

Para unha historia do cinema en lingua galega

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

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

[2] A foresta e as árbores

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

 grupo de estudos audiovisuais

 EDITORIAL GALAXIA

A]

Para unha historia do cinema en lingua galega
[2] A foresta e as árbores

PANTALLAS]



Para unha historia do cinema en lingua galega

[2] A foresta e as árbores

Margarita Ledo Andi6n [Coord.]

M^a Soliña Barreiro Gonz6lez
Xos6 Nogueira
Enrique Castell6 Mayo
Fernando Redondo Neira

Jos6 Luis Castro de Paz
Ant6a L6pez G6mez
Marta P6rez Pereiro
Iv6n Villarnea 6lvarez

 GALAXIA

 EDITORIAL GALAXIA

Fóra de campo

Traumáticas históricas e persoais no cinema galego

Iván Villarrea Álvarez

Iván Villarrea Álvarez

Doutor en Historia da Arte pola Universidad de Zaragoza, traballa actualmente como investigador posdoutoral na Universidade de Santiago de Compostela. Autor do libro *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (2015) e coeditor dos volumes colectivos *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (2014) e *New Approaches to Cinematic Space* (2019). Socio fundador do Cineclub de Compostela e colaborador habitual da revista *A Cuarta Pared*, que codirixiu entre os anos 2013 e 2017.

Disque hai algo alí, alén do cadro: unha acción, unha presenza; algunha lería que non se chega a ver, mais que dá para imaxinar. Pode que estea a acontecer arestora, ou que xa ocorrera hai tempo, ou ás veces nin iso, apenas un indicio de algo que nunca pasou en ningures e que aínda así se deixa sentir: pódese percibir na liña de fuga dunha ollada, no ronsel dun corpo en momento, nas palabras e sons que chegan de algures, nos obxectos que nos fan pensar nese algures. Que algo non estea á vista non significa que non estea: está na medida en que algún outro elemento nos permite saber da súa existencia, quer na vida, quer no cinema.

A esencia do discurso cinematográfico, segundo Francisco Javier Gómez Tarín, non está no que se amosa, senón no que se agacha, no que se suxire a través dunha ausencia, nas elipses ou no fóra de campo (2006, p. 212). As elipses inciden no tempo, eliden pasaxes, concentran o relato. O fóra de campo, pola contra, conecta espazos, amplía o cadro, completa o relato: xungue o visíbel co non visíbel. A definición técnica deste último concepto salienta o seu carácter aberto, potencialmente infinito: o fóra de campo sería así o espazo fílmico

suxerido polo campo visual que inclúe todo aquilo que non se atopa representado iconicamente no plano (Sorolla Romero & Loriguillo López, 2015, p. 168).

Os elementos audiovisuais presentes no campo establecen un vencello co que está fóra dese campo mediante unha serie de ligazóns que ten estudado, entre outros, Philippe Durand (1993, pp. 97-99): as olladas, acenos ou frases dos personaxes; as súas entradas e saídas no campo; a alternancia entre un campo e o seu contracampo; os lixeiros movementos de cámara que reencadran o espazo; ou ben outros movementos máis marcados, como as panorámicas, os *travellings* ou os planos secuencia, quer con *steadycams*, guindastres ou *drons*, que abren o campo e crean un espazo fluído; tamén a focalización interna, que sinala un punto de vista subxectivo; o emprego de espellos ou reflexos que deixan ver algo que está alén do cadro; os campos baleiros —ou baleirados— que levan o público a pensar no que falta neles; e, por suposto, calquera son diexético que veña dunha fonte que non estea á vista.

Todos estes recursos establecen unha ponte entre o que se ve e o que se intúe, o que se pode saber e o que se debe deducir. Esta relación de sentido, no entanto, non é binaria. André Gardies fala máis ben de tres espazos: aquí, alí e alén (1993, p. 35). O primeiro —aquí— é o campo, o que se ve na imaxe. O segundo —alí— é o fóra de campo contiguo, o espazo físico que rodea a imaxe. O terceiro —alén— é o fóra de campo indeterminado, un espazo abstracto e infindo que abrangue calquera lugar real ou imaxinario, mesmo calquera idea, que entronque co discurso do filme. Este último espazo está sempre aberto a calquera significado que lle queira dar o público: é un espazo ambiguo e polisémico que establece, segundo explica Gómez Tarín, unha relación actualizábel con outros conxuntos, cos elementos que están presentes, e tamén unha relación virtual co todo, isto é, con calquera cousa que, aparentemente, estea ausente (2006, p. 196). Por iso, todas as imaxes, mesmo aquelas que semellan máis pechadas, teñen sempre un fóra de campo que alude a todo aquilo, máis concreto ou máis abstracto, que poida ter algunha relación directa ou indirecta, mesmo metafórica, co que as imaxes deixan ver.

A partir destas ideas, o propósito deste capítulo é analizar o funcionamento e o significado do fóra de campo en varios filmes galegos deste século, como *1977* (Peque Varela, 2007), *Fóra* (Pablo Cayuela

& Xan Gómez Viñas, 2012), *Encallados* (Alfonso Zarauza, 2012), *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014), *Os días afogados* (Luís Avilés e César Souto, 2015), *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2016), *Trinta lumes* (Diana Toucedo, 2018) ou *Trote* (Xacio Baño, 2018), entre outros. Nestes traballos, o fóra de campo vén sendo, ante todo, un recurso de posta en escena que axuda a definir o espazo do relato, complementando as imaxes e ampliando o seu alcance, mais tamén é unha figura retórica que remite a acontecementos traumáticos do pasado histórico e da memoria persoal que non se poden ou non se queren representar, ás veces por non existir rexistros visuais directos destes acontecementos, mais sobre todo por non saber aínda como procesalos, quer nas imaxes, quer na memoria. O fóra de campo, neste sentido, recolle e expresa, a través da ausencia, o sentir íntimo dos personaxes ante o que pasou, o que está a pasar ou o que nunca pasou; unha pulsión inconsciente, ás veces reprimida, que acompaña a personaxes e espectadores de xeito similar, tanto dentro como fóra do cinema, malia o seu carácter, por definición, invisíbel.

