



Universidade de Santiago de Compostela

Facultade de Ciencias da Comunicación

TRABALLO DE FIN DE GRAO

O *novo* Novo Cinema Galego
a través da crítica cinematográfica
(2019-2021)

Autora:

Celia Eiras Rubín

Titora:

Marta Pérez Pereiro

Co-titora:

M^a Soliña Barreiro González

Xuño 2022

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Ciencias da Comunicación da
Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Dobre Grao en
Xornalismo e Comunicación Audiovisual no curso académico 2021/2022

**O *novo* Novo Cinema Galego
a través da crítica cinematográfica (2019-2021)**

**El *nuevo* Novo Cinema Galego
a través de la crítica cinematográfica (2019-2021)**

**The *new* Novo Cinema Galego
through film criticism (2019-2021)**

*Para o tecido intelectual galego, a importancia de 'Sempre Xonxa',
como a de 'O que arde', é técnica, non plástica. As crónicas
de Cinegalicia subliñaban por riba de todo o carácter
histórico da cita, e os premios en Cannes de Laxe
son aplaudidos porque 1) van para casa e 2) fan bonito.
É o que ten sistematizar unha cultura, que crea gana de prestixio.*

Anxo F. Couceiro, 2019

*Em tempos de crise é necessária
umha arte nacional como ferramenta libertadora.
O cinema galego terá que dirimir esta contradición
entre madurez artística e parco compromiso nacional.*

Alberte Pagán, 2021b

RESUMO

Ao longo da última década, agromou en Galicia unha nova forma de facer cine. Cineastas e filmes orbitaron arredor da etiqueta ‘Novo Cinema Galego’ coa intención común de expresar a identidade territorial galega mediante a experimentación das formas, afastándose dos modelos industriais. Paralelamente, profesionais da crítica cinematográfica e do xornalismo dedicáronse a cubrir a actualidade do movemento desde medios dixitais e impresos, algunhas e algúns empregando a súa actividade coma ferramenta conscientemente reivindicativa da corrente.

Este traballo analiza desde a perspectiva do *framing* os enfoques ideolóxicos e temáticos operados nos textos xornalísticos publicados en nove medios galegos e estatais, con motivo dos filmes, estreados entre 2019 e 2021, asociados ao Novo Cinema Galego: *O que arde* (Óliver Laxe, 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), *Arima* (Jaione Camborda, 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño, 2020) e *Nación* (Margarita Ledo, 2020). O obxectivo da investigación é identificar as dinámicas xeradas entre medios e cineastas e entender o rol que tivo a crítica no desenvolvemento do Novo Cinema Galego nunha etapa marcada polo seu achegamento aos modelos industriais e mais ao público xeral.

Palabras chave: Novo Cinema Galego, Crítica de cinema, Framing, Xornalismo especializado, Cinema transnacional.

RESUMEN

A lo largo de la última década ha surgido en Galicia una nueva forma de hacer cine. Cineastas y películas orbitaron alrededor del sello ‘Novo Cinema Galego’ con la intención común de expresar la identidad territorial gallega a través de la experimentación de las formas, alejándose de los modelos industriales. Paralelamente, profesionales de la crítica cinematográfica y del periodismo se han dedicado a cubrir la actualidad del movimiento desde medios digitales e impresos, algunos y algunas utilizando su actividad como herramienta conscientemente reivindicativa de la corriente.

Este trabajo analiza desde la perspectiva del *framing* los enfoques ideológicos y temáticos operados en los textos periodísticos publicados en nueve medios gallegos y estatales, con el motivo de aquellas películas, estrenadas entre 2019 y 2021, asociadas al Novo Cinema Galego: *O que arde* (Óliver Laxe, 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), *Arima* (Jaione Camborda, 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño, 2020) y *Nación* (Margarita Ledo, 2020) El objetivo de la investigación es identificar las dinámicas generadas entre medios y cineastas y comprender el papel que ha jugado la crítica en el desarrollo del Novo Cinema Galego en una etapa marcada por su acercamiento a los modelos industriales y al gran público.

Palabras clave: Novo Cinema Galego, Crítica cinematográfica, Framing, Periodismo especializado, Cine transnacional.

ABSTRACT

Over the last decade, a new way of making films has emerged in Galicia. Filmmakers and films orbit around the label ‘Novo Cinema Galego’ with the common intention of expressing the Galician territorial identity through the experimentation of forms, moving away from industrial models. At the same time, professionals in film criticism and journalism have devoted themselves to covering the current state of the movement from digital and print media, some of them using their activity as a tool that is consciously vindicating the wave.

This work analyzes from a framing perspective the ideological and thematic approaches operated in journalistic texts published in nine Galician and Spanish media outlets, around the films released between 2019 and 2021 and associated with this film movement: *O que arde* (Óliver Laxe, 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), *Arima* (Jaione Camborda, 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño, 2020) and *Nación* (Margarita Ledo, 2020). The aim of the investigation is to identify the dynamics generated between media and filmmakers and to understand the role that criticism has played in the development of the Novo Cinema Galego at a stage marked by its approach to industrial models and the general public.

Keywords: Novo Cinema Galego, Film Criticism, Framing, Specialized Journalism, Transnational Cinema.

ÍNDICE

Resumo	4
Índice de táboas	9
Índice de gráficas.....	9
1. Introducción.....	10
2. Xustificación e obxectivos	13
3. A crítica cinematográfica.....	16
3.1. A función da crítica	17
3.2. A crítica na era dixital	19
3.3. As críticas e críticos e a súa actividade profesional significativa.....	23
4. O Novo Cinema Galego.....	26
4.1. A crítica dá a luz ao Novo Cinema Galego	27
4.2. O Novo Cinema Galego no mapa transnacional	29
4.3. O documental de creación coma reflexo da identidade galega	32
4.4. O achegamento á industria do Novo Cinema Galego	35
5. A crítica, axente difusor do Novo Cinema Galego.....	38
5.1. O sistema cinematográfico galego dentro do polisistema transnacional.....	38
5.2. A construción dos “novos cinemas”: festivais e crítica.....	46
5.3. Simbioses entre crítica e Novo Cinema Galego	49
5.4. A escena do Novo Cinema Galego.....	50
5.5. Mundo da arte, campo artístico: unha aproximación desde as socioloxías de Becker e Bourdieu	54
5.6. A crítica coma axente produtor de capital simbólico	57
5.7. Escena, campo e (poli)sistema cinematográfico galego.....	60
6. Metodoloxía.....	62

7. Análise de resultados	70
7.1. As seccións: a importancia de sección de Cultura.....	71
7.2. As sinaturas: o gran síntoma da des-especialización.....	74
7.3. Os xéneros xornalísticos: a fisionomía da información.....	75
7.4. Os filmes: o fenómeno d’ <i>O que arde</i>	78
7.5. Os <i>frames</i> : enfoques latentes no texto xornalístico	83
7.5.1. <i>Éxito externo</i>	84
7.5.2. <i>Valor cultural</i>	87
7.5.3. <i>Valor filmico</i>	89
7.5.4. <i>Galeguidade</i>	92
7.5.5. <i>Distinción</i>	95
7.5.6. <i>Identificación popular</i>	98
7.5.7. <i>A (práctica) ausencia do enfoque negativo</i>	101
7.6. Avaliación das hipóteses	103
8. Conclusións	105
Referencias bibliográficas	110
Referencias filmográficas	124
Anexo 1: Cartafol dixital	125
Anexo 2: Táboa de <i>frames</i>	125

ÍNDICE DE TÁBOAS

Táboa 1. Relación de pezas analizadas por medio e filme	66
Táboa 2. Pezas desestimadas por medio.....	67
Táboa 3. Matriz de 'frames' para o tratamento dos filmes.....	68

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Pezas analizadas por medio (%)	66
Gráfica 2. Distribución por medio e sección (nº pezas)	71
Gráfica 3. Sinaturas por medio e nivel de especialización	74
Gráfica 4. Pezas por xénero (%)	76
Gráfica 5. Frecuencia relativa dos xéneros nos medios	77
Gráfica 6. Pezas por filme (%)	79
Gráfica 7. Evolución da cobertura d' <i>O que arde</i> no tempo (nº pezas)	81
Gráfica 8. Distribución por medio e filme (nº pezas)	80
Gráfica 9. Frecuencia relativa da cobertura d' <i>O que arde</i> por medio	82
Gráfica 10. Pezas por frame (%)	84
Gráfica 11. Frecuencia relativa do marco do éxito externo por medio, filme e xénero xornalístico	85
Gráfica 12. Frecuencia relativa do marco do valor cultural por medio, filme e xénero xornalístico	88
Gráfica 13. Frecuencia relativa do marco do valor filmico por medio, filme e xénero xornalístico	89
Gráfica 14. Frecuencia relativa do marco da galeguidade por medio, filme e xénero xornalístico	92
Gráfica 15. Frecuencia relativa do marco da distinción por medio, filme e xénero xornalístico	95
Gráfica 16. Frecuencia relativa do marco da identificación por medio, filme e xénero xornalístico	98

1. INTRODUCCIÓN

A crítica cinematográfica considerouse, durante longo tempo, unha actividade crucial para o modelado e mediación da discusión sobre cinema: «A crítica ábrese ao debate, intenta convencer, invita á refutación. Tórnase parte do intercambio público de opinións» (Eagleton, 2005 : 10). As críticas e críticos, cuxa profesión implicaba un nivel distintivo de experiencia respecto á forma criticada, exercían un relevante rol de arbitraje do gusto público e do consumo cultural. Porén, nos últimos anos, o campo da crítica de cinema viuse sometido a importantes reformas. Por unha banda, a chegada da web multiplicou os polos de produción de contido, aclimatando un espazo na esfera pública para as voces amadoras e non institucionalizadas. Por outra, a caída dos ingresos de imprenta propinou un forte golpe aos medios tradicionais.

A crise do papel asaíñouse particularmente coas seccións culturais dos diarios xeneralistas, percibidas coma vertedoiros de asuntos de segunda orde na xerarquía de relevancia temática da axenda mediática. A crítica xornalística xa se atopaba condicionada a priori pola esixencia dun maior grao de adaptación á actualidade informativa e a unha selección de contidos máis universalizada (Mercado Sáez, 2013). A estas limitacións sumáronse unhas novas: a escasa especialización das e dos profesionais, a banalización dos contidos, o auxe do amadorismo, a información de simple *corta-e-pega* e a conversión do feito noticioso en *commodity* (Salaverría, 2010).

A grandes trazos, esta é a situación na que se atopa a crítica cultural a día de hoxe. Dado este contexto inédito, xorde a necesidade de (re)definir unha disciplina cuxo presente inmediato se amosa radicalmente diferente ao que dela se ten escrito no pasado en infinidade de ensaios e manuais. O certo é que escasean os estudos modernos sobre crítica xornalística. Os poucos ensaios publicados son agoireiros (McDonald, 2007; Carroll, 2008; Frey e Sayad, 2015), e prognostican —se non testemuñan— a morte clínica da crítica de cinema —en particular— e mais da crítica de arte —en xeral—.

Nos obstante, acusamos a ausencia de diagnoses científicas que corroboren tamaño aforismo: *A crítica de cinema morreu*. Este traballo xorde en resposta desa falta. Ao longo destas páxinas, procuraremos poñer a proba os vellos marcos teóricos, con expectativas de colocar a primeira tella para a construción duns novos. Coa fin de desenvolver esta tarefa, en absoluto sinxela e en ningún caso conclusa na investigación breve que axiña se inicia, optamos por achegarnos, precisamente, ao máis próximo a nós no espazo e no tempo.

Logo da exposición sintética dos motivos da escolla temática e dos obxectivos da pescuda, o capítulo terceiro serviranos, daquela, para bosquejar unha conxuntura xeral da crítica de cinema. Esta primeira aproximación será indispensable para entender máis adiante o rol operado pola crítica galega e estatal, publicada en medios xeneralistas e especializados, arredor dun suxeito concreto: o Novo Cinema Galego, a través dos filmes asociados a dito movemento e estreados entre os anos 2019 e 2021.

No capítulo cuarto, estudaremos o desenvolvemento desta corrente audiovisual, consolidada a comezos dos anos 10 ao abeiro dun contexto atinado: a accesibilidade dos medios dixitais e mais o ánimo da administración pública a destinar máis cartos ao cinema nacional conxúganse co agromo na comunidade cinematográfica galega dunha nova forma creativa afastada dos modelos estritamente industriais. Unha década despois do nacemento da etiqueta, algúns autores —e case ningunha autora— do Novo Cinema Galego teñen colleitado prestixio internacional e incluso sobordado os límites das marxes artísticas para achegarse ao público xeral.

No capítulo quinto, trataremos de poñer en relación crítica e Novo Cinema Galego a través dun pulso de teorías recollidas de diferentes disciplinas e tradicións de pensamento. Tomaremos prestadas a teoría de polisistemas de Even Zohar, desde os estudos literarios; o materialismo cultural do historiador británico Raymond Williams; o concepto de escena orixinado nos estudos musicais, e mais os mundos da arte de Howard Becker e a teoría dos campos de Pierre Bourdieu, ambos postulados elaborados desde a socioloxía da cultura. Deste xeito, armaremos un marco teórico capaz de dar sentido á crítica de cinema coma axente partícipe e influínte no (eco)sistema cinematográfico galego.

Unha vez construída esta malla sobre a que apoiarnos, e a través das indicacións metodolóxicas apuntadas no capítulo sexto, asaltaremos os textos xornalísticos concretos

no capítulo sétimo. Achegarémonos á mostra desde a perspectiva do *framing*, mediante a extracción e análise dos encadres discursivos que dan sentido nas pezas ao Novo Cinema Galego máis recente. Deste xeito, trataremos de dar conta dos procesos actuais a través dos cales as relacións mantidas entre crítica de cinema e o propio movemento cinematográfico afectan á configuración da opinión en medios galegos e estatais.

Finalmente, o oitavo capítulo pecha o traballo recollendo as sínteses e conclusións precisas para esclarecer as liñas de investigación exploradas e sinalar as liñas abertas que cumprirá abordar en ampliacións futuras de tales liñas. O obxectivo principal deste traballo radica nunha diagnose científica do papel que xoga a crítica para co Novo Cinema Galego. Porén, esta supón unha tarefa de dimensións exponencialmente maiores ás nosas posibilidades. Esperamos, con todo, que este estudo embrionario sirva para sentar as bases dun futuro proxecto moito maior.

2. XUSTIFICACIÓN E OBXECTIVOS

Marta Pérez Pereiro e Cibrán Tenreiro Uzal (2020) propoñen no artigo ‘Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego’ a existencia dun grupo de críticas e críticos que acompañaron o movemento desde posicións militantes, empregando a súa actividade en medios para xerar atención cara os filmes circunscritos ao Novo Cinema Galego. A presente investigación parte desta hipótese: un sector da crítica que funciona coma instancia de difusión integrada dentro do Novo Cinema Galego e que, por tanto, participa de forma activa no devir do movemento.

Se ben o Novo Cinema Galego naceu nas marxes da industria audiovisual, nos últimos anos temos visto un progresivo achegamento dalgunhas das súas autoras e autores aos paradigmas convencionais aos que se opuñan nun principio. Sobordados os límites do nicho, o Novo Cinema Galego comezou a ampliar o seu espazo na axenda mediática. O exemplo máis claro é o éxito histórico d’*O que arde* (Óliver Laxe, 2019) que, como veremos máis adiante, gozou dunha cobertura intensiva por parte dos diarios xeneralistas.

Nesta conxuntura inédita, xorden novas cuestións ás que cómpre dar axiña resposta, arredor do actual desenvolvemento do movemento e mais daquelas instancias que participan na súa promoción. Puido alterar este novo contexto a orixinaria relación tecida entre cineastas, agora cun pé no terreo comercial, e aquela crítica proselitista e (auto)indulxente? Como cristaliza o repentino interese dos medios xeneralistas no tratamento crítico que estes lle dan ao Novo Cinema Galego? Partillan acaso as críticas e críticos dos medios institucionalizados as mesmas pretensións que a crítica adherida á escena do Novo Cinema Galego? Se non é así —e de existiren tales motivos—, que propósitos gardan os medios xeneralistas para co movemento?

Nas conclusións do seu artigo, Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2010) sinalaban a pertinencia dunha nova reflexión arredor da posible superación do momento proselitista nun *novo* ‘Novo Cinema Galego’. A este propósito responde a presente investigación,

que traerá a colación a recepción crítica dos filmes máis recentes asociados ao movemento, estreados entre os anos 2019 e 2021: *O que arde* (Óliver Laxe, 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), *Arima* (Jaione Camborda, 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño, 2020) e *Nación* (Margarita Ledo, 2020).

A mostra recolle textos publicados tanto en diarios xeneralistas coma en revistas especializadas de cinema; publicados tanto en medios galegos, coma en medios estatais. Deste xeito, estudaremos aquelas axendas mediáticas máis próximas, no senso xeográfico mais tamén no puramente cinematográfico, aos intereses do Novo Cinema Galego. Así coma tamén, pola contra, aquelas máis afastadas da esfera de acción directa da corrente.

A novidade que presentamos neste estudo é a análise dos textos xornalísticos desde unha perspectiva empírica, a partir do paradigma do *framing*. Este teoría, tamén chamada do encadre, sostén que a produtora ou produtor da información pon especial atención nuns aspectos do feito noticioso en detrimento doutros (Entman, 1993), orientando así o texto cara un frame, cadro ou marco determinado que condiciona a comprensión ou interpretación deste. Mediante unha análise pormenorizada de ditos textos, podemos reverter o proceso de encadre ata chegar ao marco a partir do cal se enfocou a mensaxe.

Á luz do exposto, sinalamos coma obxectivos do traballo os seguintes:

- a) Obxectivo principal. Determinar de que xeito a relación entre crítica cinematográfica e creadoras asociadas ao Novo Cinema Galego afecta á configuración da opinión dos medios de comunicación galegos e estatais.

Esta meta será a máis difícil de abordar polo ambicioso da súa intención. Porén, trataremos de sinalar certos puntos e dirimir algunhas conclusións que poidan servir para sentar as bases dunha investigación futura de maiores dimensións.

- b) Obxectivos específicos:

- i. Identificar os enfoques ideolóxicos e temáticos operados nos textos xornalísticos.

As ferramentas metodolóxicas activadas na posterior análise de prensa serviranos para extraer, baixo unha perspectiva empírica e cunhas garantías científicas, as ideas organizadoras principais das pezas estudadas. Presentamos aquí un novo modelo de *frames* ou cadros que, esperamos, sexa de utilidade para

futuras investigacións da mesma natureza sobre o tratamento do cinema en medios ou incluso en análises dos propios textos filmicos.

- ii. Examinar as diferenzas nos tratamentos arredor do Novo Cinema Galego segundo a natureza do medio de comunicación.

Estimamos indispensable estudar as dinámicas establecidas polos medios segundo a súa organización —xeneralista ou especializado— ou o seu ámbito demográfico de influencia —local, galego ou estatal—. A variedade de enfoques complica pero enriquece o obxectivo principal perseguido na investigación.

- iii. Determinar a posición que toma a crítica de cinema na mediación entre filmes e audiencia e na construción da opinión pública cara o Novo Cinema Galego.

Enraizando coa natureza e ontoloxía da crítica de cinema coma disciplina, cómpre establecer as funcións que esta se encomenda a si mesma no seu rol difusor de información a través da esfera pública. A través dos resultados da análise, propoñemos diagnosticar a saúde da crítica coma instancia avaliativa, discursiva e analítica dos filmes.

As hipóteses das que partimos son as seguintes:

- H1. Existe unha retroalimentación positiva consciente e determinada, cando non unha compartición directa dos espazos, entre a crítica cinematográfica e as creadoras que orbitan arredor dos círculos do Novo Cinema Galego.
- H2. A escaseza ou ausencia do tratamento avaliativo dos filmes nos textos xornalísticos propiciou unha auto-indulxencia no campo do Novo Cinema Galego, no que interveñen tanto crítica coma cineastas.
- H3. A progresiva precarización e des-especialización da crítica xornalística impulsou a popularización do Novo Cinema Galego non mediante tratamento crítico, senón grazas á visibilidade conferida na axenda mediática.
- H4. A idea organizadora (*frame*) dos textos varía en función do grao de especialización do medio de comunicación en que se publican.

A confirmación ou refutación destas hipóteses, así como a consecución dos obxectivos sinalados, terán lugar en base á estrutura sintetizada no capítulo previo e as indicacións metodolóxicas para a análise de prensa que se especificarán no capítulo sexto.

3. A CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

A crítica cinematográfica é unha forma de escritura que aborda os filmes coma potenciais logros e que procura transmitir a súa distinción e calidade, ou falta dela. O xénero crítico atinxe maioritariamente a películas novas ou que se deron a coñecer ao público recentemente ou se darán nun futuro próximo (Armañazas e Díaz Noci, 1996; Abril Vargas, 1999). A actualidade do feito noticioso é, polo tanto, un valor relevante de noticiabilidade. Porén, o fundamento da crítica reside na opinión vertida pola crítica ou polo crítico no texto.

Podemos atopar a diario pezas do xénero na sección cultural dos xornais xeneralistas ou en medios especializados, xa sexan impresos ou dixitais, onde profesionais da información adoito analizan textos filmicos e expresan as súas impresións arredor dos mesmos. Non obstante, a crítica non se limita unicamente ao soporte escrito, físico ou dixital; tamén atopa o seu espazo na televisión, na radio ou en contidos multimedia na web.

As consumidoras e consumidores de cinema, así coma das artes en xeral, sérvense da crítica coma un filtro polo que cribar a inxente cantidade de produtos ofertados a través de diferentes medios e plataformas (Carroll, 2008). As críticas e críticos de cinema exercen un rol de mediación mediante a recomendación de películas, mais tamén axudando á comunidade lectora a comprender a basta cantidade de oferta á que se enfrontan.

Unha crítica rica e transcendental distínguese da pobre cando profunda no interese nos filmes, revela novos significados e perspectivas, confronta as nosas asuncións respecto ao valor —artístico, cultural, histórico ou político— e agudiza a capacidade de distinción do seu público (Klevan e Clayton, 2011).

3.1. A función da crítica

A cuestión arredor da función esencial da crítica é abordada de xeito diferente segundo o campo de estudo desde o que se acheguen as autoras e autores; ben desde o campo do xornalismo, ben desde os estudos culturais e desde a propia crítica cultural coma profesión. Desde estas últimas disciplinas, a énfase recae sobre cuestións arredor da propia ontoloxía da crítica, facendo especial fincapé na importancia da función avaliativa da mesma (Rosenbaum, 1995; Carroll, 2008; McDonald, 2007; Frey, 2015). Pola contra, os manuais sobre xéneros xornalísticos tenden a recalcar a importancia da recepción das pezas e o seu encadramento na axenda mediática (Armañazas e Díaz Noci, 1996; Abril Vargas, 1999; Galindo, 2000).

De certo, as teorías dos xéneros xornalísticos non esquecen a esencia avaliativa da crítica. Segundo Armañazas e Díaz Noci, «a función desta non é tanto a información coma a análise e o axuizamento»¹ (1996 : 145). Para Galindo «toda crítica ten que ofrecer unha conclusión que desvela a súa opinión sobre os valores que a obra analiza, aínda que algúns críticos se queixen de que esta se reduza a unha palabra ou unha simple puntuación»² (2000 : 202).

Porén, a investigación xornalística tende a subliñar con maior profusión o papel decisivo do público coma masa heteroxénea á que cómpre orientar mediante o texto xornalístico:

É eterno o dilema de se a crítica ten a misión de persuadir o público cuns xuízos sobre o verdadeiro e o falso dunha determinada obra de creación ou simplemente a de amosar o que a obra abarca para que aquel quede orientado e saque as súas propias conclusións³. (Armañazas e Díaz Noci, 1996 : 144-145)

O propósito da presente investigación non é o estudo da recepción dos filmes ou críticas por parte do público, senón os procesos de significación e transformación que se dan entre filmes e pezas xornalísticas e entre cineastas e críticas. Polo tanto, deixaremos

¹ «La función de ésta no es tanto la información como el análisis y el enjuiciamiento» (Armañazas e Díaz Noci, 1996 : 145).

² «Toda crítica tiene que ofrecer una conclusión que desvela su opinión sobre los valores que la obra analiza, aunque algunos críticos se quejen de que ésta se reduzca a una palabra o una simple puntuación» (Galindo, 2000 : 202).

