o de *Martes de Carnaval,* o Antón de *El rey del río* e o Paco de *Cuando vuelvas a mi lado.*

6.4.15. O cura-párroco

Entre as presenzas imprescindíbeis, cóntase tamén a dos sacerdotes. Topámolos de varios tipos. De corte cómico e amábel que participan das reunións e actividades dos veciños —este é o caso de Don Camilo, de *Sempre Xonxa,* e Don Froilán, de *La leyenda de la doncella*; e Aurelio, de *Matías juez de línea—;* de corte opresor e censor, en conexión con outro tipo de figuras autoritarias como gardas, alcaldes e caciques —acó topamos ao Don Custodio, de *El baile de las ánimas,* ou ao cura de *La lengua de las mariposas.*

6.4.16. A autoridade policial

Como acontece coa autoridade eclesiástica, a policial tamén alberga dúas modalidades de representación. Por unha banda, topamos cunha variedade opresora, da man de gardas, militares e efectivos de seguridade envoltos en tramas de corrupción ou vencellados ao franquismo. Mostras desta tipoloxía témolas en *Huidos, La lengua de las mariposas e Urxa,* por ofrecer varios exemplos. Pola outra, damos

cos gardas torpes e aparvados, cómicos e ridículos que viran en obxecto da malicia e picardía dos seus veciños, como os números da garda civil en *La leyenda de la doncella*, ou os gardas de *Matías, juez de línea.*

6.4.17. O campesiñado laborioso

A espacialidade eminentemente rural da mostra enche as historias de campesiñas e campesiños afanados en saír da miseria a forza de traballo. Son mulleres e homes labregos, gandeiros e mariñeiros honrados, aforradores e xenerosos que faenan noite e día na procura dun porvir para os fillos. Xonxa, Pancho, Petro, Claudina ou Balbino son exemplos desta caracterización.

6.4.18. O cómico, o tolo, o bébedo

Os filmes inclúen tamén unha serie de personaxes curiosas, singulares ou marxinais que acostuman concentrar as secuencias de comedia e humor e que por veces revelan aspectos cruciais das historias ou resolven os misterios máis complicados. Caladiño, en *Sempre Xonxa*, Coitadiño, en *La leyenda de la doncella*, Ezequiel, en *Dagon* ou o Bébedo, en *Dáme lume* encaixan con esta descrición.

7. CONCLUSIÓNS

7.1. DO DECORRER INVESTIGADOR E DOS OBXECTIVOS DA TESE

Iniciamos a nosa investigación coa vontade de detectar se a representación cinematográfica do pobo galego a través da creación das personaxes de ficción de longametraxes cinematográficas presentaba indicios de estereotipación. Faciámolo dende a querenza por comprender o papel que esta representación xoga na configuración do imaxinario colectivo e na construción da cultura galega.

A tal efecto, revisamos as aproximacións ao tratamento da representación e a caracterización nacionais realizadas dende o ámbito dos Estudos Culturais, exploramos a conceptualización do estereotipo como construto consensual e as funcións sociais da estereotipación, analizamos a relación entre conceptos como identidade social e nacional e a teorización arredor da representación social e da configuración da memoria colectiva, para despois centrar a atención no papel do cinema como representación cultural e discursiva de grande influencia na construción da identidade e do imaxinario colectivos.

A seguir, percorremos a produción académica existente sobre o estatuto dos entes e tipos ficcionais no ámbito literario, moito máis abondoso que o cinematográfico verbo do seu tratamento e análise, e abordamos as consideracións realizadas sobre a personaxe como elemento narrativo dende a teoría do cinema para despois completalas con outras achegas formuladas dende a industria audiovisual de cara a definir certas premisas basilares na nosa análise dos entes nos filmes.

Co gallo de ir pechando o foco sobre o noso obxecto de estudo, revisamos as aproximacións precedentes respecto á caracterización nacional dos galegos en diferentes ámbitos —o literario, o psicosocial, e o audiovisual— e proporcionamos unha breve contextualización histórica da cinematografía galega para coñecer o marco teórico e profesional no que agromaron as películas da análise.

Na definición do noso procedemento metodolóxico, optamos por unha aproximación de índole cuantitativa-cualitativa que combinou a análise de contido, a análise situacional e análise temática dos filmes.

A partir de aí, abordamos o cumprimento dos obxectivos secundarios que enunciamos no apartado de definición da metodoloxía da tese. Revisámolos a continuación e extraemos a partir deles as primeiras conclusións deste estudo.

7.1.1. Acoutar unha mostra fílmica que nos permita identificar unidades de análise suficientes para obtermos resultados significativos sobre a caracterización das personaxes galegas nos filmes

Para concretar o universo, a mostra e as unidades de análise deste traballo, estabelecemos un acoutamento temporal, espacial e formal —vencellado ás características de produción e difusión dos filmes— que nos levou a centrar a ollada analítica sobre as personaxes de ficción principais e secundarias presentes nas longametraxes realizadas en Galicia e estreadas en salas cinematográficas entre 1989 e 2001.

7.1.2. Catalogar as personaxes participantes na mostra

Do acoutamento da mostra fílmica segundo os criterios anteriormente mencionados resultou unha selección de trinta longametraxes de ficción. Logo dos primeiros visionados rexistramos 838 personaxes que despois discriminamos segundo a súa procedencia e relevancia para así ficar cun total de 236 caracteres —principais ou secundarios e de nacionalidade galega— que foron sometidos a unha análise caracterolóxica en profundidade.

7.1.3. Estabelecer una definición da etiqueta "cinema galego" operativa para a análise e discriminar os títulos do catálogo de películas en función da nacionalidade do filme

Como resultado deste proceso, a efectos da presente tese foron considerados filmes de nacionalidade galega aqueles que cumprían cando menos o 75% destas condicións: participación maioritaria de produtoras con domicilio fiscal e social en Galicia; participación maioritaria de profesionais galegos; rodaxe en Galicia; e rodaxe en lingua galega ou existencia de versión en galego para a súa exhibición en salas.

7.1.4. Determinar se existe unha identificación clara das personaxes de nacionalidade galega e as fórmulas coas que isto se produce

Un dos primeiros pasos para a discriminación das personaxes que serían finalmente sometidas á análise centrouse na procedencia. Ao procurar realizar unha análise crítica da caracterización nacional do pobo galego dos filmes, era preciso descartar aquelas personaxes que non se identificaban como galegas, o que constituíu un dos grandes desafíos deste traballo. Ao confrontar as nosas intencións coa mostra fílmica, topamos con que eran moitas as películas nas que a galeguidade das personaxes ficaba ensombrecida, difusa, só detectábel a través de pequenos indicios e marcas que, seguramente, pasarían desapercibidas ao espectador. A constatación deste contratempo lévanos a formular a primeira das conclusións da tese.

CONCLUSIÓN 1 | O cinema realizado en Galicia entre 1989 e 2001 presenta unha caracterización difusa no que respecta á identificación da nacionalidade das personaxes.

O traballo de análise caracterolóxica realizado non permite, obviamente, aventurar os motivos deste proceder, pero ao botarmos unha ollada á análise situacional e contextual dos filmes, e revisar os seus materiais de difusión e presentación, ou as entrevistas concedidas polos seus responsábeis, si podemos determinar certa intencionalidade —nalgúns casos manifesta— nesta escolla, baseada na premisa de que unha maior visibilidade da orixe galega das personaxes dificultaría a capacidade de identificación do espectador estatal con elas, restando ao filme interese e minguando as súas oportunidades de éxito nas salas de exhibición do Estado. Este temor a un excesivo, digamos, carácter local dos filmes, revélase infundado se valoramos os resultados de asistencia de espectadores e os da recadación nas billeteiras. Dos dez filmes con máis éxito en ambas categorías son maioría aqueles que apostan por unha definición clara da orixe galega das súas personaxes, polo que este non parece un factor determinante para frear o éxito dun filme. Velaquí a segunda das nosas conclusións:

CONCLUSIÓN 2 | A identificación inequívoca da identidade galega das personaxes non menoscaba o éxito dos filmes.

Ao tempo, a análise das fórmulas para a identificación da orixe das personaxes, exploradas en detalle na revisión individual de cada filme, revelou cuestións de interese respecto ao uso do galego como elemento vehicular da identidade. Desde logo, os exemplos de identificación máis clara da galeguidade das personaxes e aquelas películas que facían da identidade un tema central, escollían o galego como lingua de rodaxe.

CONCLUSIÓN 3 | A rodaxe en lingua galega revélase como elemento caracterolóxico basilar nos filmes de corte identitario.

Pola contra, outros filmes do período fan uso do galego de xeito esporádico, por veces tópico e, nalgúns casos, impropio, con evidentes incorreccións lingüísticas, sintácticas ou sonoras. En liñas xerais, e sobre todo naqueles filmes que ficaron fóra da etiqueta "cinema galego" formulada dende unha perspectiva nacional, observamos un escaso coidado do acento e entoación das personaxes por parte dos intérpretes galegos e foráneos, con contadas excepcións. Así, damos con numerosas personaxes galegas con acentos propios de diferentes lugares do Estado e tamén abondosas personaxes non galegas cunha entoación que facilmente identificamos como propia de Galicia. Isto acontece independentemente dos apoios e financiamento recibidos por parte das institucións galegas ou da canle autonómica.

CONCLUSIÓN 4 | Os filmes do período 1989-2001 non presentan un uso normalizado da lingua galega. A mostra contén abondosos exemplos nos que esta se emprega dun xeito marxinal ou decorativo e que reproducen esquemas diglósicos nos que o galego se vencella ás clases subalternas e se opón ao castelán como lingua das clases privilexiadas e/ou cultas.

CONCLUSIÓN 5 | A existencia de financiamento autonómico non garantiu durante o período 1989-2001 un uso normalizado da lingua galega nos filmes.

7.1.5. Precisar cales son os escenarios e motivos narrativos máis habituais na representación cinematográfica das personaxes galegas

A análise da espacialidade dos filmes e dos lugares nos que se desenvolven, máis en concreto, as personaxes analizadas —dado que hai nas películas máis personaxes das que analizamos—, devolve uns escenarios eminentemente rurais, con localizacións naturais e/ou propias do ámbito doméstico —cociñas e dormitorios, fundamentalmente—, vencelladas ao traballo ou ás relacións familiares e persoais.

CONCLUSIÓN 6 | Na ambientación espacial dos filmes do período sobresaen os escenarios rurais relacionados co traballo e coa vida familiar e doméstica.

No mapa narrativo da mostra, acadado a través da codificación temática de cada secuencia mediante o programa ATLAS.ti, para alén das relacións afectivas (familiares, amorosas, sexuais) destácanse motivos como o traballo, a entrega e a laboriosidade das personaxes no desempeño de ocupacións vencelladas ao campesiñado e ao ruralismo, á servidume e labores do fogar, ou ao contrabando (de drogas, de alcol, de tabaco). A miseria, a diferenza de clases, o atraso e o illamento de Galicia son tamén temas centrais nos filmes da mostra e relaciónanse coa emigración e a saída á aventura ou á procura de tesouros como vías de escape pero, ao tempo, entroncan coa superstición, o caciquismo, a indiferenza política, o inmobilismo e a submisión. O fracaso, o autoodio ou escasa autoestima son, asemade, figuras narrativas recorrentes nos filmes analizados.

CONCLUSIÓN 7 | O mapa narrativo dos filmes do período conecta co paradigma representacional popularizado a través da literatura e os medios impresos e audiovisuais e incide en temáticas vencelladas ao subdesenvolvemento económico e cultural do pobo galego, ao ruralismo e á servidume, á superstición, ao inmobilismo e á indiferenza política, ao caciquismo e ao contrabando.

Entre as temáticas relacionadas coas personaxes femininas destácanse, por unha banda, cuestións vencelladas á maternidade e ao

coidado e, pola outra, fórmulas diversas de abuso ou explotación sexual, como a prostitución e a violación, o que nos leva a identificar no tratamento narrativo dos filmes unha notoria diferenza de xénero.

CONCLUSIÓN 8 | O mapa narrativo dos filmes do período comporta un marcado nesgo de xénero que circunscribe as personaxes femininas a temas relacionados coa maternidade, o coidado, ou a servidume, e co desexo, a explotación ou a violencia sexual.

A morte é outro dos temas que máis tempo ocupan na nosa mostra fílmica e nas múltiples fórmulas —ou causas— que topamos na súa abordaxe (asasinatos, accidentes enfermidades, decesos naturais...) destacamos xa a importancia do suicidio como motivo dos filmes, o que nos devolve a cuestións vencelladas ao fracaso e á falta de autoestima.

O mapa narrativo das películas do período garda aínda lugar para a educación e a formación como vías cara á procura de mellores condicións de vida das personaxes máis novas; a ocupación literaria, a busca da inspiración e a loita contra a frustración artística son temáticas tamén recorrentes no desenvolvemento dos caracteres que podemos vencellar ao tropo do sentimentalismo galego como explicación da especial aptitude poética dos habitantes de Galicia.

7.1.6. Determinar as características comúns das personaxes galegas de ficción cinematográfica

Os datos derivados da análise caracterolóxica das personaxes, rexistrados a través das fichas de análise de contido integradas na base de datos creada co software Filemaker Pro Advance e da codificación de ATLAS.ti, e procesados a través de SPSS e Excel, definen un catálogo de personaxes cunha marcada diferenza de xénero. A porcentaxe de caracteres masculinos é maior —especialmente se nos centramos nos protagonistas— e a súa construción é máis redonda e contrastada.

CONCLUSIÓN 9 | O catálogo de personaxes cinematográficas dos filmes realizados en Galicia entre 1989 e 2001 presenta un notorio nesgo de xénero que se constata na presenza maioritaria de caracteres masculinos, en especial en roles protagonistas, e nunha menor definición dos caracteres femininos.

Nas personaxes femininas a aparencia física é determinante: a maioría das mulleres que figuran nos filmes son atractivas (53% das mulleres; fronte o 23% dos homes), reciben alusións constantes ao seu físico (os adxectivos vencellados á beleza feminina son dos grupos máis numerosos do mapa de heteroadxectivación), e constitúense en centro das relacións e triángulos amorosos e en foco ou obxecto principal das relacións de desexo. Son precisamente as tramas amorosas e familiares as que envolven a meirande parte das súas accións e as súas ocupacións principais son os labores do fogar, o agro e a gandería, as supersticións e a meigaría, a servidume e a prostitución. A este respecto, cómpre sinalar que o grupo de mulleres das que non coñecemos ocupación é moi numeroso (ocupa o primeiro posto deste marcador).

As personaxes masculinas, pola contra, presentan maioritariamente, unha aparencia neutra (49%) ou non atractiva (28%), son, habitualmente, os suxeitos do desexo, desenvólvense en tramas máis diversas (ambición profesional, rivalidade), e as súas principais ocupacións son o contrabando, a pertenza a forzas e corpos policiais, o agro, a gandería e a pesca, a literatura e o sacerdocio.

CONCLUSIÓN 10 | Os modos de representación das personaxes femininas nos filmes do período a través dos escenarios que ocupan, as temáticas e tramas asociadas e a adxectivación que se lles atribúe, afondan en estereotipos de xénero.

Unhas e outros encádranse maioritariamente nas franxas de idade de madurez, nun status socioeconómico medio (40%) ou baixo (35%) que apenas se modifica no decurso do filme, posúen un nivel educativo medio (44%) ou baixo (31%), falan maioritariamente castelán (66%), e manifestan unha notoria desafección política (86%). Os atributos dominantes na súa caracterización psicolóxica son o tesón, a extraversión e afabilidade, o que conecta os modos de representación dos galegos neste período coa imaxe apracíbel e pacífica propia da

tradición cinematográfica e audiovisual española e tamén cos atributos presentes no heteroesterotipo dos galegos na contorna social.

CONCLUSIÓN 11 | A análise caracterolóxica das personaxes dos filmes do período amosa un cadro de caracteres de status socioeconómico e nivel educativo medio-baixo, con escasas posibilidades de mellora e unha notoria desafección política.

CONCLUSIÓN 12 | A caracterización psicolóxica das personaxes do período 1989-2001 destaca atributos vencellados á imaxe traballadora, apracíbel e amábel dos galegos.

7.1.7. Elaborar unha tipoloxía de personaxes que sirvan de mostra do paradigma representacional das/os galegas/os

A partir das constantes desa análise caracterolóxica e temática definimos unha serie de figuras típicas que conforman o paradigma representacional das galegas e galegos na mostra, nomeadamente:

7.1.7.1. O emigrante fracasado
7.1.7.2. O pai ausente
7.1.7.3. A nai-criada
7.1.7.4. A muller á espera
7.1.7.5. A meiga
7.1.7.6. As ánimas
7.1.7.7. O cacique
7.1.7.8. Os contrabandistas
7.1.7.9. A prostituta e/ou a *femme* fatal
7.1.7.10. A muller violada
7.1.7.11. A moza sexualizada
7.1.7.12. O escritor/intelectual frustrado
7.1.7.13. O mestre de aldea
7.1.7.14. O médico de aldea
7.1.7.15. O cura-párroco
7.1.7.16. A autoridade policial
7.1.7.17. O campesiñado laborioso
7.1.7.18. O cómico, o tolo, o bébedo

CONCLUSIÓN 13 | O paradigma representacional das galegas e galegos nos filmes dos período 1989-2001 apunta cara á existencia de estereotipos de corte socio-económico, culturais, políticos, lingüísticos e de xénero.