Jet Lag. Á procura do non-acontecemento

Traballar cansa, sobre todo á noite, e aínda máis no exterior: na quenda nocturna dunha gasoleira, por exemplo. Eloy Domínguez Serén, un cineasta ao que lle gusta filmar o traballo, quería documentar en *Jet Lag* o cansazo que supón unha xornada nocturna, polo que lle pediu á produtora Beli Martínez que localizase unha gasoleira aberta durante toda a noite na que os empregados aínda saísen a atender os clientes a altas horas da madrugada. A localización escollida estaba en Guillarei (Tui), un lugar ao que cineasta e produtora se desprazaron durante cinco noites entre finais de outubro e comezos de novembro de 2013 para filmar a xornada laboral do único traballador que ficaba nesa gasoleira durante a quenda nocturna. A proposta tiña, de partida, un forte pouso observacional: a idea era, simplemente, acompañar a ese traballador, Diego Castiñeiras, durante as longas horas da súa xornada, filmando o frío, o tedio, a espera, os escasos clientes e as rutinas establecidas.

Jet Lag ancora a cámara nun espazo e nun tempo previamente definidos: estamos en Guillarei, sempre á noite, e o único que podemos

facen —o equipo de rodaxe, o traballador da gasolinera e mais os espectadores do filme— é agardar a que pase algo. Nestas coordenadas, o fóra de campo presenta dúas variábeis, segundo a distinción que fai Dominique Villain (1997, p. 85): un fóra de campo momentáneo, referido aos espazos, personaxes ou obxectos ausentes durante un tempo limitado; e un fóra de campo definitivo, onde se atopan os espazos, personaxes ou obxectos que nunca aparecen.

O mellor exemplo dun fóra de campo momentáneo neste filme aparece na secuencia máis longa —seis minutos— da súa primeira metade. No seu inicio, o cadro amosa o surtidor de combustíbel da gasolinera e mais un treito da estrada, por onde se achegan as luces dun camión. O vehículo parará xusto á beira do surtidor para encher o depósito, e uns minutos despois chegará un segundo camión que fará o propio da outra banda do surtidor. O cadro manterase inmóbil durante o tempo que pasa o primeiro camión na gasolinera, para logo abrirse a través dunha panorámica cara á dereita que acompaña a súa partida e incorporación á estrada. A seguir, sen cortar o plano, a cámara volverá ao cadro inicial desta secuencia, cunha panorámica cara á esquerda, e daquela, cando volve amosar o surtidor... Sorpresa! Hai un terceiro camión ocupando exactamente a mesma posición na que medio minuto antes estaba o primeiro camión. Os vehículos son diferentes, obviamente, mais a dinámica de traballo na gasolinera é a mesma: o traballador atende os clientes, enche o depósito dos camiións e cobra polo seu servizo. A espera, a demora e a repetición das accións do personaxe dan conta das súas rutinas laborais, salientadas polo gag, construído a partir do fóra de campo contiguo e momentáneo, dese primeiro camión que desaparece pola esquerda e despois volve aparecer á dereita transmutado nun terceiro camión.

Os exemplos do fóra de campo definitivo son, pola súa banda, moito máis numerosos e significativos en *Jet Lag*. Para comezar, a luz do día está ausente en toda a metrxaxe: a quenda nocturna represéntase como unha temporalidade cun ritmo propio, moroso, alleo ao dinamismo da vida diúrna. A contorna que rodea a gasolinera —o núcleo de Guillarei, as estradas que levan até alí e mesmo a extensa rede de comunicacións da que forman parte— tamén fica á marxe, representada polas visitas dalgúns clientes habituais, como os camioneiros portugueses que din que veñen dun algures que está a máis de catrocentos quilómetros de distancia, ou o repartidor de



FOTO 1. *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014)

prensa que chega todos os días á mesma hora, contra o remate da quenda nocturna, cos xornais quentes da imprenta.

A rodaxe de *Jet Lag* debería ter acumulado moitas máis escenas destas se non fose porque nun deses cinco días aconteceu algo completamente inesperado: a gasolinera foi atracada por dúas persoas ás 21:52 do 31 de outubro de 2013, xusto na última hora da quenda vespertina, é dicir, cando apenas faltaban uns minutos para que o equipo de rodaxe chegase ao lugar (FOTO 1). O asalto ocorreu fóra da temporalidade do filme, polo que Eloy Domínguez Serén tivo que recorrer a dous elementos externos ao dispositivo para poder incluír ese acontecemento na metrxaxe: as imaxes de videovixilancia da gasolinera, que amosan a chegada repentina dos delincuentes armados e a súa rápida fuxida en moto, e os boletíns informativos da Radio Galega que van dando conta das últimas novas sobre este caso na segunda metade do filme. O roubo, estrictamente, non está fóra de campo, porque quedou rexistrado nas imaxes de videovixilancia, mais o desenvolvemento posterior de todo o operativo de busca e captura que a policía secreta e mais a garda civil artellou para deter os atracadores pertence xa a ese fóra de campo definitivo que o equipo de rodaxe non tiña capacidade para filmar.

Cómpre salientarmos que *Jet Lag* xa transgredira o seu dispositivo observacional antes deste acontecemento: no final da segunda noite de rodaxe, unha panorámica cara á dereita amosa de súpeto á

produtora Belí Martínez mentres traballa como sonidista do filme. A presenza do equipo de rodaxe dentro do campo visual está completamente vetada no paradigma observacional, xa que quebra a súa ilusión de transparencia ao recoñecer a intervención do cinema sobre o real. Neste sentido, durante boa parte do século xx, o espazo da produción cinematográfica ficou confinado a un fóra de campo infranqueábel co que non podía haber ningunha caste de interacción: nin olladas a cámara, nin conversas co equipo, nin moito menos imaxes do propio equipo. Este tabú foi desafiado polos documentais participativos dos anos sesenta para logo ir sendo gradualmente superado polos títulos reflexivos dos setenta e mais os traballos performativos dos oitenta, nos que os cineastas e os seus equipos pasaron a ser un personaxe máis do filme, como acontece na segunda metade de *Jet Lag*. Emporiso, a partir desa primeira aparición de Belí Martínez en campo, o que fora concibido como un documental observacional pasará a ser un documental reflexivo, no que director e produtora comparten moitos planos e conversas co empregado da gasoleira mentres cada un deles fai o seu traballo —e haberá momentos nos que os personaxes mesmo colaboren en cadansúas tarefas: nun plano, vese como director e produtora limpan o pavimento da gasoleira; noutro, como o empregado posa para a cámara, seguindo as indicacións do cineasta.