³ «Es eterno el dilema de si la crítica tiene la misión de persuadir al público con unos juicios sobre lo verdadero y lo falso de una determinada obra de creación o simplemente la de mostrar lo que la obra encierra para que aquel quede orientado y saque sus propias conclusiones» (Armañazas e Díaz Noci, 1996 : 144-145).

de lado o que acontece cando as mensaxes chegan ao público. A partir de agora, pois, centrarémonos na función da crítica dentro dos procesos de valoración do filme que acontecen entre o acto cinematográfico e o texto xornalístico.

Klevan e Clayton (2011) sinalan tres aspectos interconectados da crítica. En primeiro lugar, un aspecto testemuñal ou declaratorio; é dicir, a declaración dun xuízo de valor perante o filme —“Esta película é boa”—. En segundo lugar, un aspecto retórico, na procura de persuadir ao receptor co xuízo de valor —“Paga a pena ver esta película”—. E en terceiro e último lugar, un aspecto xustificativo ou probatorio, a través do cal a crítica basea o seu xuízo de valor en base a unhas razóns concretas —“Esta película é boa porque...”—.

Pola súa banda, Noël Carroll define a ou o profesional da crítica como a persoa que se dedica á avaliación razoada das obras de arte (2008 : 7). O autor recalca que a función principal da disciplina é a avaliativa: «A crítica é, esencialmente, avaliación baseada en razóns»⁴ (2008 : 8). A descrición, a interpretación, a aportación de contexto ou o descubrimento de ideoloxías latentes serían, entón, cometidos secundarios subordinados aos propósitos da avaliación; é dicir, atópanse ao servizo do artellamento das razóns sobre as cales a crítica se basea (Carroll, 2008; Frey, 2015).

No segundo capítulo de *The Death of the Critic*, Rónán McDonald repasa brevemente a evolución histórica da crítica coa fin de dar resposta aos porqués dos seus fundamentos actuais. Sinala que nalgún punto da historia o sentido de *crítica* fundiuse co de *exexese*: a explicación ou interpretación dun texto. Entón, ademais de xuízo e avaliación, a práctica crítica veu denotar tamén o reflexo ou comentario das artes, artesanía, música, arquitectura ou de calquera outra produción da actividade humana (McDonald, 2007 : 42).

Mercado Sáez (2013) distingue tres graos de especialización no xornalismo cultural, en función de factores coma os contidos, a periodicidade, a configuración formal, a comprensibilidade das mensaxes ou o emprego de termos especializados. Un primeiro nivel, que esixe un maior grao de adaptación á actualidade informativa e unha selección dos contidos máis universalizada, corresponde aos xornais xeneralistas e aos telexornais.

⁴ «Criticism is essentially evaluation grounded in reasons» (Carroll, 2008 : 8).

Un segundo nivel atinxe aos suplementos especializados de periodicidade semanal de diarios de información xeral —*Fugas de La Voz de Galicia* ou *Babelia de El País*— ou ás reportaxes especializadas de programas de televisión —*Informe Semanal* (TVE) ou *A Revista* (TVG)—. Se ben as informacións sobre cinema nos espazos diarios dos xornais adoitan limitarse a informar sobre estreas ou premios, nos seus suplementos semanais, «a crítica, realizada por colaboradores externos, é o xénero estrela. Se nas páxinas diarias priman os xéneros informativos (noticias, reportaxes e entrevistas), os suplementos outorgan máis importancia á reportaxe interpretativa, á análise e sobre todo, á crítica»⁵ (Mercado Sáez, 2013 : 174).

Por último, nun terceiro nivel, atópanse os contidos de carácter monográfico en calquera soporte e oferta independente que é seleccionada pola audiencia en función desa especialización anunciada. Cumpriría realizar unha subdivisión aquí coa fin de distinguir aquelas publicacións e programas dedicados á divulgación cultural de todo tipo —*Diario Cultural* (Radio Galega) ou *Zigzag* (RTVG2)— e aqueles especializados nunha única disciplina artística, que corresponden á última gradación da especialización, como son as revistas de cinema *Caimán Cuadernos de Cine* ou *A Cuarta Pared*.

Retornando á crítica de cinema en prensa e revistas, Abril Vargas (1999) observa preciso distinguir entre crítica *xornalística* e crítica *especializada*. A crítica especializada, que adoita publicarse en revistas ou outras publicacións especializadas, dótase dun carácter ensaístico e non se atopa suxeita á inmediatez da actualidade. Pola contra, a crítica xornalística atopa o seu espazo nas páxinas dos diarios. Esta última, destinada a un público heteroxéneo e non especialista, cumpre a función de transmitir rigorosamente e nun espazo non moi extenso a opinión que lle merece a obra á crítica ou crítico. Ámbalas dúas modalidades son obxecto de estudo neste traballo.

3.2. A crítica na era dixital

McDonald observa na fusión do sentido da crítica coa exexese a orixe dunha tendencia á inclusión doutras perspectivas máis alá do valor artístico, como a análise do contexto histórico ou da sintomatoloxía ideolóxica. O autor lamenta que, na actualidade,

⁵ «La crítica, realizada por colaboradores externos, es el género estrella. Si en las páginas diarias priman los géneros informativos (noticias, reportajes y entrevistas), los suplementos otorgan más importancia al reportaje interpretativo, el análisis y sobre todo, la crítica» (Mercado Sáez, 2013 : 174).

estes outros criterios semellan ter absorbido a importancia preponderante da función avaliativa. Podemos atopar unha primeira causa na aprehensión desenvolvida pola academia durante a segunda metade do século XX cara criterios que implican unha certa subxectividade, como de certo é a avaliación dunha obra.

A aplicación do estruturalismo á crítica literaria foi o primeiro paso: «Facer xuízos sobre o que é ‘bo’ e o que é ‘malo’ non ten nada que ver coa análise estrutural. [...] O contido da historia non é máis que o motivo da súa estrutura»⁶ (McDonald, 2007 : 117). Por outra banda, o auxe dos estudos culturais nos anos 70 trouxo a concepción da arte coma un sistema de códigos que ocultan as estruturas de poder da sociedade: «A literatura converteuse nunha máscara que debía botarse a un lado para observar as operacións encubertas de poder e privilexio que axexan detrás»⁷ (McDonald, 2007 : 122).

Deste modo, a desconfianza da academia cara a subxectividade intrínseca á avaliación e interpretación quebrou a relación coa crítica xornalística:

A opinión de que unha persoa é responsable dunha obra de arte, que o produto rematado mantén unha determinada relación co que o artista pretendía, tende a ir da man de xuízos artísticos de valor. Pero as nocións de “intención”, sen falar xa de “imaxinación”, son vistas como antediluvianas en certos círculos académicos. Un pode e debe recoñecer a implicación da arte na sociedade e na historia. Mais sen tamén circunscribirla e illala, tratándoa coma se tivese algunha relación determinada co seus creador, non podemos avaliála.⁸ (McDonald, 2007 : 133)

Alén do crecente distanciamento entre crítica académica e xornalística, un segundo detonante foi a vertedura masiva das actividades e contidos á web. A chegada do século XXI implicou transcendentais cambios no funcionamento dos medios de comunicación e nas dinámicas de consumo da sociedade. En primeiro lugar, os xornais e revistas tiveron

⁶ «Making judgements on what is 'good' or 'bad' has nothing to do with structural analysis. [...] The content of the story is no more than the occasion for its structure» (McDonald, 2007 : 117).

⁷ «Literature became a mask that needed to be stripped aside to see the covert operations of power and privilege lurking behind it» (McDonald, 2007 : 122).

⁸ «The sense that some one person is responsible for an artwork, that the finished product has some determinate relationship with what an artist intended, tends to go hand in hand with artistic judgements of value. But notions of “intention”, let alone “imagination”, are regarded as antediluvian in certain academic circles. [...] One can and should recognize the implication of art in society and history. But without also circumscribing and isolating it, treating it as having some determinate relationship with its creator, we cannot meaningfully evaluate it» (McDonald, 2007 : 133).

que enfrontarse a un contexto dixital no que o cobro dos contidos chocaba de fronte coa gratuidade nativa da rede, mentres os ingresos de imprenta minguaban progresivamente (Salaverría, 2019; Grueskin et al., 2011).

Este feito desencadeou un acelerado proceso de precarización do oficio. As empresas xornalísticas, guiadas por criterios case exclusivamente economicistas, veñen sometendo nos últimos anos ás e os xornalistas a condicións profesionais cada vez máis onerosas (Salaverría, 2010 : 240). Nas redaccións dos xornais, a situación afectou especialmente ás seccións culturais (Rossmeier, 2008; Croatto, 2021), adoito consideradas como as menos produtivas por parte das direccións dos medios (Pérez de Eulate, 1999). A crise non afectou menos ás revistas especializadas en cinema, cuxa lectura sempre fora un hábito pouco arraigado no público do Estado español (Llano, 2012).

Aínda que esta investigación se circunscribe aos medios de comunicación escrita, semella preciso sinalar brevemente o impacto que estas transformacións supuxeron nos medios audiovisuais. Máis contando estes, pola súa propia natureza, cun espectro máis limitado e a necesidade dunha maior infraestrutura para a emisión. A oferta de programas culturais no Estado español cingúese na súa práctica totalidade ás radiotelevisións públicas. Se ben Rafael Llano (2008) reconece o lugar que a radio española ten ofrecido á cultura e ao cinema, a día de hoxe só podemos sinalar a existencia do espazo semanal *De Película* (RNE)⁹. Por outra banda, aínda que a televisión contribuíu historicamente en menor proporción á difusión da arte cinematográfica, podemos enumerar algúns programas máis, coma *Clac* (TVG), *Días de cine* (TVE2) ou *Historia de nuestro cine* (TVE2).

O lugar marxinal ao que ficou relegada a crítica de cinema en soportes audiovisuais non fai máis que reafirmar a consolidación dun cambio de paradigma contrario á natureza avaliativa da crítica, estreitamente vencellado á precariedade e á desprofesionalización. A escasa especialización das e dos profesionais, a banalización dos contidos, o auxe do amadorismo, a información de simple *corta-e-pega* ou a conversión do feito noticioso en *commodity* son algunhas das características senlleiras que Salaverría (2010) atribúe ao xornalismo dixital. As dinámicas de valoración dos filmes axustáronse a unha

⁹ O último programa diario de cinema na radio, *El Séptimo Vicio* (Radio 3), cesou a súa emisión en xuño de 2021.

mentalidade de avaliación numérica —“sobre cinco estrelas”—, se non binaria —“polgar arriba/polgar abaixo”— (Goldstein, 2008; Galindo, 2000), destinada á elaboración de contidos de rápida produción e descodificación. Noutras palabras, afianzouse unha tendencia cara a desaparición dos procedementos especializados que singularizan a produción crítica. Non soamente no tocante á avaliación, senón tamén á análise e á interpretación: «A crítica xornalística é unha profesión que adoito se mantivo perigosamente próxima ás simples noticias de actualidade (no mellor dos casos) e á publicidade descarada (no peor)»¹⁰ (Rosenbaum, 1995 : 12).

Outro cambio radical impulsado polo auxe da web foi a multiplicación dos polos de produción de contido en blogs e medios sociais, que favoreceu a expresión crítica de voces non expertas: «A natureza democrática da crítica online desafia a crítica baseada en relacións xerárquicas fundamentadas na confianza no experto da prensa tradicional»¹¹ (Rossmeier, 2008). Esta diversificación trouxo consigo unha redistribución da autoridade crítica que reduciu drasticamente a cota de poder das expertas e expertos na esfera pública: «A crítica cinematográfica como forma e actividade (tanto de composición como de recepción) volveuse máis amadora, máis curta, máis inmediata e menos considerada»¹² (Frey, 2015 : 7).

Como consecuencia das anteriores circunstancias, Rónan McDonald profesa o que deu en chamar de xeito alegórico a *morte do crítico*. Mattias Frey condensa o concepto nas seguintes palabras:

A “morte do crítico” supuxo a fin dunha mediación comunicativa entre unha autoridade erudita e un lector disposto e comprometido; xa que a crítica académica e a xornalística foron cada vez máis diverxentes, e o baleiro de autoridade foi substituído por unha serie de blogueiros non expertos e un campo disperso de críticas que non logra capturar a imaxinación pública.¹³ (Frey, 2015 : 6).

¹⁰ «Journalistic film reviewing is a profession that has often remained dangerously close to simple news reporting (at best) and unabashed advertising (at worst)» (Rosenbaum, 1995 : 12).

¹¹ «The democratic nature of online criticism challenges the top-down, trust-the-expert criticism of traditional media» (Rossmeier, 2008).

¹² «Film criticism as a form and activity (both composing and receiving) has become more amateurish, shorter, more immediate and less considered» (Frey, 2015 : 7).

¹³ «The “death of the critic” entailed an end to a communicative mediation between a learned authority and a willing, engaged reader; since the scholarly and journalistic criticism have increasingly diverged, and the vacuum of authority has been replaced by a host of nonexpert bloggers and a dispersive field of reviewing that fails to capture the public imagination» (Frey, 2015 : 6).

3.3. As críticas e críticos e a súa actividade profesional significativa

Anteriormente definimos a ou o profesional da crítica como aquela persoa que avalía razoadamente unha obra de arte (Carroll, 2007). Se falamos en concreto da crítica xornalística, podemos engadir que a súa práctica vai encamiñada á produción de contidos críticos destinados a un público xeral, e publicada nun medio de comunicación cunha certa periodicidade, que pode ser diaria, semanal, mensual ou incluso baixo unha maior ocasionalidade. A este cometido poden subscribirse tanto especialistas nas distintas temáticas artísticas sen unha formación xornalística, coma xornalistas especializadas na disciplina (Abril Vargas, 1999).

Porén, as e os especialistas e xornalistas que exercen o labor crítico non publican soamente contidos correspondentes ao xénero crítico, senón que adoito verten a súa actividade na produción de pezas enmarcadas noutros xéneros xornalísticos, como son a crónica, a reportaxe, a entrevista ou a noticia. Estas pezas son tamén obxecto de estudo nesta investigación pois, aínda que non se consideren contidos explicitamente interpretativos ou opinativos, si son sometidas durante o proceso de produción a unha transformación, consciente ou inconsciente, por parte da produtora ou produtor.

No proceso de elaboración da información, selecciónanse uns aspectos, de entre todos os que compoñen a realidade, e desbótanse outros; outórgase tamén unha maior énfase a uns que a outros. A produtora ou produtor da información actúa, daquela, coma un funil, dotando ao contido dun determinado tratamento informativo. Observamos, pois, que noticias, crónicas, reportaxes ou entrevistas levan impresa tamén a pegada da crítica e son quen de darnos pistas sobre a relación desta cos filmes e cineastas obxecto da súa actividade xornalística.

Esta tendencia á hibridación entre xéneros xornalísticos non se trata dun fenómeno de recente aparición; existe desde o nacemento mesmo do xornalismo. A categorización dos xéneros é un instrumento necesario para os medios de comunicación e para a comunidade lectora, pois a cada un se lle outorga unha función específica que responde a diferentes necesidades sociais e a un xeito específico de satisfacelas (Casasús, 1991 : 91). Os xéneros, polo tanto, son útiles e precisos, mais de ningunha forma debemos observar estas categorías estancas coma descripcións literais da actividade xornalística.

Tendo en conta a hibridación conxénita dos xéneros xornalísticos coma clasificacións descriptoras dunha realidade material en constante cambio, si é certo que

podemos localizar un momento na historia do xornalismo, cara a década de 1970, no que a contaminación entre xéneros se fixo máis explícita ca nunca (Fernández Parrat, 2008). O Novo Xornalismo xorde non tanto coma unha evolución natural da escritura, senón coma unha reacción, consciente e impulsada desde a profesión, ao obxectivismo ata daquela practicado na prensa (López García, 2012).

Dáselle nome entón a unha nova categoría intermedia na clasificación dos xéneros xornalísticos. Entre a rixidez dos xéneros informativos e o subxectivismo dos xéneros de opinión, sitúanse os xéneros interpretativos da crónica e a reportaxe interpretativa. Nestes, a ou o xornalista tórnase narradora dos feitos, rachando coa estrutura da pirámide invertida e abandonando a linguaxe neutra. Porén, sen caer de xeito explícito na retórica avaliativa ou opinativa.

Os xéneros interpretativos emerxeron a modo de superación da falsa dicotomía hegeliana obxectividade–subxectividade. Unha que, en contradición co amosado a diario na práctica, os medios seguen promulgando coma programa teórico. En calquera das modalidades do xénero xornalístico afloran manifestacións retóricas persuasivas. A este fenómeno refírese Teun A. Van Dijk (1990) coma *fenómenos de gradación da intensidade retórica*. Os xéneros avaliativos, entre os que se sitúa a crítica, presentan unha maior reformulación retórica dos feitos recollidos que os xéneros narrativos ou informativos. Porén, as noticias non fican exentas de retórica, pois desenvolven tamén unha *persuasión implícita*: buscan persuadir ao lector de que os feitos que conteñen atópanse definidos pola pura obxectividade, cando tal *grao cero* é inalcanzable. Deste xeito, o ineludible tratamento da información camúflase coma realidade.

Polo tanto, tamén nas noticias, crónicas, entrevistas ou reportaxes podemos ver reflectidas varias das funcións da crítica de cinema, como son a análise, a interpretación ou mesmo a avaliación, dun xeito máis sutil. Máis considerando, como se apuntou anteriormente, que a crítica coma peza densamente avaliativa está a desaparecer da axenda mediática. Polo tanto, a selección do corpus de estudo segue un criterio máis amplo que o delimitado polo propio xénero crítico, considerando como transcendentais todas aquelas informacións publicadas en medios e firmadas por especialistas ou xornalistas culturais que dediquen parte da súa actividade profesional á produción de crítica cinematográfica.

Por outra banda, consideramos tamén preciso, dada a mencionada desprofesionalización do oficio, incluír na mostra os textos firmados por xornalistas non especializados en cultura. Ante a progresiva precarización da profesión, a cada vez máis xornalistas *tototerreo* se lles adxudican as tarefas que deberan realizar xornalistas culturais. Esta situación agudízase en xornais como *La Voz de Galicia* ou *Faro de Vigo*, cuxa estrutura descentralizada en redaccións locais imposibilita unha verdadeira especialización nas delegacións espaxadas por todo o país. Por iso, entendemos que a análise de textos asinados por non especialistas pode ser de gran utilidade, sobre todo comparada con aqueles asinados por especialistas.

4. O NOVO CINEMA GALEGO

A primeira década do século XXI trouxo importantes cambios ao ecosistema cinematográfico galego. Durante eses anos confluíron tres factores determinantes. En primeiro lugar, paralelamente ás tendencias mundiais, agroma na comunidade cinéfila galega unha nova forma de entender o cinema afastada dos modelos estritamente industriais e comerciais. En segundo lugar, prolifera progresivamente o emprego de medios dixitais para a produción audiovisual, cada vez máis accesibles e máis baratos. Por último, resultou decisiva a apertura das subvencións da Xunta de Galicia ás creadoras e os creadores independentes, quen xa non debían depender das empresas produtoras para aplicar ás convocatorias.

No ano 2007, a longametraxe de non ficción *Bs. As.* (2006) comezara a circular por festivais iberoamericanos. O seu realizador, Alberte Pagán, aínda non puidera beneficiarse das axudas ao talento. Non transcorrera nin un lustro daquela cando os críticos Martin Pawley, Xurxo González e José Manuel Sande deron por certa a existencia dun colectivo galego de cineastas estable e cunha liña de creación coherente. Aquela foi a inauguración pública da lapela *Novo Cinema Galego*¹⁴ (Acto de Primavera, 2010; Pawley, 2010).

O Novo Cinema Galego é un cinema *novo* porque se sitúa de xeito auto-consciente nas marxes da industria audiovisual, afastado de convencións institucionalizadas e pretensións comerciais. É unha forma libre e independente de filmar, a través da cal a comunidade creadora se move por un único interese, o persoal. O impulso financeiro da administración pública as exime de render na billeteira. Como di Thomas Elsaesser verbo do cinema europeo en xeral, o vivir ás marxes, nun espazo de desinterese económico

¹⁴ O 2 de xaneiro de 2010 publicábase a mesma peza en *Acto de Primavera* e no *Xornal de Galicia*. No diario asinaba soamente Martin Pawley, mentres que no blog a autoría atribuíase á equipa editora.

grazas ás medidas de soporte vital dos gobernos, outorga unha liberdade única ás cineastas (2019 : 7).

Isabel Martínez define da seguinte forma a conducta dos cinemas periféricos:

Periferias que no terreiro audiovisual están ligadas a contextos de produción anormal (geralmente unipessoais e auto-financiados), a modos de representación marginais, no seu sentido contra-hegemónico. Mas também, e não menos importante, a circuitos de exhibición paralelos capaces de gerar un tecido comunitário excêntrico no seu sentido radical e primogénio e é nesta conceção do cinematográfico que podemos localizar o Novo Cinema Galego. (2012 : 181).

Cando falamos de periferia, asumimos implicitamente que existe un centro: a industria audiovisual do Estado español e coma lugar onde se redirixen as competencias inherentes e soberanas da nación galega sen Estado. Auto-denomínase *galego* porque asume Galicia coma o espazo xeográfico ao que encadra o movemento, en moitas ocasións —que non todas— empregando o idioma propio e mantendo a identidade galega coma centro neurálxico na narrativa dos filmes.

Recollendo o discutido nuns encontros¹⁵ que tiveron lugar en setembro de 2017 arredor do Novo Cinema Galego, Cristina R. Lesmes enuncia a *identidade* e mais a *comunidade* coma os puntos de encontro entre estes autores —difícilmente se poden contar cineastas mulleres nesta primeira xeración do movemento—. Segundo a autora, a cuestión identitaria maniféstase mediante unha «ligazón (física ou simbólica) cun territorio, cunha forma de velo e de amosalo, cunhas formas de practicar cinema». Por outra banda, a comunitaria emerxe coma un «habitar-sentir-e-facer común aglutinador [...] que é presentado como vangardista-periférico-alternativo, e cuxa esencia é concibida como inherente a unha certa idea de localidade» (2021 : 35).

4.1. A crítica dá a luz ao Novo Cinema Galego

De certo, esa comunidade da que fala Lesmes materializouse e evolucionou co devir da década dos 10. Porén, xorde controversia na comunidade do Novo Cinema Galego

¹⁵ O seminario *Pensando o Novo Cinema Galego* tivo lugar en Santiago de Compostela, dirixido polo historiador de cinema Xosé Nogueira e organizado polo grupo de investigación Performa e mais polo Centro de Estudos Fílmicos da USC (CEFILMUS).

ante a seguinte cuestión: que naceu antes, o movemento ou a etiqueta? Xurxo González, co-creador da lapela, sostén que o criterio da crítica respondeu a unha contorna existente a priori: «Primeiro existiu un contexto que leu moi ben unha política audiovisual atinada, logo apareceron os cineastas, despois os filmes e, finalmente, todo o demais» (González, 2020).

Pola contra, Isabel Martínez recolle na súa tese de doutoramento as opinións de varios cineastas que sinalan a nimia cohesión entre os impulsos creativos, cando menos nos primeiros pasos do Novo Cinema Galego. Como a de Pablo Cayuela:

Coido, antes ben, que se trata dunha etiqueta que quixo provocar unha realidade antes que describir aquela existente. E en certa maneira tivo éxito, posto que co paso dos anos conseguiu que o que non eran máis ca realizadores con escaso contacto entre si, con orixes e discursos moi diversos, se sentiran recoñecidos e reivindicados baixo o seu paraugas e, aos poucos, comezaran a encontrarse, coñecerse e colaborar. (en Martínez, 2015 : 356)

Xan Gómez Viñas, pola súa banda, opinaba:

Nun inicio non me pareceu que se tratase dunha xeración organizada ou cohesionada [...]. Cada cineasta apareceu de xeito espontáneo dende un recanto distinto de Galiza ou do Estado, entre outras cousas porque a xente se foi formando maiormente fóra de Galiza (Barcelona, Tánxer, Londres, Cuba...) mais dende entón si que é certo que xurdiron unha serie de espazos de confluencia (CGAI, Play-Doc, (S8), Cineclubes) que están a facilitar o contacto e o intercambio entre cineastas. (en Martínez, 2015 : 362)

Neste senso, recordamos o comezo da crónica de Nicolas Azalbert para *Cahiers du Cinéma*, que dá fe da comunidade que se formou arredor dos festivais galegos de cinemas: «Converteteuse nun ritual: todos os anos no mes de marzo, durante o festival de cinema documental Play-Doc, na pequena localidade de Tui, a familia do Novo Cinema Galego réunese para celebrar nun restaurante próximo ao Miño»¹⁶ (Azalbert, 2013 : 58).