7.2. DAS HIPÓTESES E INTERROGANTES DE INVESTIGACIÓN

Tras revisar o cumprimento dos obxectivos cos que iniciamos esta investigación, procedemos a dar resposta ás nosas interrogantes de partida para así chegar á verificación ou refutación da hipótese central da tese. Veremos que algunhas destas interrogantes conectan directamente cos obxectivos secundarios detallados no apartado anterior e remiten ás conclusións deles derivados.

7.2.1. A nacionalidade e cultura galegas son trazos importantes e visíbeis na caracterización das personaxes do cinema realizado en Galicia?

Non, ou cando menos, non sempre. Das películas sometidas á análise só o 60% nos permiten unha identificación clara da galeguidade das personaxes. Malia que, como vimos, non podemos determinar unha correlación exacta entre o cumprimento dos requisitos para a atribución da etiqueta "cinema galego" e o grado de visibilidade da galeguidade dos caracteres, a lectura cualitativa dos datos si recomenda realizar unha serie de apuntamentos no que ten a ver coa cuestión lingüística.

Lembremos que na definición da nosa etiqueta determinamos que consideraríamos filmes do "cinema galego" aquelas películas que cumprisen entre outros requisitos, coa existencia dunha copia en galego (en versión orixinal ou dobrada para a súa distribución en salas). De ter incluído como condición indispensábel a rodaxe en lingua galega, só catro filmes (un 13% da mostra) cumprirían con esta etiqueta*: Urxa, Sempre Xonxa, A metade da vida e Era outra vez.* Cómpre sinalar que, para alén da lingua, todos estes filmes incorporan numerosos marcadores que nos permiten distinguir de maneira clara a nacionalidade das personaxes e identificalas como galegas, e que tamén todos eles tratan dunha forma ou outra o tema da identidade ou a cultura galegas.

CONCLUSIÓN 14 | A nacionalidade e cultura galegas son trazos caracterolóxicos importantes e visíbeis nos filmes rodados en lingua galega.

7.2.2. Cales son os escenarios temporais e espaciais máis habituais na ambientación dos filmes con personaxes galegas?

A meirande parte dos filmes analizados están ambientados no presente e no ámbito rural. Mesmo as categorías deseñadas como intermedias nestas oposicións resultan bastante vagas, pois incluso naqueles filmes que alternan escenarios rurais e urbanos, os primeiros teñen moita maior presenza ou corresponden, precisamente, á parte ambientada en Galicia.

CONCLUSIÓN 15 | A ambientación rural non é exclusiva daqueles filmes situados no pasado.

7.2.3. Cales son as temáticas centrais que arrodean estas personaxes?

Como vimos en apartados anteriores (§7.1.5) e levamos ás conclusións 7 e 8, o mapa narrativo dos filmes do período conecta co paradigma representacional popularizado a través da literatura, os medios impresos e audiovisuais precedentes e incide en temáticas vencelladas ao subdesenvolvemento económico e cultural do pobo galego, ao ruralismo e á servidume, á superstición, ao inmobilismo e á indiferenza política, ao caciquismo e ao contrabando, e comporta un marcado nesgo de xénero que circunscribe as personaxes femininas a temas relacionados coa maternidade, o coidado, ou a servidume e co desexo, a explotación ou a violencia sexual.

7.2.4. Cales son os adxectivos cos que se auto-definen os que reciben por parte das outras personaxes?

Ao estudar o mapa de adxectivación dos filmes e valorar unicamente aqueles que as personaxes reciben por parte doutras personaxes, os atributos máis destacados inclúen termos relativos á baixeza moral, o atraso, a estupidez, a delincuencia e o crime (ladrón/a; asasino/a...), a falta de xuízo, a amizade, a beleza, a

infantilización e minusvalorización, e outros relativos á dependencias varias (bébeda/o; adicta/o; drogadicta/o...).

De quedármonos con aqueles atributos cos que as personaxes se autodefinen, destacan termos vencellados á amizade, a felicidade (feliz, contenta/o); a soidade (só/soa; anacoreta); a vellez; o cansazo (cansada/o; farta/o); o fracaso (fracasada/o; derrotada/o; perdida/o; fodida/o); o namoramento (namorada/o); a falta de liberdade (presa/o) e o nerviosismo ou excitación (nerviosa/o; intranquila/o; neurótica/o).

CONCLUSIÓN 16 | O mapa de heteroadxectivación e autoadxectivación dos filmes da mostra acompaña e reforza un cadro de esterotipacións vencelladas ao atraso e á ignorancia, ao illamento, á resignación e o inmobilismo.

7.2.5. O uso da lingua galega nos filmes é empregado como recurso caracterolóxico? De que maneira?

A mostra fílmica presenta un número considerábel de casos nos que o galego convive con outras linguas, entre elas, e cunha frecuencia maior, a lingua castelá. É especialmente cando isto se produce que podemos falar dun uso caracterolóxico da lingua galega a través de diversas estratexias que poden convivir no mesmo filme.

Son varias as fitas que fan un uso contextual ou colorista do galego, que, en momentos puntuais, poñen en boca de personaxes de apoio, ou o introducen a través de elementos que integran o son diexético do filme — radios, televisións, megafonía, cantigas, — para así situar a historia en Galicia.

Outros filmes utilízano de xeito case que anecdótico para identificar as personaxes galegas e distinguilas do resto de caracteres foráneos, estabelecendo entre elas certa idea de colectividade.

Nunha terceira categoría, inclúense as películas que comportan un uso moito máis significado da oposición entre galego e castelán vencellada a diferenzas de status e riqueza, que reserva o uso do galego para caracteres das clases baixas e asocia o castelán coas privilexiadas.

7.2.6. Existen diferenzas no tratamento e caracterización das personaxes en función da procedencia —galega ou non— dos seus autores, do capital galego presente na película?

A procedencia do equipo responsábel dos filmes e a achega de capital maioritario por parte de empresas produtoras con sede fiscal en Galicia foron parte dos criterios considerados para a definición da etiqueta "cinema galego" fronte a fórmulas como "cinema en Galicia". A análise da caracterización das personaxes en función da procedencia do equipo responsábel e da empresa produtora maioritaria apunta algunhas diferencias significativas. Así, son unicamente as películas con persoal e capital maioritario galego as que optan pola lingua galega como lingua de rodaxe, o que incide, como vimos, nunha maior visibilización da identidade e cultura galegas. Tamén se producen varianzas no catálogo de ocupacións principais, coa incorporación dun maior número e maior variación de profesións ou actividades de corte intelectual.

CONCLUSIÓN 17 | A procedencia galega do equipo responsábel da película e da empresa produtora maioritaria apúntanse como elementos condicionantes da caracterización dos galegos nos filmes.

7.2.7. Verificación da hipótese central

Tras cumprir coa revisión de obxectivos e logo de responder ás interrogantes coas que iniciamos esta investigación, procedemos a verificar a hipótese central da tese. Ao contrastar os datos da análise temática, a análise caracterolóxica e a análise da adxectivación dos filmes coas constantes representacionais exploradas no capítulo 3, observamos numerosas coincidencias que nos permiten validar de maneira significativa e completar esta hipótese.

CONCLUSIÓN 18 | O cinema realizado en Galicia no período 1989-2001 presenta indicios de estereotipación socio-económica, cultural, política, lingüística e de xénero que se solapan e entrecruzan e que entroncan cos esquemas representacionais popularizados a través da literatura e os medios audiovisuais foráneos.

O paradigma representacional que a mostra conforma insiste nun retrato do rural galego illado e vencellado ao subdesenvolvemento económico e cultural. Rural ou urbana, Galicia vira na pantalla nun lugar poboado de personaxes con escasas posibilidades de ascenso social e no que a emigración e o contrabando se ofrecen como vías case que exclusivas para a obtención de riqueza. O traballo é o ámbito de actuación principal das personaxes e no cadro de ocupacións xeral destácanse as vencelladas ao contrabando, ao campesiñado, aos labores do fogar, a servidume e a pertenza a forzas e corpos de seguridade.

Fronte a escaseza de personaxes involucradas en actividades de corte científico, reducidas case que aos médicos desprazados ao ámbito rural, é na literatura, o xornalismo e noutras artes onde se encaixan a meirande parte dos perfís de galegos cultivados. Desta maneira, mantense a asociación da nacionalidade galega cun marcado lirismo e unha especial aptitude poética que a tradición académica identificou como estereotipo colonial debilitante vencellado ao aquietamento de reivindicacións nacionais.

A resignación, a submisión e a indiferenza política son características recorrentes e comúns a todos os perfís (cultivados ou non), que tamén comparten a crenza en supersticións e meigarías, o que explica o peso determinante da compoñente fantástica na mostra. A caracterización psicolóxica das personaxes leva a destaque o tesón, a afabilidade e a extraversión dos galegos e conecta así co seu retrato como pobo traballador e xeneroso, hospitalario, agarimoso, sensíbel e tranquilo que observamos nas investigacións sobre o heteroesterotipo dos galegos realizadas no ámbito da socioloxía.

A lingua castelá é maioritaria na mostra. Na meirande parte dos casos nos que convive coa lingua galega, esta emprégase de xeito anecdótico e colorista ou adquire significación diglósica e atribúese ás clases baixas ou ocupacións menos privilexiadas o que, de novo, incide na asociación da identidade nacional galega co subdesenvolvemento económico e cultural.

Neste paradigma representacional as mulleres son reducidas a unha posición marxinal. A porcentaxe de personaxes femininas é inferior a das masculinas, como tamén o é a súa definición e o peso que ocupan nas historias. Acostuman ser receptoras das accións no canto de promotoras delas e a súa actividade cínguese, en moitos casos a tramas de contido afectivo ou romántico. Os mapas narrativos

e de adxectivación afondan na exploración da súa sexualidade e carnalidade e víranas en obxectos do desexo e a violencia masculinas, confirmando un marcado estereotipo de xénero nos filmes do período.

A constatación destes indicios demanda da comunidade investigadora novas lecturas críticas que afonden na exploración do estereotipo das galegas e galegos nos filmes, que observen a súa evolución, que diseccionen os seus atributos e fórmulas, e as estratexias discursivas das que forman parte, para difundilas e contribuír ao seu coñecemento. Pois tal e como nos advertía Lippmann hai case un século, é só facéndonos conscientes de como opera o estereotipo que poderemos comezar a cuestionalo, evitar reproducilo e quizais demandar como espectadoras e tamén como creadoras imaxes alternativas coas que, volvendo á cita de Césaire que abría este traballo, desbotar as formas petrificadas que atoan o noso camiño.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8. CONCLUSÕES

1. DO DECORRER INVESTIGADOR E DOS OBJETIVOS DA TESE

Iniciámos a nossa investigação com a vontade de detetar se a representação cinematográfica do povo galego através da criação das personagens de ficção de longa-metragens cinematográficas apresentava indícios de estereotipação. Fazíamo-lo no intuito de perceber o papel que esta representação desempenha na configuração do imaginário coletivo e na construção da cultura galega.

Para tanto, revisámos as abordagens do tratamento da representação e a caracterização nacionais realizadas no domínio dos Estudos Culturais, explorámos a conceptualização do estereótipo como constructo consensual e as funções sociais da estereotipação, analisámos a relação entre conceitos como identidade social e nacional e a teorização acerca da representação social e da configuração da memoria coletiva, para depois concentrarmos a atenção no papel do cinema enquanto representação cultural e discursiva de grande influência na construção da identidade e do imaginário coletivos.

A seguir, percorremos a produção académica existente sobre o estatuto dos entes e tipos ficcionais no âmbito literário, muito mais abundante do que o cinematográfico quanto ao seu tratamento e análise, e abordámos as considerações realizadas sobre a personagem como elemento narrativo com base na teoria do cinema para depois completá-las com outras achegas formuladas a partir da indústria audiovisual, tendo em vista definir certas premissas basilares na nossa análise dos entes nos filmes.

De modo a irmos fechando o foco sobre o nosso objeto de estudo, revisámos as abordagens precedentes relativamente à caracterização nacional dos galegos em diferentes domínios —o literário, o psicossocial, e o audiovisual— e fornecemos uma breve contextualização histórica da cinematografia galega para conhecer o contexto teórico e profissional em que surgiram os filmes em apreço.

Na definição do nosso procedimento metodológico, optámos por uma abordagem de natureza quantitativa-qualitativa que combinou a análise de conteúdo, a análise situacional e a análise temática dos

filmes. A partir daí abordámos o cumprimento dos objetivos secundários que enunciámos na secção de definição da metodologia da tese. Revisamo-los a seguir e tiramos a partir deles as primeiras conclusões deste estudo.

1.1. Delimitar uma amostra fílmica que nos permita identificar unidades de análise suficientes para obtermos resultados significativos sobre a caracterização das personagens galegas nos filmes

Para concretizar o universo, a amostra e as unidades de análise deste trabalho, estabelecemos uma delimitação temporal, espacial e formal — ligada às características de produção e difusão dos filmes — que nos levou a concentrar o olhar analítico sobre as personagens de ficção principais e secundárias presentes nas longas-metragens realizadas na Galiza e estreadas em salas cinematográficas entre 1989 e 2001.

1.2. Catalogar as personagens participantes na amostra

Da delimitação da amostra fílmica consoante os critérios antes mencionados resultou uma seleção de trinta longas-metragens de ficção. Após os primeiros visionamentos registámos 838 personagens que depois discriminámos de acordo com a sua procedência e relevância para assim ficar com um total de 236 caracteres — principais ou secundários e de nacionalidade galega— que foram submetidos a uma análise caracterológica em profundidade.

1.3. Estabelecer uma definição da etiqueta "cinema galego" operativa para a análise e discriminar os títulos do catálogo de filmes em função da nacionalidade do filme

Como resultado deste processo, para efeitos da presente tese foram considerados filmes de nacionalidade galega aquelas longas-metragens que cumpriam pelo menos 75% destas condições: participação maioritária de produtoras com domicílio fiscal e social na Galiza; participação maioritária de profissionais galegos; filmagem na Galiza e filmagem em língua galega ou existência de versão em galego para a sua exibição em salas.

1.4. Determinar se existe uma identificação clara das personagens de nacionalidade galega e as fórmulas com as que isso ocorre

Um dos primeiros passos para a discriminação das personagens que seriam finalmente submetidas a análise concentrou-se na procedência. Ao procurar realizar uma análise crítica da caracterização nacional do povo galego dos filmes, era preciso descartar aquelas personagens que não se identificavam como galegas, o que constituiu um dos grandes desafios deste trabalho. Ao confrontarmos as nossas intenções com a amostra fílmica, deparámo-nos com que eram muitos os filmes nos quais a galeguidade das personagens ficava obscurecida, esbatida, apenas detetável através de pequenos indícios e marcas que, provavelmente, passariam despercebidos ao espetador. A constatação deste contratempo leva-nos a formular a primeira das conclusões da tese.

CONCLUSÃO 1 | O cinema realizado na Galiza entre 1989 e 2001 apresenta uma caracterização difusa no que diz respeito à identificação da nacionalidade das personagens.

O trabalho de análise caracterológica realizado não permite, obviamente, aventurar os motivos deste proceder, mas ao atentarmos na análise situacional e contextual dos filmes, e revermos os seus materiais de difusão e apresentação, ou as entrevistas concedidas pelos seus responsáveis, podemos determinar certa intencionalidade — nalguns casos manifesta — nesta escolha, baseada na premissa de que uma maior visibilidade da origem galega das personagens dificultaria a capacidade de identificação do espetador espanhol com elas, subtraindo ao filme interesse e minguando as suas oportunidades de sucesso nas salas de exibição espanholas. Este temor a um excessivo, digamos, carácter local dos filmes, revela-se infundado se atentarmos nos resultados de assistência de espetadores e os da arrecadação nas bilheteiras. Dos dez filmes com mais êxito em ambas as categorias são maioria aqueles que apostam numa definição clara da origem galega das suas personagens, razão pela qual este não parece ser um facto determinante para entravar o sucesso de um filme. Eis a segunda das nossas conclusões:

CONCLUSÃO 2 | A identificação inequívoca da identidade galega das personagens não prejudica o sucesso dos filmes.

Ao mesmo tempo, a análise das fórmulas para a identificação da origem das personagens, exploradas em pormenor na revisão individual de cada filme, revelou questões de interesse no que diz respeito ao uso do galego como elemento veicular da identidade. Certamente, os exemplos de identificação mais clara da galeguidade das personagens e aqueles filmes que faziam da identidade um tema central, escolhiam o galego como língua de filmagem.

CONCLUSÃO 3 | A filmagem em língua galega revela-se como elemento caracterológico basilar nos filmes de cunho identitário.