Os tres personaxes comparten ademais o mesmo medo á reaparición dos dous atracadores, polo que a súa espera inicial por algún acontecemento que os distraia do tedio nocturno —a chegada dalgún cliente— convértese logo do asalto nunha espera ansiosa porque chegue o final da xornada sen que teña acontecido ren relacionado co operativo policial de busca e captura. Se cadra, por iso, a secuencia máis longa da segunda parte do filme —sete minutos— está filmada no interior da tenda da gasoleira, coa cámara encadrando a porta para gravar a todas as persoas que cruzan o seu limiar, coma se este cadro panóptico puidese protexer os personaxes dunha hipotética agresión. Ao longo desa secuencia, o director, a produtora e o protagonista do filme entrarán e sairán do campo mentres comentan a situación diante e detrás da cámara, de xeito que a súa presenza visual entrecortada contrasta coa continuidade dos seus diálogos, xa que para a captación do micrófono, como ten escrito Dominique Villain, nunca hai fóra de campo (1997, pp. 90-91).

Este efecto manterase sen cortar a secuencia durante a visita dos policías secretos que están a vixiar a gasoleira, que van tomar café á tenda. A conversa muda daquela de ton, xa que as brincadeiras entre uns e outros, case sempre emitidas dende o fóra de campo, axudan a rebaixar a tensión do momento. Os policías, a fin de contas, tamén son traballadores nocturnos, igual que o empregado da gasoleira ou o equipo de rodaxe, polo que *Jet Lag* remata, malia o susto intermedio, igual que comezara: documentando a xornada nocturna duns e doutros, facendo visíbel o traballo, o tedio e a espera, é dicir, amosando xusto aquilo que, noutros relatos, fica sistematicamente elidido.

Fóra. A opacidade da Historia

Hai lugares que podemos localizar no mapa, mais non podemos entrar neles: sabemos onde están, mais non como son, e moito menos como foron. O Hospital Psiquiátrico de Conxo, en Santiago de Compostela, é un destes espazos vedados e velados: unha heterotopía de desviación —como lles chamaba Michel Foucault aos emprazamentos nos que recalán os individuos cun comportamento desviado da norma (1994: 757)— que os cineastas Pablo Cayuela e Xan Gómez Viñas tentaron retratar na longametraxe documental *Fóra*. A súa cámara, con todo, non puido filmar o interior do hospital, porque os seus responsábeis alegaron que a gravación podería alterar o tratamento dos pacientes (Cayuela, en Losada, 2013), polo que os cineastas rodaron no xardín, fixeron unha panorámica circular arredor do edificio principal, chantaron a cámara fronte á porta de entrada do complexo —vista dende a rúa— e crearon unha fermosa secuencia de planos de detalle da grande escalinata de mármore que dá acceso ao primeiro andar (FOTO 2). Xardín, fachada, porta e escalinata: espazos de tránsito que establecen sucesivos límites á ollada. Estas barreiras concéntricas dan conta, de xeito alegórico, do proceso de achegamento dos cineastas a un lugar que, en verdade, non podían amosar, e a unha historia da que agora apenas quedan testemuños dispersos. Por este motivo, *Fóra* constrúese a partir dun fóra de campo definitivo de carácter espacial —o interior do sanatorio— que vai adquirindo un carácter temporal a medida que o filme desvela as múltiples formas polas que o pasado vai ficando excluído do presente.



FOTO 2. *Fóra* (Pablo Cayuela e Xan Gómez Viñas, 2012)

O proxecto inicial, como ten explicado Pablo Cayuela, «ía na liña dun cinema máis contemplativo, que buscase as pegadas da historia nun lugar, sen intervención das voces e sen unha montaxe moi marcada» (en Losada, 2013). A imposibilidade de filmar o interior do sanatorio determinou, pola contra, un dispositivo que, segundo Xan Gómez Viñas, viría a reproducir «o noso propio proceso de investigación» (en Losada, 2013). Nestas circunstancias, os cineastas decidiron adoptar distintas estratexias performativas para lles dar significado aos materiais compilados, comezando pola creación dun gran mural que reúne, a xeito de colaxe, toda caste de documentos e testemuños relacionados co hospital (FOTO 3): postais do sanatorio a comezos do século XX, noticias publicadas na prensa, dous manifestos coas reivindicacións laborais dos seus traballadores escritos respectivamente nos anos trinta e setenta, gravacións en Súper 8 dunha festa celebrada no seu xardín en 1976, exemplares dos libros *A Siquiatría en Galicia* de Emilio González Fernández (1977) e *Conxo: Manicomio e Morte* de Arturo Alot Montes (1977), moitas fotografías antigas do barrio e da xente que vivía e traballaba nel, e mesmo retratos de varios persoeiros ilustres relacionados co lugar, dende a escritora Rosalía de Castro, nada no barrio, até o psiquiatra Ramón Muncharaz, xefe clínico do hospital despedido tras criticar o seu funcionamento durante un debate emitido por Televisión Española en 1983, pasando tamén polo cardeal Miguel Payá y Rico, pro-



FOTO 3. *Fóra* (Pablo Cayuela e Xan Gómez Viñas, 2012)

motor do sanatorio, e o teórico Félix Guattari, que escribiu sobre el no seu libro *La révolution moléculaire* (1977).

Os materiais que compoñen este mural anticipan os temas e personaxes que vai tratar o filme ao longo dos seus seis capítulos: «Ouveo», «El primer loco», «Laborterapia», «Carne negra», «Reforma» e «Contrarreforma». O fóra de campo, no mural, é triplo: primeiro é espacial, porque a parede da que penduran os materiais non está no psiquiátrico; despois é temporal, porque estes testemuños proceden do pasado, de distintos momentos datados entre finais do século XIX e finais do XX; e por último é cinematográfico, porque todos estes documentos serven de enlace entre a investigación previa á realización do filme e o seu resultado final, que os espectadores están a piques de ver. O público, polo tanto, nunca ve directamente o hospital, nin moito menos o seu pasado: ve unha serie de materiais que remiten a ese lugar en diferentes épocas e que pertencen ao espazo de produción do filme, xa que son as pezas coas que traballan os cineastas para lle dar forma ao filme.