¹⁶ «C'est devenu un rituel: chaque année au mois de mars, lors du festival de films documentaires Play-Doc, dans la petite ville de Tui, se réunit la famille du Nouveau Cinéma galicien pour festoyer dans un restaurant près du Miño» (Azalbert, 2013 : 58)

Na mesma liña que Cayuela e Gómez Viñas fala Alberte Pagán, cunha linguaxe un tanto máis metafórica:

O NCG [...] naceu como un grupo dispar de francotiradores, que ao facerse numeroso comezou a chamar a atención e converteuse nunha nube de mosquitos que, na súa masa, semella ser unha entidade compacta, mais que non deixa de ser a suma de individualidades moi diferentes entre si. (2021a : 259)

Por outra banda, Iván Villarrea acusa unha tendencia no Novo Cinema Galego a un «minifundismo audiovisual, que provoca a atomización de prácticas e de discursos» (2021 : 106). Aínda así, a etiqueta serviu ao propósito para o que foi creada: coma unha imaxe de marca para facer forza en festivais internacionais. Ao respecto, comenta Alberte Pagán que «as etiquetas quizá sexan útiles para facer crítica, historia e mercado, pero sempre resultan un pouco forzadas» (en Martínez, 2015 : 322).

O propio Xurxo González admitiu a dez anos vista da creación da lapela que a postura de Acto de Primavera

non foi trasladar unha “política de autores” férrea e inmóbil, tampouco defendemos unha “escola” nin un “movemento” entendido dun xeito académico, si defendemos unha “efervescencia” creativa derivada dun contexto que favorece esta aparición de creadores que non participan de semellanzas estéticas mais si de arriscadas intencións creativas feitas con frugais condicións de produción. (González, 2020)

Antes que responder a un pulso creativo común, cun mesmo programa e cunhas prácticas comúns, como fixeran outros “novos cinemas” nacionais precedentes —a *Nouvelle Vague* francesa, o Dogma 95 danés ou o *Free Cinema* británico—, o artellamento do Novo Cinema Galego xorde nun panorama moi diferente a aquel vivido hai medio século. As novas lóxicas e dinámicas que rexen no capitalismo avanzado obrigan a observar o cinema baixo unha óptica actualizada: o cinema transnacional coma unha orde de culturas e industrias cinematográficas distinta á antiga orde nacional.

4.2. O Novo Cinema Galego no mapa transnacional

Cando falamos de cinema transnacional, non estamos recoñecendo nin unha suposta superación do antigo modelo de cinemas nacionais, nin a desaparición das nacións e as súas culturas (Berry, 2010). Estamos a falar, máis ben, dun novo sistema de transferencia

e debate de valores *a través* do mapa das nacións de todo o mundo. Sen negar a categoría da nación-Estado coma unidade contemporánea esencial da organización mundial, cómpre preguntármonos ata que punto o impacto da globalización erosionou os límites e funcionalidades da estruturación do mundo en estados cun sistema político-económico diferente e diferenciado. Ante os efectos do capitalismo avanzado, Elsaesser (2015) sinala o novo papel do cinema coma medio do local nunha esfera pública alternativa.

Podemos sinalar coma factores chave do cambio de paradigma: o imperativo agresivamente transnacional de capital financeiro, a desregulación dos mercados ou a crecente penetración global das redes de comunicacións, negocios, información, entretemento e outras formas de intercambio cultural (Hjort e Petrie, 2007 : 8). Para comprender o ecosistema audiovisual transnacional cómpre subliñar o papel das tecnoloxías da comunicación na creación dun espazo de diálogo globalizado.

Mais tamén contribúe considerablemente, e dun xeito especialmente salientable para os cinemas periféricos, o sistema internacional de festivais. Neste novo espazo do que participan cineastas de todo o mundo, créase unha universalidade alternativa á da globalización; unha que Elsaesser deu en chamar a *universalidade do común*. A esta chégase «a través do diálogo e do debate, a través de experiencias compartidas e intercambiadas, a través da transferencia e a tradución, en suma, a través do que debe ser necesariamente cinema “transnacional”»¹⁷ (2015 : 179).

Tan só catro meses após o colectivo Acto de Primavera creara o termo “Novo Cinema Galego”, Óliver Laxe obtén o premio FIPRESCI en Cannes con *Todos vós sodes capitáns* (2010), fito que supón un punto de inflexión e un símbolo de partida do movemento (Suárez, 2015). Ao ano seguinte, Xurxo Chirro colleita louvanzas por diversos festivais internacionais con *Vikingland*. En 2013, cos éxitos de *Costa da Morte* de Lois Patiño e *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* de Alberto Gracia en Locarno e Rotterdam, respectivamente, o Novo Cinema Galego xa é un movemento ben (re)coñecido pola crítica mundial.

Os festivais de cinema comportáronse coma axentes fundamentais na configuración e no recoñecemento do Novo Cinema Galego, así coma nos cinemas periféricos doutras

¹⁷ «Se llega a [los valores universales de este “común”] a través del diálogo y del debate, a través de experiencias compartidas e intercambiadas, a través de transferencia y traducción, en suma, a través de lo que ha de ser necesariamente un cine “transnacional”» (Elsaesser, 2015 : 179).

moitas nacións. A partir deste cambio de paradigma global, xorde a concepción dos *cinemas pequenos* (*Small Cinemas* ou *Cinemas of Small Nations*), coa fin de explicar como encaixan e compiten os cinemas nacionais menores na tensión entre forzas cinematográficas globais —nacionais, estatais, internacionais e transnacionais— no contexto actual¹⁸ (Hjort e Petrie, 2007).

A postura fronte o feito industrial, e mais a reflexión a través de identidade dunha nación sen estado como é Galicia, son puntos de encontro entre todo aquilo recollido baixo o Novo Cinema Galego. Como pode axustarse este cinema de fronteira, cun espírito nun principio densamente localista, no panorama transnacional? Os festivais non funcionan soamente coma espazos onde compartir os filmes, senón que determinan en gran medida a concepción dos mesmos. As películas concíbense *para* os festivais; para os seus programas, o seu público e a súa crítica. O éxito mídese en número de países e recoñecementos en certames. E se o filme en cuestión chama suficientemente a atención, quizais consiga abrirse camiño nas salas de exhibición comerciais.

A película de festival defínese máis pola súa temática e asunto que pola súa nacionalidade ou autoría: «Ritmo lento, descritivo, propio do documental, con narrativas centradas nos tres Es da cultura global: problemas *éticos*, conflitos *étnicos* e inxerencias *ecolóxicas*»¹⁹ (Elsaesser, 2015 : 190). Os cinemas pequenos adoptan estes criterios mediante unha estratexia de concepción dos filmes amplamente local, que en gran medida non esquece os raizames da súa identidade, pero dirixidos a un público global (Nogueira, 2021 : 15).

Para Iván Villarrea, o *glocalismo* é o que vertebra unha liña de traballo específica dentro do Novo Cinema Galego:

Propoñen unha reelaboración do local a partir da síntese, abstracción e actualización dunha serie de motivos asociados coa tradición iconográfica da Galiza rural e mariñeira, como sería o caso dalgúns tipos populares, certos usos e costumes, e unha determinada idea romántica da paisaxe. (2021 : 95)

¹⁸ A variable pola cal un cinema se considera pequeno é polo seu volume de produción. Entran dentro da categoría, polo tanto, países pequenos que producen filmes dentro das súas posibilidades, coma países grandes que producen un número reducido de filmes (Hjort e Petrie, 2007). O caso de Galicia, coma nación sen Estado, sería o primeiro.

¹⁹ «Las características de estilo típicas de las películas de festival son su ritmo lento, descriptivo, propio del documental, con narrativas centradas en las tres Es de la cultura global: problemas *éticos*, conflictos *étnicos* e inquietudes *ecológicas*» (Elsaesser, 2015 : 190).

O académico acuña esta estratexia de representación coma *Modelo Zeitun* pois, segundo el, supón unha visión que coincide fundamentalmente cos filmes a cargo da produtora galega, como é a obra de Laxe, Patiño, Gracia ou Enciso. Segundo o autor, todos eles parten «da tradición para despois reafirmala ou cuestionala a través do seu encontro con distintas tendencias do cinema de non-ficción contemporáneo» (2021 : 99).

4.3. O documental de creación coma reflexo da identidade galega

Nos primeiros anos de existencia da etiqueta, a meirande parte dos filmes adheridos atopábanse nun ámbito próximo ao real, situados na fronteira entre a ficción e a non-ficción. Dixitalización, auto-produción e amatorismo (Martínez, 2015) son as tres condicións que vencellan os primeiros filmes de Óliver Laxe, Lois Patiño, Eloy Enciso, Peque Varela, Xurxo Chirro, Ramiro Ledo ou Alberto Gracia.

O termo máis propicio para aglutinar todas estas obras é o de *documental de creación*: espazo de experimentación e laboratorio de innovación para a vangarda cinematográfica transnacional (Vallejo Vallejo, 2013). O documental creativo é significativo dunha expresión máis libre e anovadora. Prolifera o uso de imaxes tomadas a través de medios non profesionais, a cargo de equipas de rodaxe modestas. As e os intérpretes, se é que hai, non son profesionais. Destaca tamén o emprego de metraxe atopada, característica do cinema de re-apropiación.

Como trazos comúns, Fernando Redondo e Xurxo González sinalan os seguintes:

O apego ao real na maioritaria presenza do documental; un cinema marcadamente subxectivo, feito coas emocións e as experiencias dos seus creadores; a pretensión de recrear unha mirada propia, sen prexuízos e abertamente cinéfila; a experimentación formal e narrativa, que emprega despreocupadamente a colaxe, a mestizaxe de xéneros, a apropiación e a reciclaxe, o uso de materiais visuais diversos e disímiles... (2021 : 68)

Como vimos de sinalar, moitas autoras e autores optan por empregar intérpretes non profesionais nos filmes. Ás veces as súas intervencións se atopan guionizadas —como en *Trinta Lumes* (2018) de Diana Toucedo, ou *Lúa Vermella* (2020) de Lois Patiño, por exemplo—, mais impera a vontade de que as representadas e representados, as galegas e galegos que captura o dispositivo cinematográfico, se interpreten a si mesmas. Como

sinala Cristina R. Lesmes, «o núcleo temático e a materia prima de boa parte das creacións audiovisuais do NCG é precisamente Galiza, representada na súa paisaxe, os seus habitantes, os seus hábitos... case con vocación etnográfica» (2021 : 36).

Non obstante, Lesmes alerta dos perigos que axexan este tipo de representación, que implica de xeito inexorable unha relación de poder entre a persoa que mira e quen é mirada: quen observa é quen ten o poder de modelar ao seu gusto a representación do suxeito observado. «Son varios os exemplos de cineastas do NCG que parecen estar observando Galiza, “o galego”, desde unha especie de terra de ninguén» (2021 : 51), sostén. A mirada do cineasta

é a do cosmopolita, a do “nenos estudado” á procura de reinventar certas orixes que non deixan de parecer romantizadas. O mirado é o local, unha noción do local construída como un *pastiche* de estereotipos longamente explotados (é dicir: conservadores), que son os mesmos que os empregados pola industria do turismo. (2021 : 52)

No circuíto transnacional, o estatus de nacionalidade convértese nunha categoría performativa (Elsaesser, 2015 : 192). Presentando os filmes coma *locais* ou *nacionais*, os festivais exercen unha presión sobre as e os cineastas, «facéndoos competir pola atención, forzándoos así a crear formas de interpelación auto-exotizantes»²⁰ (2015 : 179). Neste senso, Pagán denuncia a teima «na imaxe dumha Galiza esencialmente rural» (2021b). «Nom se trata de renunciar ao ruralismo nem às tradicións», puntualiza, pero a ollada costumista «é pouco emancipatória porque depende da mirada alhea», opina o cineasta, quen bota en falta un cinema urbano galego contemporáneo:

O *complexo de inferioridade* leva-nos a aceptar a mirada alhea como propia. Se falamos para fora temos que asumir os gustos foráneos, é dizer, temos que adaptarmo-nos a um modelo industrial e pasar o filtro de selección dos festivais: duraçom padrom, dose de narratividade e certo «autoexoticismo» (em expressom de Margarita Ledo) unido a um ruralismo ancestral. (Pagán, 2021b)

Brais Romero acusa esta práctica coma un proceso de *autoborrado* do galego que impide o reflexo dunha postura ante a actualidade política do país, coa fin de

²⁰ «Estos festivales también ejercen su propio tipo de presión sobre los cineastas al presentarlos como representantes “locales”, “étnicos” o “nacionales” y hacerles competir por la atención, forzándolos así a crear formas de interpelación auto-exotizantes» (Elsaesser, 2015 : 179).

deixar paso a películas que poden ocorrer en calquera lugar. A identidade e, nalgúns casos, o idioma, son suprimidos para dar como resultado unha obra máis accesible internacionalmente que non esixa ao espectador preguntas da procedencia ou nacionalidade da mesma. [...] Galicia está sufrindo un proceso de autoborrado en favor dunha traxectoria por festivais internacións que, se ben a sitúa no mapa mundial do cine, non traballa pola difusión ou reivindicación da identidade nacional galega senón pola promoción do autor.²¹ (2014 : 18)

Se miramos cara atrás, a propia historia do pobo galego amósanos a orixe desta representación petrificada da paisaxe. M^a Soliña Barreiro procura a chave na imaxe nostálgica que construíron da súa Terra as galegas e os galegos na diáspora en América:

[E]stas representacións fican inmóbeis, idealizadas e hixienizadas como xeito de ocultar esa ferida fundamental da emigración e da pobreza. [...] O tempo parálizase e o pasado promete futuro: nada cambia e á volta da emigración todo restará sen mudar coma antes de abandonar a casa. A imaxe paisaxística da Terra non reflicte as transformacións sociais nin a súa necesidade, ocúltaas. (2018 : 44)

Eloy Enciso marchara estudar cinema a Cuba. Dende pequeno, Lois Patiño vive en Madrid e vén veranear a Vigo. Óliver Laxe retornou aos Ancares tras unha infancia en París e longas estadias en Madrid, Barcelona ou Marrocos. Engádese entón o perigo de caer nunha mirada distanciada que percibe a terra coma elemento de deleite estético e non coma terra de labor; «cine postais de cartón pedra, baleiras da carga experiencial do territorio» (Barreiro, 2018 : 48).

Ademais da posición a priori das autoras e autores, atopamos outro impedimento na súa concepción do público receptor dos filmes. Antes que películas para seren desfrutadas pola poboación galega e nas que esta vexa a nosa identidade recoñecida, son filmes destinados a transitar polo circuíto internacional —transnacional— de festivais de cinema. Certamente, o Novo Cinema Galego amosou, cando menos nos seus primeiros

²¹ «El gallego se “autoborra” [...] para dejar paso a películas que pueden ocurrir en cualquier lugar. La identidad y, en algunos casos, el idioma, son suprimidos para dar como resultado una obra más accesible internacionalmente que no exija al espectador preguntas la procedencia o nacionalidad de la misma. [...] Galicia está sufriendo un proceso de autoborrado en favor de una trayectoria por festivales internaciones que, si bien la sitúa en el mapa mundial del cine, no trabaja por la difusión o reivindicación de la identidad nacional gallega sino por la promoción del autor» (Romero, 2014 : 18)

anos de existencia, severas dificultades para conectar co público xeral e chegar á exhibición comercial.

Segundo Iván Villarrea, a decisión do Novo Cinema Galego de situarse na periferia audiovisual nalgúns casos dexenerou «nunha actitude elitista, que leva a algúns cineastas a filmar para un grupo excesivamente restrinxido de espectadores» (2021 : 106). Se o movemento servía alguén, alén do interese persoal das propias realizadoras e realizadores, era ás miradas forasteiras dos xurados dos festivais internacionais.

Manter o equilibrio entre as dúas funcións que se lle encomendan no ámbito xeopolítico a un cinema pequeno amosouse complicado. Coma voceiro dunhas novas prácticas cinematográficas periféricas, o Novo Cinema Galego asumiu a tarefa de facerse oír e deixar a súa pegada no circuío transnacional. Porén, no intento, fracasou na obriga de traballar coma un espello no que o pobo galego poida mirarse e verse identificado.

4.4. O achegamento á industria do Novo Cinema Galego

Énos útil conxugar en presente histórico nesta breve recapitulación ao longo dos doce anos de vida do Novo Cinema Galego. Exímenos de sentenciar, ben a supervivencia, ben a morte clínica do movemento. De certo, filmes e cineastas evolucionaron co paso dos anos. Algúns modelos foron ficcionalizándose progresivamente, embebendo formas narrativas máis convencionais. Boa parte destas autoras e autores decidiron facer filmes máis accesibles para o público xeral. O estadio máis actual deste proceso de relativo *acomodo* ao gusto popular é o recollido nesta investigación, mediante a abordaxe da cobertura mediática de cinco filmes estreados no período 2019-2020.

A medida que esta tendencia cara unha relativa industrialización, consolidada definitivamente co éxito comercial d’*O que arde* (Óliver Laxe, 2019), ía facéndose máis obvia, máis necesario volveuse na comunidade cinematográfica galega un debate arredor da vixencia do Novo Cinema Galego. A un proceso de distinción do cinema contemporáneo tan reducionista coma o simple etiquetado, respondían uns criterios igual de simplistas: «a maior número de persoal técnico durante a rodaxe, menor é a posibilidade de entrar na categoría» (Pagán, 2021a : 260). Na súa “crónica primaveral” co gallo do décimo aniversario do movemento, Xurxo González falaba en pretérito: «O

Novo Cinema Galego existiu. Foi unha estraña e magnífica confluencia da que puido e debía gabarse moito máis a cultura galega» (2020).

Uns parágrafos antes, o cineasta e crítico facía referencia a unha nova variante á que denomina *NCG integrado*, manifesto dun cambio de paradigma cara o posibilismo industrial: «Varios autores na procura da súa supervivencia para “vivir do cinema” dan un paso adiante na súa escala de proxectos, un crecemento que repercute na súa capacidade de manter as esencias primixenias» (González, 2020).

Fernando Redondo (2018) pon coma exemplo a Óliver Laxe para salientar a vontade dalgunhas cineastas de saírse das marxes da industria, sempre sen renunciar ao risco e á experimentación²². Baixo esa *nube de mosquitos* creativa á que alude Pagán armouse unha estrutura semi-industrial de empresas produtoras e distribuidoras «sensíbeis a un cinema artístico que permiten a posibilidade dun cinema industrial artístico, autoral, de calidade» (2021a : 260). Nace así un Novo Cinema Galego Industrial que conxuga vangarda e carácter comercial: «Un cinema de festivais que aspira a buscar un oco nas salas comerciais» (2021a : 260).

En relación co anterior, semella acaído incidir brevemente na *teoría de polisistemas* de Itamar Even-Zohar (1990), que trataremos en profundidade no seguinte capítulo. O académico israelí concibe un sistema estratificado dunha oposición centro-periferia —ao xeito da oposición cinema periférico-cinema hexemónico—. Nesta estrutura, que sería o (eco)sistema cinematográfico galego no noso caso, teñen lugar actividades primarias (de innovación) e secundarias (de estandarización). Segundo el, as actividades primarias pasan sempre a convertérense en secundarias logo da acción dun mecanismo universal de canonización.

Aplicando este postulado, podemos entender como as e os cineastas que comezaron facendo un cinema equidistante aos modelos comerciais remataron por entrar na engrenaxe industrial e nos modelos narrativos convencionais. Claro exemplo é a dos «videastas» galegos dos anos 80 —Xavier Villaverde, Manuel Abad, Antón Reixa— coma o primeiro —e ata o NCG, o único— grupo de cineastas de Galicia. O comezo das

²²Unha reportaxe publicada en *El País* no ano 2016 recollía a seguinte cita de Laxe, arredor do momento no que recibiu o premio en Cannes por *Todos vós sodes capitáns*: «Interpretas entón que ese é o teu camiño, non o de ser un cineasta que só vive nas marxes, como quería cando tiña 20 anos, senón o dun cineasta de películas con alma e vontade hexemónica» [«Interpretas entonces que ese es tu camino, no el de ser un cineasta que solo vive en los márgenes, como quería cuando tenía 20 años, sino el de un cineasta de películas con alma y voluntad hegemónica»] (en Bono, 2017).

súas carreiras viuse marcado pola experimentación estética. Porén todos eles, «unha vez admitidos no seo da industria, non volven sentir a necesidade de realizar pezas artísticas como aquelas que lles deron recoñecemento nun principio» (2021a : 258).

Porén, o caso do Novo Cinema Galego é diferente; non migraron directamente cineastas e filmes cara as formas industriais, senón que,

por primeira vez parece que é a industria [...] a que se achega ás propostas estéticas desta mancha de creadoras e creadores: non son os cineastas, como no pasado, os que se adaptan ás esixencias do mercado, senón que é o mercado o que se aproxima e comercializa unhas propostas xa existentes. (Pagán, 2021a : 258)

Ao atinado contexto financeiro e social respondeu unha comunidade preparada para organizarse e comezar a armar unha base industrial capaz de soste un cinema de pequeno presuposto, estilisticamente ambicioso, interesado en chegar a un maior público sen renderse completamente ao canon comercial.

5. A CRÍTICA, AXENTE DIFUSOR DO NOVO CINEMA GALEGO

Unha vez explorados os aspectos determinantes da crítica coma disciplina avaliativa e mais do Novo Cinema Galego coma movemento cinematográfico, cómpre traer a colación unha serie de cuestións arredor das dinámicas interrelacionais tecidas entre ambas actividades. Podemos dirimir certas pautas conductuais das críticas e críticos ante os filmes obxecto das súas publicacións? Existe un contexto social a priori que poida orientar —de forma consciente ou inconsciente— a actitude da comunidade crítica respecto ás obras cinematográficas?

A análise das pezas xornalísticas mediante as ferramentas metodolóxicas estipuladas permitiranos extraer os enfoques que priman no tratamento dos filmes do Novo Cinema Galego. De xeito previo a esta, consideramos preciso explorar os procesos concretos que se dan no (eco)sistema cinematográfico galego. Durante as seguintes páxinas procuraremos esgrimir unha comprensión das estruturas que operan en dito sistema coa fin de atallar de xeito coherente os posteriores resultados.

5.1. O sistema cinematográfico galego dentro do polisistema transnacional

Procedemos agora a armar un tesouro de conceptos —campo, escena, subcultura, mundo da arte, etc.— que nos servirá para teorizar sobre o noso obxecto de estudo. Porén, prefigúrase un problema de raíz que cómpre superar: o risco de clasificar unha realidade complexa e dinámica mediante taxonomías pechadas. Xorden entón varias preguntas arredor do que consideramos “Novo Cinema Galego”. Ata onde chega o grupo que estamos definindo? Que queda dentro e que queda fóra deste? Cambia a súa composición ao longo do tempo ou, pola contra, é un conxunto estático?

Concibir a realidade mediante categorías herméticas non soamente facilita o desenvolvemento do traballo senón que, en gran medida, resulta inevitable. O estudo das cousas en *repouso* é un momento necesario do pensamento dialéctico, e que é preciso integrar posteriormente nun estudo das cousas en transformación (Politzer, 1975). A concepción da realidade coma un estado das cousas petrificado e mais da historia coma unha liña cronolóxica, é unha das eivas centrais do actual modo de pensar en xeral, e da crítica de cinema en particular, á hora de clasificar a multiplicidade de formas en movementos. Máis adiante retomaremos os modelos sincrónicos coa fin de delimitar marcos de traballo dialécticos que nos permitan aprehender os procesos concretos que se dan entre Novo Cinema Galego e crítica. Porén, polo de agora, semella relevante abrir o plano para dar fe daquelas dinámicas relacionais que teñen lugar máis alá das ligazóns concretas pero que, inexorablemente, inflúen no noso obxecto de estudo.