Em contrapartida, outros filmes do período fazem uso esporádico do galego, por vezes tópico e, nalguns casos impróprio, com flagrantes incorreções linguísticas, sintáticas ou sonoras. Em linhas gerais, e sobretudo naqueles filmes que ficaram fora da etiqueta "cinema galego" formulada de uma perspetiva nacional, observamos um desleixo pelo sotaque e pela entoação das personagens por parte dos intérpretes galegos e não-galegos, salvo raras exceções. Assim, damos com numerosas personagens galegas com sotaques próprios de diferentes regiões e nacionalidades espanholas e também com numerosas personagens não-galegas com uma entoação que facilmente identificamos como própria da Galiza. Isto acontece independentemente dos apoios e do financiamento recebidos por parte das instituições galegas ou do canal galego de radiotelevisão (CRTVG).

CONCLUSÃO 4 | Os filmes do período 1989-2001 não apresentam um uso normalizado da língua galega. A amostra contém numerosos exemplos nos quais esta é utilizada de forma marginal ou decorativa e que reproduzem esquemas diglóssicos em que o galego ocorre ligado às classes subalternas e se opõe ao castelhano como língua das classes privilegiadas e/ou cultas.

CONCLUSÃO 5 | A existência de financiamento autonómico não garantiu durante o período 1989-2001 um uso normalizado da língua galega nos filmes.

1.5. Precisar quais são os cenários e os motivos narrativos mais habituais na representação cinematográfica das personagens galegas

A análise da espacialidade dos filmes e dos locais em que se desenvolvem, mais em concreto, as personagens analisadas — dado que há nos filmes mais personagens das que analisamos —, devolve uns cenários eminentemente rurais, com localizações naturais e/ou próprias do âmbito doméstico — cozinhas e quartos, fundamentalmente —, ligadas ao trabalho ou às relações familiares e pessoais.

CONCLUSÃO 6 | Na ambientação espacial dos filmes do período salientam-se os cenários rurais relacionados com o trabalho e com a vida familiar e doméstica.

No mapa narrativo da amostra, obtido através da codificação temática de cada sequência através do programa ATLAS.ti, para além das relações afetivas (familiares, amorosas, sexuais) destacam-se motivos como o trabalho, a entrega e a laboriosidade das personagens no desempenho de ocupações ligadas ao meio camponês e ao ruralismo, à criadagem e às tarefas do lar ou ao contrabando (de drogas, de álcool, de tabaco). A miséria, a diferença de classes, o atraso e o isolamento da Galiza são também temas centrais nos filmes da amostra e prendem-se com a emigração e a saída à aventura ou à cata de tesouros como vias de escape mas, ao mesmo tempo, entroncam com a superstição, o caciquismo, a indiferença política, o imobilismo e a submissão. O fracasso, o auto-ódio ou escassa autoestima são, bem assim, figuras narrativas recorrentes nos filmes analisados.

CONCLUSÃO 7 | O mapa narrativo dos filmes do período conecta com o paradigma representacional popularizado através da literatura e os meios impressos e audiovisuais e incide em temáticas ligadas ao subdesenvolvimento económico e cultural do povo galego, ao ruralismo e à criadagem, à superstição, ao imobilismo e à indiferença política, ao caciquismo e ao contrabando.

Entre as temáticas relacionadas com as personagens femininas destacam-se, por um lado, questões conexas à maternidade e aos cuidados e, pelo outro, fórmulas diversas de abuso ou exploração

sexual, como a prostituição e a violação, o que nos leva a identificar no tratamento narrativo dos filmes uma notória diferença de género.

CONCLUSÃO 8 | O mapa narrativo dos filmes do período comporta um marcado viés de género que circunscreve as personagens femininas a temas ligados à maternidade, aos cuidados, ou à criadagem e ao desejo, à exploração ou à violência sexual.

A morte é outro dos temas que mais tempo ocupa na nossa amostra fílmica e nas múltiplas fórmulas — ou causas — que encontramos na sua abordagem (assassínios, acidentes, doenças, óbitos naturais...), já salientámos a importância do suicídio como motivo dos filmes, o que nos devolve a questões ligadas ao insucesso e à falta de autoestima.

O mapa narrativo dos filmes do período guarda ainda lugar para a educação e a formação como vias para a procura de melhores condições de vida das personagens mais jovens; a ocupação literária, a busca da inspiração e a luta contra a frustração artística são temáticas igualmente recorrentes no desenvolvimento dos caracteres que podemos ligar ao tropo do sentimentalismo galego como explicação da especial aptitude poética dos habitantes da Galiza.

1.6 Determinar as características comuns das personagens galegas de ficção cinematográfica

Os dados decorrentes da análise caracterológica das personagens, registados através das fichas de análise de conteúdo integradas na base de dados criada com o software Filemaker Pro Advance e da codificação de ATLAS.ti, e processados através de SPSS e Excel, definem um catálogo de personagens com uma nítida diferença de género. A percentagem de caracteres masculinos é maior — especialmente se nos centrarmos nos protagonistas— e a sua construção é mais redonda e contrastada.

CONCLUSÃO 9 | O catálogo de personagens cinematográficas dos filmes realizados na Galiza entre 1989 e 2001 apresenta um notório viés de género que se constata na presença maioritária de caracteres masculinos, em especial em papéis protagonistas, e numa menor definição dos caracteres femininos.

Nas personagens femininas a aparência física é determinante: a maioria das mulheres que figuram nos filmes são atraentes (53% das mulheres; contra 23% dos homens), recebem alusões constantes relativas ao seu físico (os adjetivos ligados à beleza feminina são do grupo mais numeroso do mapa de hetero-adjetivação), e constituem-se em centro das relações e dos triângulos amorosos e em foco ou objeto principal das relações de desejo. São precisamente as tramas amorosas e familiares que envolvem a maior parte das suas ações e as suas ocupações principais são as tarefas do lar, a agricultura e a pecuária, as superstições e a bruxaria, a criadagem e a prostituição. A este respeito, é de assinalar que o grupo de mulheres cuja ocupação não conhecemos é muito numeroso (ocupa o primeiro posto deste marcador).

As personagens masculinas, em contrapartida, apresentam maioritariamente, uma aparência neutra (49%) ou não atraente (28%), são, habitualmente, os sujeitos do desejo, desenvolvem-se em tramas mais diversas (ambição profissional, rivalidade), e as suas principais ocupações são o contrabando, a pertença às forças e aos corpos policiais, a agricultura, a pecuária e a pesca, a literatura e o sacerdócio.

CONCLUSÃO 10 | Os modos de representação das personagens femininas nos filmes do período através dos cenários que ocupam, as temáticas e tramas associadas e a adjetivação que lhes são atribuídos aprofundam em estereótipos de género.

Umas e outros enquadram-se maioritariamente nas faixas etárias de maturidade, num status socioeconómico médio (40%) ou baixo (35%) que quase não se modifica no decurso do filme, possuem um nível educativo médio (44%) ou baixo (31%), falam maioritariamente castelhano (66%), e manifestam uma notória desafeição política (86%). Os atributos dominantes na sua caracterização psicológica são o afinco, a extraversão e afabilidade, o que conecta os modos de representação dos galegos neste período com a imagem aprazível e pacífica própria da tradição cinematográfica e audiovisual espanhola e também com os atributos presentes no hetero-esterótipo dos galegos no ambiente social.

CONCLUSÃO 11 | A análise caracterológica das personagens dos filmes do período mostra um quadro de caracteres de status socioeconómico e nível educativo médio-baixo, com escassas possibilidades de melhoria e uma notória desafeição política.

CONCLUSÃO 12 | A caracterização psicológica das personagens do período 1989-2001 destaca atributos ligados à imagem trabalhadora, aprazível e amável dos galegos.

1.7 Elaborar uma tipologia de personagens que sirvam de amostra do paradigma representacional das/os galegas/os

A partir das constantes dessa análise caracterológica e temática definimos uma série de figuras típicas que constituem o paradigma representacional das galegas e dos galegos na amostra, nomeadamente:

1.7.1. O emigrante falhado
1.7.2. O pai ausente
1.7.3. A mãe-criada
1.7.4. A mulher à espera
1.7.5. A bruxa
1.7.6. As alminhas
1.7.7. O cacique
1.7.8. Os contrabandistas
1.7.9. A prostituta e/ou a *femme* fatal
1.7.10. A mulher violada
1.7.11. A rapariga sexualizada
1.7.12. O escritor/intelectual frustrado
1.7.13. O mestre de aldeia
1.7.14. O médico de aldeia
1.7.15. O pároco
1.7.16. A autoridade policial
1.7.17. Os camponeses laboriosos
1.7.18. O cómico, o doido, o bêbedo

CONCLUSÃO 13 | O paradigma representacional das galegas e dos galegos nos filmes dos período 1989-2001 aponta para a existência de estereótipos de cunho socioeconómico, culturais, políticos, linguísticos e de género.

2. DAS HIPÓTESES E PERGUNTAS DE INVESTIGAÇÃO

Depois de revermos o cumprimento dos objetivos com que iniciámos esta investigação, procedemos a dar resposta às nossas perguntas de partida para assim chegarmos à verificação ou à refutação da hipótese central da tese. Veremos que algumas destas questões se prendem diretamente com os objetivos secundários definidos na secção anterior e remetem para as conclusões deles decorrentes.

2.1. A nacionalidade e cultura galegas são traços importantes e visíveis na caracterização das personagens do cinema realizado na Galiza?

Não, ou pelo menos, nem sempre. Dos filmes submetidos a análise só 60% nos permitem uma identificação clara da galeguidade das personagens. Apesar de, como vimos, não podermos determinar uma correlação exata entre o cumprimento dos requisitos para a atribuição da etiqueta "cinema galego" e o grau de visibilidade da galeguidade dos caracteres, a leitura qualitativa dos dados recomenda, no entanto, realizar uma série de apontamentos relativos à questão linguística.

Lembremos que na definição da nossa etiqueta determinámos que consideraríamos filmes do "cinema galego" aqueles filmes que cumprissem, entre outros, o requisito da existência de uma cópia em galego (em versão original ou dobrada para a sua distribuição em salas). A termos incluído como condição indispensável a filmagem em língua galega, apenas quatro filmes (13% da amostra) cumpririam tal requisito*: Urxa*, *Sempre Xonxa*, *A metade da vida* e *Era outra vez.* Cumpre assinalar que, para além da língua, todos estes filmes incorporam numerosos marcadores que nos permitem distinguir de maneira clara a nacionalidade das personagens e identificá-las como galegas, e que também todos eles tratam de uma forma ou outra o tema da identidade ou a cultura galegas.

CONCLUSÃO 14 | A nacionalidade e cultura galegas são traços caracterológicos importantes e visíveis nos filmes rodados em língua galega.

2.2. Quais são os cenários temporais e espaciais mais habituais na ambientação dos filmes com personagens galegas?

A maior parte dos filmes analisados são ambientados no presente e no meio rural. Mesmo as categorias desenhadas como intermédias nestas oposições são bastante vagas, uma vez que até naqueles filmes que alternam cenários rurais e urbanos, os primeiros têm muita maior presença ou correspondem, precisamente, à parte ambientada na Galiza.

CONCLUSÃO 15 | A ambientação rural não é exclusiva dos filmes situados no passado.

2.3. Quais são as temáticas centrais que rodeiam estas personagens?

Como vimos em secções anteriores e levámos às conclusões 7 e 8, o mapa narrativo dos filmes do período conecta com o paradigma representacional popularizado através da literatura, os meios impressos e audiovisuais precedentes e incide em temáticas ligadas ao subdesenvolvimento económico e cultural do povo galego, ao ruralismo e à criadagem, à superstição, ao imobilismo e à indiferença política, ao caciquismo e ao contrabando e comporta um marcado viés de género que circunscreve as personagens femininas a temas ligados à maternidade, aos cuidados, ou à criadagem e ao desejo, à exploração ou à violência sexual.

2.4. Quais são os adjetivos com que se autodefinem ou que recebem por parte das outras personagens?

Ao estudar o mapa de adjetivação dos filmes e avaliar unicamente aqueles adjetivos que as personagens recebem por parte doutras personagens, os atributos mais destacados incluem termos relativos à baixeza moral, ao atraso, à estupidez, à delinquência e ao crime (ladra/ladrão; assassina/o...), à falta de juízo, à amizade, à beleza, à infantilização e subestimação, e outros relativos a dependências várias (bêbeda/o; viciada/o; drogada/o...).

Se retivermos aqueles atributos com os quais as personagens se autodefinem, salientam-se termos ligados à amizade, à felicidade (feliz, contente); à solidão (sozinha/o; anacoreta); à velhice; ao

cansaço (cansada/o; farta/o); o insucesso (falhada/o; derrotada/o; perdida/o; fodida/o); ao enamoramento (namorada/o); à falta de liberdade (presa/o) e ao nervosismo ou à excitação (nervosa/o; intranquila/o; neurótica/o).

CONCLUSÃO 16 | O mapa de hetero-adjetivação e auto-adjetivação dos filmes da amostra acompanha e reforça um quadro de esterotipações ligadas ao atraso e à ignorância, ao isolamento, à resignação e o imobilismo.

2.5. O uso da língua galega nos filmes é empregue como recurso caracterológico? De que maneira?

A amostra fílmica apresenta um número considerável de casos nos quais o galego convive com outras línguas, entre as quais, e com uma frequência maior, a língua castelhana. É especialmente quando isto ocorre que podemos falar num uso caracterológico da língua galega através de diversas estratégias que podem conviver no mesmo filme.

São vários os filmes que fazem um uso contextual ou pitoresco do galego, que, em momentos pontuais, põem na boca de personagens de apoio, ou que o introduzem através de elementos que integram o som diegético do filme — rádios, televisões, altifalantes, cantigas, — para desse modo situarem a história na Galiza.

Outros filmes utilizam-no de forma quase que anedótica para identificar as personagens galegas e distingui-las do resto de caracteres não-galegos, estabelecendo entre elas certa ideia de coletividade.

Numa terceira categoria incluem-se os filmes que comportam um uso muito mais significativo da oposição entre galego e castelhano ligada a diferenças de status e riqueza, que reserva o uso do galego para caracteres das classes baixas e associa o castelhano com as privilegiadas.

2.6. Existem diferenças no tratamento e caracterização das personagens em função da procedência — galega ou não — dos seus autores, do capital galego presente no filme?

A procedência da equipa responsável pelos filmes e o contributo de capital maioritário por parte de empresas produtoras com sede fiscal na Galiza foram parte dos critérios considerados para a definição da etiqueta "cinema galego" face a fórmulas como "cinema na Galiza". A análise da caracterização das personagens em função da procedência da equipa responsável e da empresa produtora maioritária aponta algumas diferenças significativas. Assim, são unicamente os filmes com pessoal e capital maioritário galego que optam pela língua galega como língua de filmagem, o que incide, como vimos, numa maior visibilização da identidade e cultura galegas. Ocorrem igualmente variâncias no catálogo de ocupações principais, com a incorporação de um maior número e maior variação de profissões ou atividades de cunho intelectual. E mesmo detetamos, como vimos, diferenças no desenvolvimento de tramas e personagens cómicas e/ou humorísticas.

CONCLUSÃO 17 | A procedência galega da equipa responsável do filme e da empresa produtora maioritária apontam-se como elementos condicionantes da caracterização dos galegos nos filmes.

2.7. Verificação da hipótese central

Após realizarmos a revisão de objetivos e respondermos às questões com que iniciámos esta investigação, procedemos a verificar a hipótese central da tese. Ao contrastarmos os dados da análise temática, da análise caracterológica e da análise da adjetivação dos filmes com as constantes representacionais exploradas no capítulo 3 observamos numerosas coincidências que nos permitem validar de maneira significativa e completar esta hipótese.

CONCLUSÃO 18 | O cinema realizado na Galiza no período 1989-2001 apresenta indícios de estereotipação socioeconómica, cultural, política, linguística e de género que se assolapam e entrecruzam e que entroncam com os esquemas representacionais popularizados através da literatura e os meios audiovisuais não-galegos.

O paradigma representacional que a amostra configura insiste num retrato do rural galego isolado e preso ao subdesenvolvimento económico e cultural. Rural ou urbana, a Galiza torna-se no ecrã um lugar povoado de personagens com escassas possibilidades de ascensão social e onde a emigração e o contrabando aparecem como as vias quase que exclusivas para a obtenção de riqueza. O trabalho é o âmbito de atuação principal das personagens e no quadro de ocupações geral destacam-se as ligadas ao contrabando, ao meio camponês, às tarefas do lar, à criadagem e à pertença às forças e aos corpos de segurança.

Face à raridade de personagens envolvidas em atividades de cunho científico, reduzidas quase que aos médicos deslocados para o meio rural, é na literatura, no jornalismo e noutras artes que se encaixam a maior parte dos perfis de galegos cultivados. Desta maneira, mantém-se a associação da nacionalidade galega com um acentuado lirismo e uma especial aptitude poética que a tradição académica identificou como estereótipo colonial debilitante ligado ao aquietamento de reivindicações nacionais.

A resignação, a submissão e a indiferença política são características recorrentes e comuns a todos os perfis (cultivados ou não), que também partilham a crença em superstições e bruxedos, o que explica o peso determinante da componente fantástica na amostra. A caracterização psicológica das personagens leva a destaque o afinco, a afabilidade e a extraversão dos galegos, conectando assim com o seu retrato como povo trabalhador e generoso, hospitaleiro, meigo, sensível e tranquilo que observamos nas investigações sobre o hetero-estereótipo dos galegos realizados no domínio da sociologia.