Fóra ábrese coa comentada secuencia de planos de detalle da grande escalinata de mármore —un espazo liminar que sinala o carácter impenetrábel do lugar, co seu epicentro sempre fóra de campo— e continúa coa secuencia do mural, na que se asume e potencia ese fóra de campo até convertelo no motor do filme: o esquecemento progresivo de todo o que aconteceu no barrio e no sanatorio, quer pola falta

de documentos ou pola falta de memoria, estimula a curiosidade dos cineastas, que tentan comprender e explicar os testemuños dos que dispoñen para compartilos co seu público —un público concibido como suxeito potencial, futuro—. O filme pode dar a impresión de presentar estes materiais en bruto, mais as estratexias performativas que desenvolven Cayuela e Gómez Viñas revelan sempre a súa intervención como mediadores entre os documentos e o público. As imaxes en Súper 8 da festa no xardín, por exemplo, non se inclúen directamente na metraje, senón que as vemos reproducidas nunha pantalla como parte dese mural. Os textos que se len ante a cámara, pola súa banda, lense para alguén: primeiro para os cineastas, despois para o público.

Estes matices da posta en escena introducen unha distancia con respecto aos documentos orixinais que recalca o salto que hai entre o tempo da súa creación e o tempo da súa lectura, sexa en 2012, cando se fixo o filme, ou máis adiante, cando calquera espectador volva velo. Esta distancia axuda a manter os documentos vivos, abertos a futuras interpretacións, que ben poderían ser diferentes ás que suxire o filme. Tanta énfase na mediación serve, en definitiva, para salienta a transparencia do dispositivo, que os cineastas conciben como antídoto para paliar a opacidade dalgunhas imaxes e, sobre todo, do propio territorio, sempre suxeito a intervencións periódicas que seleccionan, alteran e mesmo eliminan os vestixios do pasado.

Cayuela e Gómez Viñas ligan explicitamente a historia do Hospital Psiquiátrico coa historia do barrio de Conxo, porque os dous espazos teñen sufrido procesos similares de abandono e marxinação desde o punto de vista asistencial e urbanístico, respectivamente. Neste sentido, a segunda sección do filme, titulada «El primer loco», explora a coincidencia temporal, dunha banda, da publicación do relato homónimo de Rosalía de Castro (1881) co proxecto do sanatorio impulsado polo cardeal Payá —o título da sección, obviamente, procura a polisemia— e, doutra banda, a chegada de dous símbolos da modernidade ao mesmo lugar con pouco máis dunha década de diferenza, como salienta o comentario ás imaxes:

O manicomio é fillo do progreso, como o tren ou a fábrica. Doce anos e cincocentos metros separan a primeira estación de tren de Galicia e o seu primeiro manicomio. Conxo non é unha paisaxe industrial: non hai edificios de tixolos vermellos, nin galpóns, nin chemineas fumegantes ou

fábricas abandonadas. Houbo unha estación, inaugurada o 15 de setembro de 1873; e hai un manicomio, inaugurado o 1 de xullo de 1885. Hai tamén unha fábrica de antenas, mais non é a que Luís, o primeiro tolo, viu vomitar mestas labaradas de fume. O manicomio é a fábrica de Conxo.

O ferrocarril é unha infraestrutura que fende a paisaxe: outro espazo de tránsito que supón, ao mesmo tempo, un límite que illa o barrio da súa contorna —como o xardín, a fachada, a porta ou a escalinata no caso do hospital—. A súa construción deixou, ademais, numerosas pegadas datadas no territorio, como a antiga estación de Cornes —esa primeira estación de tren da que fala o comentario, transformada entre 2007 e 2009 na Casa das Asociacións de Santiago de Compostela— ou a vella ponte de ferro sobre o río Sar, desaparecida trala reforma do trazado ferroviario, que se atopaba, como se ve no filme, no punto exacto no que agora se cruzan a distintas alturas o río, a vía de alta velocidade e mais o viaduto do periférico compostelán. As novas infraestruturas superpóñense ás antigas e borran a memoria do territorio, como tamén acontece noutro título desta década construído a partir doutro gran fóra de campo espacial e temporal: *Esquece Monelos*, un sentido autorretrato urbano no que a desaparición do río Monelos —sistematicamente canalizado e soterrado polas autoridades municipais coruñesas ao longo do século pasado— lle serve á directora Ángeles Huerta como dobre metáfora da perda da memoria histórica da súa cidade e da perda da memoria persoal de seu pai, doente de alzhéimer.

A asociación entre o manicomio, o tren e mais a fábrica permítilles a Cayuela e Gómez Viñas afondar noutra exclusión significativa: a ausencia dos doentes na táboa de persoal do Hospital Psiquiátrico en 1973, malia que moitos deles traballaban daquela como man de obra barata, como denunciou a xornalista Tareixa Navaza nunha reportaxe emitida orixinalmente por Televisión Española en 1983 e recuperada despois polos cineastas para este filme: «Dentro da recuperación do enfermo polo traballo atopamos na sección de laborterapia moi pouca xente facendo traballos minimamente creativos —dicía a xornalista—, sendo o traballo da maioría dunha monotonía total e sen atisbos de participación, como si foran máquinas». A explotación dos pacientes dá pé a incluír varias referencias a distintos episodios de conflitividade laboral no sanatorio, como a folga da Sociedade de

Camareiros e Empregados do Manicomio de Conxo, que transcorreu en outubro de 1933; o despido, consumado en 1975, dos médicos que comezaran a reforma do modelo asistencial; ou as concentracións do persoal de limpeza en novembro de 2011, durante a rodaxe do filme, en protesta polas súas condicións de traballo. Todos estes lances, igual que os testemuños ligados á reforma e á contrarreforma do hospital, son pequenas pezas de procesos maiores que *Fóra* rescata do esquecemento co obxectivo de reintroducir estes acontecementos no relato histórico. Velaí a dinámica do filme: recuperar materiais que quedaran fóra —do discurso e do presente— para crear con eles un novo arquivo que axude a comprendermos o que ocorreu dentro —do sanatorio, do barrio e da sociedade.

Encallados. A grande historia deste país

Os cinemas pequenos teñen que reducir a escala dos seus grandes relatos para poder abordalos, polo que antepoñen o cotián ao extraordinario, a anécdota á épica e o enxeño aos valores de produción. Con estes vimbios, como contar unha catástrofe? Como filmar un acontecemento capaz de desbordar a toda unha sociedade? Alfonso Zarauza deu unha resposta práctica a estas preguntas con *Encallados*, unha autoficción metacinematográfica que pon en escena o seu propio proceso de produción para cumprir cun encargo urxente do produtor Farruco Castromán: representar o que significou a catástrofe provocada polo afundimento do buque petrolero Prestige fronte ás costas galegas en novembro de 2002 sen ter os medios necesarios para poder amosala.