Neste apartado dedicáronos a *pensar relacionalmente* o cinema galego dentro dun contexto de maior amplitude, o transnacional, tomando como modelo base a *teoría de polisistemas* desenvolvida por Itamar Even-Zohar no ámbito da literatura. Como ben apunta Díaz Martínez (2014) na súa tese de doutoramento sobre teorías sistémicas, o pensamento relacional foi o camiño tomado pola ciencia do século XX en todas as súas áreas, incluída a teoría literaria en particular e a cultural en xeral:

[S]e a crítica positivista do século XIX se centraba no estudo da biografía do autor, a crítica marxista trocou polo “autor colectivo” da sociedade e da historia, dándose logo —ou simultaneamente— un xiro de 180 graos cos métodos inmanentistas do estruturalismo que limitaban a súa atención ao texto, aos que se opuxeron os enfoques que se interesaban polo receptor (Jauss) ou ben polo contexto (pragmática), sucedidos finalmente por unha serie de teorías que intentaban comprender a todos os factores partícipes na comunicación literaria, como a teoría empírica de la literatura (Schmidt) ou a teoría dos Polisistemas de Even-Zohar.²³ (Díaz Martínez, 2014 : 18)

²³ «[S]i la crítica positivista del diecinueve se centraba en el estudio de la biografía del autor, la crítica marxista lo reemplazó por el “autor colectivo” de la sociedad y la historia, dándose luego —o simultáneamente— un giro de 180° con los métodos inmanentistas del estructuralismo que limitaban su atención al texto, a los que se opusieron los enfoques que se interesaban por el receptor (Jauss) o bien por el contexto (pragmática), sucedidos finalmente por una serie de teorías que intentaban comprender a todos los factores partícipes en la comunicación literaria, como la teoría empírica de la literatura (Schmidt) o la teoría de los Polisistemas de Even-Zohar» (Díaz Martínez, 2014 : 18).

O noso punto de partida é a concepción do cinema galego coma un *sistema*: coma un fenómeno comunicativo que se define a través das relacións establecidas entre os factores inter-dependentes que conforman dito sistema. O papel específico de cada elemento no sistema vén determinado, entón, pola súa relación cos demais (Iglesias Santos, 2000).

Retomando a idea de sistema do formalista ruso Tyniánov, Even-Zohar realiza unha modificación terminolóxica capital. Mediante o troque da acepción *sistema* por *polisistema* fai explícita a consideración dos sistemas literarios coma membros dun mesmo polisistema: sistema de sistemas que se entrecruzan, funcionando coma un todo estruturado cuxos membros son interdependentes (Even-Zohar, 1990 : 11). Porén, na realidade non existen diferenzas formais entre sistema e polisistema:

Se por "sistema" se está preparado para entender tanto a idea dun conxunto pechado de relacións, no que os membros reciben o seu valor a través das súas respectivas oposicións, como a idea dunha estrutura aberta que consiste en varias redes-de-relacións, entón o termo "sistema" é apropiado e bastante adecuado. O problema é que os termos establecidos tenden a preservar as nocións máis antigas. Polo tanto, cómpre acuñar novos termos para que os conceptos que están detrás deles sexan conspicuos, aínda cando os termos antigos serían en principio suficientes.²⁴ (Even-Zohar, 1990 : 12)

Segundo o principio de isomorfismo, calquera sistema semiótico é un compoñente doutro sistema maior ao que está subordinado, do que é simultaneamente autónomo e heterónomo, e cuxa forma repite (Díaz Martínez, 2014 : 58). Para evitar caer nun efecto de *mise en abyme*, de aquí en adiante referirémonos ao cinema transnacional coma polisistema, aos cinemas nacionais coma os sistemas dentro deste e ao concepto en abstracto —é dicir, considerando ambas formas indistintamente— coma (poli)sistema.

O segundo principio esencial do (poli)sistema radica na súa división estratificada nun centro canonizado, adoito relacionado coas prácticas convencionais e industriais, e nunha periferia non canonizada, onde entrarían os novos cinemas que se sitúan ás marxes

²⁴ «If by "system" one is prepared to understand both the idea of a closed set-of-relations, in which the members receive their values through their respective oppositions, *and* the idea of an open structure consisting of several such concurrent nets-of-relations, then the term "system" is appropriate and quite adequate. The trouble is that established terms tend to preserve older notions. New terms must therefore be coined to make the concepts behind them conspicuous, even when old terms would in principle suffice» (Even-Zohar, 1990 : 12).

da industria. O (poli)sistema réxese polo seu carácter universal de oposición entre estratos: da tensión continua entre os estratos —dimensión sincrónica— xorde o cambio dentro do sistema, que culmina coa vitoria dun estrato sobre outro —dimensión diacrónica—.

Neste aspecto heteroxéneo e dinámico dos (poli)sistemas atopamos o gran cambio de paradigma respecto a anteriores teorías sistémicas, que concibían o sistema coma un elemento estático. De feito, Even-Zohar insiste en que a propia sucesión de cambios dentro do (poli)sistema é en si mesma un (poli)sistema. En adición, cómpre observar as relacións inter-sistémicas de xeito dinámico: os límites entre (poli)sistemas adxacentes nunca están claramente definidos, ata o punto de que as mesmas nocións *dentro e entre* non son sempre distinguibles (Díaz Martínez, 2014 : 58).

Así as cousas, podemos comezar por trazar un esquema baseado na tradicional clasificación dos cinemas nacionais. Dentro do Estado español cohabitan o cinema galego, o catalán, o vasco ou o central, normalmente asociado coa produción en lingua castelá. Á súa vez, estes sistemas xogan en polisistemas de maior amplitude: o europeo e o transnacional. Por outra banda, o sistema *cinema* é tamén parte do polisistema *cultura*, e este, do polisistema *sociedade*. Ora ben, o previo desenvolvemento dun novo panorama cinematográfico internacional, o transnacional, fainos cuestionar a vixencia do modelo de nacións. A propia volubilidade dos límites entre (poli)sistemas, sistemas e polisistemas referida no anterior parágrafo suxire a pouca eficiencia dun estudo do cinema transnacional mediante esta vella taxonomía.

Coa fin de solucionar este problema, aparquemos un intre a interrogante para continuar profundando na teoría de Even-Zohar. Dentro da estrutura centro-periferia, distinguimos entre actividades primarias e secundarias sobre o repertorio; isto é, o conxunto de normas e elementos que regulan a produción e recepción dos textos (Even-Zohar, 1990 : 15). A actividade primaria ou de innovación consiste na creación de novos elementos e modelos. Pola contra, a actividade secundaria ou de estandarización dedícase á conservación de modelos preexistentes. Aplicando o postulado ao contexto do cinema, discernimos que as actividades primarias adoitan impulsarse desde a periferia —os novos cinemas— coa fin de intentar conseguir o control do (poli)sistema, mentres que adoito a intención do centro é manter o seu poder mediante a conservación da cultura hexemónica.

Non obstante, a distinción entre actividades primarias e secundarias é puramente dinámica, xa que os modelos primarios, unha vez admitidos no centro do sistema canonizado, non tardan en converterse en secundarios:

Naturalmente, unha vez que se produza a toma de posesión, o novo repertorio non admitirá elementos susceptibles de poñer en perigo o seu dominio no sistema. O proceso de “secundarización” das actividades primarias resulta así ineludible. Refórzase ademais por un mecanismo paralelo de “secundarización”, polo cal un sistema consegue reprimir a innovación.²⁵ (Even-Zohar, 1990 : 22)

O desenvolvemento de actividades primarias e secundarias son o principio de loita entre os estratos do (poli)sistema e, polo tanto, son indispensables para evitar a *petrificación* do mesmo. A adopción de actividades innovadoras no centro resulta capital para manter a saúde do (poli)sistema, pois soamente a través dun repertorio o suficientemente amplo, poderá este facer fronte ás súas propias necesidades cambiantes. Neste senso, resulta acaído recuperar as palabras de Pagán cando dixera que, por vez primeira, é a industria «a que se a que se achega ás propostas estéticas» do Novo Cinema Galego (2021a : 258). Achamos o mellor e máis recente exemplo na produción e mais na recepción d’*O que arde*.

Polo xeral, as actividades primarias nacen nas periferias para seren asumidas máis tarde polos centros. Non obstante, tamén existiría a posibilidade de que os propios centros, conscientes da necesidade de renovar o seu repertorio coa fin de mantérense no poder, desenvolvesen eles mesmos as actividades de innovación. Unha terceira opción sería a apropiación de innovacións transferidas desde outros (poli)sistemas. Así, xustifícase a hexemonía cultural do cinema de Hollywood por ser quen de absorber tendencias con éxito comercial noutros mercados nacionais, xa sexa importando cineastas —de Carl Theodor Dreyer a Yorgos Lanthimos— ou formas —desde o expresionismo alemán até as películas de artes marciais— (Elsaesser, 2005 : 502).

Na súa socioloxía da cultura, Raymond Williams admitía tamén a innovación coma un elemento indispensable para a reprodución formal da cultura:

²⁵ «Naturally, once there is a takeover, the new repertoire will not admit elements which are likely to endanger its dominance in the system. The process of "secundarization" of the primary thus turns out to be unavoidable. It is further reinforced by a parallel mechanism of "secundarization," by which a system manages to repress innovation» (Even-Zohar, 1990 : 22).

É característico de toda orde social, coma de toda forma cultural activa, o ter que ser continuamente producido ao igual que reproducido. Neste complexo proceso, se ben existen sen dúbida elementos sistemáticos que exercen presións e poñen límites ás formas de tal produción e re-produción [...], existen tamén contradicións internas, desviacións internas e, por tanto, cambios internos profundamente significativos.²⁶ (1981 : 185)

O historiador británico observa que en moitas ocasións os conxuntos de relacións e intereses sociais de dominación e subordinación non son estables, polo que cómpre examinalos de xeito dinámico. Deste modo, formula tres tipos de formas dinámicas posibles: dominantes, residuais e emerxentes (1981 : 189; 1997 : 144). O *dominante* é o hexemónico; o *emerxente* refírese aos novos significados e valores, novas prácticas, novas relacións e tipos de relacións que se xeran continuamente, e por último, o *residual*, correspóndese con aquelas prácticas formadas en sociedades e épocas pasadas e diferentes, pero que aínda funcionan coma un elemento activo do presente.

Así as cousas, podería semellar obvia a correspondencia entre o *primario* e o *secundario* co *emerxente* e o *dominante*, respectivamente. Non obstante, unha cuestión aparentemente termolóxica pero fundamente seminal impide a homoloxía directa. Onde Even-Zohar fala de *actividades* coma conxuntos complexos de eventos ou *campos de acción* que *producen* determinados produtos (2010 : 27), Williams fala de *formas*. En *Marxismo y literatura*, define a forma coma unha manifestación material dunha relación que depende tanto da súa percepción como da súa creación. É dicir, un proceso social que se converte nun produto social —e polo tanto, nunha propiedade común— (1997 : 215). Noutras palabras, a *forma* é un sistema en si mesma.

Pola contra, para Even-Zohar a actividade é calquera conxunto de sinais e/ou materiais realizados (2010 : 27). Observa esta, polo tanto, coma un proceso separado do produto, perpetuando así o dualismo substancial entre forma e materia. Optamos entón por adoptar a concepción materialista de Williams, pola cal a forma é a mesma materia cando se relaciona con outras materias doutro modo. Incorporamos así as nocións *formas*

²⁶ [E]s característico de todo orden social, como de toda forma cultural activa, el tener que ser continuamente producido al igual que reproducido. En este complejo proceso, si bien existen indudablemente elementos sistemáticos que ejercen presiones y ponen límites a las formas de tal producción y re-producción [...], existen también contradicciones internas, desviaciones internas y, por tanto, cambios internos profundamente significativos. (Williams, 1981 : 185)

innovadoras e conservadoras en troques de actividades primarias e secundarias, respectivamente.

Xorde neste punto unha problemática: como podemos entender a forma dentro da teoría dos (poli)sistemas, se esta en si é un sistema propio e non unha mera actividade —unha vontade—? O (poli)sistema é coma unha boneca rusa; se o cortamos pola metade, atoparemos outros (poli)sistemas ata chegarmos ás entrañas mesmas da organización social: a materia. E é a forma, coma proceso e produto das relacións entre os modos sociais e os proxectos individuais —a idea dun grupo de cineastas, dun programa para un movemento, a partir das condicións materiais— a que *dá forma* á materia para erguerse en estrutura. Polo tanto, non é que o sistema Novo Cinema Galego desenvolva unha forma emerxente, senón que este *é* a propia forma que se constrúe a si mesma no proceso histórico, en oposición ás formas hexemónicas que constitúen o centro.

Williams advirte tamén da dificultade que supón a correcta distinción entre o *innovador* coma unha nova fase da cultura dominante, e o verdadeiramente *emerxente*, que xorde en oposición e, por tanto, fóra da mesma (1981: 190; 1997: 146-147). Pasado un tempo de tensión, o dominante tamén pode chegar a absorber certas faccións facsímiles do emerxente que non sexan expresamente opostas e, deste xeito, neutralizar a ameaza de cambio. Neste punto, xorde unha complexidade a atallar debidamente en cada análise concreta: acaso a periferia tomou realmente o centro ou, máis ben, a redistribución nas relacións de poder foi unha ilusión manobrada mediante a incorporación de formas innovadoras?

Se nos facemos esta mesma pregunta arredor do contexto do cinema galego, a situación complicase. O Novo Cinema Galego naceu coma un movemento periférico pola súa propia intención formal: unha oposición ao modelo convencional. Pero, é lícito asumir que en efecto existiu previamente un centro cun repertorio conformado? Segundo Gómez Viñas, o cinema en Galicia atópase nun «permanente (re)nacemento, nunha sucesión de *tabulas rasas* que semella negar a validez do seu propio relato histórico» (2018 : 13).

A mesma denominación do movemento implica a existencia dun cinema galego anterior —se este cinema é *novo*, ha de haber un *vello*—. Porén, eses modelos anovadores que se poden atopar na historia recente do país foron máis ben «proxectos programáticos» (Gómez Viñas, 2018 : 13) que fracasaron en armar unha estrutura sobre a que construír;

«francotiradores» (Pagán, 2021a : 256) que non conseguiron acadar un mínimo de organización, máis alá da efémera xeración de videastas dos 80 á que nos temos referido anteriormente (Gómez Viñas, 2018; Pagán, 2021a).

Daquela, contra que se rebelaba o Novo Cinema Galego? Even-Zohar afirma que non todos os sistemas son quen de xerar ambos estratos, central e periférico, de forma autónoma (1978 : 45). Estes casos materialízanse nos sistemas máis débiles, coma o do cinema galego, que se ven obrigados a suplir a escaseza do propio repertorio establecendo relacións de dependencia e interferencia cos sistemas máis estables. De feito, todos os sistemas recorren nalgunha fase do seu desenvolvemento a estas relacións, mediante o acceso directo a textos orixinais ou traducidos (Díaz Martínez, 2014 : 45).

Afirmando a ausencia no cinema galego dun centro propio anterior á consolidación do Novo Cinema Galego, podemos hipotetizar que estas novas prácticas situadas na periferia narrativa viñeron a ocupar un espazo de poder ata entón baleiro. O Novo Cinema Galego ergueríase entón coma modelo hexemónico do sistema cinematográfico galego. Á periferia deste novo centro foi adheríndose un grupo de cineastas suxeito a narratividades máis convencionais e que non goza do recoñecemento simbólico do centro, coma Jorge Coira, Alfonso Zarauza, Ignacio Vilar ou Andrés Goteira. Porén, as estreitas relacións de dependencia establecidas co sistema cinematográfico central (español, se atendemos á xa cuestionada clasificación en cinemas nacionais) impedirían un correcto funcionamento do dinamismo xerado polos estratos, sumindo a totalidade do sistema galego nunha subordinación a priori.

A teoría de (poli)sistemas amosou gran eficacia para describir aqueles lugares onde conviven sistemas distintos, como son as nacións sen Estado, grazas á súa capacidade para dar conta das interferencias entre culturas (Iglesias Santos, 2000). Se aplicamos o paradigma ao ámbito lingüístico, podemos ver con claridade a lingua galega minorizada pola e subordinada á lingua central, o castelán, que establece relacións conscientes de dominación no intento de paliar na periferia o florecemento de novas formas ou o crecemento das formas xa existentes.

Porén, a homoloxía ao eido do cinema amósase máis complexa. Acaso podemos considerar no (poli)sistema do Estado español aos sistemas galego, euscaldún ou catalán coma periferias subordinadas ao sistema central español, se este non é quen auto-abastecerse recorrendo a cambios na estrutura xerárquica do sistema e ao propio

repertorio? Así o amosan os datos de billeteira do ano 2021, segundo o cal o cinema producido no Estado español contou cun 16,6% de cota de mercado estatal (Europa Press, 2021).

No momento no que se elaborou este estudo, o Instituto de Cinematografía e das Artes Audiovisuais (ICAA) aínda non publicara os datos consolidados da billeteira no Estado español do exercicio 2021. Porén, se observamos a evolución da cota de espectadores do cinema producido en Estados Unidos durante o período 2010-2020, achamos que Hollywood detenta a metade do mercado español no mellor dos casos, e tres cuartas partes do mesmo no peor (ICAA, 2021). Á luz fica entón a relación de dependencia do sistema cinematográfico español co sistema de Hollywood.

Así as cousas, retomamos aquel primeiro esquema (poli)sistémico baseado na división do mundo en cinemas nacionais, no que o cinema galego se atopa inmerso dentro do cinema español. Cómpre preguntarse: está realmente o Novo Cinema Galego subordinado ao cinema central do Estado español, ou máis ben se atopan a un nivel xerárquico semellante e ámbolos dous están dominados polo cinema estadounidense? Semella acaído pensar en Hollywood coma o centro de todos os cinemas (nacionais, locais ou rexionais) do mundo, agás aqueles poucos que non dependen economicamente —aínda que si quizais en canto ás tendencias e modelos narrativos— do cinema estadounidense, coma o iraniano, o indio, o coreano ou o turco²⁷. No novo contexto transnacional, o cinema de Hollywood conseguiu erguerse aínda máis dominante, hexemónico e imperialista (Elsaesser, 2005 : 500).

Mediante a teoría de (poli)sistemas, intentamos situar o Novo Cinema Galego dentro dunha rede (poli)sistémica transnacional. Tendo xa clara a súa posición e máis a súa natureza dinámica e cambiante, procedemos agora a estudar o papel que xogan a crítica de cinema e os medios de comunicación na contorna (poli)sistémica.

5.2. A construción dos “novos cinemas”: festivais e crítica

Expuxemos anteriormente o estreito vencello entre crítica e Novo Cinema Galego desde o mesmo momento do nacemento do movemento: foi o colectivo crítico Acto de

²⁷ Segundo o informe FOCUS do Observatorio Europeo do Audiovisual (2020), o cinema nacional retivo en 2019 as seguintes cotas de mercado nestes países: en Irán, un 94,4%; na India, un 87%; na República Popular de China, un 64,1%, e en Xapón, un 54,4%.

Primavera (2010), paralelamente no seu blog e no xa extinto *Xornal de Galicia* (Pawley, 2010), o primeiro en falar da «consolidación dun conxunto de autores» que comparten uns trazos en común; os primeiros dun cinema nacional que non gozara nunca antes «da estabilidade precisa para falarmos de grupos ou colectivos ben diferenciados».

Non existiu pois unha auto-organización previa, consciente e manifesta das autoras e autores, acorde coa xenealoxía base das novas olas cinematográficas —coma o Novo Cinema Alemán, o *New American Cinema* ou o Dogma 95 danés—. Para comprender a importancia dos manifestos coma eixos fundamentais programáticos das distintas correntes artísticas, debemos remontarnos a comezos do século XX, coa transformación radical da concepción artística e o abandono definitivo da autonomía secular das artistas que trouxeron as vangardas (Mancebo Roca, 2017).

Sen dúbida, identificar coma movemento cinematográfico unicamente aquel que conte cunha declaración de intencións asinada polas cineastas adscritas sería ríxido e reduccionista en exceso. Porén sérvenos o anterior para sinalar que, se antes as lapelas se fraguaban de xeito interno, primeiro entre a comunidade artística e logo cara o exterior, nas últimas décadas despuntou o papel das críticas e críticos coma configuradores de devanditos movementos.

Nos últimos anos, varios estudos teñen analizado a transcendental da crítica na configuración de correntes cinematográficas como a *British New Wave* (Zarhy-Levo, 2010), a *Weird Wave* grega (Sifaki e Stamou, 2020) ou o *jeune cinéma* (Hardwick, 2008). Outro exemplo que nos permite unha clara homoloxía coa xénese do Novo Cinema Galego, foron as condicións nas que xurdiu o *New Queer Cinema*: a crítica B. Ruby Rich (2013) acuñaría o termo nunha crónica publicada en *Sight and Sound* en 1992, metendo no mesmo saco un bo pulso de filmes estadounidenses exhibidos no circuío de festivais no bienio anterior cuxa única ligazón era a súa temática en torno ás problemáticas do colectivo LGTBI+²⁸.

Segundo Bill Nichols, o proceso de construción dos “novos cinemas” nacionais comeza con frecuencia no circuío de festivais, auspiciados pola mirada de observadores internacionais. É alí, lugares de encontro entre cineastas e xornalistas de todo o mundo, desde onde se lles reivindica unha atención da que adoitan dar eco as críticas e críticos de

²⁸ A propia Ruby Rich admitiría no ano 2000 que a súa declaración respondeu máis a un “momento” que a un “movemento” (Rich, 2013 : 131).

cinema (1994 : 16). Arredor destes procederes habituais comenta Elsaesser: «Cando un está no negocio de facer novos autores, entón un autor é un "descubrimiento", dous son sinais prometedores que anuncian unha "nova onda", e tres novos autores do mesmo país equivalen a un "novo cinema nacional"»²⁹ (2005 : 99).

A autora ou o autor dá razón ao movemento. E quen consagra a autoría non é outra que a crítica: «Todo o que constitúe profesión de fe no cinema —críticas, revistas, cineclubs, salas de arte e ensaio, poderes públicos, festivais e retrospectivas— co tempo ligouse á noción de autor e á lexitimidade da súa política»³⁰ (De Baecque, 2003 : 23). A crítica identifica a idea *única, propia e aitoral* do mundo e, aínda que afirmando a universalidade da linguaxe da posta en escena —cando menos desde a política dos autores de *Cahiers du Cinéma* (Rivette, 2003)—, vencéllaa inexorablemente a unha orixe xeográfica. A nacionalidade, lembremos a Elsaesser (2015), funciona coma unha categoría performativa que resulta útil ás instancias de consagración para nomear, clasificar e delimitar cinematografías.

O caso particular da xénese do Novo Cinema Galego inverte os pasos de construción enunciados por Nichols. Primeiro veu a etiqueta, e despois os premios a *Todos vós sodes capitáns*, *Vikingland* e *Costa da Morte*. De todas formas, a aceptación xeneralizada da lapela e a consagración do movemento deuse no circuío de festivais: co paso de Lois Patiño por Locarno en 2013, xa tiñamos tres autores galardoados e, polo tanto, un “novo cinema nacional”.

Ann Kaplan (1993) atribúe á crítica estranxeira unha capacidade especial para *descubrir* ou *desenmascarar* novos significados nos filmes que a crítica coterránea é incapaz de atopar. Quizais isto poida darnos algunhas pistas sobre o porqué dos festivais coma lugares que auspician o nacemento dos movementos cinematográficos naturais. O que Kaplan pensa coma unha virtude da mirada foránea, Nichols obsérvao máis ben coma unha mostra de reduccionismo: moitos aspectos entendidos pola crítica que comparte cultura cos filmes, aqueles que dotan aos cinemas nacionais dunha maior complexidade, son pasados por alto por aquela que mira por riba do ombreiro (1994 : 28).

²⁹ «When one is in the business of making new authors, then one author is a “discovery”, two are the auspicious signs that announce a “new wave”, and three new authors from the same country amount to a “new national cinema”» (Elsaesser, 2005 : 99).

³⁰ «Todo lo que constituye profesión de fe en el cine —críticas, revistas, cineclubs, salas de arte y ensayo, poderes públicos, festivales y retrospectivas— con el tiempo se ha ligado a la noción de autor y a la legitimidad de su política» (De Baecque, 2003 : 23).

A clasificación e categorización das cinematografías á que é propensa a crítica faise sempre a costa dun proceso de simplificación das ligazóns que unen e as barreiras que separan as películas. Unha parte grande de responsabilidade recae na tendencia da cultura mediática á organización rápida da información (Sifaki e Stamou, 2020 : 44). Á luz disto, podemos entender mellor algunhas consideracións tratadas anteriormente sobre o Novo Cinema Galego. A ilusión artificial de cohesión temática que crearon os medios nos primeiros anos do movemento, veu en gran parte pautada pola superficial identificación forasteira da corrente coas temáticas e formas de representación, moi vencelladas á identidade e á paisaxe, dunha parte moi concreta dos filmes galegos que circulaban naquel momento.