A língua castelhana é maioritária na amostra. Na maior parte dos casos em que convive com a língua galega, esta é utilizada de modo anedótico e pitoresco ou adquire significação diglóssica e é atribuída às classes baixas ou ocupações menos privilegiadas, o que, ainda,

incide na associação da identidade nacional galega com o subdesenvolvimento económico e cultural.

Neste paradigma representacional as mulheres ficam reduzidas a uma posição marginal. A percentagem de personagens femininas é inferior à das masculinas, como também o é a sua definição e o peso que ocupam nas histórias. Costumam ser recetoras das ações em vez de promotoras delas e a sua atividade é limitada, em muitos casos, a tramas de conteúdo afetivo ou romântico. Os mapas narrativos e de adjetivação aprofundam na exploração da sua sexualidade e carnalidade, tornando-as objetos do desejo e da violência masculinas, confirmando assim um marcado estereótipo de género nos filmes do período.

A constatação destes indícios exige da comunidade investigadora novas leituras críticas que aprofundem na exploração do estereótipo das galegas e dos galegos nos filmes, que observem a sua evolução, que dissequem os seus atributos e fórmulas e as estratégias discursivas de que fazem parte para as difundir e contribuir para o seu conhecimento. Pois, tal como nos advertia Lippmann há quase um século, é só tornado-nos conscientes de como opera o estereótipo que poderemos começar a questioná-lo, evitar reproduzi-lo e talvez demandar como espetadoras e também como criadoras imagens alternativas com as quais, retomando a citação de Césaire que encetava este trabalho, descartar as formas petrificadas que entravam o nosso caminho.

9. REFERENCIAS

I. BIBLIOGRÁFICAS

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. (1998). En J. L. Borau (Ed.), *Diccionario del Cine Español*. Alianza.

Acuña, X. (1999). *Chano Piñeiro: Unha historia do cinema galego*. Edicións do Cumio.

AGAPI. (2001). *Plan Estratéxico do Sector Audiovisual Galego (2002-2005). Da Lei ó Clúster do Audiovisual de Galicia*. http://culturagalega.gal/avg/avg_imax/docs/doc_149.pdf.

Alfeo Álvarez, J. C. (2007). Una propuesta cuantitativo/cualitativa de análisis del personaje cinematográfico aplicada al personaje homosexual. En J. Marcial Felici e F. J. Gómez Tarín (Eds.), *Metodologías de análisis del film. Comunicaciones* (pp. 167-178). Edipo.

Allport, G. W. (1931). What is a Trait of Personality? *The Journal of Abnormal and Social Psychology, 25*(4), 368-372.

Allport, G. W. (1971). *La Naturaleza del Prejuicio*. Eudeba.

Allport, G. W., e Odbert, H. S. (1936). CZ A Psycho-Lexical Study. *Psychologlcal Monographs, 47*. https://doi.org/10.1037/h0093360.

Alonso Barahona, F. (2008). Juan Pinzás. Un cineasta muy personal. En J. M. d. Prada, F. Alonso Barahona, E. C. García Fernández e Á. L. Hueso Montón (Eds.), *Juan Pinzás. Un universo propio*. T&B Editores.

Alonso Montero, X. (1974). *Galicia vista por los no gallegos. Cuatrocientos autores de Estrabón a Laín Entralgo.* Ediciones Júcar.

Alonso Ramos, N. (2013) *A construción do personaxe esférico no relato televisivo de ficción seriada: o caso HOUSE M.D.* [Tese

de Doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva-USC. http://hdl.handle.net/10347/8856.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos.* Paidós.

Álvarez, S. (1980). *Galicia nacionalidad histórica. Causas de su marginación. Su perspectiva.* Ayuso.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [*Imagined Communities. Reflections on the origin and Spread of Nationalism*] (E. L. Suárez, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal publicada en 1983).

Andreu, I. (2008). *Isabel Coixet: una mujer bajo la influencia*. Ediciones Autor.

Ardèvol, E., e Muntañola, N. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. UOC.

Aristóteles. (2000). *Poética*. Icaria.

Aronson, E., Wilson, T. D., e Akert, R. M. (2005). *Social Psychology*. Prentice Hall.

Assmann, A. (2018). Memory, Individual and Collective. En R. E. Goodin e C. Tilly (Eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* (pp. 1-15). Oxford University Press. (Obra orixinal publicada en 2006). https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199270439.003.0011.

Assmann, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll e A. Nünning (Eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 109-118). Walter de Gruyter.

Atchity, K., e Wong, C. (1997). *Writing treatments that sell*. An Owl Book.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., e Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* [*Esthétique du film]* (Núria Vidal, Trad.). Paidós. (Obra orixinal de 1983).

Avigdor, R. (1953). Etude expérimentale de la genèse des stéréotypes. *Cahiers Internationaux De Sociologie, 14*, 154-168.

Baiz Quevedo, F. (2004). *Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico.* Fundación Cinemateca Nacional.

Bakhtín, M. M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski* [Problemy poetiki Dostoievskogo] (T. Bubnova, Trad.) (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal publicada en 1979).

Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa. (Una introducción a la narratología)* (J. Franco, Trad.). Ediciones Cátedra.

Balaio, M. (1989, 25 de novembro). "Urxa", a meiga nova. *Diario 16 de Galicia.*

Bardin, L. (1996). *El análisis de contenido* (C. Suárez, Trad.). (2ª ed.). Akal. (Obra orixinal publicada en 1977).

Barnet, M. (1981). *Gallego*. Alfaguara.

Barreiro Fernández, X. R., Díaz-Fierros, F., Fabra Barreiro, G., Otero Pedrayo, R., González, V., Paz-Andrade, V., Taboada Chivite, X., Rodríguez, F., Losada Castro, B., Pena, M. d. C., Iglesias Corral, M., Torres Queiruga, A., Palmás, R., e Odriozola, A. (1984). *Los Gallegos* (2ª ed.). Istmo. (Obra orixinal publicada en 1976).

Barreiro González, M. S. (2018). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En M. Ledo Andión (Coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega I* (pp. 43-80). Editorial Galaxia.

Barroso, M. Á., e Gil-Delgado, F. (2002). A los que aman, 1998. Isabel Coixet. En *Cine español en cien películas* (pp. 26-53). Ediciones Jaguar.

Bar-Tal, D. (1994). Formación y cambio de estereotipos étnicos y nacionales. Un modelo integrado. *Psicología Política, 9,* 21-49.

Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural del relato. En *Análisis estructural del relato* [«Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications, 8*, París, Seuil] (2ª ed..) (pp. 9-42). Tiempo Contemporáneo. (Obra orixinal publicada en 1966).

Baudry, J.L (1983). Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. En I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema.* (pp. 383-399). Graal. (Obra orixinal publicada en 1970).

Baudry, J.L. (1975). Le dispositif : approche métapsychologique de l'impression de réalité. *Communication, Psychanalyse et cinéma 23*, 53-72. Le Seuil.

Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall e P. d. Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (H. Pons, Trad.). (pp. 40-68). Amorrotu editores. (Obra orixinal publicada en 1996).

Beller, M. (2007). Perception, image, imagology. En M. Beller e J. Leerssen (Eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (pp. 3-16). Rodopi.

Beller, M., e Leerssen, J. (Eds.) (2007). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Rodopi.

Bento, G. d. R. (2008). O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica. *Ciências & Cognição, 13*(2), 235-242.

Benveniste, É. (1959). Les relations de temps dans le verbe français. *Bulletin De La Societé Linguistique, LIV* (Fasc I).

Beramendi, J. G. (1999). Unha imaxe ambivalente e cambiante: os galegos segundo os galeguistas (1840-1959). En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación. Artes, Arqueoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*. (pp. 3-21). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. Free Press.

Berger, P. L., e Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad* (Silvia Zuleta, Trad.). Amorrotu. (Obra orixinal publicada en 1968).

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (7ª ed.). Editorial Porrúa.

Bermejo Berros, J. (2005). *Narrativa Audiovisual. Investigación y aplicaciones*. Ediciones Pirámide.

Besant, W. (1884). *The Art of Fiction*. Cupples, Upham & Company.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Bjerstedt, A. (1960). "Ego-involved world-mindedness" nationality images, and methods of research. *Journal of Conflict Resolution, 4*, 185-192. https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/002200276000400203

Bogardus, E. S. (1950). Stereotypes versus sociotypes. *Sociology & Social Research, 34*, 286-291.

Bolter, J. D. e Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.

Borrow, J. (1837). *La Biblia en España*. Jiménez Fraud Editor.

Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming Qualitative Information. Thematic Analysis and Code Development*. Sage.

Bramel, D. (1962). A dissonance theory approach to defensive projection. *Journal of Abnormal & Social Psychology, 64*, 121-129.

Bramel, D. (1963). Selection of a target for defensive projection. *Journal of Abnormal & Social Psychology, 66*, 318-324.

Bramel, D., Bell, J. E., e Margulis, S. T. (1965). Attributing danger as a means of explaining one's fear. *Journal of Experimental Social Psychology, 1*, 267-281.

Braun, V., e Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology, 3*(2), 77-101.

Braun, V., e Clarke, V. (2013). Teaching thematic analysis: Overcoming challenges and developing strategies for effective learning. *The Psychologist, 26*(2), 120-123.

Braxe, L., e Simón, A. (1997). *El libro de la película. La Novia de Medianoche*. Edicións do Castro.

Breakwell, G. M. (2010). Resisting Representations and Identity Processes. *Papers on Social Representations, 19*, 6.1-6.11. https://purehost.bath.ac.uk/ws/portalfiles/portal/310607/PSR_19_06Breakwell.pdf

Bremond, C. (1972). La lógica de los posibles narrativos. *Análisis estructural del relato* (2ª ed.) (pp. 87-109). Tiempo Contemporáneo.

Bronfrenbrenner, U. (1961). The mirror image in Soviet-American relations. a social psychologist's report. *Journal of Social Issues, 17*(3), 45-53. https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1961.tb01682.x

Buchanan, W. (1951). Stéréotypes et tension que réleve le sondage international organisé par l'Unesco. *Bulletin International Des Sciences Sociales, 3*, 556-559.

Buchanan, W., e Cantril, H. (1955). National Stereotypes. En W. L. Schramm (Ed.), *The process and effects of Mass Communication* (pp. 191-206). Urbana Illinois Press.

Buss, A. R. (1978). Causes and reasons in attribution theory: A conceptual critique. *Journal of Personality & Social Psychology, 36*, 1311-1321.

Busto Miramontes, B. (2017). *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical. (1943-1981*). [Tese de Doutoramento. Universidad Autónoma de Madrid] Repositorio UAM. https://repositorio.uam.es/handle/10486/677382.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter*. Routledge.

Caballero, F. (1864). *Fomento de la población rural*. Imprenta Nacional.

Caballero, R. (1905). *Diccionario de modismos*. Madrid.

Cabecinhas, R. (2002). *Racismo e Etnicidade em Portugal Uma análise psicossociológica da homogeneização das minorías.* [Tese de Doutoramento. Universidade do Minho]. Repositorio

Universidade do Minho. https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25/1/TESE_RC_FINAL.pdf

Cabo Villaverde, J. L., e Fernández, M. A. (2008). *Diccionario do cine en Galicia 1896-2008*. Foro Galego do Audiovisual.

Caminos, A. (2007). La construcción de personajes. Perspectiva general. En P. Sangro Colón e M. Á. Huerta Floriano (Eds.), *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla* (pp. 21 e ss.). Calamar Ediciones.

Camões, L. d. (1925). *Os Lusíadas*. Livraria e Imprensa Civilizaçao. (Obra orixinal publicada en 1572).

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* [The Hero with a Thousand Faces] (L. J. Hernández, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal publicada en 1949).

Campbell, J. (1991). *El poder del mito* [The Power of Myth] (C. Aira, Trad.). Emecé Editores.

Caparrós Lera, J. M. (1999). Filmes españoles. *El cine de nuestros días* (pp. 23-83). Ediciones Rialp S.A.

Caramés Martínez, X. (1993). *A imaxe de Galicia e os galegos na literatura castelá*. Galaxia.

Carré Aldao, E. (1926-1927). Estudio bio-bibliográfico-crítico acerca de Rosalía de Castro (Su vida y obra). *Boletín De La Real Academia Gallega, 16,17,* 185-194.

Carter, R. F. (1962). Sterotyping as a process. *Public Opinion Quaterly, 26,* 77-91.

Casetti, F. e Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación. (Obra orixinal publicada en 1990).

Castelao, A D. R. (1962). O pai de Migueliño. En *Cousas* (pp. 94-95). Galaxia.

Castelo, M. (2016, 26 de maio). Cine galego: reinventando a historia. *Acto De Primavera.*

http://actodeprimavera.blogspot.com/2016/05/cine-galego-reinventando-historia.html.

Castro de Paz, J. L. (Coord.). (2016). *Galicia en NO-DO. Comunicación, cultura y sociedad.* Vía Láctea.

Castro de Paz, J. L., e Nogueira, X. (2018). Cinema nacional- popular: de "*Fendetestas"* até "*A Esmorga"*. En M. Ledo Andión (Coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en linga galega I* (pp. 159-213). Editorial Galaxia.

Castro de Paz, J. L. (1992). La gaita y la pandereta: la visión de Galicia en el cine regional franquista. El ejemplo de "Mar Abierto" (1946, Ramón Torrado). *Minius: Revista do Departamento De Historia, Arte e Xeografía, 1*, 39-48.

Castro de Paz, J. L. (1996). *Historia do cine en Galicia*. Vía Láctea.

Castro de Paz, J. L. (2008). Xan das bolas: unha breve relectura do seu tipo cómico e a súa presenza no cine español baixo o franquismo *AG. Revista do Audiovisual Galego, 3*, 38-39.

Castro, A. (1995, marzo). El rey del río de M. Gutiérrez Aragón. *Dirigido Por..., 233*, 30-37.

Césaire, A. (2004). Carta a Maurice Thorez. En *Discurso sobre el colonialismo* (pp. 84). Akal. (Obra orixinal publicada en 1956).

Chatman, S. (1978). *Story and discurse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.

Chklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Tódorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* [Théorie de la literature] (A. M. Nethol, Trad.). (3ª ed.) (pp. 55-70). Siglo XXI.

Ciller, C., e Palacio, M. (2011). Cecilia Roth en España (1976-1985). *UNED. Revista Signa 20*, 335-358.

Clark, S. (1994). Rhetoric, social construction, and gender: is it bad to be sentimental? En J. Clifford e J. Schilb (Eds.), *Writing Theory and Critical Theory* (pp. 96-108). Modern Language Association of America.

Cohen, J. (2001). Defining identification: a theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication and Society*, *4*(3), 245-264.

Cohen-Seat, N. (1946). *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale.* PUF.

Coira, P. (1996). Un asunto delicado. En J.L. Castro de Paz (Coord.), *Historia do Cine en Galicia* (pp. 194-211). Vía Láctea.

Coloane, F. (1998). *Tierra del Fuego*. Editorial Andrés Bello. (Obra orixinal publicada en 1956).

Conde, M. (2001, 30 de outubro). Llega a las pantallas "Dagon", el filme de Paco Rabal que se rodó en Combarro. *La Voz De Galicia* http://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/2001/10/30/llega-pantallas-dagon-filme-paco-rabal-rodo-combarro/0003_809983.htm.

Correas, G. d. (2017). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra orixinal publicada en 1631).

Cortázar, J. (1995). El ídolo de las cícladas. En *Final del juego* (pp. 73-81). Anaya e Mario Muchnik. (Obra orixinal publicada en 1954)

Crofts, S. (2002). Reconceptualizing National Cinema/s. En A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism* (pp. 25-51). Rutgers University Press.

Cuerda, J. L. (1999, 3 de outubro). "La lengua de las mariposas". Diario de un rodaje. *El Cultural,* http://www.elcultural.com/revista/cine/La-lengua-de-las-mariposas/14568

Cunha, L. (2006). *Memória Social em Campo Maior. Usos e Percursos da Fronteira.* Don Quixote.

Daux, C. (1909). *Sur les chemins de Compostelle*. Maison Alfred Mame et fils.

Davillier, C. (1949). *Viaje por España*. Ediciones Castilla.

Davis, R. (2004). *Escribir guiones. Desarrollo de personajes.* Paidós.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.

Deleuze, G., e Guattari, G. (1995). Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. [Mille plateux-Capitalisme et schizophrénie] (A. Guerra Neto; e C. Pinto Costa, Trads.]. Editora 34. (Obra orixinal publicada en 1980).

Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago University Press.

Deschamps, J. (1973). L'attribution, la catégorisation sociale et les représentations intergroupes. *Bulletin De Psychologie*, *27*, 710-721.

Deschamps, J. (1985). Definición de sí mismo e identidad social. En W. Doise, J. Deschamps e G. Mugny (Eds.), *Psicologia social experimental. Autonomía, diferenciación e integración.* (2º ed.) (pp. 53-74-74). Editorial Hispano Europea.

Deutsch, K. W. (1953/1966). *Nationalism and Social Communication*. The M.I.T. Press.

Devos, P. H. (1968). *Cartas de Galicia*. Galaxia. (Obra orixinal publicada en 1962).