O punto de partida de *Encallados* é un conflito administrativo que deriva nun conflito económico e laboral: un produtor cinematográfico, encarnado nas imaxes polo propio Castromán, ten menos de dous meses para facer un filme sobre a catástrofe do Prestige para o que previamente recibira unha subvención da Xunta de Galicia. Se non remata o filme en tempo e forma, terá que devolver o importe íntegro da subvención cun 20 % de recargo, cousa que comprometerá as finanzas da súa produtora —ZircoZine, a empresa real fundada por Farruco Castromán e Luis Tosar en 2007—. Para saír adiante, o produtor ofrécelle este proxecto a un director da súa confianza —Alfonso Zarauza, interpretado ante a cámara polo actor Xulio Abonjo— cunhas condicións de produción moi precisas e,

desafortunadamente, moi precarias: dúas semanas de preprodución, dúas máis de rodaxe, dez localizacións e oito intérpretes, entre eles os dous socios da produtora. O director tenta rexeitar a proposta, mais o produtor chantaxéao ameazándoo con non financiar o seu seguinte traballo —*Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014)— se non resolve antes esta encomenda. Dada a situación, Zarauza —o personaxe e o cineasta— non ten outra que comprometerse a facer este filme, para o que precisa a axuda de dous guionistas: Andrés Mahía e Xosé Castro, Andy e Pato para os amigos e para os espectadores, dous dos tres socios da produtora Zopilote —de novo, unha empresa real— que serán interpretados, respectivamente, polos actores Ricardo de Barreiro e Federico Pérez Rey. Esta presentación define as regras do dispositivo: o filme que o público está a ver vai reconstruír as circunstancias que deron orixe á súa produción coas ferramentas do cinema de ficción, comezando pola escolla premeditada do celuloide en branco e negro como soporte de gravación.

O arco narrativo de *Encallados* está organizado en pequenos capítulos que se corresponden con días sucesivos: o personaxe do director recibe o encargo de facer o filme un mércores, e ao día seguinte, xoves, comezará a traballar cos dous guionistas para desenvolver un primeiro tratamento do guión. A súa tormenta de ideas consiste, basicamente, en padear historias, dándolles voltas aos argumentos de distintos filmes de éxito para adaptalos ao contexto requirido: o Prestige a xeito de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), *Forrest Gump* (Robert Zemekis, 1994), *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) ou *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005). A fórmula non convence ao director, mais os personaxes finalmente acordan escribir un filme composto por catro episodios breves independentes, na liña de *Night on Earth* (Jim Jarmusch, 1991), nos que o Prestige funcione como nexo entre as diferentes historias. As ideas seguen fluíndo no terceiro día do relato, o venres, mais o director está cada vez menos convencido co proxecto, até que finalmente entra en crise no cuarto día, o sábado, porque non cre no que está a facer. A súa primeira reacción é pechase na casa a ver imaxes reais dos días nos que o chapapote asphaltou as praias do país, á procura de inspiración; e a segunda é saír de esmorga cos guionistas a encherse de comida e bebida cos 200€ que lle conseguiran levantar ao produtor para os seus gastos.

Copa vai, botella vén, os tres personaxes pasarán esa noite compartindo as súas penas polos bares composteláns. Pato falará das cen horas de brutos de cámara que axudou a gravar para un documental da Plataforma contra a Burla Negra que finalmente quedou sen montar, porque a xente que traballaba nel rematou saturada co tema. Andy, pola súa banda, describirá unha escena que ficou excluída do documental que el produciu e escribiu —e polo que gañou un Premio Mestre Mateo—: un grupo de mariñeiros bebendo nun bar de Muxía cos cartos do subsidio que lles deu o Goberno mentres cantan «outro máis!, outro máis!». Atención, esta anécdota encaixa coa traxectoria profesional de Andrés Mahía —o documental do que fala é *Muxía, política na Costa da Morte* (Ricardo Llovo, 2003)— e, máis importante, ten o seu paralelo directo na escena de *Encallados* na que se conta, xa que os tres personaxes tamén se están embebedando nun bar co diñeiro recibido co gallo do Prestige: a mesma situación reproducécese nun contexto diferente, de forma que o que fica fóra de campo —a catástrofe, a marea negra, os voluntarios; o pasado, en definitiva— represéntase neste filme a través dunha alegoría retranqueira que evoca os sentimentos daquel momento —a sensación de impotencia e frustración ante aquilo que nos supera. O relato, nesta altura, xa está preparado para o seu punto de xiro: os personaxes non tardarán moito en decatarse de que non precisan douscentos figurantes quitando chapapote das praias para contar a catástrofe, como di o produtor na primeira escena do filme, senón que abonda con contar a historia do seu fracaso, a historia, como di Andy, de «tres gilipollas que non saben nin contar a súa propia historia».

O discurso de *Encallados* baséase nun traballo consciente e premeditado cun fóra de campo de carácter histórico: o trauma nacional que supuxo a marea negra do Prestige non podía ser aínda abordado dez anos despois, cando Farruco Castromán lle solicitou a subvención á Agadic para facer este filme, porque nese momento non había suficiente distancia temporal e emocional con respecto aos acontecementos como para poder representalos coas ferramentas da ficción. As imaxes e lembranzas daqueles meses estaban —e, nalgúns casos, aínda están— pechadas en caixas reais e metafóricas, como a que garda as fitas coa metraxe que o personaxe do director revisa unha e outra vez, sen saber como darlles sentido ou continuidade. O traballo do loito aínda non rematara unha década des-



FOTO 4. *Encallados* (Alfonso Zarauza, 2012)

pois, por moito que a efeméride do décimo aniversario convidase daquela a volver sobre o tema.

A solución que propón Zarauza en *Encallados* é entender a catástrofe do Prestige como un episodio que revelou a incapacidade do país para estar á altura das circunstancias, por moito que o esforzo e a solidariedade duns tentase paliar o desleixo e a negligencia doutros. A incompetencia dos gobernantes autonómicos e estatais para evitar o afundimento do barco ou, cando menos, para minimizar os danos provocados pola vertedura de algo máis de 60.000 toneladas de fuel óleo das 77.000 toneladas que transportaba o buque en total, ten o seu reflexo na incapacidade do produtor, do director e dos guionistas para faceren ese gran filme sobre o Prestige co que todos eles soñan, cada un ao seu xeito. O recurso á alegoría autoficcional dálle a este equipo a posibilidade de facer unha parodia autocrítica da súa actitude ante a catástrofe, como cidadáns e como creadores, sen por iso deixar de facer o filme encomendado.