De certo, a crítica nacional, seducida polo potencial promotor do discurso, tampouco se preocupou por desmentilo. O espellismo dunha uniforme «postal costumista para turistas», coma se referira Pagán (2014) respecto a *Costa da Morte*, creouse nos festivais e espallouse grazas á crítica, tanto estranxeira, coma estatal e galega. E é que, como suxerira o realizador de *Bs. As.* —reiteramos cita—, as etiquetas son útiles «para facer crítica, historia e mercado» (en Martínez, 2015 : 322).

5.3. Simbioses entre crítica e Novo Cinema Galego

Resulta difícil ignorar a constante aparición dos mesmos nomes e apelidos en diferentes cargos ou profesións que se foron repetindo ao longo destas páxinas. O crítico Xurxo González emprega o pseudónimo “Xurxo Chirro” para firmar coma cineasta. O seu compañeiro en *Acto de Primavera*, Martin Pawley, é o produtor de *Costa da Morte*. A plataforma crítica xa arreo mencionada é o exemplo máis claro destas sinerxías, pero podemos salientar unhas cantas máis:

Os cineastas Pela del Álamo e Ángel Santos son directores, respectivamente, dos festivais Curtocircuíto (desde 2013) e Novos Cinemas (desde 2016). Os tamén directores Ángel Rueda e Ana Domínguez son os responsables do S8-Mostra de Cinema Periférico; Alberte Branco, director de fotografía de filmes do citado Ángel Santos, por exemplo, está á fronte da Escolma de Cinema Galego, de Sarria, ou que

a produtora e investigadora Isabel Martínez desempeñou tarefas de programadora en Curtocircuíto e en Play-Doc.³¹ (Redondo Neira, 2021 : 352)

Este constante intercambio de roles entre cineastas, programadoras, produtoras, críticas e xestoras fainos supoñer que o Novo Cinema Galego non debe circunscribirse unicamente a un pulso de cineastas, senón a moitas outras persoas que participan da mutua influencia e retroalimentación de ideas. Deste xeito, afirma Pela del Álamo:

Ten que haber produtores, axentes culturais que poñan en valor ese potencial creativo, porque se só houbera directores seguiríamos dispersos [...], e algún participaría no proxecto de outro, pero non traballaríamos tanto a visibilidade e o proxecto de cara ao exterior, aos festivais, ás institucións... e que haxa críticos, xente especializada en prensa [...] que están dando visibilidade a traballos de autores non comerciais. (en Martínez, 2015: 352)

No que resta de marco teórico, procuraremos abordar esta sorte de asociacionismo interdisciplinario desde o traballo de diferentes autoras e autores que, chegados de diferentes disciplinas, escolas e tradicións das ciencias sociais, procuraron arrojar luz sobre os procesos de construción e organización dos diferentes axentes activos no universo cultural.

5.4. A escena do Novo Cinema Galego

Nos anos 40, os medios de comunicación comezaron a falar de *escenas* para referirse ás vidas marxinais das persoas asociadas co mundo do jazz (Peterson e Bennett, 2004 : 2). Medio século despois, Will Straw recuperaría o concepto para integralo no sector dos estudos culturais enfocados á socioloxía da música. O autor emprega a *escena musical* para describir un espazo cultural no que un rango de prácticas musicais coexisten, interactuando as unhas coas outras dentro dunha variedade de procesos de diferenciación. A escena constrúese a modo de *coalicións* e *alianzas* que se materializan en estilos

³¹ «Los cineastas Pela del Álamo y Ángel Santos son directores, respectivamente, de los festivales Curtocircuíto (desde 2013) y Novos Cinemas (desde 2016). Los también directores Ángel Rueda y Ana Domínguez son los responsables del S8-Mostra de Cinema Periférico; Alberte Branco, director de fotografía de filmes del citado Ángel Santos, por exemplo, está al frente de la Escolma de Cinema Galego, de Sarria, o que la produtora e investigadora Isabel Martínez desempeñó tarefas de programadora en Curtocircuíto y en Play-Doc» (Redondo Neira, 2021 : 352).

musicais, que articulan unha vontade ou *sentido de propósito*, e establecen límites que definen que está dentro e fóra, creando e sostendo así grupos sociais (1991 : 373).

A conceptualización da *escena* achégase en gran medida ao que o Centro de Estudos Culturais Contemporáneos (CCCS) de Birmigham deu en chamar *subculturas*, mais logra superar algunhas limitacións atopadas no desenvolvemento teórico destas. Aquelas que nos resultan máis relevantes nestas investigación teñen que ver coa tendencia, como vimos anteriormente, a pensar e clasificar os fenómenos sociais mediante taxonomías pechadas. Fiando coa nosa concepción dialéctica dos (poli)sistemas, a lóxica da escena permitíranos comprender o sistema “Novo Cinema Galego” como un corpo en constante transformación e relación con outros sistemas e mais co conxunto da organización social.

A noción de subcultura implica que existe unha cultura dominante á cal se subordina a subcultura. Soterrada *debaixo* da cultura hexemónica existiría, entón, unha cultura alternativa cunha organización social completamente autónoma á que soamente aplican accións propiciadas por estándares subculturais (Thornton, 1997). Pola contra, a teorización da escena resulta menos restritiva, xa que se desenvolve tendo en conta o estado inestable e cambiante das filiacións culturais contemporáneas (Bennett, 1999 : 605). A escena asume así a ligazón inexorable que a une á cultura hexemónica e, ao mesmo tempo, admite o intercambio de capitais, activos, normas e tradicións con outras escenas.

Sobre esta base, podemos trasladar o concepto ao noso ámbito de estudo e formular o Novo Cinema Galego coma unha escena onde diversos axentes —cineastas, produtoras e produtores, programadoras e programadores, crítica e audiencia, operando un fluído intercambio de roles— comparten uns intereses e uns obxectivos comúns e responden a unhas xerarquías e normas propias. De aí vén, logo, a «mutua influencia e retroalimentación de ideas» entre axentes á que facía referencia Pela del Álamo (en Martínez 2015 : 352).

Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2020) empregaron o paradigma da escena no seu artigo ‘Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego’, onde estudaron a compartición directa de espazos que acontece entre cineastas e crítica arredor da órbita do Novo Cinema Galego. Facían referencia explícita á produción crítica *do* Novo Cinema Galego «coa vontade de distinguila no contexto, máis amplo, da produción crítica *sobre* o movemento» (2020 : 12). Márcase así a

diferenza entre unha crítica elaborada por persoas afastadas dos filmes nas relacións sociais e laborais e aquelas cuxa produción estaba marcada por unha clara compoñente “militante”.

O abaratamento dos custos de produción e mais o soporte económico achegado polas axudas da administración pública propiciaron un contexto idóneo para a creación dunha estrutura cinematográfica galega ás marxes da industria. Así, o Novo Cinema Galego construíu os mecanismos necesarios para desenvolverse de xeito autónomo: o emprego de narrativas non convencionais, a creación de produtoras independentes, a explotación en circuitos non comerciais.

Non obstante, cómpre ter en conta que esta autonomía é tan só relativa³². A posición do movemento dentro do sistema cinematográfico, en particular, e no sistema social, en xeral, atópase condicionada tamén por outros axentes cuxos intereses son externos á escena ou dependen de factores creados e disputados parcialmente fóra da mesma. Logo, cómpre sinalar dous aspectos relevantes: 1) as disposicións daquel sector da crítica galega integrado dentro do Novo Cinema Galego non se atopan unicamente pautadas pola súa posición dentro da escena e 2) non toda a crítica pode asociarse aos círculos do Novo Cinema Galego, polo que os seus intereses son completamente alleos aos do propio movemento.

Ambas posturas están presentes nas pezas xornalísticas analizadas máis adiante. Polo de agora, interézanos desenvolver un marco teórico que nos axude a comprender mellor o primeiro aspecto sinalado. Presumimos que neste entra en xogo unha complexa rede de dependencias xeradas e desenvolvidas tanto dentro coma fóra da escena do Novo Cinema Galego e que, por tanto, faise indispensable a súa análise pormenorizada á hora de estudar as relacións entre cinema e crítica.

Neste senso, Sarah Thornton confire aos medios de comunicación un papel central no proceso de formación das escenas:

As ‘subculturas’ non xerminan dunha semente e se convierten en misteriosos ‘movementos’ pola forza da súa propia enerxía, só para ser dixeridas logo polos medios. Pola contra, os medios de comunicación e outras industrias culturais están

³² Máis tendo en conta o progresivo achegamento á industria que experimentou o Novo Cinema Galego nos últimos anos. Este feito sérvenos coma indicio do formulado. Ora ben, se esta situación xorde dunha *necesidade* ou máis ben dunha *vontade* non é o obxecto desta investigación.

aí e son eficaces desde o principio. Son fundamentais no proceso de formación subcultural, da forma en que ‘creamos grupos con palabras’.³³ (1995 : 117)

Mediante esta hipótese, Thornton pretende, por unha banda, derrubar a idea romántica dunha cultura auténtica que resiste fóra do mundo da comunicación de masas e, por outra, a consideración das subculturas coma formas alleas ás construcións mediáticas (Clarke et al., 2014). Deste xeito, admite o papel dos medios coma participantes integrais da cultura musical, cuxa labor etiquetadora e delimitadora do que queda dentro e fóra das escenas resulta esencial para estas.

Así e todo, debemos coller as hipóteses de Thornton con cautela, xa que a autora traballou con subculturas radicalmente diferentes aos cinema periféricos. As escenas estudadas por ela atópanse conformadas por mozas e mozos que non ven necesaria a acumulación de capital económico dentro do grupo de pares e que, por conseguinte, tenden a esquecer as relacións sociais de produción (1995 : 103). Como alternativa ás xerarquías que determinan as relacións de clase do mundo real, as prácticas oriéntanse entón de acordo coa lóxica do *capital subcultural*, que comprende artefactos e coñecementos que, dentro dunha subcultura específica, son recoñecidos coma de bo gusto e *á moda*³⁴.

Estas circunstancias non se axustan ás do Novo Cinema Galego. Como ben apuntamos anteriormente, o movemento non goza de semellante autonomía con respecto ao resto da organización social. A pesar do colchón do diñeiro público, as actividades internas supoñen o sustento de vida de parte da comunidade, resultando nun traballo asalariado só parcialmente autónomo e, por tanto, aínda suxeito ás relacións de produción sociais. Carece de sentido entón aplicar un modelo no que o valor do capital subcultural, construído mediante a oposición aos valores da cultura de masas e, por tanto, dos medios de comunicación de masas, determina todas as relacións entre participantes da escena.

En adición, as escenas estudadas por Thornton comprenden estilos de vida entendidos coma marxinais segundo o punto de vista da cultura hexemónica, adoito relacionados con prácticas ilegais coma o vandalismo ou o consumo de drogas. Non é así

³³ «‘[S]ubcultures’ do not germinate from a seed and grow by force of their own energy into mysterious ‘movements’ only to be belatedly digested by the media. Rather, media and other culture industries are there and effective right from the start. They are central to the process of subcultural formation, integral to the way we ‘create groups with words’» (Thornton, 1995 : 117).

³⁴ Non nos pararemos agora a cuestionar a validez desta hipótese. Porén, para profundar máis neste aspecto, recomendamos ler a Jensen (2006).

o caso do Novo Cinema Galego e, por tanto, vólvese ineficaz a caracterización dos medios de comunicación de masas coma axentes que dan fe da existencia e modelan as subculturas mediante unha cobertura negativa destas; é dicir, mediante a distinción despectiva. Como amosará a posterior análise de prensa, o tratamento do movemento en medios xeneralistas é, se non positivo, cando menos testemuñal: o Novo Cinema Galego é algo que *está aí* e ten certa presenza na actualidade cinematográfica; daquela, dáselle espazo na axenda mediática.

Semella entón acaído preguntármonos se as características que atribúe Thornton aos “medios de nicho” —aqueles dirixidos especificamente á comunidade da subcultura— non atinxen soamente a algunhas revistas dixitais especializadas, senón tamén á crítica e xornalistas culturais que producen contidos para medios xeneralistas. Ao fin e ao cabo, tamén algunhas críticas e algúns críticos da prensa se encargan de bautizar as escenas, unificalas e xerar a consciencia necesaria para manter as distincións culturais que estas precisan (Thornton, 1995 : 151). Non inventan as subculturas, mais si lles dan forma, marcan o seu centro e materializan as súas fronteiras (1995 : 160).

Podemos atopar unha razón de peso en que parte da crítica que publica en medios participou nas subculturas, xa sexa na actualidade ou no pasado, e «aínda defenden versións e variacións da ideoloxía *underground*»³⁵ (1995 : 153). Existe, daquela, unha fraternidade de interese entre xornalistas ou crítica e as autoras e autores do Novo Cinema Galego, xa que comparten investimentos de capital subcultural.

5.5. Mundo da arte, campo artístico: unha aproximación desde as socioloxías de Becker e Bourdieu

Se entendemos o Novo Cinema Galego coma un fenómeno cuxas actividades atinxen a un grupo máis amplo que as propias cineastas, non só estamos admitindo a existencia doutras persoas que, desde diferentes profesións, están interesadas no desenvolvemento e distribución dos filmes e que por tanto actúan en prol das mesmas mediante labores de produción e promoción. Asumimos tamén que toda a comunidade en conxunto participa de xeito activo na *reproducción* dos filmes e doutros bens simbólicos

³⁵ «[...] the *aficionados* who become the writers, editors and photographers of the subcultural consumer press have at one time or another been participants in in subcultures, and still espouse versions and variations of underground ideology» (Thornton, 1995 : 153).

(as críticas). Rompemos deste xeito coa visión romántica da arte coma obxecto que emana maxicamente da creatividade dos artistas.

Os *mundos da arte*, comprendidos por Howard Becker coma sistemas de cooperación que fan posible a produción e recepción das obras de arte, serannos útiles para cimentar as bases teóricas do Novo Cinema Galego coma fenómeno social colectivo: «Cómpre pensar en todas as actividades que deben levarse a cabo *para que calquera obra de arte chegue a ser o que por fin é*»³⁶ (2008 : 18). Segundo Becker, un mundo da arte é unha rede en cuxo centro se atopa a ou o artista, rodeado de persoas que colaboran mediante a actividades de apoio e cuxo traballo é esencial para o resultado final.

O sociólogo herdeiro da Escola de Chicago identifica estas tarefas complementarias significantes mesmo nos sistemas máis simples coma, por exemplo, o que pon en marcha a actividade dunha pintora amadora: colaboran na creación artística tamén quen fabrica o lenzo, os pinceis e as pinturas, quen lle vende o material e as súas amizades ás que lles agasalla os cadros para que os penduren nas súas oficinas ou nos seus cuartos de estar. Os mundos do cinema, procesos de natureza colectiva, constitúen entón organizacións complexas e coordinadas nas que cada membro produce o seu traballo

facendo referencia a un corpo de convencións que se concretan nunha práctica común e obxectos de uso frecuente. As mesmas persoas adoito cooperan de forma reiterada, ata rutineira, de formas semellantes para producir traballos semellantes, de xeito que pode pensarse un mundo de arte coma unha rede establecida de vínculos cooperativos entre os participantes.³⁷ (Becker, 2008 : 54)

Engade Becker que, se ben a asignación de tarefas é en gran medida arbitraria, xa que «podería terse feito doutra maneira e soamente se sostén no acordo entre todos ou a maior parte dos participantes»³⁸ (2008 : 29), é difícil de modificar. No momento de ebulición dos mundos alternativos, como é o Novo Cinema Galego, non existe unha

³⁶ «Hay que pensar en todas las actividades que deben llevarse a cabo *para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es*» (Becker, 2008 : 18).

³⁷ «Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes» (Becker, 2008 : 54).

³⁸ «Podría habérselo hecho de otra manera y sólo se sostiene en el acuerdo de todos o la mayor parte de los participantes» (Becker, 2008 : 29).

división do traballo e toda a comunidade posúe unhas habilidades e destrezas máis ou menos semellantes: coñecementos en produción e dirección de cinema ou experiencia en comunicación e xornalismo. Máis adiante, coa progresiva organización do movemento, as tarefas repártense. Porén, como temos visto, si se dan algúns intercambios de roles entre participantes do Novo Cinema Galego, polo que semella acaído apuntar que en organizacións pequenas non é precisa unha división do traballo inamovible para o correcto funcionamento do sistema.

Por outra banda, cómpre sinalar que, de xeito semellante aos polisistemas de Even-Zohar, as barreiras entre os sistemas prefigurados por Becker non son ríxidas: os mundos de arte non teñen límites, de xeito que non pode dicirse que un grupo de persoas pertencen a un mundo particular ao que outras persoas non pertencen (Becker, 2008 : 55). Os propios participantes deciden que é o que os diferencia doutros mundos, establecendo fronteiras en constante cambio. Non son de ningunha forma sistemas pechados e estáticos. Polo tanto, cineastas que formaban parte do mundo de arte poden deixar de facelo, ou ben acceder a eles se non estaban incluídos antes; como así tamén calquera outro axente participante, sexan produtoras e produtores, profesionais da fotografía, público ou crítica.

Entendida a natureza esencialmente colectiva das escenas ou mundos da arte, o seguinte paso será comprender como evolucionan e se reproducen estas estruturas a si mesmas ao longo do tempo. Cómpre traer a colación, entón, a noción de *campo* de Pierre Bourdieu: espazos de xogo historicamente constituídos coas súas institucións específicas e as súas leis de funcionamento propias (2000 : 108). A posición de cada participante no campo vén definida polo *capital*, relación social de produción, en función da acumulación individual do mesmo e da distribución de capitais no resto do campo. Bourdieu distinguiu catro tipos de capital, cuxa acumulación é en última instancia o obxectivo esencial do campo: o económico (cartos), o cultural (coñecemento, linguas, gusto estético, etc.), o social (afiliacións, familia, herdanza cultural, etc.) e o simbólico. Este último corresponde a aquelas *credenciais* acumuladas por axentes e por campos que avalan a propiedade dos outros tres tipos de capital. (Thompson, 2008 : 69).

En Bourdieu, o campo pode entenderse coma un medio de produción de capitais simbólicos, así tamén coma un medio regulador da distribución de ditos capitais. Un premio nun festival de clase A supón unha enorme inxección de capital simbólico no campo do Novo Cinema Galego. Unha recensión positiva nun medio de comunicación, dependendo da reputación deste —non é o mesmo unha crítica positiva en *Fotogramas*

que en *Cahiers du Cinéma*; en *Faro de Vigo* que en *The Guardian*—, contribúe tamén, en maior ou en menor medida, na acumulación de prestixio interno. Canta maior sexa a cantidade de capital simbólico acumulado, de maior autonomía gozará o campo³⁹ (Bourdieu, 1995).

No desenvolvemento da teoría dos campos, Bourdieu tende a obviar o papel que xoga o capital económico na reprodución dos espazos sociais⁴⁰. Dá a entender que o capital en xogo no campo é exclusivamente simbólico cando afirma que este só depende da existencia do xogo no campo onde tal competencia pode ser empregada (2005 : 152). Porén, nalgún punto reconece que o capital simbólico reproduce o sistema de relacións desiguais de clase e poder formado no campo económico. É dicir, desde a estrutura das relacións de produción tradúcese a contradición capital-traballo á lóxica dos campos nun proceso de *transubstanciación*.

5.6. A crítica coma axente produtor de capital simbólico

Desde esta óptica, reaparece a crítica coma axente esencial na creación de valor para o campo. O papel desta podémolo estudar segundo o que Becker denominou *estetas* dentro dos mundos da arte: as persoas dedicadas a crear as xustificacións polas cales unha obra se considera arte ou non e a establecer conclusións sobre o seu valor (2008 : 161). Estes xuízos son os que crean reputación nos traballos e artistas; é dicir, capital simbólico.

Por suposto, os e as estetas —a crítica— non son as únicas persoas que emiten xuízos estéticos traducidos en capital simbólico; todas as persoas que integran o mundo do arte participan deste consenso. Porén, a división do traballo confírelles a unhas persoas unha maior credibilidade á hora de xulgar as obras de arte. Deste xeito, mediante a

³⁹ É de interese sinalar que para Bourdieu, non obstante, a práctica humana non consiste simplemente na acumulación e intercambio de capitais que se dá no campo. Depende tamén do *habitus*, entendido coma unha *estrutura estruturada e estruturante*, o social incorporado por cada persoa ao longo da súa vida. O *habitus* é unha *estrutura* na medida en que é sistematicamente ordenada —non aleatoria—, está *estruturado* polas circunstancias pasadas e presentes —clase, sexo, raza, educación, etc.— e é *estruturante* na medida en que axuda a configurar as prácticas presentes e futuras (Bourdieu, 2007).

⁴⁰ Bourdieu pretende afastarse da tradición marxista argumentando que a súa teoría nega unha determinación estritamente económica (1991). En realidade soamente o marxismo máis dogmático mantén unha visión tan economicista da organización social. Vemos a superación da doutrina en, por exemplo, o desenvolvemento da *sobredeterminación* de Louis Althusser (1967) ou o materialismo cultural de Raymond Williams (1981), que mesmo chega a afirmar a autonomía dalgúns procesos culturais.

acumulación de capital simbólico que ten lugar desde esa posición, refórzase o consenso sobre a posición de autoridade das críticas e os críticos para avaliar as obras de arte.

Retornando brevemente a Even-Zohar, a crítica tamén ten o seu lugar na teoría de polisistemas. Baixo a categoría de *institución*, engloba a un agregado de factores involucrados no control da cultura: medios de comunicación, editoriais, universidades, academias, ministerios de cultura, etc. (Even-Zohar, 2010 : 32). A institución regula en gran medida a actividade do sistema, no intento de influír sobre o código, a produción e o mercado (Díaz Martínez, 2014 : 64).

Mentres que o mercado se ocupa de proporcionar unha canle inmediata para o intercambio de mercadorías, a institución ten a responsabilidade de tomar decisións a longo prazo. Deste xeito, ocúpase de preservar a canonicidade do repertorio durante longos períodos de tempo:

Calquera decisión tomada, dá igual o nivel, por calquera axente, depende das lexitimacións e restricións realizadas por seccións particulares, e relevantes, da institución. A natureza da produción, así como a do consumo, atópase gobernada pola institución.⁴¹ (Even-Zohar, 2010 : 33)

Por outra banda, sería un erro asumir a institución coma un grupo monolítico e unidireccional. Na encomenda de influír sobre os repertorios culturais, a institución é empregada por todos os estratos, centrais e periféricos, coa fin de lexitimar os seus intereses particulares. Así, esta fracciónase coas loitas de poder inherentes á heteroxeneidade dos (poli)sistemas.

Vista a relevancia do capital simbólico na reprodución dos campos, resulta sinxelo entender por que, nunha organización social comandada polas industrias culturais, existen sistemas que non basean a súa supervivencia na acumulación de capital económico. Isto é o que Bourdieu deu en chamar o *campo de produción restrinxida* en oposición ao *campo da gran produción simbólica*, homólogos ao binomio periferia-centro, respectivamente. Entendemos o campo de produción restrinxida —Novo Cinema Galego— coma un sistema que produce bens simbólicos —os filmes, premios e recoñecementos, recensións

⁴¹ «[A]ny decision taken, at whatever level, by any agent, depends on the legitimations and restrictions made by particular, relevant sections of the institution. The nature of production, as well as that of consumption, is governed by the institution» (Even-Zohar, 2010 : 33).

positivas, etc.— destinados a un público de produtores de bens simbólicos —cineastas, produtores, programadores, crítica, audiencia, etc.— (Bourdieu, 2010 : 90).

Sería unha esaxeración —e unha mentira, cando menos ao falarmos de parte do movemento— afirmar que o único público que acude ás proxeccións dos filmes do Novo Cinema Galego son os propios integrantes da escena. Ora ben, si podemos afirmar que un segmento do movemento tende a producir os seus propios criterios de avaliación dos produtos, sen atender ás pautas de axentes externos ou do gran público, obedecendo así á lei fundamental da competencia polo recoñecemento cultural outorgado dentro do grupo.

Así as cousas, cómpre preguntarse cal é a posición exacta da crítica galega no campo de produción global. Se ben parte das críticas e críticos participan no campo cinematográfico, debemos ter en conta que moitas delas desenvolven o seu traballo asalariado en medios de comunicación de masas. Constituirían así parte inseparable do campo xornalístico, que se sitúa no polo do campo de gran produción simbólica.

Observamos a crítica, entón, coma un axente flutuante entre ambos campos que actúa coma *instancia de consagración* do Novo Cinema Galego grazas ao seu poder no espazo social. Aquel sector da crítica máis achegado ao Novo Cinema Galego, adoito recrutado no corpo mesmo de produtores, participa deste xeito nos procesos de construción, circulación e inxección das normas de produción e avaliación propias do campo de produción restrinxida e pula pola lexitimación das representacións deste na opinión pública.