DiMaggio, M. (1992). *Escribir para televisión, cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y televisivas.* Paidós.

Doise, W. (1972). Rencontres et représentations intergroupes. *Archives De Psychologie, 41*, 303-320.

Doise, W., e Weinberger, M. (1972-1973). Représentations masculines dans différentes situations de rencontres mixtes. *Bulletin De Psychologie*, *26*, 649-657.

Doise, W., Deschamps, J., e Meyer, G. (1978). The accentuation of intracategory similarities. En H. Tajfel (Ed.), *Social comparison and social change* (pp. 159-168). Academic Press.

Doise, W., Deschamps, J., e Mugny, G. (1985). *Psicología Social Experimental. Autonomía, Diferenciación e integración*. Editorial Hispano-Europea.

Duijker, H. C. J., e Frijda, N. H. (1960). *National Character and National Sterotypes*. North-Holland Publishing Co.

Durkheim, É. (1898). Représentations individuelles et représentations colectives. *Revue De Métaphysique Et Morale, 6*, 273-302.

Duveen, G. (2001). Representations, Identities, Resistance. En Deaux. K., e G. Philogène (Eds.), *Representations of the Social: Bridging Theoretical Traditions* (pp. 257-270). Blackwell Publishers.

Edlow, D. W., e Kiesler, C. A. (1966). Ease of denial and defensive projection. *Journal of Experimental Social Psychology, 2*, 56-69.

Egri, L. (2009). *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives* (G. Miller. Trad.). Wildside Press. (Obra orixinal publicada en 1946).

Ehlrich, H. J. (1962). Stereotyping and Negro-Jewish sterotypes. *Social Forces, 3*, 117-125.

Emendas ó articulado formuladas ó Proxecto de lei do audiovisual de Galicia (1998). *Boletín Oficial do Parlamento de Galicia,* 19 de novembro de 1998, 186.

Erll, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. En A. Erll e A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 1-18). Walter de Gruyter.

Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Palgrave MacMillan.

Erll, A., e Nünning, A. (2008). *Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung*. Walter de Gruyter.

Esteva Fabregat, C. (1984). *Estado, etnicidad y biculturalismo*. Península.

Estévez, A. (2001, 8 de novembro). Eloi Lozano. "O audiovisual galego debe ser deseñado polos profisionais, non polas subvencións". *A Nosa Terra*, 1.007, 25.

Estrada, C. (1992, 9 de abril). "Es mi testamento cinematográfico". Afirma Antonio Ferrandis de "El juego de los mensajes invisibles". *Diario Ya*, p. 48.

Fanon, F. (1983). *Los condenados de la tierra* [Les damnés de la terre] (J. Campos, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal publicada en 1961).

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal. (Obra orixinal publicada en 1952).

Feijoo, B. (1676-1764). *Teatro crítico universal* (1999th ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Fernández de Castro, P. (1992). *El búho gallego*. Editorial Compostela. (Obra orixinal publicada en 1620).

Fernández Díez, F. (1996). *Arte y técnica del guión*. Edicions UPC.

Fernández Santiago, M. (2005). Unha aproximación á consideración social dos inmigrantes galegos en Arxentina. *Grial. Revista Galega De Cultura*, (125), 95-114.

Fernández, M. A. (1989, 1 de decembro). "Continental", galleguidad como nunca e imágenes con personalidad. *La Voz De Galicia*.

Fernández, M. A. (1998, 16 de novembro). Delicatessen. *La Voz De Galicia*.

Fernández, M. A. (2001). Un intenso pero escaso século de cine. *Estudos De Comunicación, 1*, 139-152.

Fernández, M. A. (2002). O sector cinematográfico. En X. López García (Ed.), *A comunicación en Galicia 2002* (pp. 103-113). Consello da Cultura Galega.

Fernández, M. A. (2005). *Rodado en Galicia 1916-2004*. Consorcio Audiovisual de Galicia.

Fernández, M. A. (2014). Galicia e o cine. Diversidade e identidade na procura de acomodo. *Grial. Revista Galega De Cultura, 52*(204), 13-37.

Fernández-Santos, E. (1992, 15 de marzo). El actor Sancho Gracia dirige "Huidos", su primera película. *El País*

http://elpais.com/diario/1993/03/15/cultura/732150021_850215.html.

Fernández-Santos, E. (1993, 22 de abril). Sancho Gracia interpreta a un perdedor en el filme "Huidos". *El País* http://elpais.com/diario/1993/04/22/cultura/735429610_850215.html

Feshbach, S., e Singer, R. D. (1957). The effects of fear arousal and suppresion of fear upon social perception. *Journal of Abnormal & Social Psychology, 55*, 283-288.

Field, S. (1995). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot.

Field, S. (1998). *El manual del guionista*. Plot.

Field, S. (2002). *Cómo mejorar un guión. Guía práctica para mejorar y solucionar problemas de guión.* Plot.

Fishman, J. A. (1956). An examination of the process and function of social stereotyping. *Journal of Social Psychology, 43*, 27-64.

Folgar de la Calle, J.M. e Martín Sánchez, R. (2005). O baile de ánimas, de P. Carvajal (1993), un achegamento a unha tradición galega. *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades, 17*, 523-539.

Folgar de la Calle, J.M. (2002). Do cinema en Galicia ó cinema galego. *Grial. Revista Galega De Cultura, 12*(154), 199-211.

Forster, E. M. (2002). *Aspects of the novel*. Rosetta Books. (Obra orixinal publicada en 1927)

Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Siglo XXI.

Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Siglo XXI.

Foucault, M. (1990). *La vida de los hombres infames*. Ediciones La Piqueta.

Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder* (F. Álvarez Uría, J. Vareja Trads.). Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Foucault, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI. (Obra orixinal publicada en 1969).

Foucault, M. (2005). *El orden del discurso* [L'ordre du decours] (A. González Trovano, Trad.). Tusquets. (Obra orixinal publicada en 1970).

Freixas, R. (1994). El baile de las ánimas. El beso de la muerte. *Dirigido Por..., 229*, 8-9.

Friedman, N. (1996). Tipos de trama. En E. Sullá (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 68-77). Crítica. Grijalbo Mondadori. (Obra orixinal publicada en 1955).

Galán Blanco, E. (1997). *O bosque inanimado. Cen anos de cine en Galicia*. Xunta de Galicia.

Galán Blanco, E. (2001, 14 de novembro). La casa del atardecer. *La Voz De Galicia*

Galán Blanco, E. (2014). A azarosa historia de tres películas galegas. Vintecinco anos de *Sempre Xonxa, Urxa* e *Continental*. *Grial. Revista Galega De Cultura, LII* (204), 28-35.

Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Eco-Pós, 9*(1), 58-81.

Galán Fajardo, E. (2007a). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista Del CES Felipe II, 7*.

Galán Fajardo, E. (2007b). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

Galán Fajardo, E. (2007c). La ruptura de estereotipos en la caracterización de los personajes femeninos en las películas de Icíar Bollaín. En J. Marcial Felici e F. J. Gómez Tarín (Eds.), *Metodologías de análisis del film. Comunicaciones.* (pp. 215-223).

Galán, D. (2003, 20 de xuño). Un viaje hacia el pasado. *El País* http://elpais.com/diario/2003/06/20/cine/1056060013_850215.html.

Galán, D. (2004, 15 de abril). "A los que aman", las trampas del amor de Isabel Coixet. *El País* http://elpais.com/diario/2004/04/15/espectaculos/1081980004_850215.html.

Galán, D. (2004, 17 de decembro). Fernando Bauluz, un cineasta en la sombra. *El País* http://elpais.com/diario/2004/12/17/agenda/1103238008_850215.html.

García de Molero, Í., e Finol, J. E. (2006). Semiótica del cine: Un modelo dialógico simétrico/asimétrico para el análisis del texto/discurso fílmico. *Quórum Académico, 3*(1), 77-104.

García Fernández, E. C. (1996). A imaxen cinematográfica durante o franquismo (1940-1970). En Castro de Paz, J. L. (Coord.), *Historia do Cine en Galicia* (pp. 139-179). Vía Láctea.

García-Caballero, A., e Area Carracedo, R. (2007). *Psicopatoloxía do retorno*. Editorial Galaxia.

Gardner, R. C. (1973). Ethnic stereotypes: the traditional approach, a new look. *The Canadian Psychologist, 14,* 133-148.

Gelfand, M. J., Raver, J. L., Nishii, L., Leslie, L. M., Lun, J., Lim, B. C., Duan, L., Almaliach, A., Ang, S., Arnadottir, J., Aycan, Z., Boehnke, K., Boski, P., Cabecinhas, R., Chan, D., Chhokar, J., D'Amato, A., Ferrer, M., Fischlmayr, I. C., Ward, C., e Yamaguchi, S. (2011). Differences Between Tight and Loose Cultures: A 33-Nation Study. *Science, 332,* 1100. https://www.doi.org/10.1126/science.1197754.

Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism.* Blackwell.

Genette, G. (1972). Fronteras del relato. *Análisis estructural del relato* (2ª ed.) (pp. 193-208). Tiempo Contemporáneo.

Genette, G. (1996). Las situaciones narrativas. En E. Sullá (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 261-267). Crítica. Grijalbo Mondadori.

Gilbert, G. M. (1951). Stereotype persistence and change among college students. *Journal of Abnormal & Social Psychology, 46*, 245-254.

Goffman, E. (1970). *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrotu.

Gómez Viñas, X. (2015). *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70.* [Tese de Doutoramento Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva-USC. http://hdl.handle.net/10347/13850.

Gómez Viñas, X. (2018). O Cine en Galiza, un relato descontinuo. En M. Ledo Andión (Coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega I* (pp. 13-42). Editorial Galaxia.

Gómez, L. (1995, 31 de agosto). Miguel Anxo Murado. "Aristarain roubou o meu guión e deu unha imaxe falsa da Galiza". *A Nosa Terra, 689.*

González Besada, A. (1885). *Cuadro de la literatura gallega en los siglos XIII y XIV*. Luis Carral y Puga.

González Besada, A. (1887). *Historia crítica de la literatura gallega*. La Voz de Galicia.

González Reigosa, C. (1982). O tesouro de Petro Xesto. *Traballos premiados no 7º concurso de narracións curtas Modesto R. Figueirido do Pedrón de Ouro* (pp. 91-108). Edicións do Castro.

González Reigosa, C. (1989). *Fuxidos de Sona*. Xerais de Galicia.

González Reigosa, C. (1989, 24 de novembro). "Urxa": por un cine galego. *Faro de Vigo.*

González, M. (1992). *Documentos para a historia do cine en Galicia 1970-1990*. Centro Galego das Artes da Imaxe, Dirección Xeral de Cultura.

González, M. (1996). Cine e emigración. En Castro de Paz, J. L. (Coord.), *Historia do cine en Galicia* (pp. 214-247). Vía Láctea.

González, M. (2001). Aproximación ás imaxes do indiano no cinema español. *Estudios Migratorios, 11-12,* 337-346.

Gordon, R. (1954). Personality dynamics and stereotyping. *International Social Science Bulletin, 6*, 571-576.

Grandmontagne, F. (1922). *Paisajes de España: Galicia y Navarra*. Comp. Gráfica Argentina de Luis Montmasson.

Greimas, A. J. (1966). *Semàntica estrutural. Pesquisa de Método* [Sémantique structurale- Recherche de méthode] (H. Osakabe e I. Blikstein, Trads.). Editora Cultrix.

Greimas, A. J. (1972). Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico. *Análisis estructural del relato* (2ª ed) (pp. 45-86). Tiempo Contemporáneo.

Guilford, J. P. (1959). *Personality*. McGraw-Hill.

Gumucio Dagron, A. (2013). Prólogo. En M. Ledo Andión (Ed.), *Cine, Diversidad y Redes* (pp. 13-16). IUNA.

Gutiérrez San Miguel, B. (Coord.). (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.

Gutiérrez San Miguel, B. (Coord.). (2013). *La representación de la mujer rural en Castilla y León a través de la cinematografía (1975-2010)*. Fragua.

Guyard, M. (1951). L'etranger tel qu'on le voit. *La Littérature comparée* (pp. 110-119). Presses Universitaires de France.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* [La mémoire collective] (I. Sancho-Arroyo, Trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza. (Obra orixinal publicada en 1950).

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria* (M. A. Baeza, e M. Mujica, Trads.). Anthropos Editorial. (Obra orixinal publicada en 1925).

Hall, S. (1993). Culture, community, nation. *Cultural Studies, 7*(3), 349-363. https://doi.org/10.1080/09502389300490251

Hall, S. (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall e P. d. Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (H. Pons, Trad.). (pp. 13-39). Amorrotu editores. (Obra orixinal publicada en 1996).

Hall, S. e Gay, P. d. (2003). *Cuestiones de identidad cultural* (H. Pons, Trad.). Amorrotu editores. (Obra orixinal publicada en 1996).

Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature, 6*, 86-110.

Hamon, P. (1996). La descripción. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 137-139). Crítica. Grijalbo Mondadori.

Haque, A. (1970). Stereotypes of college students in Hyderabad Pakistan) toward the Indians and six Muslim nationalities during the Indo-Pakistan war. *Pakistan Journal of Psychology, 3*, 27-35.

Harding, J., Proshansky, H., Kutner, B., e Chein, I. (1969). Prejudice and Ethnic relations. En G. Lindzey e E. Aronson (Eds.), *The Handbook of Social Psychology* (pp. 1-76). Addison-Wesley Publ. Co.

Hardison, O. B. e Aristóteles. (1968). *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature* (L. Golden, Trad.). Prentice-Hall.

Hayman, J. (1971). Notions of national characters in the eighteenth century. *Huntington Library Quartet, 35*, 1-17.

Heider, F. (1958). *The Psychology of interpersonal relations*. Wiley.

Heredero, C. F. (1998, novembro). El dolor que no encuentra palabras. "A los que aman". *Dirigido Por..., 273*, 40-41.

Hermida, X. (2000, 21 de febreiro). Raúl Veiga estrena en gallego el melodrama "Arde amor". *El País* http://elpais.com/diario/2000/02/21/cultura/951087610_850215.html.

Herrero García, M. (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Gredos (Obra orixinal publicada en 1928).

Hewstone, M., e Jaspars, J. (1981). Intergroup relations and attribution processes. En H. Tajfel (Ed.), *Social identity and intergroup relations*. Cambridge University Press; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Hobsbawn, E,. e Ranger, T. (1984). *The Invention of tradition*. Cambridge University Press.

Holmes, D. S. (1968). Dimensions of Projection. *Psychological Bulletin, 69*, 248-268.

Hornberger, R. (1960). The projective effects of fear and sexual arousal on the ratings of pictures. *Journal of Clinical Psychology, 16*, 328-331.

Hueso Montón, Á. L. (1983). *Los géneros cinematográficos. (Materiales bibliográficos y filmográficos*. Mensajero.

Hueso Montón, Á. L. (1990). *Catálogo dos fondos cinematográficos nos arquivos públicos galegos*. Consello da Cultura Galega.

Hueso Montón, Á. L., e Folgar de la Calle, J. M. (1998). *Filmografía galega. Longametraxes de ficción*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Hueso Montón, Á. L., Martín Sánchez, R., Castro de Paz, J. L., e Pena Pérez, J. P. (1992). *Fontes e documentos sobre cine en Galicia nos arquivos da administración central*. Centro Galego de Artes da Imaxe.

Hume, D. (1985). Of National Characters. *Essays Moral, Political and Literary*. Liberty Fund. (Obra orixinal publicada en 1748).

Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernity, Mass Culture, Postmodernism.* Indiana University Press.

Igartua Perosanz, J. J. (2007). *Persuasión narrativa*. Editorial Club Universitario.

Instrumento de ratificación da Carta Europea las Linguas Rexionais ou Minoritarias, feita en Estrasburgo o 5 de novembro de 1992. (2001). *Boletín Oficial del Estado*, 15 de novembro de 2001. http://www.boe.es/boe/dias/2001/09/15/pdfs/A34733-34749.pdf,

Jahoda, G. (1988). Critical notes and reflections on "social representations". *European Journal of Social Psychology, 18*(3), 195-209. https://doi.org/10.1002/ejsp.2420180302

James, H. (1884). The Art of Fiction. En W. Bassant (Ed.), *The Art of Fiction* (pp. 49-85). Cupples, Upham and Company.

James, H. (1987). *The Princess Casamassina*. Penguin. (Obra orixinal publicada en 1886).

Jáuregui, J. A. (1977). *Las reglas del juego. Las tribus.* Espasa Calpe.

Javaloy, F. (1990). *España vista desde Cataluña. Estereotipos étnicos en una comunidad plural*. PPU.

Jecker, J., e Landy, D. (1969). Liking a person as a function of doing him a favour. *Human Relations, 22*, 371-378.

Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Paidós.

Jodelet, D. (1999). *Les Représentations Sociales*. Presses Universitaires de France.

Jones, R. A. (1977). *Self-fulfilling prophecies. Social Psychological and Physiological effects of expectancies.* Erlbaum.

Jung, C. (1994). *Tipos psicológicos*. Edhasa. (Obra orixinal publicada en 1921).

Kardiner, A. (1968). *El individuo y su sociedad*. Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal publicada en 1939).