A penúltima escena de *Encallados* reconstrúe a reunión na que o director e os guionistas lle presentan a súa contraproposta metacine-matográfica ao produtor mentres a cámara retrocede amodo, abrindo o plano, para incluír a presenza do equipo de rodaxe dentro do campo visual e confrontar así os auténticos Alfonso Zarauza, Andrés Mahía e Xosé Castro, que aparecen sentados de costas en primeiro plano,

cos actores que os interpretan, que rematarán a secuencia de pé en segundo plano (FOTO 4). Ese movemento de cámara crea unha *mise en abyme* que xungue dúas temporalidades distintas nun mesmo plano, emparellando a vontade de facer un filme co momento preciso da súa realización nunha imaxe que, ademais, está estratexicamente situada contra o final da metraxe. Nunha reviravolta herdeira de 8 ½ (Federico Fellini, 1963), a encomenda que tanto mal lles deu aos seus creadores, de súpeto, xa está cumprida.

A catástrofe do Prestige non é o único lance histórico que latexa aquí no fóra de campo: *Encallados* reflicte, ante todo, a experiencia da gran recesión, a crise económica global que atinxiu o seu peor momento, no caso galego, entre os anos 2012 e 2013, xusto durante a produción deste filme. As condicións de traballo que Castromán lle ofrece a Zarauza —no mundo real e na súa translación cinematográfica— son o resultado das restricións económicas daquel tempo, no que faltaba o crédito —o produtor quéixase, en castelán,¹ de que «los bancos no sueltan un duro»— e medraba a picaresca —a súa empresa perdería máis diñeiro devolvendo a subvención recibida co 20 % de recargo que facendo este filme en condicións precarias.² De feito, hai unha escena en *Encallados* na que Castromán mesmo verbaliza explicitamente o carácter transversal da crise, que daquela xa afectaba a todas as clases sociais e sectores profesionais: «¿Quieres que te diga yo cuál es la gran historia de este país? —espétalle ao personaxe do director—. ¡La que se nos viene encima! ¡Esa es la gran historia de este país! Como sigamos así voy a tener que cerrar el chiringo. ¡Que se va todo a la mierda, que no hay un duro!». Nesta conxuntura, o bloqueo do director e dos guionistas para cumprir co encargo recibido é, en verdade, unha alegoría da parálise que sufriu a sociedade durante a recesión —xusto o contrario do que aconteceu nos meses posteriores ao afundimento do Prestige— por non ser capaz daquela de ima-

1 *Encallados* é un filme bilingüe. A posición aberta e integradora de Zarauza con respecto ás escollas lingüísticas no cinema galego aparece sintetizada nunha das liñas de diálogo que o personaxe do director pronuncia neste filme: «Yo prefiero galego, pero pode ser castelán, galego, castrapo, como se fala aquí».

2 A precariedade laboral no sector audiovisual galego espertaría tamén as críticas da actriz Lola Dueñas durante a rodaxe doutro filme producido por Castromán e dirixido por Zarauza na mesma época, *Os fenómenos*, como recollía unha noticia publicada nas páxinas de *La Opinión de A Coruña* (Pérez, 2012).

xinar un escenario alternativo ás políticas de austeridade aplicadas polos gobernos estatais de José Luis Rodríguez Zapatero e Mariano Rajoy Brey. A decisión de deixar os estragos da marea negra e da crise económica no fóra de campo durante boa parte da metraxe, ocultos baixo o xogo de espellos do cinema dentro do cinema, consegue, en última instancia, transmitir toda a impotencia e frustración que estes dous traumas causaron —e aínda causan— no pobo galego.

Interior e exterior, individual e colectivo

Os grandes acontecementos son a parte máis recoñecíbel dos procesos de longo curso, que entremetres van deixando unha pegada imperceptíbel no territorio e na vida dos cidadáns. A incidencia destes procesos na contorna próxima e na esfera do cotián dá orixe a unha constelación de experiencias individuais que, no seu conxunto, conforman os traumas históricos colectivos. Moitos procesos, no entanto, decorren sen grandes acontecementos, quer pola acumulación de pequenas accións que alimentan un mesmo fenómeno ou, polo contrario, pola ausencia de accións que poidan revertir unha determinada tendencia; dúas dinámicas que normalmente actúan de forma complementaria. O cinema pode ignorar ou integrar estes procesos, omitindo ou incorporando nas imaxes aqueles elementos que poidan dar conta da súa existencia. En calquera destes dous casos, o fóra de campo é sempre un recurso útil e polisémico, porque deixa á vontade do público a interpretación específica daquilo que se suxire a través da ausencia, sexa porque os cineastas non están interesados neses procesos ou porque consideran que resulta máis axeitado abordalos de forma implícita e indirecta.

Pode que un dos procesos históricos máis representados no cinema galego durante as últimas catro décadas sexa o abandono do medio rural. Moitos filmes, dende *Mamasunción* (Chano Piñeiro, 1984) en adiante, están concibidos como elexías pola desaparición do estilo de vida rural tradicional: a estrutura en catro tempos de *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989), por exemplo, establecía unha analogía entre a idade dos personaxes, as estacións do ano e o dinamismo da aldea, Trasdome, que ía esmorecendo devagar até entrar no segmento final no que María Soliña Barreiro González identifica como «a temporalidade da fin e da desaparición» (2018, p. 70). Esta temporalidade correspóndese co que Xosé Constenla Vega

denomina «colapso territorial», unha situación que se caracteriza «pola súa natureza terminal ou cando menos crónica» na que «unha parte do territorio —a rural— se atopa practicamente aniquilada, e outra —a urbana— posúe cada vez menos vizo na creación de actividade» (2018, p. 159). A influencia do modelo de relato popularizado por *Sempre Xonxa*, no que a temporalidade da fin conduce cara ao colapso territorial, continúa vixente nesta década en traballos de non ficción como *Os días afogados* ou *Trinta lumes*, que empregan o fóra de campo para crear metáforas que recuncan no discurso saudosista sobre a eclipse da aldea como núcleo da comunidade nacional.