No cuarto tomo da antoloxía *Para unha historia do cinema en lingua galega*, dedicado exclusivamente á reflexión arredor do Novo Cinema Galego —foron xa citados varios dos textos recollidos neste libro—, José Manuel Sande realiza, a dez anos vista do punto de partida do Novo Cinema Galego, unha escolma de dez fitos que marcaron o rumbo do movemento. Nun destes, deixa as súas impresións sobre a relación mantida coa crítica, un «oficio demasiadas veces de ocupación múltiple» (2021 : 277). Foi aquela unha etapa «de complicidades e alianzas naturais, de xantares e festas, de xurdimento de novos proxectos e xenerosa contribución a filmes (mesmo colectivos), de cooperación e asesoramento» (2021 : 276).

A continuación, Sande reconece que, partindo «dunha concepción mal entendida da xenerosidade», a «crítica galega tendeu a ser parcial no tratamento das producións realizadas por autores galegos» (2021 : 278). A apreciación do crítico confirma que o

Novo Cinema Galego, que deu pé a sinerxías entre profesionais de diferentes ámbitos do cinema e da cultura, funcionou coma unha sorte de sociedade de admiración mutua desde a que se produciron xuízos avaliativos auto-compracentes lexitimados mediante a súa inclusión na axenda mediática.

5.7. Escena, campo e (poli)sistema cinematográfico galego

Ao longo deste capítulo, introducíronse varias teorías recollidas de diferentes disciplinas e tradicións baixo un evidente propósito: o de dar sentido ao papel da crítica coma axente difusor do Novo Cinema Galego. Procuramos achegar os conceptos de (poli)sistema, escena, mundo da arte e campo co obxectivo de esgrimir un marco teórico atinado. Neste proceso, desbotamos polo camiño as incompatibilidades e incongruencias entre teorías.

En primeiro lugar, a partir da teoría de (poli)sistemas de Even-Zohar, trazamos un marco de traballo no que dar sentido ao cinema galego dentro da ampla rede transnacional. O binomio centro-periferia, aplicado ás relacións *inter* e *intra*-sistémicas, reafirman a lei dialéctica da contradición coma forza motora do auto-dinamismo da organización social en xeral e do campo cinematográfico en particular. O Novo Cinema Galego sitúase entón coma un sistema periférico erguido en forma emerxente e alternativa ás prácticas hexemónicas.

A continuación, o concepto de *escena* serviunos para comezar a explicar a relativa autonomía do sistema “Novo Cinema Galego” con respecto ás determinacións estruturais económicas. O desenvolvemento autónomo da escena, estudado tamén en base aos postulados de Bourdieu sobre o capital cultural dos campos de produción restrinxida, reforza a concepción da sociedade coma un proceso poliédrico onde operan un conxunto de contradicións sobredeterminadas.

Finalmente, beneficiámonos do lugar común que lles dan estas autoras e autores en cadansúas teorías á crítica e aos medios de comunicación como instancias conformadoras dos sistemas/escenas/campos/mundos da arte. Deste xeito, albiscamos entender a crítica coma un axente flutuante *dentro*, *entre* e *fóra* da propia escena que forma parte dun proceso de significación e construción colectivo, segundo o formulado por Becker.

A crítica lexítima o Novo Cinema Galego tanto a ollos da opinión pública, como aos da propia comunidade do movemento. Así, as relacións persoais e sociais que as críticas e críticos manteñan na escena poden condicionar en gran medida a percepción propia e allea do Novo Cinema Galego. Nos seus primeiros anos de existencia, a escena do movemento desenvolveu unha lóxica periférica rexida non pola conquista do gran público, senón pola ansia de *distinción* respecto a este e ao mercado. A este cometido respondeu a actividade dunha comunidade crítica militante.

Porén, como xa temos visto, o Novo Cinema Galego foi achegándose progresivamente aos paradigmas industriais contra os que se opuña nun principio. Cómpre preguntarse, logo, se a quebra coas dinámicas básicas do campo de produción restrinxida racha con esas sociedades de admiración mutua e, polo tanto, coa compartición directa de espazos e a auto-indulxencia entre cineastas e crítica. Máis tendo en conta que, ao pasaren ao terreiro comercial, os filmes captaron unha maior atención por parte dos medios xeneralistas.

Neste novo contexto, partillan as sinaturas dos medios institucionalizados e non especializados os mesmos intereses que a crítica adherida á escena do Novo Cinema Galego? Se non é así, como se traduce esta situación inédita á produción crítica? Nas conclusións do seu artigo, Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2010) sinalaban a pertinencia dunha nova reflexión arredor da posible superación do momento proselitista nun *novo* ‘Novo Cinema Galego’, menos periférico e máis industrial. A este propósito responde a presente investigación, que traerá a colación a recepción crítica dos filmes máis recentes asociados ao movemento.

6. METODOLOXÍA

A metodoloxía principal deste traballo céntrase na análise de textos críticos e xornalísticos publicados en prensa e medios dixitais arredor de cinco filmes estreados no período 2019-2021 e asociados á etiqueta “Novo Cinema Galego”. Escolléronse aquelas películas cuxos autores figuran na páxina ‘Cineastas’ da plataforma novocinemagalego.info, impulsada por integrantes da propia escena. Baixo este criterio, entendemos coma títulos adheridos ao movemento os seguintes: *O que arde* (Óliver Laxe, 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso, 2019), *Arima* (Jaione Camborda, 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño, 2020) e *Nación* (Margarita Ledo, 2020).

A análise de contido desenvolveuse a partir da teoría do *framing*. Este paradigma sostén que no proceso de elaboración do texto xornalístico, a produtora ou produtor da información selecciona algúns aspectos da realidade aos que lles outorga unha maior énfase ou importancia en detrimento doutros (Entman, 1993). Segundo Gaye Tuchman (1978), pioneira da aplicación do encadre á teoría da comunicación, a teoría do encadre describe a noticia coma unha ventá cuxo marco delimita a realidade á que se ten acceso. No xornalismo, podemos definir os *frames*, cadros ou marcos coma aqueles enfoques ou perspectivas que filtran o feito ou acontecemento durante a súa transformación en texto xornalístico.

O *framing* atinxe a un complexo proceso comunicativo de múltiples facetas, dando así lugar a variadas perspectivas a partir das cales dar conta do encadramento da información. A abordaxe da teoría adoita facerse ben desde o punto de vista dos contidos mediáticos —consideración da que partimos neste traballo—, ben desde a perspectiva das audiencias e como estas se vén influídas polo encadre (Chong e Druckman, 2007). O modo de entender o traballo das e dos xornalistas e o proceso de elaboración dunha noticia tamén son incluídos nalgunhas definicións de encadre, penetrando nas dinámicas das redaccións e as rutinas informativas das e dos profesionais (Tuchman, 1978). A presente

investigación non toma coma premisa esta perspectiva interna dos medios de comunicación, senón, máis ben, a dimensión exterior destes como axentes sociais construtores de sentido e opinión. Non obstante, si nos serviremos en ocasións das dinámicas e orientacións ideolóxicas dos medios para tratar de comprender que lugar ocupan estes na esfera pública e, concretamente, en relación co Novo Cinema Galego.

O *frame*, que se establece na mente do xornalista antes ou durante a creación da mensaxe, non remite á historia ou ao tema da noticia senón ao *tratamento* que se dá ao feito relatado na mesma. Polo tanto, enmarcar unha información implica enfocar o tema cunha perspectiva determinada, manipular a vehemencia duns elementos sobre outros e, finalmente, elaborar unha idea organizadora central —o *frame* principal— para construír o texto. Os enfoques aplicados de xeito consciente ou inconsciente polas e polos xornalistas fican, por tanto, latentes en todos os textos xornalísticos, independentemente do xénero, mesmo nos máis informativos e neutrais.

A teoría do encadre quebra polo tanto coa clásica distinción entre obxectividade e subxectividade. En realidade, todo texto atópase cargado dunha intencionalidade que choca de fronte co paradigma da obxectividade:

A intención que anima ao redactor é unha propiedade que subxace ao estilo e ás propiedades sintácticas o estruturais do texto. Pódese ser tan subxectivo, sectario e caprichoso cunha redacción impersoal e unha mera referencia de datos coma cun comentario de opinión.⁴² (Núñez Ladevéze, 1991 : 49)

Ao respecto comenta Gaye Tuchman: «Os xornalistas navegan entre a difamación e o absurdo identificando a “obxectividade” cos “feitos” que eles mesmos ou outros observan ou que poden ser verificados»⁴³ (Tuchman, 1998 : 203).

Mediante as ferramentas axeitadas de análise de contido, podemos revertir o proceso de encadre efectuado polo axente produtor da información: desmembramos os textos xornalísticos ata chegar á idea organizadora central que o vertebrou no proceso de produción. Este proceso pode abordarse de dúas formas. Mediante unha aproximación plenamente dedutiva, partiríase dunha selección previa de cadros que fosen empregados

⁴² «La intención que anima al redactor es una propiedad que subyace al estilo y a las propiedades sintácticas o estructurales del texto. Se puede ser tan subjetivo, sectario y caprichoso con una redacción impersonal y una mera referencia de datos como con un comentario de opinión.»

⁴³ «Los periodistas navegan entre la difamación y el absurdo identificando la “objetividad” con los “hechos” que ellos mismos u otros periodistas observan o que pueden ser verificados.»

con éxito noutras investigacións e que sexan aplicables ao obxecto de estudo en cuestión (Ardévol-Abreu, 2015 : 434). Non obstante, dada a ausencia de liñas de traballo precedentes semellantes á que aquí propomos, optamos por atallar a mostra desde a vía indutiva, examinando as noticias desde un punto de vista aberto e procurando revelar o conxunto de posibles marcos. Noutras palabras, procuraremos que, mediante a inmersión na mostra, os cadros afloren da análise sen ser marcados de antemán (Igartua et al., 2005).

A selección dos medios para a análise centrouse nos seguintes criterios:

- a. Os diarios galegos de maior difusión e con tirada nacional: *La Voz de Galicia* —e os seus suplementos semanais *Fugas* e *Ya Es Sábado (YES)*—, e *Faro de Vigo*. Segundo os datos de 2021 proporcionados pola Asociación para a Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) no seu Estudo Xeral de Medios, *La Voz* é o sétimo xornal máis lido no Estado, e o *Faro*, o 18º (EGM, 2022). Á mostra súmanse tamén os suplementos semanais publicados por estes diarios: *Fugas* e *Ya Es Sábado (YES)*, de *La Voz*, e *Estela*, do *Faro*.
- b. *El País*, por ser un diario estatal referente na cobertura de temas relacionados coa cultura e o cinema. Segundo os datos máis recentes do EGM, é o diario xeneralista impreso máis lido en no Estado español na súa versión en papel. A edición dixital do xornal é o medio de comunicación dixital máis visitado en España, así como a cuarta web máis visitada en xeral (EGM, 2022).
- c. Os medios nativos dixitais galegos de maior difusión: *Nós Diario* —xunto co suplemento semanal *Sermos Galiza*—, *Praza* e a súa revista cultural *Vinte na Praza*.⁴⁴
- d. As revistas mensuais especializadas en cinema: *Fotogramas*, por ser a décima revista máis lida no Estado, así como a máis lida das especializadas en cultura e artes (EGM, 2022). Pese a non contar con datos de audiencia, optamos por recoller tamén contidos publicados en: *Cinemanía*, por ser unha revista comercial de cinema referencial; *Caimán Cuadernos de Cine*,

⁴⁴ Aínda que *Galicia Confidencial* é o diario nativo dixital máis visitado en Galicia segundo o *ranking* Alexa (Código Cero, 2020), optamos por desestimalo da mostra debido ao á pouca atención posta en contidos culturais, maiormente replicados de axencias de comunicación.

pola súa reputación coma revista crítica, e *A Cuarta Pared*, coma revista galega de cinema de referencia.

O rastrexo operouse nas hemerotecas dos nove medios de comunicación escollidos. Empregamos dúas chaves de busca: o título do filme e o nome e primeiro apelido da súa autora ou do seu autor, delimitando os resultados a un intervalo temporal que abrangue desde xaneiro de 2018 ata marzo de 2022. Achamos deste xeito unha cata inicial composta por 351 pezas.

A continuación, sometemos dita cata a un filtrado baseado en dous criterios: 1) desbotáronse os artigos non asinados por xornalistas; é dicir, os firmados por redacción ou tomados de axencias, e 2) desbotáronse os contidos que non tratan directamente o filme ou un acontecemento relativo á difusión do mesmo. Como temos sinalado previamente, optamos por non limitar a mostra ao xénero crítico e incluír tamén noticias, reportaxes, entrevistas, crónicas e artigos de opinión na mostra. Se ben entendemos a sinatura e a posición central do filme no feito noticioso coma intrínsecos á natureza da disciplina crítica, consideramos que a tendencia á hibridación de xéneros e mais a progresiva desprofesionalización da crítica e do xornalismo cultural obriga a tomar unha posición máis indulxente en canto á construción formal dos textos.

Logo deste proceso de purgado, descartáronse 195 pezas publicadas nos cinco medios xeneralistas analizados —*La Voz, Faro de Vigo, El País, Nós Diario e Praza*—. Estes artigos eran maioritariamente breves, contidos de axenda e noticias onde os filmes se mencionaban pero non supoñían o núcleo da información. A mostra limitouse, finalmente, a 156 pezas (anexos 1 e 2). O corpus ficaría así conformado por 50 críticas, 11 reportaxes, 19 artigos de opinión, 19 crónicas, 25 noticias e 39 entrevistas (a distribución por xéneros estúdase de xeito pormenorizado no terceiro apartado do capítulo sétimo).

No tocante ás 195 pezas desestimadas, cómpre sinalar que, pese á imposibilidade de recollelas nesta investigación, estes textos son quen de darnos moitas pistas sobre o emprego da variable noticiosa do Novo Cinema Galego na prensa xeneralista. Especialmente significativo é o achado nas pezas publicadas en *La Voz de Galicia*, que abranguen o 62% dos artigos desbotados. Énos interesante este diario debido ao modelo híbrido entre xornalismo xeneralista e local desenvolvido, de xeito que, como observaremos detidamente na análise de resultados, permite observar as diferenzas no

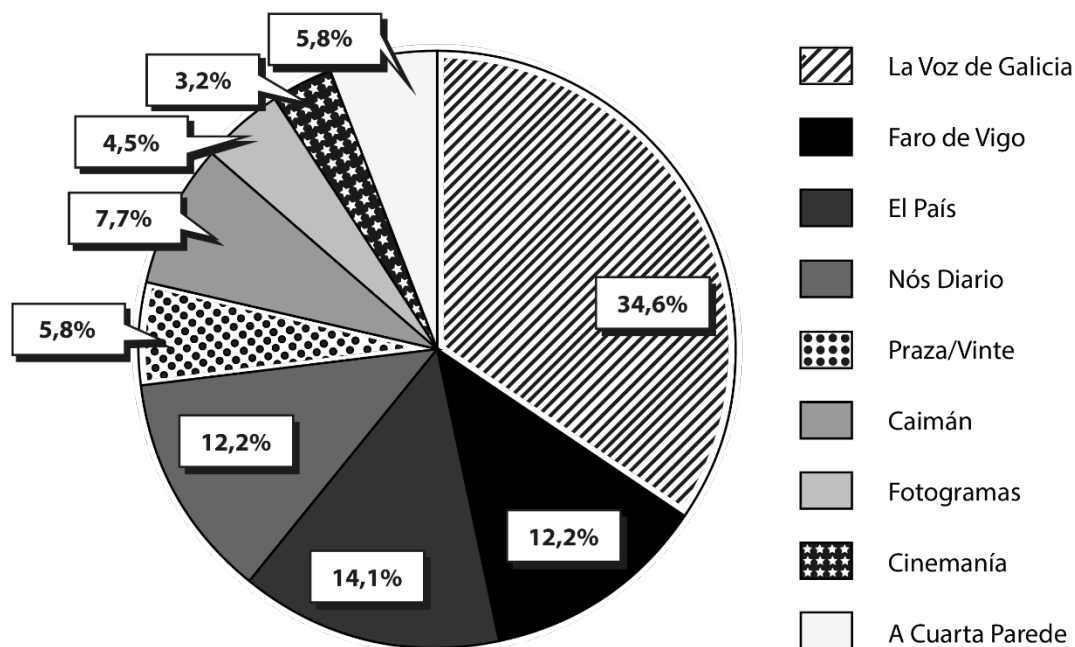
tratamento do Novo Cinema Galego segundo o público ao que vaia dirixida a información.

Táboa 1. Relación de pezas analizadas por medio e filme.

Fonte: elaboración propia.

	<i>La Voz de Galicia</i>	<i>Faro de Vigo</i>	<i>El País</i>	<i>Nós Diario</i>	<i>Praza/Vinte</i>	<i>Caimán</i>	<i>Fotogramas</i>	<i>Cine-manía</i>	<i>A Cuarta Pared</i>	TOTAL
<i>Arima</i>	2	0	1	2	2	1	0	1	2	11
<i>Longa noite</i>	7	3	2	4	1	2	1	1	2	23
<i>Lúa vermella</i>	9	2	3	5	0	1	2	1	1	24
<i>Nación</i>	8	5	1	4	2	3	1	1	2	27
<i>O que arde</i>	23	9	15	4	3	4	3	1	2	64
<i>Xerais</i> ⁴⁵	5	0	0	0	1	1	0	0	0	7
TOTAL	22	19	54	9	19	7	5	12	9	156

Gráfica 1. Pezas analizadas por medio (%). Fonte: elaboración propia.



⁴⁵ As pezas recollidas na categoría ‘xerais’ tratan ben sobre dous ou máis filmes obxecto de estudo, ben do Novo Cinema Galego en xeral.

Estas pezas amosan un claro calado dos filmes a xeito de acontecementos relevantes na vida local (rodaxes nas vilas, relatorios ou proxeccións): o 63% dos artigos purgados publicados en *La Voz* organizáronse nas seccións locais das diferentes redaccións. Este fito percíbese con maior profusión na cobertura d’*O que arde*, que supón outro 63% das pezas desestimadas. Este filme funcionou coma unha fonte de información de interese localista na provincia de Lugo: numerosas visitas de Laxe ás crianzas dos Ancares e paseos privilexiados do filme, campañas institucionais contra deforestación ou unha guerra de prezos entre dúas salas de exhibición luguesas. Tamén se fixeron, para *Fugas* e para a edición xeral do xornal, ata cinco entrevistas á actriz Benedicta Sánchez nun período de seis meses.

Táboa 2. Pezas desestimadas por medio. Fonte: elaboración propia.

	<i>La Voz de Galicia</i>	<i>Faro de Vigo</i>	<i>El País</i>	<i>Nós Diario</i>	<i>Praza</i>	TOTAL
<i>Arima</i>	11	3	1	0	1	16
<i>Longa noite</i>	4	7	1	5	4	21
<i>Lúa vermella</i>	13	2	0	0	2	17
<i>Nación</i>	7	3	0	0	7	17
<i>O que arde</i>	58	23	2	15	23	121
<i>Xerais</i>	3	0	0	0	0	3
TOTAL	96	38	5	20	37	195

Coa fin de detectar correctamente os *frames* latentes nos textos, seguimos as recomendacións de Van Gorp, quen considera que a natureza abstracta dos marcos implica que os métodos de investigación cuantitativos deben combinarse con perspectivas interpretativas dos métodos cualitativos (2007 : 72). O primeiro paso foi elaborar un inventario inicial de *frames* sobre a base de 15 pezas escollidas estratexicamente, procurando a variedade de medios de comunicación e de filmes tratados.

Localizáronse quince temas de recorrente aparición: 1) éxito comercial; 2) éxito en festivais; 3) filme-acontecemento; 4) identificación popular; 5) memoria colectiva; 6) primacía do real; 7) emigración; 8) calidade fílmica; 9) esmorecemento do rural; 10)

exaltación da paisaxe; 11) tradición e mitoloxía galegas; 12) glocalismo; 13) distinción e vangarda; 14) primacía do autor, e 15) cosmopolitismo.

Táboa 3. Matriz de 'frames' para o tratamento dos filmes.

Fonte: elaboración propia.

Frame	Descrición	Sub-frames	Causas/consecuencias
Éxito externo	Resáltase a validación de axentes foráneos.	<ul style="list-style-type: none"> • En festivais • En billeteira • Pola crítica 	Enche salas, colleita premios en festivais, é aclamado pola crítica foránea... O cinema galego consolídase.
Valor cultural	Remárcase a valía do filme coma un documento histórico e/ou etnográfico. Escúlcase a ligazón co pobo e a terra.	<ul style="list-style-type: none"> • Memoria • Reivindicación lingüística • Primacía do real 	A autora ou o autor ten o obxectivo de capturar unha idea colectiva do pasado.
Valor fílmico	Xúlgase a calidade do filme de seu, as súas características fílmicas.	<ul style="list-style-type: none"> • Avaliación e análise • Opinión categórica e feble 	É un filme de calidade (ou non) e merece recoñecemento polo seu desenvolvemento cinematográfico.
Galeguidade	Resáltanse certas características superficiais asociadas a Galicia que non tratan unha ligazón real co pobo e co territorio.	<ul style="list-style-type: none"> • Exaltación da paisaxe • Esmorecemento do rural • Tradición • Mitoloxía 	Tense coma obxecto transmitir unha idea exótica da paisaxe e o rural, dos mitos, dos mortos, etc.
Distinción	Exáltase a visión persoal e experimental do autor, distintiva do cinema industrial.	<ul style="list-style-type: none"> • Primacía do autor • Vangarda • Cosmopolitismo 	O filme, superior en calidade ao cine comercial, ten unhas características que responde ao <i>bo gusto</i> accesible a unha parte máis culta da poboación.
Identificación popular	O filme coma obxecto de recoñecemento e orgullo local.	<ul style="list-style-type: none"> • Filme-acontecemento • Orgullo localista 	Transmítese a idea do filme coma ben común, de <i>pertenza</i> do pobo galego. Consideralo como tal supón un acto de civismo.

Tras un proceso de síntese, a contía dos *frames* como ideas organizadoras centrais reduciuse a 6: 1) éxito externo; 2) valor cultural xeral; 3) valor fílmico; 4) galeguidade; 5) distinción, e 6) identidade colectiva. A continuación, procedemos a definir os enfoques de xeito pormenorizado nunha matriz (táboa 3), tomando coma o base os modelos indutivos executados por Gamson e Lasch (1983) e Van Gorp (2005). Por último, aplicamos de xeito dedutivo os cadros xa definidos á totalidade do corpus.

A codificación foi ratificada en dúas novas análises (*inter-coder reliability*) sobre o 10% da mostra (16 pezas), e foi aprobada satisfactoriamente cunha fiabilidade do 87,5%.

A análise de resultados desenvolveuse alén dos cadros ou ideas organizadoras centrais, profundando noutras variables de contido presentes nos textos. Por outra banda, consideramos relevante a posta en relación dos *frames* con outras variables formais que afondan na fisionomía da cobertura do Novo Cinema Galego na axenda mediática, como son o xénero xornalístico que prima na composición do texto, a autoría e a sección na que se encadran as pezas. Resulta especialmente relevante o tipo de medio no que foron publicadas, xeneralista ou especializado, co obxectivo de dar conta das diferenzas de tratamento que se dan dependendo da cultura, dinámicas, público e obxectivos do medio de comunicación.

7. ANÁLISE DE RESULTADOS

Os resultados dirimidos da mostra amosan dúas dinámicas ben distintas na produción xornalística arredor do Novo Cinema Galego máis recente. A evidente separación en dúas tendencias, unha xeneralista e outra especializada, non soamente cristaliza diferencias na periodicidade ou na comprensibilidade das mensaxes, senón tamén en canto á selección da información, o enfoque aportado a esta e a conseguinte construción da mensaxe.

Por unha banda, nos cinco diarios xeneralistas estudados, que abranguen o 78,8% da mostra (123 pezas), prima a información de produción rápida e de descodificación xenérica. Observamos que este modelo responde ao que Mercado Sáez (2013) definiu coma o primeiro nivel de especialización no xornalismo cultural, que esixe un maior grao de adaptación á actualidade informativa e unha selección dos contidos máis universalizada.