Karlins, M., Coffman, T. L. e Walters, G. (1969). On the fading of social stereotypes: Studies in three generations of college students. *Journal of Personality & Social Psychology, 13*, 1-16.

Katz, D., e Allport, G. W. (1931). *Students' attitudes*. Craftsman Press.

Katz, D., e Braly, K. (1933). Racial stereotypes of one hundred college students. *The Journal of Abnormal and Social Psychology, 28*(3), 280-290.

Kawabata, Y. (2007). *A casa das belas adormentadas*. Rinoceronte. (Obra orixinal publicada en 1961).

Kelvin, P. (1972). *The basis of Social Behaviour. An approach in terms of order and value.* Holt, Rinehart & Winston.

Klineberg, O. (1950). Tensions affecting international understanding. A survey of research. *Social Science Research Council. Bulletin, 62*.

Klineberg, O. (1964). *The human dimension in international relations*. Holt, Rinehart & Winston.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine* [The Complete Film Dictionary] (. E. Herrando Pérez, e F. López Martín, Trads.). Akal. (Obra orixinal publicada en 1987).

Korten, F. F. (1973). The sterotype as a cognitive construct. *Journal of Social Psychology, 90*, 29-39.

Kramer, J. (1999). La imagen de Galicia y del gallego en las enciclopedias alemanas. En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación. Artes, Arqueoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos* (pp. 151-158). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Kremer, D. (Ed.) (1999). *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación. Artes, Arqueoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*. Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Krippendorf, K. (1990). *Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós. (Obra orixinal publicada en 1980).

Kropotkin, P. (2005). *La conquista del pan*. Libros de Anarres. (Obra orixinal publicada en 1892).

La Voz de Galicia (2001, 31 de outubro). “Podría pasar el resto de mi vida haciendo cine sobre leyendas gallegas”. *La Voz De Galicia* http://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2001/10/31/pasar-resto-vida-haciendo-cine-sobre-leyendas-gallegas/0003_812446.htm.

Lamas, J. (2014, 17 de maio). Juan Pinzás: «El cine debe ser más artístico». *La Voz De Galicia* http://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2014/05/17/juan-pinzas-cine-debe-artistico/0003_201405G17P53991.htm.

LaViolette, F., e Silvert, K. H. (1951). A theory of stereotypes. *Social Forces, 29*, 257-262.

Ledesma, R. D., Sánchez, R., e Díaz-Lázaro, C. M. (2011). Adjective Checklist to Assess the Big Five Personality Factors in the Argentine Population. *Journal of Personality Assessment, 93*(1), 46-55. https://doi.org/10.1080/00223891.2010.513708.

Ledo Andión, M. (1999). Pequenos países, identidade e procesos culturais. *Revista Latina De Comunicación Social, 14*.

Ledo Andión, M. (2003). *Del Cine-Ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Paidós Ibérica.

Ledo Andión, M. (2004). *Os “Estados Xerais” da cinematografía e do audiovisual en Galiza. Catálogo de producións 2001-2002.* Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela.

Ledo Andión, M. (2010). Nós, imaxinar a nación. *A Trabe De Ouro: Publicación Galega De Pensamento Crítico, 84*, 141-144.

Ledo Andión, M. (2011). *Lusofonía, Interactividade e Interculturalidade*. GEA.

Ledo Andión, M. (2013). Galicia e a construción dun cinema nacional. *A Trabe De Ouro: Publicación Galega De Pensamento Crítico, 95*, 66-77.

Ledo Andión, M. (2013). Propuestas para pensar la diversidad desde el cine-nación. En M. Ledo Andión (Ed.), *Cine, Diversidad y*

Redes. Pequeñas cinematografías, Políticas de la Diversidad y Nuevos Modos de Consumo Cultural (pp. 19-34). IUNA.

Ledo Andión, M. (2014). A construción dunha xinea. *Grial. Revista Galega De Cultura, 204*, 36-43.

Ledo Andión, M. (Coord.). (2002). *Observatorio do Audiovisual Galego. Informe e catálogo 1999-2000*. Universidade de Santiago de Compostela.

Ledo Andión, M. (Coord.). (2013). *Cine, Diversidad y Redes. Pequeñas cinematografías, Políticas de la Diversidad y Nuevos Modos de Consumo Cultural*. IUNA.

Ledo Andión, M. (Coord.). (2018). *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega I.* Editorial Galaxia.

Ledo Andión, M. (Coord.). (2019). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega II.* Editorial Galaxia.

Ledo Andión, M. (Coord.). (2020). *De illas e sereas. Para unha historia do cinema en lingua galega III.* Editorial Galaxia.

Ledo Andión, M., e Castelló Mayo, E. (2012). Identification of barriers and motivations in the circulation of audiovisual media contents in the Lusophone space: communication, interculturality, citizenship, and interactivity. *Comunicación y Sociedad, 25*(2), 85-116.

Ledo Andión, M., e Castelló Mayo, E. (2013). La diversidad cultural a través de la Red: el caso del cine identitario. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana De Comunicación y Educación, 40,* 183-191.

Ledo Andión, M., López Gómez, A., e Pérez Pereiro, M. (2016). Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones. *Revista Latina De Comunicación Social, 71,* 309-331.

Leerssen, J. (2007). Imagology: History and method. En J. Leerssen e M. Beller (Eds.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey.*
(pp. 17-32). Rodopi.

Leerssen, J. (2007). The poetics and antropology of national character (1500-2000). En J. Leerssen e M. Beller (Eds.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey.* (pp. 63-75). Rodopi.

Lei 55/2007, de 28 de decembro, do Cine. (2007). *Boletín Oficial do Estado*, 312, de 29 de decembro de 2007. https://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf.

Lei 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia. (1999). *Diario Oficial de Galicia, 174,* do mércores 8 de setembro de 1999. https://www.xunta.gal/dog/Publicados/1999/19990908/AnuncioEFFE_gl.html.

Leonard, M. (2011). Us and them: Young people's constructions of national identity in Cyprus. *Childhood*, *19*(4), 467-480.

Levine, R. A., e Campbell, D. T. (1972). *Ethnocentrism*. Wiley.

Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism: Race, Feminity and Representation.* Routledge.

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. (2010). *Boletín Oficial del Estado*, 79, de 1 de abril de 2010. https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5292-consolidado.pdf.

Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus (1951). (A. Moralejo, C. Torres e J. Feo, Trads.). Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos. (Obra orixinal do século XII).

Linton, R. (1959). *Cultura y personalidad*. Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal de 1945).

Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. Harcourt, Brace and Company INC.

Lojo, M. R. (2011). La Argentina gallega: Más allá de los estereotipos. *Gramma*, *XXII* (48), 286-297.

Lojo, M. R., Guidoti de Sánchez, M., e Farías, R. (2008). *Los gallegos en el imaginario argentino. Literatura, Sainete, Prensa* (1ª ed.). Fundación Barrié de la Maza.

López de Ayala, A. (1966). *Consuelo*. Aguilar. (Obra orixinal publicada en 1878).

López de Haro, R. (1917). *Los nietos de los celtas*. Biblioteca Nueva.

López Pazos, C. (1989, 30 de novembro). *Continental.* A historia dunha frustración. *A Nosa Terra*.

López, L. (2013, 17 de setembro). Gracia Querejeta: "Volveré a rodar en Galicia, es para mí un referente cinematográfico". *La Voz De Galicia* http://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2013/09/17/gracia-querejeta-volvere-rodar-galicia-mi-referente-cinematografico/0003_201309G17P32991.htm

López, T. (1999). Unha imaxe do galego na poesía da "Nova Xeración Galega". En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación. Artes, Arqueoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos* (pp. 85-99). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Losada, Ó. (2000, 8 de xaneiro). "Sé quién eres", de Patricia Ferreira, concursará en el Festival de Berlín. *El País* http://elpais.com/diario/2000/01/08/cultura/947286005_850215.html.

Lovecraft, H. P. (1982). *Dagon y otros cuentos macabros*. Alianza. (Obra orixinal publicada en 1917).

Lovecraft, H. P. (2012). *The Shadow over Innsmouth* [A sombra sobre Innsmouth; seguido de O que asexa na escuridade] (T. González Ahola, Trad.). Urco Editora. (Obra orixinal publicada en 1931).

Lucas Hidalgo, G. (2010). *Diálogos de apacible entretenimiento*. Universitat de Valencia. (Obra orixinal publicada en 1605).

Macedo, I, e Cabecinhas, R. (2014). Diasporic identity(ies) and the meaning of home in autobiographical documentary films. *Revista Lusófona De Estudos Culturais, 2*(1), 54-71.

Macedo, I., Cabecinhas, R. e Abadia, L. (2013). Audiovisual post-colonial narratives: dealing with the past in Dundo, Colonial Memory. En R. Cabecinhas e L. Abadia (Eds.), *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches* (pp. 159-174). Universidade do Minho. https://core.ac.uk/download/pdf/55623929.pdf.

Macedo, I., Cabecinhas, R., e Macedo, L. (2011). Narrativas identitárias e memórias pós-coloniais: uma análise da série documental Eu Sou África. *Anuário Internacional De Comunicação Lusófona*, 173-191.

Macías, J. (2003). *24 palabras por segundo. Cómo escribir un guion de cine*. IORTV.

Mackie, M. (1973). Arriving at truth by definition: Case of stereotype inaccuracy. *Social Problems, 20*, 431-447.

Macrae, C. N., Stangor, C., e Hewstone, M. (1996). *Stereotypes and Stereotyping*. The Gilford Press.

Maissoneuve, J. (1974). *Introducción a la Psicosociología*. Morata.

Malatesta, E. (1921). *Páginas de lucha cotidiana.* Argonauta.

Martínez Martínez, M. I. (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades.* [Tese de Doutoramento. Universidade de Vigo]. Repositorio Investigo UVIGO. http://hdl.handle.net/11093/416,

McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style, and the principles of screen writing*. Harper Collins Publishers.

Mead, G. H. (1973). *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social* [Mind, self and society]. Paidós. (Obra orixinal publicada en 1934).

Meenes, M. (1943). A comparison of racial steretypes of 1935 and 1942. *Journal of Social Psychology, 17*, 327-336.

Memmi, A. (1974). *Retrato del colonizado* [Le portrait du colonisé] (C. Rodríguez Sanz, Trad.). Cuadernos para el diálogo.

Méndez Ferrín, X. L. (1971). *Retorno a Tagen Ata*. Castrelos.

Méndez Ferrín, X. L. (2004). Boas noites, Eire. En *O crepúsculo e as formigas*. Xerais. (Obra orixinal publicada en 1961).

Mestmann, M. (2005). Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo. *Secuencias. Revista De Historia Del Cine*, (22), 27-47.

Metz, C. (2002). *Ensayo sobre la significación en el cine* [Essais sur la signification au cinéma.]. Paidós. (Obra orixinal publicada en 1968).

Meyer, F. (1999). Galegos e cubanos en "Gallego" de Miguel Barnet. En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de 'galego' fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación Artes, Arquoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso de Estudios Galegos.* (pp. 51-60). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Miguélez, H. (2013). *Galicia, A Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*. University of Wales Press.

Mills, S. (1991). *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. Routledge.

Miranda Barreiro, D. (2015, 26 de decembro). Galicia non ten apelido: a galega invisible de "Ocho apellidos catalanes". *Praza Pública*. http://praza.gal/opinion/3029/galicia-non-ten-apelido-a-galega-invisible-de-ocho-apellidos-catalanes/.

Mistral, F. (1878). *Lou tresor dóu felibrige*. Is Edicioun Ramoun Berenguié.

Mitchel, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.

Monterde, J. E. (1999). Más de lo mismo. *Dirigido Por..., 283,* 38-40.

Montes del Castillo, A. (2001). Films Etnográficos. La construcción audiovisual de las "otras culturas". *Comunicar, 16,* 79-87.

Montesquieu, Ch. L. d. S. (1748). *De l'sprit des lois*. Chez Barrillot & Fils.

Mora, M. (1999, 12 de xaneiro). Xavier Villaverde filma el vacío ideológico en "Finisterre". *El País*. https://elpais.com/diario/1999/01/12/cultura/916095613_850215.html.

Moreira de Morais, M. J. (1999). O imaginário social nas povoações da raia. En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación Artes, Arquoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso de Estudios Galegos.* (pp. 111-118). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público.* Editorial Huemul, S.A. (Obra orixinal publicada en 1961).

Moscovici, S. (1981). On Social Representations. En J. P. Forgas (Ed.), *Cognition*. America Press.

Moscovici, S. (1986). *Psicología Social II: Pensamiento y vida social*. Paidós.

Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of Social Representations. *European Journal of Social Psychology, 18*, 211-250.

Mourgues, N. d. (1988). Le nome du personnage filmique. *Iris*, *8*, 55-69.

Mouriño Cabaleiro C. (2016). *Sistema audiovisual e institución: políticas públicas no caso galego* [Tese de Doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva-USC. http://hdl.handle.net/10347/14600.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen 16*(3), 6-18.

Muñoz Molina, A. (1996). El personaje y su modelo. En E. Sullá (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 311-316). Crítica. Grijalbo. Mondadori.

Muñoz, D. (1991, 21 de xuño). Pedro Carvajal y Urquijo estrena a la vez sus dos primeras películas. *El País*

http://elpais.com/diario/1991/06/21/cultura/677455207_850215.html.

Murado, M. A. (2013). *Outra idea de Galicia*. Debate.

Navarro, A. J. (2001). Los monstruos del mar. *Dirigido Por..., 305*.

Niedhart, G. (1984). Perzeption und Image als Gegenstand der Geschichte von den internationalen Beziehungen. Eine Problemskizze. En B. J. Wendt (Ed.), *Das britische Deutschlandbild im Wandel des 19. und 20. Jahrhunderts* (pp. 39-52). Brockmeyer.

Nietzsche, F. (2000). *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* (D. Garzón, Trad.). Biblioteca EDAF. (Obra orixinal publicada en 1872).

Nogueira, X. (1997). *O cine en Galicia*. A Nosa Terra.

Nogueira, X. (1999). Fisterra. *Grial. Revista Galega De Cultura, 37*(141), 207-210.

Nogueira, X. (2000a). Arde amor. *Grial. Revista Galega De Cultura, 38*(146), 357-361.

Nogueira, X. (2000b). Terra de Fogo (2000). *Grial. Revista Galega De Cultura, 38*(148), 721-724.

Nogueira, X. (2001, 20/12/2001). Hipnotizados polas Belas dormentes. *A Nosa Terra, 1013*.

Nogueira, X. (2004a). As temáticas. *Libro Branco de Cinematografía e Artes Visuais en Galicia* (pp. 71-164). Consello da Cultura Galega.

Nogueira, X. (2004b). Relación con outras áreas culturais. *Libro Branco da Cinematografía e as Artes Visuais de Galicia* (pp. 165-248). Consello da Cultura Galega.

Nogueira, X. (2014). 25 anos de cine en Galicia. Un breve recorrido histórico. *Cinegalicia25: [catálogo da exposición na Cidade da Cultura de Galicia, Museo Centro Gaiás]* (pp. 122). Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria: Fundación Cidade da Cultura de Galicia.

Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria* (L. Masello, Trad.). Ediciones Trilce. (Obra orixinal publicada entre 1984 e 1992).

Núñez Seixas, X. M. (2002). *O Inmigrante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940).* USC: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Núñez Seixas, X. M. (2004). Emigración. *Gran Enciclopedia Galega* (pp. 1-8). El Progreso; Diario de Pontevedra.

Olivares, M. (1988, 20 de agosto). Hervé Hachuel. La personalidad en el séptimo arte. *El País* http://elpais.com/diario/1988/08/20/ultima/588031203_850215.html.

Ortega y Gasset, J. (1956). *Ideas sobre la novela*. Revista de Occidente. (Obra orixinal publicada en 1925).

Ortega y Gasset, J. (1996). El concepto de novela. En E. Sullá (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx* (pp. 32-35). Crítica. (Obra orixinal publicada en 1925).

Osorio Iglesias, O. (2009). *La imagen de la periodista en el cine de ficción de 1990 a 1999.* [Tese de Doutoramento. Universidade da Coruña). Repositorio Universidade da Coruña. https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7193.

Pagán, A. (2020). Illas descoñecidas. En M. Ledo Andión (Coord.), *De illas e sereas. Para unha historia do cinema en lingua galega III*, (pp. 71-102). Galaxia

Pageaux, D. (1981). Une perspective d'études en littérature compraée: l'imagerie culturelle. *Synthesis, 8*, 169-185.

Pageaux, D. (1983). L'imagerie culturelle : De la littérature comparée à l'anthropologie culturelle. *Synthesis, 10*(79), 88.

Pardo Bazán, E. (1986). *Los pazos de Ulloa*. Castalia.

Payá, X., e Sáez, L. (Eds). (2018). *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Media in the Iberian Peninsula*. Francis Boutle Publishers.

Pena, L. (2000, 12 de decembro). "Volveremos a rodar en Galicia". *La Voz de Galicia*

http://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/2000/12/12/volveremos-rodar-galicia/0003_330532.htm.

Pensado, J. L. (1985). *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos.* La Voz de Galicia.