Os días afogados, en concreto, emprega o caso de Aceredo, na Baixa Limia, para afondar no trauma das aldeas asolagadas polos encoros: a súa metraxa fai emerxer o seu antigo núcleo, desaparecido nos primeiros meses de 1992, a través dos rexistros profesionais —da televisión— e amadores —dos veciños— que foron gravados nos anos previos á subida do nivel da auga, así como tamén a través das imaxes da primeira reaparición deste lugar vinte anos despois, en 2012, cando o caudal do encoro de Lindoso baixou abondo como para deixar á vista as súas construcións parcialmente destruídas. A reaparición de Aceredo na tona da auga e nas imaxes do filme supón un retorno do reprimido, do trauma do pasado, que ficara dúas décadas mergullado nun fóra de campo real —obviamente, o propio encoro— e simbólico —a memoria dos antigos moradores— moi semellante ao limbo no que se atopa o río Monelos na Coruña, tal e como explica Ángeles Huerta en *Esquece Monelos*. A aldea asolagada e o río soterrado serían así dous síntomas do colapso territorial que funcionan, no cinema, como espazos intermitentes, isto é, como espazos simbólicos que representan simultaneamente o pasado e o presente dun mesmo lugar (ver Villarrea Álvarez, 2019).

Trinta lumes, pola súa banda, trata o caso das aldeas da montaña cun dispositivo a medio camiño entre o rexistro etnográfico e o relato fantástico: a cineasta Diana Toucedo e mais a súa directora de fotografía Lara Vilanova filman imaxes da vida cotiá de distintas xeracións de persoas que viven na serra do Courel, ás que lles superpoñen, no comentario, o monólogo dunha rapariga adolescente sobre as ánimas dos antigos moradores da comarca. As imaxes documentan o presente, mais a voz sitúao nesa temporalidade da fin e da desaparición, na que a ausencia dos que marcharon é moito máis relevante

que a presenza dos que aínda fican no lugar. Varios planos suxiren a encarnación desas ánimas nos vagalumes que aparecen recreados mediante efectos dixitais no máis fondo das fragas e espenucas da contorna ou no interior das casas abandonadas que explora a protagonista. Porén, o alén no que habitan eses espíritos permanecerá sempre fóra de campo, xa que o que non se ve, segundo a cineasta, é moito máis poderoso que o que se amosa (Toucedo en Pena, 2019, p. 63).

Hai outros filmes, como as ficcións *Pradolongo* (Ignacio Vilar, 2008), *Sicixia* (Ignacio Vilar, 2016) ou *Trote*, nos que o rural segue a ter vitalidade, sen por iso estar exento de conflitos económicos, amorosos, familiares ou xeracionais. Os relatos de *Pradolongo* e *Sicixia* están sementados de tópicos maniqueos, se ben cómpre recoñecermos que Ignacio Vilar aprendeu cos anos a disimular a súa tendencia cara ao subliñado enfático: todos os conflitos en *Pradolongo* expresábanse a través de diálogos explicativos, mentres que en *Sicixia* hai máis confianza na capacidade enunciativa da imaxe, quer pola maior experiencia do realizador na planificación de secuencias quer pola destreza do seu director de fotografía, Diego Romero. A crise de parella do protagonista masculino deste último filme, por exemplo, ficará sen explicación verbal, igual que o seu accidente, que acontece fóra de campo tras ser anticipado pola lenda do Buserán, un trovador medieval que tería sido guindado ao mar polo pai da súa namorada na furna que dende aquela leva o seu nome.

Trote, pola contra, adopta unha narrativa elíptica acorde cos conflitos enquistados na familia da protagonista, Carme, unha muller adulta que vive co seu pai ancián na aldea e recibe a visita do seu irmán Luís, que vive na cidade coa súa parella, María. Nin pai nin fillos son capaces de verbalizar os seus sentimentos de afecto ou malestar, polo que a posta en escena, en troques de amosar o que eles non conseguen dicir, escamotea conscientemente aquelas imaxes que poderían confirmar o que o público debe deducir a través da información dispoñíbel: a morte recente, fóra de campo, do personaxe da nai. A causa directa da dor física que magoa o corpo da protagonista, por exemplo, só se revela avanzada a metraxa, mediante un plano enigmático no que María, de costas, en primeiro plano, e Luís, de fronte, en segundo plano, ollan para un coche accidentado no que semanas antes viaxaba Carme coa súa nai, aínda viva daquela, camiño do hospital (FOTO 5). A incomunicación na familia alonga o loito e envelena

as relacións entre os personaxes, de xeito que a opción de ir traballar á cidade se presenta como unha posibilidade para fuxir deste medio tóxico. O cineasta Xacio Baño, con todo, non inclúe no final de *Trote* ningún plano que confirme a saída de Carme da aldea, senón que conclúe o filme con imaxes da Rapa das bestas —unha celebración moi presente no cinema galego desta década, dende *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013) a *Sicixia*, sen esquecermos a curtametraxe titulada, precisamente, *Rapa das bestas* (Jaione Camborda, 2017)— nas que a loita externa entre os humanos e os cabalos expresa a loita interna da protagonista entre a razón e o instinto á hora de tomar decisións.

Trote pertence a unha veta do Novo Cinema Galego que procura introducir unha perspectiva feminina e feminista no debate público para combater o androcentrismo dominante. Desta forma, tanto os filmes que retratan a figura materna como un suxeito completo e complexo atenzado polos roles e estereotipos de xénero —as curtas *Anacos* (Xacio Baño, 2012), *Eco* (Xacio Baño, 2015) e *Matria* (Álvaro Gago, 2017)— como tamén aqueloutros títulos que exploran os traumas experimentados polas mulleres no pasado e no presente —como os abusos e desprezos sufridos polas emigrantes galegas na Arxentina desvendados en *A cicatriz branca* (Margarida Ledo, 2012), ou o medo ás agresións sexuais entendido como ferramenta de control social en *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2018)— desenvolven estratexias visuais e discursivas apoiadas, de novo, no fóra de campo para abordar conflitos que teñen sido sistematicamente silenciados e minimizados dende a lóxica do heteropatriarcado.

O malestar interior que moitas persoas senten ante as obrigas e restricións que a mentalidade tradicional asocia co seu xénero ten a súa mellor expresión na curtametraxe de animación *1977*, un relato autobiográfico no que a súa autora, Peque Varela, sintetiza en pouco máis de sete minutos o proceso de creación dunha identidade propia alén dos estereotipos impostos. Ese malestar represéntase neste filme a través dun borranchon ou remuíño que o personaxe principal ten dando voltas no seu interior durante boa parte da metraje. As liñas que o compoñen reaccionan ante os estímulos coercitivos que, dende o exterior, sinalan o que unha rapariga pode ou non pode facer, de xeito que ese remuíño vai medrando co tempo e dándolle forma á silueta do personaxe nas súas distintas fases vitais, dende a infancia até a mocidade. A súa revolta contra os estereotipos de xénero, alimen-



FOTO 5. *Trote* (Xacio Baño, 2018)

tada pola hostilidade externa que lle dirixen os rapaces e rapazas da súa idade, levarao ao colapso repetidas veces, representado no filme polo recurso ao fundido a negro.