Pola contra, corresponde ás catro revistas, cuxa periodicidade de publicación é mensual, unha produción catro veces menor que a dos medios xeneralistas (21,8% da mostra; 33 pezas). Espérase das revistas de cinema que supoñan, coma calquera outra publicación cultural especializada, unha aportación ao acervo cultural común a través da investigación, da creación da crítica e da intervención cultural nos seus contidos. Polo tanto, distínguense dos medios xeneralistas na súa maior procura de análise en profundidade, mediante un modelo oposto á caza da actualidade que rexe as páxinas diarias.

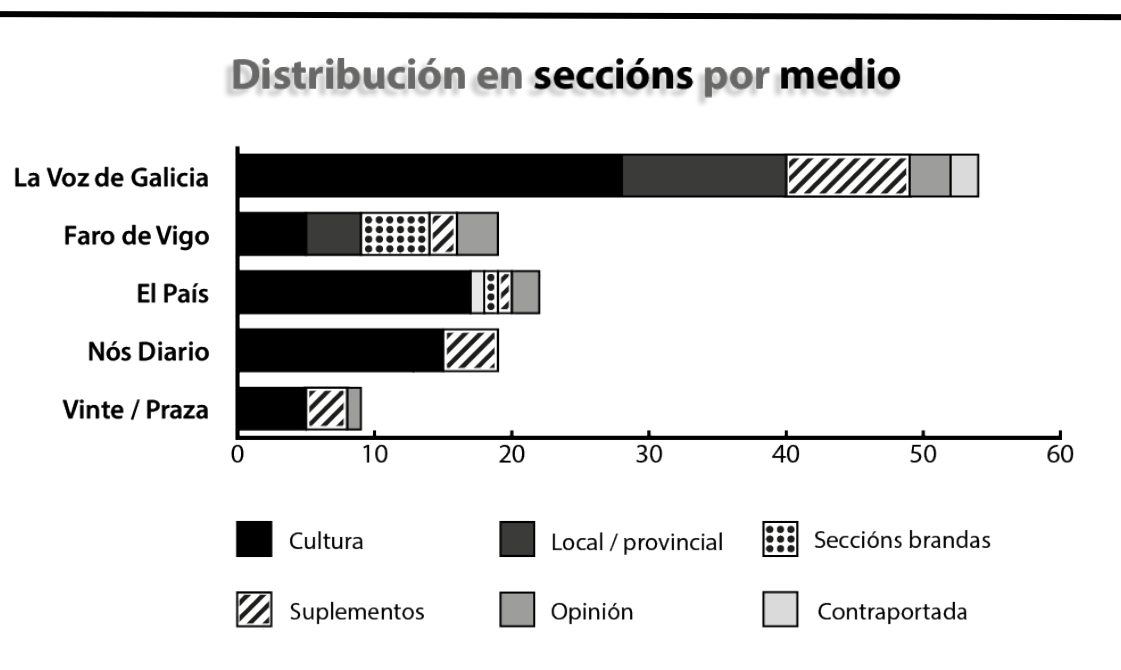
7.1. As seccións: a importancia de sección de Cultura

A organización das informacións en diferentes seccións sérvenos de instrumento de medición da importancia, rigor e proxección que os medios de comunicación outorgan a un obxecto determinado. Por exemplo, unha noticia que ten cabida nunha edición local dun xornal e non na sección de Cultura xeral, denota os límites de noticiabilidade que esta ten para o medio. A publicación en suplementos culturais semanais, ou mesmo en seccións coma Ocio ou Xente, tamén pode darnos pistas sobre o grao de especialización cultural desenvolvido ou o lugar que ocupan os temas culturais na xerarquía de relevancia da empresa xornalística.

Cómpre sinalar que esta especificidade soamente aplica aos diarios xeneralistas. É certo que nalgunhas revistas de cinema como *Caimán* si existe unha certa estruturación compartimentada (Focos, Caderno crítico, etc.). Porén, nestas publicacións especializadas as seccións non responden tanto a unha escala de noticiabilidade na axenda mediática, senón á necesidade dunha certa ordenación precisa para o desenvolvemento de rutinas eficientes —para as traballadoras e os traballadores da empresa— e mais para unha correcta comprensibilidade dos contidos —para a comunidade lectora—.

Gráfica 4. Distribución por medio e sección (nº pezas).

Fonte: elaboración propia.



Na gráfica 2 amósase a distribución das pezas en cada medio segundo a sección na que se organizan. Comecemos, en primeiro lugar, pola análise das seccións de *La Voz de Galicia*. Énos especialmente interesante este medio porque, alén de ser o que máis contidos aportou á nosa mostra (o 35% do total; 54 pezas), comporta un modelo híbrido entre diario xeneralista e diario local. Publícanse todos os días, por unha banda, unha serie de informacións escritas desde a redacción central e destinadas ao consumo en toda Galicia, e por outra, un caderniño específico para cada comarca⁴⁶. Polo tanto, a análise de *La Voz* serviranos para achegarnos tanto á prensa diaria xeneralista non especializada en cultura, cuxas rutinas son propensas á rapidez e á descodificación xenérica, como a un xornalismo de proximidade cuxa configuración de axenda responde aos intereses da súa comunidade lectora e *stakeholders* locais.

A metade das pezas recollidas de *La Voz de Galicia* organízanse na sección de Cultura destinada ao consumo para toda Galicia (o 51,9% da mostra do medio; 28 das 54 pezas). O espazo outorgado á mostra no suplemento semanal *Fugas*, que supón un 16,7% da mostra do diario (nove pezas) tamén é significativo, sobre todo se atendemos á frecuencia de publicación —sete veces menor que a do diario—. Para rematar cos contidos distribuídos por todo o País, puidemos localizar unha minoría de pezas na páxina da contraportada, dedicada a asuntos variados, e mais na sección de opinión (dúas pezas por cada sección, que equivale a un 3,7% cada unha).

Pola contra, un 18,5% do corpus (10 pezas) publicouse no espazo exclusivo reservado ás noticias locais redactadas desde cada delegación, e un 5,6% (tres pezas), na sección provincial que comparten as edicións comarcais adheridas á mesma provincia. Noutras palabras, menos dunha cuarta parte dos textos analizados dirixíronse a un público de proximidade.

Cómpre lembrar que o 63% das 96 pezas publicada en *La Voz* e desestimadas da mostra por non cumpriren os requisitos mínimos marcados organizábanse nas diferentes seccións locais. A partir da mostra podemos constatar entón que as pezas elaboradas por xornalistas e non replicadas desde gabinetes ou axencias —é dicir, as que en principio deberían contar cun maior grao de elaboración e análise que as desbotadas da mostra— son proxectadas cara toda Galicia. Este feito non soamente nos indica que *La Voz de*

⁴⁶ Alén da redacción central, situada en Arteixo, a estrutura de *La Voz de Galicia* componse de 13 delegacións comarcais distribuídas por todo o país: A Coruña, A Mariña, Arousa, Barbanza, Carballo, Deza, Ferrol, Lemos, Lugo, Ourense, Pontevedra, Santiago e Vigo.

Galicia lle está outorgando ao Novo Cinema Galego unha importancia a nivel nacional. Sinala tamén que, mediante a organización preponderante na sección de Cultura e non nas seccións locais, o diario fai énfase no valor do movemento coma ben cultural galego de relevancia.

Por outra banda, *Nós Diario* e de *El País* caracterízanse por un modelo xeneralista convencional, a partir do cal os contidos son emitidos desde unha redacción central cara a totalidade do ámbito de influencia —Galicia para *Nós Diario*, o Estado español para *El País*—. No caso destes xornais, podemos ver unha clara prioridade na sección de Cultura: un 78,9% en *Nós Diario* (15 pezas) e un 77,2% en *El País*. O resto das pezas recollidas no diario galego organízanse no suplemento semanal *Sermos Galiza* (21,9%; 4 pezas), mentres que en *El País* se atopan repartidas por catro categorías cunha representación insignificante na mostra (Opinión, Madrid, Revista de Verano e Icon).

A organización dos textos analizados no *Faro de Vigo* comporta un caso diferente respecto ao resto de diarios. Non destaca no xornal olívico o localismo que cabería esperar dun diario cunha estrutura dividida en seis delegacións, senón o emprego variado de seccións como Vida e estilo, Sociedade ou Ocio. Este tipo de categorías adoitan operar coma sucedáneos do xornalismo cultural que tenden a banalizar o feito cultural e convertelo en anécdota. Estas seccións *brandas*, nas que se organiza o 26,3% da mostra tomada do *Faro* (cinco pezas), serven coma vertedoiro de temas centrados nunha persoa —a autora ou o autor do filme, neste caso— e non no acontecemento concreto; menos acollidas á inmediatez do feito noticioso e dotadas dun tratamento máis práctico e incidental (Patterson, 2000 : 3).

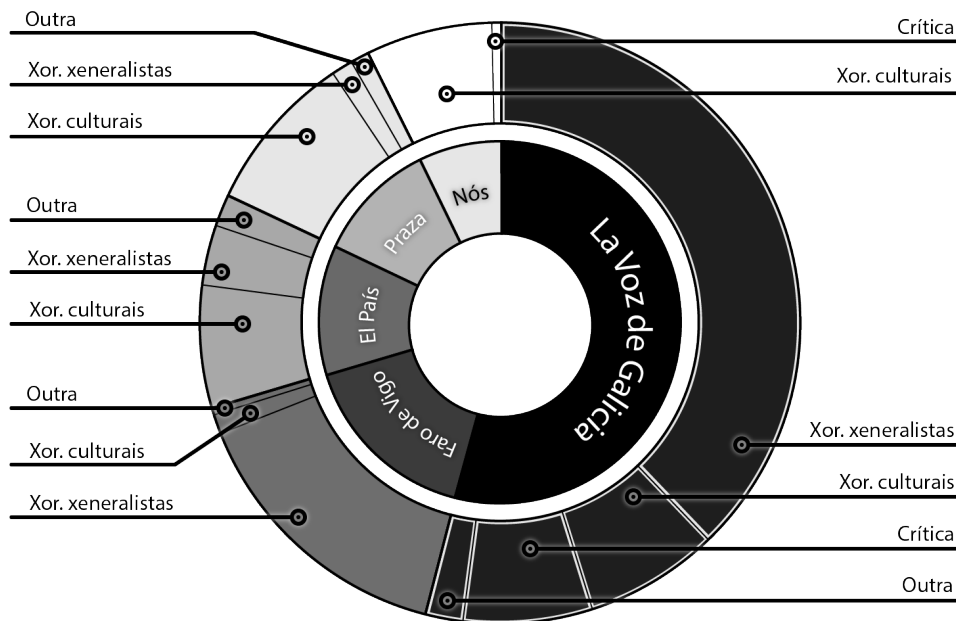
No que respecta aos contidos publicados nos suplementos semanais dos xornais dedicados a contidos culturais, cómpre sinalar que non se cumpre o maior nivel de organización que lles outorgaba Mercado Sáez (2013). Nalgunhas ocasións, os textos son máis extensos que os publicados nas páxinas diarias, pero o grao de descodificación non varía. Alén, destaca o baixo peso que o *Faro de Vigo* e *El País* lle dan ao Novo Cinema Galego nestes caderniños. No *Estela* do diario decano atopamos soamente un texto, verbo de *Nación*, e ningún en *Babelia*, que publica o diario de Madrid (se ben é certo que o caderniño semanal dedícase eminentemente á crítica literaria, polo que o espazo que outorga á crítica de cinema é máis restrinxido).

7.2. As sinaturas: o gran síntoma da des-especialización

Historicamente, a sinatura vén sendo considerada un valor de relevancia para a peza xornalística, á que aporta responsabilidade e credibilidade. Consideramos especialmente relevante a existencia da sinatura no xénero crítico porque, na súa función de actuar coma mediador entre filmes e público, cómpre que a comunidade lectora sexa quen de identificar ao axente emisor do xuízo. Soamente así poderá establecerse unha comunicación bilateral entre a persoa emisora e a receptora.

Gráfica 7. Sinaturas por nivel de especialización en medios xeneralistas (*n*º xornalistas). Fonte: elaboración propia.

Sinaturas por especialización e por medio



No marco teórico amosábase unha preocupación pola progresiva precarización e desprofesionalización nos diarios xeneralistas, que se vén asañando con especial rabia na área de especialización cultural. Os resultados dirimidos confirman a tendencia. Puidemos localizar 87 sinaturas diferentes⁴⁷ na mostra. Mediante unha investigación arredor dos perfís profesionais e a traxectoria no xornal das redactoras e os redactores,

⁴⁷ Nas pezas redactadas por dúas persoas, tomouse en consideración unicamente o primeiro nome na sinatura.

identificamos 30 críticas e críticos de cinema (34,5%), que estiveron a cargo do 34,6% da mostra (54 pezas). 23 destas sinaturas localizáronse nas catro revistas especializadas analizadas —nas que, por certo, todas as pezas analizadas están asinadas por críticas ou críticos—. As 7 restantes atópanse repartidas polos diarios.

Nos medios xeneralistas achamos 13 xornalistas especializados en cultura (14,9% do total de redactoras e redactores) contra 41 xornalistas xeneralistas ou *todoterreo* (47,1%), que se empregan tamén noutras áreas coma sociedade ou política. A tendencia á produción de información cultural por parte de xornalistas non especializados é particularmente dramática en *La Voz de Galicia* (76,7% do total de xornalistas) e no *Faro de Vigo* (78,6%). En *El País*, o 40% das e dos xornalistas asinantes son especialistas, e en *Praza*, soamente o 20%. Cómpre sinalar que todas as pezas de *Nós Diario* analizadas atópanse asinadas por especialistas —un crítico e tres xornalistas culturais—.

Obsérvanse tamén claras diferencias entre as sinaturas xeneralistas e as especializadas en canto á frecuencia de publicación. No *Faro de Vigo*, por exemplo, soamente se repiten na mostra as firmas especializadas, mentres que cada xornalista *todoterreo* soamente asina unha peza das analizadas. Este fito suxire que o diario non procura a especialización na redacción, xa que asigna temas semellantes a diferentes redactores e redactores de xeito aleatorio.

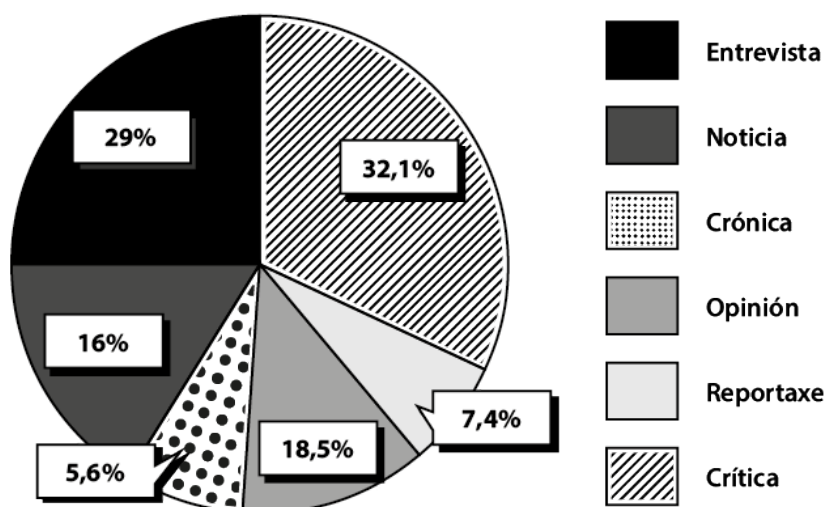
7.3. Os xéneros xornalísticos: a fisionomía da información

Se atendemos á distribución da mostra por xéneros xornalísticos (gráfica 4), achamos que a crítica, que é a construción formal máis frecuente na mostra, supón case un terzo do corpus de estudo (32,1% da mostra total; 50 pezas). A elevada proporción do xénero crítico na mostra ten que ver coa dedicación case exclusiva que a este lle dan as revistas especializadas. A crítica supón a totalidade de mostra tomada de *Fotogramas* e *Cinemanía*, así coma dous terzos da de *Caimán* e *A Cuarta Pared* (gráfica 5). Nestas dúas últimas, o terzo restante atinxe á publicación de entrevistas ás autoras e os autores dos filmes.

No tocante aos diarios, a crítica apenas supera unha cuarta parte da produción en *La Voz* (sete pezas; 13%), no *Faro de Vigo* (catro pezas; 21%) e no *El País* (cinco pezas; 26%). Si destaca, non obstante, o emprego do xénero crítico en *Nós Diario* (sete pezas;

37%). Aínda así, cómpre sinalar que achamos dous casos nos que o crítico do xornal, Andrés Castro, publicou diferentes pezas moi semellantes verbo do mesmo filme, en moitas ocasións calcando parágrafos enteiros. Véxase a crítica *Contos da lúa vermella* (Castro, 2020a) e a súa irmá xemelga en versión reducida (Castro, 2020b), publicada o día seguinte. O mesmo aconteceu con *Nación* (Castro, 2020c; Castro, 2021), desta vez con tres meses de lapso entre a difusión de ambas.

Gráfica 10. Pezas por xénero (%). Fonte: elaboración propia.

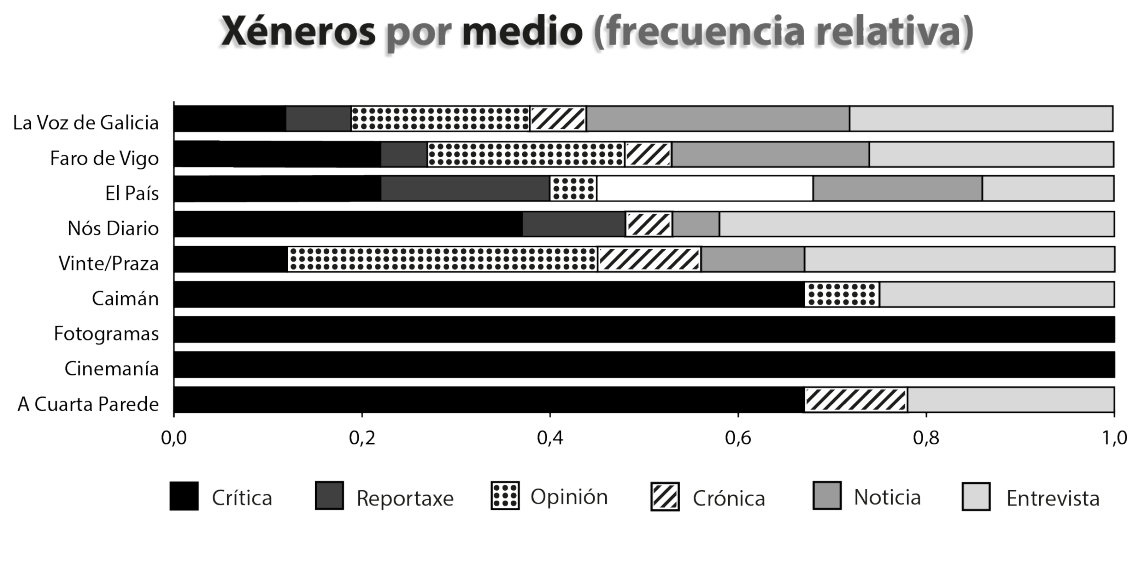


Destaca tamén o emprego nos medios da entrevista, o segundo xénero máis frecuente na mostra (39 pezas, 25%). A entrevista supón unha opción transversal para practicamente todos os medios, excepto en *Cinemanía* e *Fotogramas*. Ámbalas dúas revistas divulgan entrevistas con asiduidade. Porén, non publicaron ningunha co gallo do noso obxecto do estudo. Este feito pode suxerirnos a relevancia menor que lle outorgan ao Novo Cinema Galego (ou aos seus realizadores), cinema periférico na súa axenda. Se ben, mes a mes, dedican unha crítica a cada filme en carteleira, son máis selectivos coas entrevistas e as reportaxes.

A transversalidade da entrevista, independentemente da natureza da empresa mediática, radica na súa flexibilidade para adaptarse a diferentes contextos. Supón un xénero útil para os medios xeneralistas porque, aínda que a entrevistadora ou o entrevistador precisan unha preparación previa mínima, o peso do contido cae no dito pola persoa entrevistada. Para os medios especializados, por outra banda, supón unha

oportunidade para facer chegar á audiencia unha visión en primeira persoa da entrevistada ou do entrevistado, implicada ou implicado directamente no feito cinematográfico.

Gráfica 13. Frecuencia relativa dos xéneros nos medios.
Fonte: elaboración propia.



Non obstante, podemos atopar algunhas diferenzas nas entrevistas publicadas nas revistas respecto ás feitas nos diarios. *A Cuarta Pared*, tamén polo soporte nativo dixital de extensión ilimitada, tende a realizar entrevistas de longo formato, como a publicada por Paz Morandeira (2019) con Eloy Enciso como entrevistado. *Caimán*, pola súa banda, adoita incluír preguntas de carácter máis especializado. Podemos exemplificar as diferenzas nos cuestionarios entre medios xeneralistas e especialistas mediante dúas entrevistas a Óliver Laxe, publicadas con tres meses de diferenza: mentres que *La Voz* ataca motivos máis xerais —«Que tipo de cine lle gusta ver?» ou «Defínase en catro palabras» (Casanova, 2019)—, *Caimán* detense a matinar no feito filmico: «Como se reflicte esta dialéctica [de dimensións] desde o punto de vista formal?» (Yáñez, 2019).

Sinaladas as distincións cualitativas entre a entrevista especializada e a non especializada, podemos entender a frecuencia de publicación do xénero na prensa xeneralista, que abrangue o 27,6% da mostra tomada dos diarios (34 pezas dun total de 123), coma un síntoma de des-especialización. Outro claro indicio desta tendencia é o uso da noticia, onde prima a exposición do feito do xeito máis neutral e esclarecedor posible, sen espazo outorgado á interpretación.

A noticia, que se atopa en completo desuso por parte das publicacións especializadas, é o segundo xénero máis frecuente da mostra correspondente aos medios xeneralistas (20,3% dos diarios; 25 pezas). Cómpre mencionar que, se a proporción de noticias extraídas das empresas xeneralistas non é maior, é porque a meirande parte foron desestimadas no proceso de purga da mostra: practicamente todas as pezas desbotadas, a excepción dalgún cuestionario, eran noticias replicadas de notas de prensa e textos difundidos por axencias de comunicación.

Pola súa banda, a opinión abrangue o 12,2% da mostra (19 pezas). Consideramos dentro da categoría ‘Opinión’ aqueles comentarios que, pese a emitir xuízos opinativos como a crítica, non entran a avaliar a obra ou obras en termos cinematográficos. Os comentarios e columnas teñen un peso relativo en *Praza* (33,3%), *La Voz* (18,5%) e o *Faro de Vigo* (21%). Como cabe esperar, estes textos adoitan estar a cargo de sinaturas colaboradoras no medio.

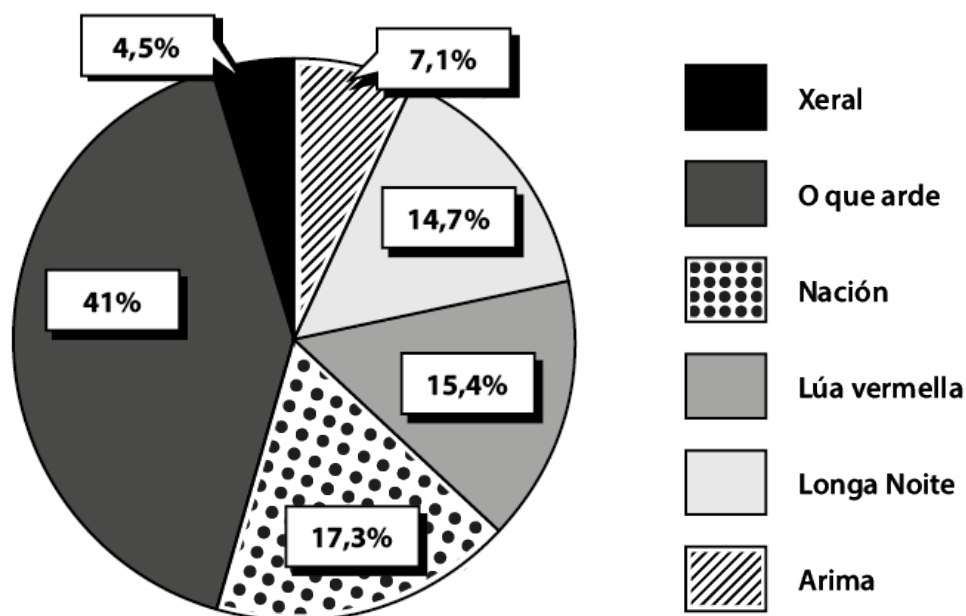
Por último, a presenza da reportaxe (7,1%; 11 pezas) e a crónica (7,7%; 12 pezas) é minoritaria. Ambos xéneros requiren un maior tempo de elaboración que os xéneros estritamente informativos, polo que non estraña a súa baixa frecuencia nos medios xeneralistas. A reportaxe require á ou o xornalista dunha exhaustiva investigación previa e mais da fonda comprensión do contexto que arrodea o tema. A crónica, pola súa banda, baséase na tripla faceta de información, interpretación e narración dos feitos. Cómpre sinalar, non obstante, que estas fisionomías da información escasean aínda máis nas revistas de cinema. A reportaxe desaparece completamente na mostra tomada dos medios especializados, na que soamente achamos unha crónica, publicada n’*A Cuarta Pared* co gallo do Festival de San Sebastián (De Benito, 2019b).