Pereira Carreiro, A. (2013). *(Re-)Constructing National Cinema in Minoritized Language Contexts: The case of Wales and Galicia.* [MPhil Thesis. Cardiff University]. ORCA-Cardiff http://orca.cf.ac.uk/58762/.

Pereira, P. V. (2007). Cartas sin respuesta: intervenciones de gallegos a propósito de Cándida de Niní Marshall. [Comunicación]. VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional De La Asociación Argentina De Semiótica, Rosario, Argentina.

Pereira, P. V. (2009). Lenguas en contacto, el caso Cándida de Niní Marshall. En G. Vázquez Villanueva (Ed.), *Discursos, lengua, imágenes, la cultura gallega en paradigmas plurales* (pp. 185-201). Xunta de Galicia. Secretaría Xeral de Política Lingüística.

Pérez Morán, E. (2012). *La obra audiovisual de Patricia Ferreira desde un nuevo modelo de análisis.* [Tese de Doutoramento. Universidade Pontificia de Salamanca]. Repositorio SUMMA. http://summa.upsa.es/pdf.vm?id=0000032735&page=1.

Pérez Pereiro, M. (2008). *Modalidades humorísticas na comedia televisiva galega: humor e ideoloxía na fórmula televisiva da comedia de situación* [Tese de Doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva-USC. http://hdl.handle.net/10347/2381

Pérez Pereiro, M. (2016). Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente. *Galicia 21, F*, 77-91.

Pérez Pereiro, M., e Perrins, D. (2014). Espelidos ou parvos: tópicos e típicos no discurso da comicidade en Galicia e Gales. *Grial. Revista Galega De Cultura, 203,* 127-133.

Pérez Prado, A. (1973). *Los gallegos y Buenos Aires*. Ediciones La Bastilla.

Pérez Prado, A. (1993). Imaxes da discriminación. *Grial. Revista Galega De Cultura, 31*(118), 212-221.

Pernas, R. (2002). El efecto Xan das Bolas. *La Voz De Galicia* https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2002/12/20/efecto-xan-das-bolas/0003_1383681.htm.

Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Ediciones Robinbook.

Pino, C. (2001, 31 de outubro). Noche de estreno con el filme de terror "Dagon, la secta del mar". *La Voz De Galicia* http://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2001/10/31/noche-estreno-filme-terror-dagon-secta-mar/0003_812445.htm.

Pinto, M., e Gálvez, C. (1996). *Análisis documental de contenido*. Síntesis.

Piñeiro, Ch. (1985, 26 de maio). Facer cine en Galicia. *Faro De Vigo*.

Piñeiro, Ch. (1988, 25 de xullo). Carta al Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía Ministerio de Cultura Madrid. *Atlántico Diario*.

Piñeiro, Ch. (1995). *A luz dun soño e outros textos de cine*. Centro Galego de Artes da Imaxe.

Piñeiro, Ch. (2009). *Sempre Xonxa / un guión de Chano*. Xunta de Galicia: Secretaría Xeral de Medios.

Piñuel Raigada, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios*

Pirandello, L. (1992). *Seis personajes en busca de autor* [Sei personaggi in cerca d'autore] (M. Á. Cuevas, Trad.). Cátedra. (Obra orixinal publicada en 1925).

Plácer, G. (1949). Tirso en Galicia. Tirso de Molina: ensayos sobre la biografía y la obra del Padre Maestro Fray Gabriel Téllez. *Estudios, 461*.

Pombo, Á. (1984). *El hijo adoptivo*. Anagrama.

Popielovo, N. d. (1484). Relación del viaje. En J. García Mercadal (Ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Casa Editorial de Medina.

Prada, J. M. d., Alonso Barahona, F., García Fernández, E. C., e Hueso Montón, Á. L. (2008). *Juan Pinzás. Un universo propio*. T&B Editores.

Propp, V. (2006). *Morfología del Cuento* [Morfologija skazky] (12ª ed.). Editorial Fundamentos. (Obra orixinal publicada en 1928).

Proxecto de lei do audiovisual de Galicia (1998). *Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 158, do 9 de outubro de 1998.

Rajchman, J. (1988). Foucault's Art of Seing. *October*, *44*, 88-117.

Ramblado Minero, M. C. (2009). Re-imaginando al Maquis: guerrilla antifranquista en el cine epañol contemporáneo. En A. R. d. Menezes, R. A. Quance e A. L. Walsh (Eds.), *Guerra y memoria en la España contemporánea. War and Memory in Contemporary Spain* (pp. 181-189). Editorial Verbum.

Ramos Cuba, L. (2019, 21 de decembro). Atravesadas polo cinema. *A Cuarta Parede. http://www.acuartaparede.com/es/atravesadas-polo-cinema/*.

Redondo Neira, F., e Pérez Pereiro, M. (2018). Identidades buscada e construídas: imaxes da emigración galega no cinema. En M. Ledo Andión (Coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega I* (pp. 107-142). Editorial Galaxia.

Reigosa, A., Miranda, X., e Cuba, X. R. (2000). *Diccionario dos seres míticos galegos*. Xerais.

Renan, E. (2006). *¿Qué es una nación? / Qu'est-ce qu'une nation? Edición bilingüe* (2ª ed.). Sequitur. (Obra orixinal publicada en 1882).

Rial, X. (1989, 23 de novembro). Piñeiro y G. Pinal 'Urxa'. *Atlántico*, pp. 30.

Ribera Llopis, J., e Rodríguez González, O. (1999). A imaxe e o concepto de "galego" nas literaturas galega, castelá e catalana da fin do século XIX. En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de 'galego' fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación Artes, Arquoloxía, Música,*

Creación Audiovisual. Actas do V Congreso de Estudios Galegos (pp. 73-83). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Richter, M. N. (1956). The conceptual mechanism of stereotyping. *American Sociological Review, 51*, 227-293.

Rinehart, J. W. (1963). The meaning of stereotypes. *Theory into Practice, 2*, 136-143.

Rivas, M. (1989, 2 de decembro). Tres películas gallegas. *El País* https://elpais.com/diario/1989/12/02/cultura/628556410_850215.html.

Rivas, M. (1995). *Que me queres, amor?* Galaxia.

Roca Baamonde, S. (2012). Nos-otros emigrantes. El estereotipo de la diáspora gallega en el cine argentino. [Comunicación] En *Actas IV Congreso Internacional Latina De Comunicación Social*. La Laguna. (pp. 1-18) . http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html.

Roca Baamonde, S. (2018). Cándida The Emigrant. The portrayal of the Galician Diaspora in the Argentinian Cinema. En X. Payá e L. Sáez (Eds.), *Nation Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula* (1ª ed) (pp. 99-109). Francis Boutle Publishers.

Roca Baamonde, S., Pérez Pereiro, M., e Rodríguez Vázquez, A. I. (2016). Cines nacionales y lenguas no hegemónicas. La invisibilidad del gallego frente a las políticas de diversidad cultural. *Cuadernos De Información y Comunicación, 21*, 151-177.

Rodríguez Rodríguez, M. d. C. (2015). *Sempre Xonxa:* Imágenes de la emigración. En Á. Rodríguez Díaz (Ed.), *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas* (pp. 39-53). Dykinson.

Romano, V. (1993/2007). *La formación de la mentalidad sumisa*. El viejo topo.

Romaguerá i Ramió, J. (1991). *El Lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Ediciones de la Torre.

Romero Suárez, B. (2015). Idioma e Identidad en el Novo Cinema Galego. *Fonseca Journal of Communication, 11*, 9-31.

Romero Suárez, B. (2019). *O rol do galego no cinema galego de ficción: 2000-2015*. [Tese de Doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva-USC. http://hdl.handle.net/10347/20349.

Rosenthal, R. (1966). *Experimenter effects in behavioural research*. Appleton.

Rosenthal, R., e Jacobson, L. (1968). *Pygmalion in the classroom: Teacher expectation and pupil's intellectual development.* Holt.

Rothbart, M., Evans, M., e Fulero, S. (1979). Recall for confirming events: Memory processes and the maintenance of social sterotypes. *Journal of Experimental Social Psychology, 15*, 343-355.

Ruíz Mantilla, J. (2000, 15 de febreiro). Patricia Ferreira recuerda la memoria colectiva de España. *El País* http://elpais.com/diario/2000/02/15/cultura/950569210_850215.html.

Sadoul, G. (1972). *La historia del cine mundial desde los orígenes* (19ª ed.). Siglo XXI Editores. (Obra orixinal publicada en 1949).

Said, E. (1995). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient.* Penguin. (Obra orixinal publicada en 1978).

Salazar, J. M., e Marin, G. (1977). National stereotypes as a function of conflict and territorial proximity: A test of the mirror image hypothesis. *Journal of Social Psychology, 101*, 13-19.

Salgado, D. (27 de novembro de 2009). Vinte anos despois do segundo nacemento do cinema galego. *El País* http://elpais.com/diario/2009/11/27/galicia/1259320703_850215.html.

Sánchez Alonso, F. (1998). Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera). Didáctica, 10*, 79-105.

Sánchez Aranda, J.; Fernández Gómez, E., Gil Gascón, F., e Segado Boj, F. (2011). *Las mujeres en la ficción televisiva española de prime time*. Universidad de La Rioja (UNIR).

Sánchez Noriega, J. L. (2006). El análisis del filme. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (pp. 58-72). Alianza.

Sánchez, S. (2000). "Lena", la pequeña mafiosa. *Fotogramas*, *188.*

Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel Cine.

Sande, J. M. (2018). In the search of the Novo Cinema Galego (New Galician Cinema)-history, narration(s), identity, and models of representation. En X. Payá e L. Sáez (Eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Península* (1ª ed.) (pp. 80-98). Francis Boutle Publishers.

Sanderson, J., D. (2011). The Shadow over Galicia: H.P. Lovecraft's Obsessions Resurface in the Film Adaptation of *Dagon* (2001). [A sombra sobre Galicia: as obsesións de H.P. Lovecraft rexorden na adaptación cinematográfica de *Dagon* (2001)] *Odisea*, *12*, 2245-255.

Sangrador, J. L. (1981). *Estereotipos de la nacionalidades y regiones de España*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Sangrador, J. L. (1996). *Identidades, actitudes y estereotipos en la España de las Autonomías*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Sangro Colón, P., e Huerta Floriano, M. Á. (2006). *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace*. Universidad Pontificia de Salamanca.

Santoro, E. (1977). Consideraciones generales sobre la investigación de estereotipos. *Comunicación: Estudios Venezolanos De Comunicación*, *3*(12), 93-115.

Santos Unamuno, E. (2009). De la imagología a los Imagenation Studies; prolegómenos de una propuesta teórica. En S. Crespo, M. L. García-Nieto, M. González de Ávila, J. A. Pérez Bowie,

A. Rivas e M. J. Rodríguez de León (Eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere.* (pp. 425-432). Ediciones Universidad de Salamanca.

Sayago, S. (2013). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. Discourse analysis as a qualitative and quantitative technique in the social sciences. *Cinta De Moebio. Revista De Epistemología De Ciencias Sociales, 49*, 1-10.

Schlesinger, P. (2000). The sociological scope of 'national cinema'. En M. Hjort e S. Mckenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp. 19-31). Routledge.

Schopler, J., e Compere, J. S. (1971). Effects of being kind or harsh to another on liking. *Journal of Personality & Social Psychology, 20*, 155-159.

Secord, P. F., e Backman, C. W. (1964). *Social Psychology*. McGraw-Hill Co.

Secord, P. F., Bevan, W., e Katz, B. (1956). The Negro stereotype and perceptual accentuation. *The Journal of Abnormal and Social Psychology, 53*(1), 78-83.

Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas.* Paidós.

Sempere, I. (2002). Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino. En C. Fernández Cortizo, D. L. González Lopo e E. Martínez Rodríguez (Eds.), *Universitas. Homenaje a Antonio Erias Roel* (pp. 273-287). Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Serrano, R. (2010). *La creación de personajes cinematográficos. El espejo del celuloide*. T&B Editores.

Sherif, M. (1974). Conflicto y Cooperación. En J. R. Torregosa (Ed.), *Teoría e investigación en la Psicología Social actual.* (pp. 839-859). Instituto de la Opinión Pública.

Sherif, M., Harvey, O. J., J White, B. J., Hood, W. R., e Sherif, C. W. (1961). *Intergroup conflict and cooperation: the Robbers Cave experiment.* University of Oklahoma Book Exchange.

Silva, C. (1989, 19 de decembro). El cine gallego apostará en Vigo por una producción con identidad propia. *La Región. El Dominical.*, pp. 42.

Silva, J. (2019, 21 de decembro). URXA, de Carlos Piñeiro e Alfredo García Pinal. *A Cuarta Parede. http://www.acuartaparede.com/es/urxa-cinegalicia-2019/.*

Smith, A. (2000). Images of the Nation. Cinema, art and national identity. En M. Hjort e S. Mckenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp. 45-59). Routledge.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* [Sciologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain] (J.J. Utrilla, Trad.) (1ª ed. en español). Fondo de Cultura Económica. (Obra orixinal publicada en 1977).

Souriau, É. (1950). *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Flammarion.

Soutelo Vázquez, R. (1999). "Eu non tiña oficio, era labrego". Identidade, representación e memoria na Galicia rural, 1890-1960. En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación. Artes, Arqueoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos* (pp. 301-325). Edicións do Castro; Universidade de Tréveris.

Suárez Fernández, C. (1923). *Galicia la calumniada*. Rivadeneyra.

Sullá, E. (Ed.). (1996). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Crítica. Grijalbo Mondadori.

Swain, D. W. (1990). *Creating characters: how to build story people*. Writer's Digest Books.

Taboada Chivite, X. (1954). La descalificación de Galicia en la literatura y en el pueblo. *Douro Litoral. Boletim Da Comissão Provincial De Etnografía e História, VII-VIII*, 105-127.

Tajfel, H. (1972). La catégorisation sociale. En S. Moscovici (Ed.), *Introduction à la Psychologie Sociale* (pp. 272-302). Larousse.

Tajfel, H. (1978). *Differentiation between social groups. Studies in the Social Psychology of intergoup relations*. Academic Press.

Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales* (C. Huici, Trad.). Herder. (Obra orixinal publicada en 1981).

Tajfel, H., e Billig, M. (1974). Familiarity and categorization in intergroup behaviour. *Journal of Experimental Social Psychology, 10*, 159-170.

Tajfel, H., e Wilkes, A. L. (1963). Classification and quantitative judgment. *British Journal of Psychology, 54*, 101-114.

Tajfel, H., Sheik, A., e Gardner, R. C. (1964). Content stereotypes and the inference of similarity between members of stereotyped groupos. *Acta Psychologica, 22*, 101-201.

Tesnière, L. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Klincksieck.

Tódorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Éditions du Seuil.

Tódorov, T. (1972). Las categorías del relato literario. *Análisis estructural del relato* (2ª ed.) (pp. 155-192). Tiempo Contemporáneo.

Tódorov, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Taller de Ediciones Josefina Betancort.

Tomachevski, B. (1978). Temática. En T. Tódorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. M. Nethol, Trad.). (3ª ed.) (pp. 199-232). Siglo XXI. (Obra orixinal publicada en 1928).

Torreiro, M. (2001, 13 de outubro). Decepciona la película 'Dagon', tercera entrega de la española Fantastic Factory. *El País* http://elpais.com/diario/2001/10/13/espectaculos/1002924002_850215.html.

Torrente Ballester, G. (1996). Una teoría del personaje. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 101-106). Crítica. Grijalbo Mondadori.

Torres, A. M. (1997, 17 de xuño). Los imitadores de Almodóvar. *El País.* https://elpais.com/diario/1997/06/17/cultura/866498413_850215.html.

Torres, A. M. (2004). *Directores españoles malditos*. Huerga y Fierro Editores.

Tranche, R. R., e Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y le memoria*. Cátedra.

Turguénev, I. (1930). *Y así pasó el amor*. Biblioteca Estrella. (Obra orixinal publicada en 1919)

Turner, J. C. (1982). *Rediscovering the social group. A self-categorization theory*. Blackwell.

UNESCO (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Vala, J. (2010). Representações sociais e psicologia social do conhecimento quotidiano. En J. Vala e M. B. Monteiro (Eds.), *Psicologia Social* (pp. 457-502). Fundação Caluste Gulbekian.

Vala, J., e Monteiro, M. B. (Eds.). (2010). *Psicologia Social*. Fundação Caluste Gulbekian.

Valins, S. (1966). Cognitive effects of false hear-rate feedback. *Journal of Personality & Social Psychology*, *4*, 400-408.

Veiga Díaz, T. (1999). A imaxe e o concepto de "galego" dentro e fóra de Galicia. Estudio dos factores psicolóxico e sociolóxico implícitos na fraseoloxía. En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación Artes, Arquoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso de Estudios*

Galegos.(pp. 215). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Veiga, M., Prieto, A., e Vilas, G. (1989, 11 de maio). *Continental:* contrabando, amor e música. *A Nosa Terra*, p. 4.