O clímax de *1977* amosa ao personaxe, xa adulto, tentando reducir e gardar ese remuíño dentro súa, mentres unha grande orla negra vai cercando a súa figura no cadro, facéndoa prisioneira. Orla e remuíño son dúas metáforas visuais dos discursos normativos que oprimen ás persoas. Fronte á súa influencia, Peque Varela propón aprender a moldear ese remuíño, de dentro para fóra e non de fóra para dentro, combatendo a hostilidade que vén do exterior —o letreiro de «marimacho», que o seu personaxe finalmente derruba— para poder gozar mellor da vida: así, na última secuencia, o personaxe consegue extraer ese remuíño do seu interior e transformalo nun fío inerte que adopta a seguir a forma dunhas gaviotas que marchan voando. A través desta caste de metáforas, *1977* exterioriza procesos interiores que normalmente fican no fóra de campo polo seu carácter gradual e emocional, dándolles visibilidade a experiencias individuais que atinxen dun xeito ou doutro a un amplo colectivo de persoas. «Todos medramos con algún complexo —di Varela nunha entrevista publicada na revista *A Cuarta Pared*—, e por iso creo que todos poden entender o que conta *1977*. Canto máis persoal e honesta sexa a historia que contas, máis universal será» (en Losada, 2011).

Coda: Un cinema fóra de campo

Moitas das propostas cinematográficas que abrollaron nos últimos doce anos na Galiza recorren a algunha das múltiples variábeis do fóra de campo para construír o seu discurso: pode ser un fóra de campo espacial, contiguo e momentáneo, que chame a atención do público nunha determinada dirección ou, simplemente, que compense as carencias da produción; ou pode ser máis ben un fóra de campo temporal, indeterminado e definitivo, que permita facer referencia a acontecementos e emocións do pasado que xa non se poden representar, sexa pola falta de rexistros ou polo seu carácter abstracto e traumático. Esta inclinación cara ao non dito e o non visto reflicte as limitacións materiais coas que aínda se traballa no país, mais tamén expresa un claro desexo de ampliar o campo do visíbel en todas as direccións, para poder abranguer todos aqueles espazos e tempos que, polas súas características, non collen dentro do cadro.

Un caso extremo desta querenza pola polisemia do fóra de campo sería a curtametraxe experimental *Uluru* (Alberte Pagán, 2018), unha peza de sete minutos composta principalmente por unha montaxe vertixinosa de planos moi breves da gran rocha sagrada dos *pitjant-jatjara anangu* —tamén coñecida como Ayers Rock— que se atopa no centro do deserto australiano. Filmar este lugar, para Alberte Pagán, non deixa de ser unha forma de falar do dereito á autodeterminación do pobo galego, como declarou na gala de clausura do Festival Curtocircuíto 2018 mentres recollía o premio ao mellor filme da sección Planeta GZ, xa que as imaxes desta rocha ben poden funcionar, na súa interpretación máis ampla, como unha ponte que une as loitas dos pobos *anangu* australianos coas dos seus veciños galegos nos antípodas. Esta lectura encaixa coa vocación cosmopolita do Novo Cinema Galego, que aspira a suturar a ruptura entre a terra e o mundo dándolles ás historias locais unha dimensión global. O emprego alegórico do fóra de campo indeterminado e definitivo contribúe notabelmente a esta operación, abrindo a posibilidade de que o cinema galego transcenda a conciencia da súa nada para ser todo aquilo que os cineastas se propoñan —na medida, obviamente, en que lles dea o caletre.

Bibliografía

- ALOT MONTES, Arturo (1977). *Conxo: Manicomio e Morte*, Monforte de Lemos: Edicións Xistral.
- BARREIRO GONZÁLEZ, María Soliña (2018). «Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase», en Ledo Andián, Margarita (coord.), *Marcas na paisaxe*, Vigo: Editorial Galaxia, pp. 43-79.
- CASTRO, Rosalía de (1881). *El primer loco. Cuento extraño*, Madrid: Imprenta y Librería de Moya y Plaza.
- CONSTENLA VEGA, Xosé (2018). *O colapso territorial en Galiza*, Vigo: Editorial Galaxia.
- DURAND, Philippe (1993). *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, París: Les Éditions du Cerf.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits*, París: Éditions Gallimard.
- GARDIES, André (1993). *L'espace au cinéma*, París: Meridiens Klincksieck.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco José (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Emilio (1977). *A Siquiatría en Galicia*, A Coruña: Edicións do Rueiro.
- GUATTARI, Félix (1977). *La révolution moléculaire*, París: Éditions Recherches.
- LOSADA, Arturo (24 de xaneiro de 2011). «O Cinema de Peque Varela», A Cuarta Pared, 1. Dispoñíbel en: <http://www.acuartapared.com/peque-varela/> (consultado o 19 de febreiro de 2019).
- LOSADA, Arturo (2 de maio de 2013). «É alucinante como poden anesthesiarse as lembranzas», A Cuarta Pared, 15. Dispoñíbel en: <http://www.acuartapared.com/procesos-fora> (consultado o 12 de febreiro de 2019).
- PENA, Jaime (2019). «Entrevista Diana Toucedo. El paisaje invisible», *Caimán. Cuadernos de Cine*, 79, p. 63.
- PÉREZ, Antares (3 de novembro de 2012). «Y tras la cámara... otra crisis», *La Opinión de A Coruña*. Dispoñíbel en: <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2012/11/03/camara-crisis/661193.html> (consultado o 17 de febreiro de 2019).
- SOROLLA ROMERO, Teresa, e LORIGUILLO LÓPEZ, Antonio (2015). «Fuera de campo», en Gómez-Tarín, Francisco José, e Marzal Felici, Javier (coords.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, Madrid: Cátedra, pp. 168-169.
- VILLAIN, Dominique (1997). *El encuadre cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (2019). «Blinking Spaces in Contemporary Psychogeographical Documentaries», en Rosário, Filipa, e VillarMEA Álvarez, Iván (eds.), *New Approaches to Cinematic Space*, Nova York e Londres: Routledge, pp. 111-128.