Ventura, J. (1999). A visión ideal dos galegos para os homes do "Grupo nós". En D. Kremer (Ed.), *A imaxe e o concepto de "galego" fóra e dentro de Galicia. Historia e Ciencias Sociais: Historia, Socioloxía, Etnografía, Economía, Dereito, Política, Comunicación Artes, Arquoloxía, Música, Creación Audiovisual. Actas do V Congreso de Estudios Galegos.* (pp. 61-72). Edicións do Castro; Centro de Documentación da Universidade de Tréveris.

Vicente-Mariño, M. (2006). Desde el análisis de contenido hacia el análisis del discurso: la necesidad de una apuesta decidida por la triangulación metodológica. *Actas IX Congreso Ibercom.* http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18348/CD%2020 0910%20IX%20IBERCOM.pdf.

Vidal Bolaño, R. (2001). Si además creo algo de belleza, mejor. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea, 6*, 17-20.

Vilas, G. (1992, 14 de maio). O xogo das subvencións inservíbeis. A primeira longametrax de Juan Pinzás *A Nosa Terra*, *522*, 33.

Villalba, B. d. (1886). *El pelegrino curioso y grandezas de España*. Sociedad de Bibliófilos Españoles. (Obra orixinal publicada en 1557).

Villaplana, V. (2000). La ficción histórica en *Tierra del Fuego*. Mundo del fin del mundo. *Banda Aparte, 19*, 78-79.

Villares Paz, R., e Fernández Santiago, M. (1996). *Historia da emigración galega a América*. Xunta de Galicia.

Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio.* Editorial Cuarto Propio.

Vinacke, W. E. (1956). Explorations in the dinamic processes of sterotyping. *Journal of Social Psychology, 43*, 105-132.

Vixande, H. (1996, 25 de abril). Unha españolada. *A Nosa Terra*, 723, 24.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Manontroppo.

Voltaire, F. A. (2020). En Pomeau R. (Ed.), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Editions Classiques Garnier. (Obra orixinal publicada en 1756).

VV.AA. (2014). *Cinegalicia25: [exposición] Cidade da Cultura de Galicia, Museo Centro Gaiás.* Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria: Fundación Cidade da Cultura de Galicia.

Weber, M. (1961). Ethic groups. En T. Parsons, E. Shils, K. Negele e J. Pitts (Eds.), *Theories of society. Foundations of modern sociological theory*. (pp. 305-309). Free Press.

Williams, A. (2002). *Film and Nationalism*. Rutgers University Press.

Wimmer, R. D., e Dominick, J. R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación* [Mass Media Research. An Introduction] (J. L. Dader, Trad.). (4ª ed.). Bosch Casa Editorial. (Obra orixinal publicada en 1994).

Yeğenoğlu, M. (1998). *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism.* Cambridge University Press.

Zamora, E. (1988). Grupo étnico. En A. Aguirre (Ed.), *Diccionario temático de antropología*. PPU.

Zillig, M. (1928). Einstellung und Aussage. *Zeitschrift Für Psychologie, 106*, 58-106.

Zillmann, D., e Bryant, J. (1996). *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*. Paidós.

Zozaya, A. (1929). Los rapaciños. *Céltiga, 116.*

Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana De Comunicación y Educación, XV* (29), 51-58.

Zurita, J. (1967-1980). *Anales de la Corona de Aragón (1512-1580).* Institución Fernando el Católico.

Zurro, J. (2016, 30 de maio). ¿Qué fue del cine Dogma? *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/cine/20160527/127987474_0.html.

II. FILMOGRÁFICAS

Almodóvar, P. (Director). (1983). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [Filme] Tesauro, S.A. Kaktus Producciones Cinematografic., SA.

Amadori, L. C. (Director). (1945). *Santa Cándida.* [Filme] Argentina: Argentina Sono Film.

Aríns, M. (Director). (1958). *Un viaje por Galicia.*

Aristarain, A. (Director). (1992). *Un lugar en el mundo.* [Filme] Adolfo Aristarain; Osvaldo Papaleo; Cooperativa De Trabajo La Colmena.

Aristarain, A. (Director). (1995). *La ley de la frontera.* [Filme] Central De Producciones Audiovisuales, S.A; Shazam S.A.

Bardem, J.A. (Director). (1959). *Sonatas* [Filme]. Barbachano Ponce; Union Industrial Cinematografica, SL.

Bauluz, F. e Carvajal, P. (Directores). (1991). *Martes de Carnaval.* [Filme] Jaime Fernández Cid-Fenollera; Creativos Asociados de Radio y Televisión, S.A.; Margen Análisis e Imagen, S.A.

Bayón Herrera, L. (Director). (1940). *Los celos de Cándida.* [Filme] Argentina: EFA.

Bayón Herrera, L. (Director). (1941). *Cándida Millonaria.* [Filme] Argentina: EFA.

Bermúdez, X. (Director). (1992). *Luz negra.* [Filme]. Costa do Castelo Filmes.

Bermúdez, X. (Director). (1998). *Nena.* [Filme] Xamalú Filmes.

Búa, X. (Director). (1986). *Blanca noche*. [Curtametraxe].

Camus, M. (Director). (1988). *La forja de un rebelde.* [Filme] Estela Films, S.A.

Cardona, R. (Director). (1955). *Una gallega en La Habana.* [Filme] Cuba: Pelimex; Argentina Sono Film.

Carré, H. (Director). (1991). *La suerte cambia.* [Curtametraxe] Vici Producciónes, S.L.

Carré, H. (Director). (1993). *Angelitos.* [Curtametraxe] Vici Producciónes, S.L.

Carré, H. (Director). (1994). *Dáme lume.* [Filme] Vici Producciónes; Sun Lua S.L.

Carré, H. (Director). (1997). *Dame algo.* [Filme] Sun Lua, S.L.; Benjamin Producciones Cinematográficas S.L.

Carvajal, P. (Director). (1993). *El baile de las ánimas.* [Filme] Margen Análisis e Imagen, S.A.

Castelo, M. (Director) (1976). *O pai de Migueliño.* [Curtametraxe].

Chávarri, J. (Director). (1986). *El río de oro.* [Filme] Tesauro; Marea Filmproduktion.

Chávarri, J. (Director). (1989). *Las cosas del querer.* [Filme] Lince Films S.L.

Coixet, I. (Directora). (1988). *Demasiado viejo para morir joven.* [Filme] Aura Films, S.A.

Coixet, I. (Directora). (1996). *Cosas que nunca te dije.* [Filme] Eddie Saeta, S.A.; Carbo Films.

Coixet, I. (Directora). (1998). *A los que aman.* [Filme] Sociedad General De Cine, S.A; Le Studio Canal Plus, S.A.

Cuerda, J. L. (Director). (1987). *El bosque animado.* [Filme] Classic Films Productions S.A.

Cuerda, J. L. (Director). (1999). *La lengua de las mariposas.* [Filme] SOGETEL; Grupo Voz; Las Producciones del Escorpión.

Enrich, M.T. (Directora). (1979). *Emigrante*. [Curtametraxe].

Ferreira, P. (Directora). (2000). *Sé quién eres.* [Filme] Continental Producciones, S.L; Tornasol Films, S.A; Zarlek Producciones.

Foley, J. (Director). (1992). *Glengary Glen Ross.* [Filme] GGR; New Line Cinema; Zupnik Cinema Group.

Garci, J. L. (Director). (1988). *Pasodoble.* [Filme] Tesauro.

García Hernández, J. (Director). (2000). *Divertimento.* [Filme] Alta Films, S.A.; Formato Producciones S.L; Divertimento Producciones Cinematograficas S.L.

Gato, M. (Director). (1973). *A tola* [Curtametraxe]. Grupo Enroba.

Gil, J. (Director). (1928). *Nuestras fiestas de allá* [Curtametraxe] Galicia Cinegráfica.

Gil, R. (Director). (1957). *Camarote de lujo.* [Filme] Aspa Producciones Cinematográficas.

Gillian, T. (Director). (1988). *The Adventures of Baron Munchausen.* [Filme] Columbia Pictures Corporation; Prominent Features Laura Film; Allied Filmmakers.

Gómez Muriel, E. (Director). (1951). *Una gallega baila mambo.* [Filme] México: Filmex.

Gómez, M. O. (Director). (1988). *Gallego.* [Filme] S.G. Producciones Cinematográficas, ICAIC.

Gordon, S. (Director). (1985). *Re-animator.* [Filme] Empire Pictures; Re-Animator Productions.

Gordon, S. (Director). (1986). *Re-Sonator (From Beyond).* [Filme] Empire Pictures; Taryn Prov.

Gordon, S. (Director). (2001). *Dagon.* [Filme] Castelao Productions, S.A.

Gracia, S. (Director). (1993). *Huidos.* [Filme] S.G. Producciones Cinematográficas, S.L.

Grupo 4 (Directores). (1977). *¿Por que marchamos?* [Curtametraxe].

Grupo Imaxe (Directores). (1979). *A saída da fábrica de conservas.* [Curtametraxe].

Grupo Lupa (Directores). (1972). *A Rapa das bestas.* [Curtametraxe].

Grupo Lupa (Directores). (1972). *Inqueda volta.* [Curtametraxe].

Grupo Lupa (Directores). (1975). *Edificio Castromil.* [Curtametraxe].

Guridi, L. e Aguilar, S. (Directores). (1994). *Justino, un asesino de la tercera edad.* [Filme] José María Lara Fernández.

Guridi, L. e Aguilar, S. (Directores). (1996). *Matías, juez de línea.* [Filme] Sociedad General de Televisión (SOGETEL) e Lola Films.

Guridi, L. e Aguilar, S. (Directores). (1998). *Atilano, presidente.* [Filme] José María Lara Fernández.

Gutiérrez Aragón, M. (Director). (1995). *El rey del río.* [Filme] SOGETEL; LOLA 2002, S.L.

Hachuel, E. (Director). (1986) *Banter*. [Filme] Banter AG, Tesauro Films.

Hachuel, H. (Director). (1992). *Immortal sins.* [Filme] Tesauro, S.A.; Concorde New Horizons Corporation.

Hamer, B. (Director). (1991). *Søndagsmiddag.* [Curtametraxe].

Hamer, B. (Director). (1994). *Applaus.* [Curtametraxe].

Hamer, B. (Director). (1995). *Eggs.* [Filme] Bulbul Films.

Hamer, B. (Director). (1999). *En dag til i solen (Water Easy Reach).* [Filme] Babel Films, S.L.; Bul Bul Films A.S.; Liberator Production S.A.R.L.

Littin, M. (Director). (1969). *El chacal de Nahueltoro.* [Filme] Cine Experimental de la Universidad de Chile; Cinematográfica Tercer Mondo.

Littin, M. (Director). (1986). *Acta General de Chile.* [Filme] Alfil Uno Cinematográfica; TVE, Televisión Española.

Littin, M. (Director). (2000). *Tierra del Fuego.* [Filme] Castelao Producciones; Sociedad General de Derechos Audiovisuales (SOGEDASA); Surf Film.

López Piñeiro, C. A. (Director). (1974). *Arredor*. [Curtametraxe] Grupo Imaxe.

López Piñeiro, C. A. (Director). (1975). *Illa.* [Curtametraxe] Grupo Imaxe.

López Piñeiro, C. A. (Director). (1980). *Malapata.* [Filme] Cine-Vós.

López Piñeiro, C. A. e García Pinal, A. (Directores). (1989). *Urxa.* [Filme] Carlos López Piñeiro P.C.

Lozano, E. (Director). (1974). *Retorno a Tagen Ata.* [Curtametraxe] Praia Lenta Films.

Lozano, E. (Director). (1988). *Numeralia.* [Curtametraxe].

Lozano, E. (Director). (2001). *Bellas durmientes.* [Filme] Off Films, S.L.

Malle, L. (Director). (1974). *Lacombe, Lucien.* [Filme] Nouvelles Éditions de Films;Universal Pictures; Vides Cinematográfica; Hallelujah Films.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1972). *Sleuth.* [Filme] Palomar Pictures International).

Marsillach, A. (Director). (1973). *Flor de Santidad.* [Filme] Azor Films, S.A.; Distribuidora Cinematográfica Internacional, S. A.

Mignoni, F. (Director). (1940). *El famoso Carballeira.* [Filme] Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA).

Piñeiro, Ch. (Director). (1986). *Esperanza.* [Curtametraxe] P.C. Piñeiro.

Piñeiro, Ch. (Director). (1989). *Sempre Xonxa.* [Filme] Producións Cinematográficas Piñeiro S.A.

Piñeiro, Ch. (Director). *Mamasunción.* (1984). [Curtametraxe] Luciano Manuel Piñeiro, P.C.

Pinzás, J. (Director). (1976). *Mónica.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1977). *Aconteceu en Galicia.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1979). *Amanece en Vigo.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1979). *O derradeiro fiaña.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1980). *Reflexión.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1981). [Curtametraxe] *Ensueños.* Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1981). *Augurio.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1981). *Cien puntos para Julián Pintos.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1981). *Homo Hominis Opus I.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1981). *Vestida de fiesta.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1981). *Virginal.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *Añoranzas.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *El rito.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *El tubo de rayos catódicos.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *Guña.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *Hechizo.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *Juego Decisivo.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1982). *Una historia gallega.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1983). *Carmín.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1983). *Cinefilia.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1983). *La esfera.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1983). *La tercera mujer.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1983). *Muñeca de azul.* [Curtametraxe] Pilar Sueiro Films.

Pinzás, J. (Director). (1992). *El juego de los mensajes invisibles.* [Filme] Atlántico Films, S.L.

Pinzás, J. (Director). (1995). *La leyenda de la doncella.* [Filme] Atlántico Films.

Pinzás, J. (Director). (2000). *Era outra vez.* [Filme] Atlántico Films.

Pinzás, J. (Director). (2002). *Días de voda.* [Filme] Atlántico Films.

Pinzás, J. (Director). (2005). *El desenlace.* [Filme] Atlántico Films.

Querejeta, G. (Directora). (1992). *Una estación de paso.* [Filme] Elias Querejeta Producciones Cinematográficas, S.L.

Querejeta, G. (Directora). (1996). *El último viaje de Robert Rylands.* [Filme] Elias Querejeta Producciones Cinematográficas, S.L.; Buxton Films Ltd.

Querejeta, G. (Directora). (1999). *Cuando vuelvas a mi lado.* [Filme] Sociedad General De Cine, S.A.; Elias Querejeta Producciones Cinematográficas, S.L.; Albares Productions S.A.R.L.; Blu Film.

Reig Gonzalbes, A. e Amwamder Aman, C. (Directores). (1951). *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas. NO-DO.*

Rey, F. (Director). (1941). *¡Polizón a bordo!* [Filme] Cesáreo González Producciones cinematográficas.

Rodríguez Baixeiras, E. (Director). (1973). *A morte do mariscal* [Curtametraxe]. Grupo Enroba.

Rodríguez Baixeiras, E. (Director). (1974). *O documento* [Curtametraxe]. Grupo Enroba.

Román, A. (Director). (1935). *Canto a la emigración* [Curtametraxe].

Rossellini, R. (Director). (1948). *Germania, anno zero.* [Filme] Tevere Film; SAFDI; Union Générale Cinématographique (UGC).

Ruibal, E. (Director). (1973). *Holocausto*. [Curtametraxe]. Grupo Lupa.

Santos Discépolo, E. (Director). (1943). *Cándida, la mujer del año.* [Filme] Argentina: Argentina Sono Film.

Saraceni, J. (Director). (1964). *Cleopatra era Cándida.* [Filme] Argentina: Filmex Argentina.

Simón, A. (Director). (1997). *La novia de medianoche.* [Filme] Encuadre Producciones de Cine, S.L.; Televisión de Galicia.

Soler, F. (Director). (1951). *Los enredos de una gallega.* [Filme] México: Ultramar Films.

Soler, F. (Director). (1955). *El indiano* [Filme] Arofilms.

Soler, J. (Director). (1949). *Una gallega en México.* [Filme] México: Filmex.

Soler, Ll. (Director). (1878). *O monte é noso*. [Curtametraxe].

Soler, Ll. (Director). (1977). *Autopista, unha navallada á nosa terra*. [Curtametraxe].

Spielberg, S. (Director). (1989). *Indiana Jones and the Last Crusade.* [Filme] Paramount Pictures; Lucasfilm.

Suárez, G. (Director). (1988). *Remando al viento.* [Filme] Ditirambo FIlms, S.A.; Viking Films.

Tapia, G. (Director). (2001). *Lena.* [Filme] Producciones La Iguana; Alta Films, S.A.;Trafico De Ideas S.L.; Filmanova, S.L.

Uribe, I. (Director). (1989). *La luna negra*. [Filme] Origen Producciones Cinematograficas S.A.

Veiga, R. (Director). (1994). *A metade da vida.* [Filme] Fenda Films S. CCOP LITDA.

Veiga, R. (Director). (2000). *Arde amor.* [Filme] Fenda Films.

Velo, C. (Director). (1936). *Galicia-Finisterre.* [Curtametraxe].

Villaverde, X. (Director). (1984). *Veneno Puro.* [Curtametraxe].

Villaverde, X. (Director). (1989). *Continental.* [Filme] Javier Villaverde Asociados, S.L.

Villaverde, X. (Director). (1999). *Finisterre, donde termina el mundo.* [Filme] Continental Producciones, S.L.; Tornasol Films, S.A.; Xavier Villaverde P.C.