7.4. Os filmes: o fenómeno d’*O que arde*

Na gráfica 6 reflíctese o número de pezas enfocadas arredor de cada un dos cinco filmes analizados (como *xerais*, identificamos aqueles artigos que tratan sobre dúas ou máis películas analizadas). Podemos observar que a cobertura d’*O que arde* presenta unha diferenza abisal con respecto á outorgada ao resto de películas (un 41% da mostra; 64 pezas). Como xa temos repetido varias veces —e seguiremos repetindo, pois a transcendencia deste fito nos resultados é de suma relevancia—, o filme de Óliver Laxe

non é soamente o filme máis popular dos tratados nesta análise, senón tamén a confirmación definitiva do Novo Cinema Galego no plano industrial.

Gráfica 16. *Pezas por filme (%)*. Fonte: elaboración propia.



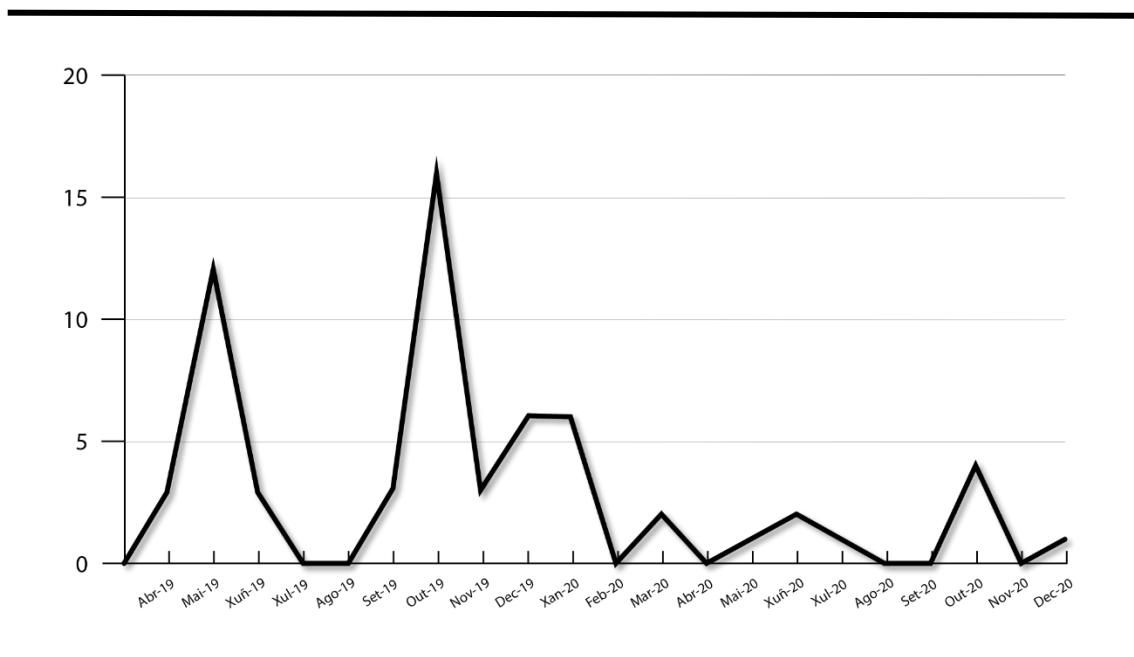
Os medios galegos comezaron a informar sobre o filme desde o momento no que comezou a preparación para a rodaxe (Nós Diario, 2017; Cruz, 2017; Varela, 2017), cando o proxecto aínda se chamaba *Aquilo que arde*, e acompañou ao filme desde a pre-estrea en Cannes ata que rematou o paseo de Laxe polas galas de premios do Estado. Se observamos a evolución da cobertura da película (gráfica 7) no paso do tempo, podemos observar catro picos evidentes, en orde cronolóxica: en maio de 2019, co premio en Cannes; en outubro dese mesmo ano, o momento de maior impacto, que foi a estrea en salas comerciais; nos posteriores meses de decembro e xaneiro, co gallo das candidaturas aos Goyas e, finalmente, en outubro de 2020, cando se anunciou a pre-selección española para os Oscars.

Ora ben, se reparamos no número de pezas que dedica cada medio a cada filme (gráfica 8), faise evidente a atención desproporcionada a *O que arde* non transcende a todas as empresas analizadas. En realidade, podemos observar unha certa uniformidade na cobertura outorgada a cada filme nas catro revistas especializadas, así coma *Nós Diario* e *Praza*, xornais especialmente involucrados na promoción da axenda pública galega

(publican, ademais, todas as informacións en lingua galega). Polo tanto, foron os diarios *La Voz de Galicia*, *Faro de Vigo* e *El País* os máis interesados en promocionar o filme de Laxe.

Gráfica 7. Evolución da cobertura d'O que arde no tempo (nº pezas).

Fonte: elaboración propia.



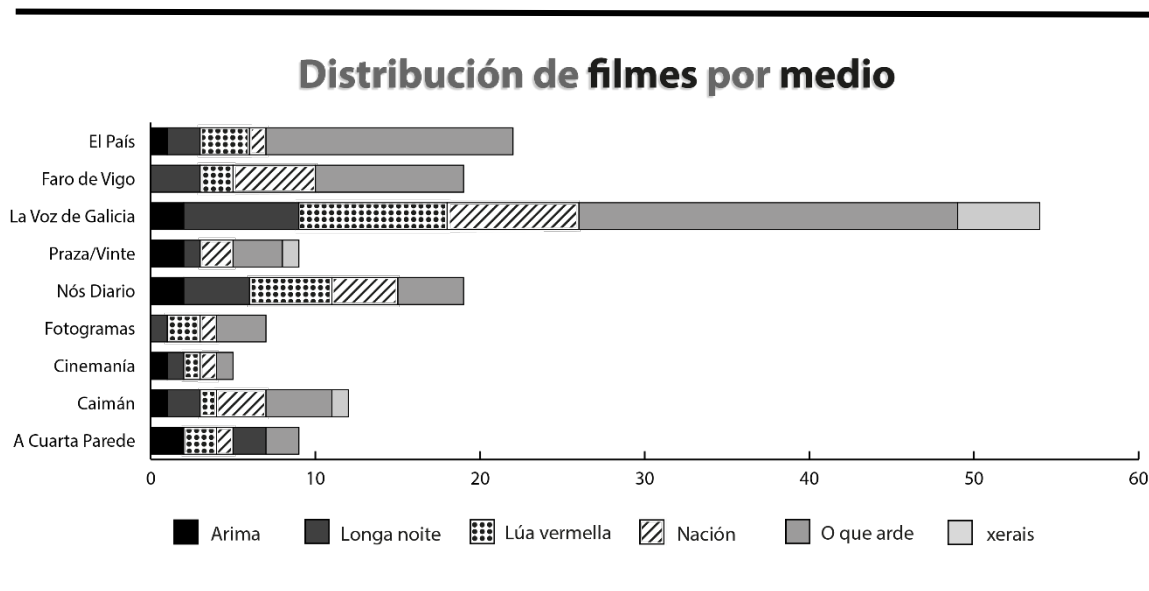
Co obxectivo de atopar os porqués desta tendencia, acudiremos á teoría de (poli)sistemas. Lembremos que o audiovisual galego é un (poli)sistema periférico e, como tal, atópase enfrontado a un centro hexemónico. Cada (poli)sistema, periferia e centro, contan cunhas determinadas instancias de consagración e unhas ferramentas de difusión e dinamización propias coas que operar na loita entre ambos estratos. Logo, podemos pensar en *Nós Diario*, *Praza* e *A Cuarta Pared* coma medios adheridos ao (poli)sistema audiovisual galego que pulan pola vitoria do Novo Cinema Galego, e do cinema galego en xeral, pola hexemonía cultural.

Vemos estes medios, entón, coma partes interesadas na popularización do Novo Cinema Galego. Porén, esta circunstancia apoiaría o concluído por Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2020) sobre a existencia dunha crítica proselitista produtora de contidos singularmente eloxiosos, membro activo da escena conformada arredor da corrente cinematográfica? Estimamos que non supón esta unha evidencia o suficientemente concluínte. Sería necesario que estes medios, alén da frecuente inclusión do acontecer do movemento na axenda mediática, mantivesen unha posición constante de admiración e

militancia cara este. Polo tanto, estudaremos a posible existencia de dita actitude na análise dos *frames* latentes nos textos, onde incidiremos directamente sobre o tratamento outorgado ao Novo Cinema Galego.

Gráfica 8. Distribución por medio e filme (nº pezas).

Fonte: elaboración propia.

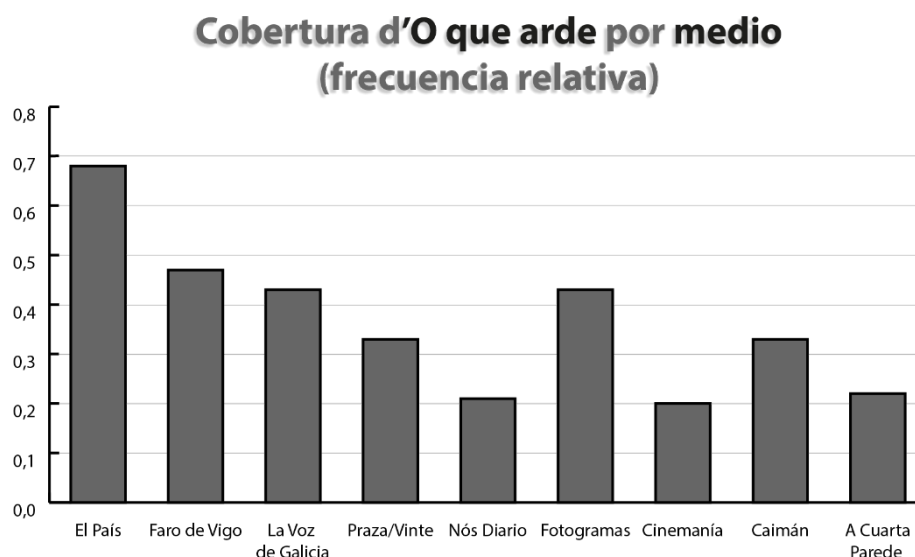


Antes de continuar coa análise, faise preciso incidir en por que de aquí en adiante se valorará *A Cuarta Pared* coma un medio máis sospeitoso de formar parte da escena do Novo Cinema Galego que *Praza* e *Nós Diario*. Entendemos que a estrutura destes dous diarios, a pesares de perseguiren activamente tamén o acervo cultural galego, responde ante todo aos intereses dunha prensa xeneralista, onde as vontades e propósitos conxénitos, de existiren, ficarían supeditados ás pretensións propias dunha empresa xornalística.

A natureza formal d'*A Cuarta Pared*, pola contra, aseméllase máis ao que Sarah Thornton (1995) identificou coma *medios de nicho*: revistas que operan directamente nas escenas e que, polo tanto, tenden a compartir investimentos de capital subcultural. *A Cuarta Pared* naceu no ano 2011, cando o Novo Cinema Galego comezaba a ser recoñecido coma grupo, coa vontade de «cubrir un oco no panorama da crítica cinematográfica en liña, onde non existía ningunha cabeceira en lingua galega» (*A Cuarta Pared*, s.d.). De feito, un dos seus fundadores, o cineasta Eloy Domínguez Serén, é adoito considerado coma participante do Novo Cinema Galego.

En oposición aos medios adheridos ao (poli)sistema cinematográfico galego, temos outros tres diarios xeneralistas: *La Voz de Galicia*, *Faro de Vigo* e *El País*. Como temos visto, estes medios adoecen da precarización e a desespecialización da difusión cultural no ámbito xornalístico, feito estreitamente vencellado coa súa posición cara o cinema galego: un cinema periférico que non é entendido cuxa defensa coma ben común non é imprescindible. Esta condición enfatízase en *El País*, cuxo ámbito de actuación supera con creces os límites xeopolíticos galegos para construírse coma un diario con sede en Madrid e proxección en todo o Estado español.

Gráfica 19. Frecuencia relativa da cobertura d'O que arde por medio. Fonte: elaboración propia.



Para estes medios, logo, o acontecido arredor do Novo Cinema Galego non son tanto feitos de importancia, senón procesos que simplemente *acontecen* e, polo tanto, merecen un certo espazo nas súas páxinas. Soamente cando o movemento colleita recoñecementos relevantes polo mundo adiante, como foi o caso d'O que arde no seu paso por Cannes, polos premios Goya ou durante a pre-selección española dos Oscars, o feito filmico se torna relevante.

No marco da teoría de polisistemas, quédanos por situar o papel que xogan *Fotogramas*, *Cinemanía* e *Caimán* coma axentes promotores do Novo Cinema Galego. Xa hai dúas décadas, a directora de comunicación de EFE, Concha Tejedor (2000), advertía do proceso de xeneralización que comezaba a embeber as revistas comerciais de

cinema en España, onde citaba explicitamente a *Cinemanía* e *Fotogramas*. Sinalaba tamén a satisfacción da última por ser recoñecida coma unha revista non especialista.

O caso de *Caimán Cuadernos de Cine* é diferente: podémola considerar a revista especializada de referencia no Estado español, se acaso a única que conseguiu manterse a frote trala crise do papel e sen perder o rigor crítico. A súa función para co Novo Cinema Galego supón a defensa deste coma un cinema periférico de valor no panorama transnacional. *Caimán* é un medio comprometido co cinema independente español, e non oculta a consideración do Novo Cinema Galego coma axente influínte na actividade fílmica estatal: «Vendo os últimos minutos d’*O que arde*, un non pode deixar de pensar que ogallá esta película acenda un lume no cinema español»⁴⁸ (Parés, 2019).

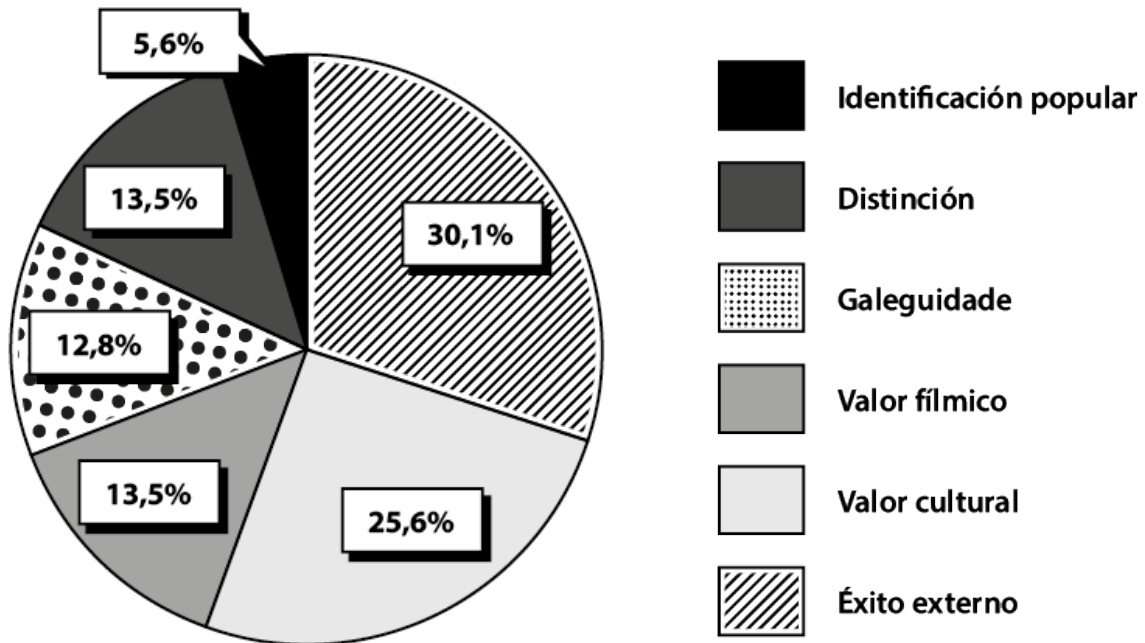
En definitiva, mediante unha análise pormenorizada da atención mediática que recibiu *O que arde*, podemos extraer pistas sobre o funcionamento dos medios coma axentes de difusión e instancias de consagración de diferentes sistemas; neste caso, do (poli)sistema cinematográfico galego e o Novo Cinema Galego en xeral. A atención que poñen as empresas aquí tratadas a dito movemento quebra, por se ficaba algunha dúbida aínda, coa visión monolítica da estruturación do panorama cinematográfico e a súa proxección na esfera pública (unha escena cun único interese, enfrontada a outra escena análoga). Do mesmo xeito que os sistemas son abertos e cambiantes, os medios de comunicación posúen distintos intereses que atenden a diferentes orixes, evolucionan no tempo e actúan de formas variadas.

7.5. Os *frames*: enfoques latentes no texto xornalístico

De acordo co proceso metodolóxico explicado anteriormente, puidemos discernir seis marcos na mostra estudada, que funcionan como ideas organizadoras dos textos: 1) éxito externo, 2) valor cultural, 3) valor fílmico, 4) galegidade, 5) distinción e 6) identificación popular. Na gráfica 10 reflíctese o reparto de *frames* (anexo 2). A continuación, procedemos a explicar cada cadro de xeito pormenorizado e mais a poñelos en relación cos resultados obtidos.

⁴⁸ «Viendo los últimos minutos de *Lo que arde*, uno no puede dejar de pensar que ojalá esta película encienda un fuego en el cine español» (E. Parés, 2019).

Gráfica 22. *Pezas por frame (%)*. Fonte: elaboración propia.

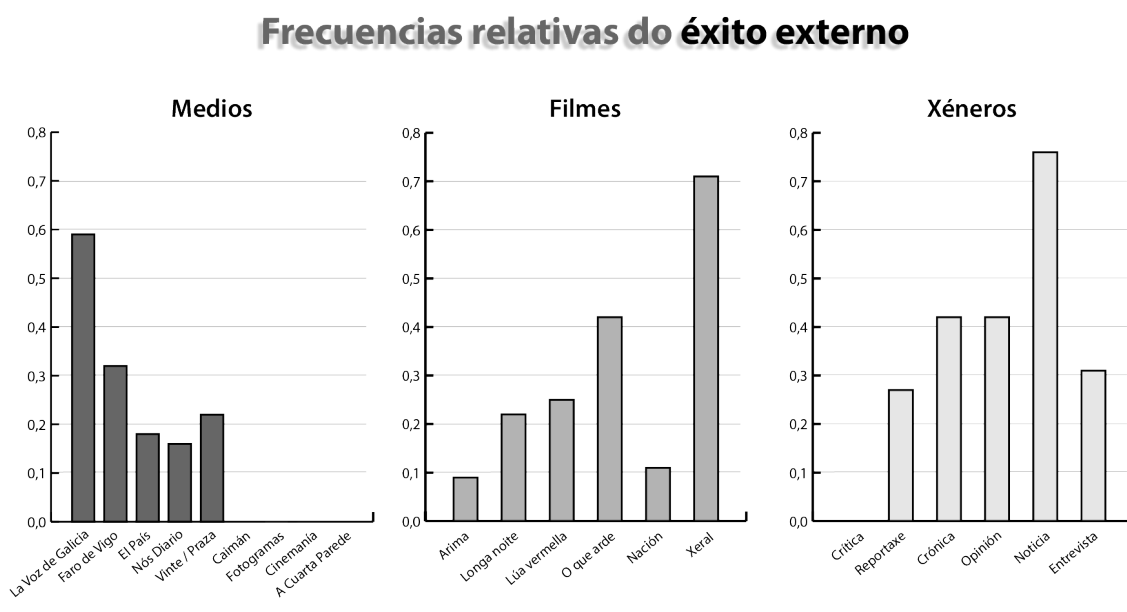


7.5.1. *Éxito externo*

O marco do éxito externo responde á idea de que o filme é noticioso porque acadou méritos noutros lugares alén da esfera de acción inmediata do Novo Cinema Galego. Mentres que os lugares propios corresponden á crítica próxima ao movemento, aos festivais de cinema nacionais e aos pases en cineclubs ou en salas independentes do país, os lugares externos atinxen á crítica foránea, aos festivais estatais ou internacionais e ás salas comerciais. Noutras palabras, a intención deste *frame* é denotar que o cinema galego se está a consolidar porque obtén o recoñecemento alleo.

O éxito externo é o cadro máis empregado nos medios analizados, acadando un 29,7% da mostra (47 pezas). O paso por festivais, e máis se vai acompañado dun premio, supón o detonante máis frecuente deste enfoque. Tamén fai referencia ao soborde dos filmes a calquera ámbito comercial, tendo en conta o vencello innato da etiqueta aos lugares máis periféricos da industria. Por último, atinxe a candidaturas e a colleitas de premios concedidos polas diferentes academias de cine, coma os Goya ou os Óscar.

Gráfica 25. Frecuencia relativa do marco do éxito externo por medio, filme e xénero xornalístico. Fonte: elaboración propia.



Destaca o uso deste *frame* en *La Voz de Galicia*, onde abrangue o 59% da mostra (32 pezas). Este feito chama a atención, sobre todo, en comparación co resto de medios, entre os que soamente é dominante no *Faro de Vigo* (32%; seis pezas). O éxito externo supón un enfoque minoritario no resto de diarios e, de feito, desaparece completamente nas revistas.

Para buscar as razóns desta estruturación do cadro, debemos atender en primeiro lugar ás rutinas e obxectivos do medio de cara ao seu público obxectivo. Desde a redacción central e as súas 13 delegacións, *La Voz de Galicia* produce a diario inxentes cantidades de información dirixida a unha audiencia xenérica. Véndese incluso fóra de Galicia, polo que a súa proxección demográfica soborda as fronteiras —e intereses— nacionais. O ámbito de influencia do *Faro de Vigo*, limitado ás provincias de Pontevedra e Ourense, é máis modesto, pero comparte con *La Voz* unha liña editorial liberal e pouco comprometida coa reivindicación da cultura galega. O emprego da lingua galega en ambos diarios, limitado ao 10% preciso para optar ás axudas económicas autonómicas, aporta algunhas pistas arredor do seu compromiso nacional.

Por iso semella coherente que nestes diarios o interese no Novo Cinema Galego se materialice unicamente cando o movemento é recoñecido por axentes alleos á esfera de acción do cinema nacional. Pola contra, o éxito externo non supón un fito tan importante

para *Nós Diario* ou *Praza*, de corte *galeguista*, onde se prima, como veremos máis adiante, o valor cultural e político dos filmes. En canto a *El País*, cómpre sinalar que poderíamos considerar a mera inclusión do Novo Cinema Galego na súa axenda, en tanto que xornal con sede en Madrid que actúa unicamente a nivel estatal, coma un acto de recoñecemento externo de seu. Quizais por iso o *frame* particular non apareza de xeito tan frecuente (un 18% da mostra extraída do diario) coma en *La Voz* ou no *Faro*.

Se procuramos na hemeroteca de *La Voz* ou do *Faro* pezas publicadas dez anos atrás, atoparemos case exclusivamente noticias sobre o pase de Laxe, Gracia ou Enciso por festivais europeos. Agora o enfoque maioritario é a progresiva conquista do ámbito industrial. Podemos afirmar, entón, que a crítica e mais a prensa impulsan esa nova concepción do movemento coma un Novo Cinema Galego *Industrial* (Pagán, 2021a) ou *Integrado* (González, 2020). Proba disto mesmo é, como vimos anteriormente, a abismal diferenza de cobertura entre *O que arde*, único éxito de billeteira entre os nosos filmes, co resto.

En canto aos filmes aos que atenden estas pezas que manteñen o enfoque do éxito externo, podemos corroborar a relevancia do paso por festivais na medición do recoñecemento obtido polas películas. O éxito externo non chega a un décima parte do tratamento dado a *Arima* e a *Nación*, as películas que tiveron un percorrido máis modesto por certames —ambas pasaron polo Festival de Sevilla en anos consecutivos—. Si supón un cadro máis frecuente en *Lúa vermella* e *Longa noite*, que se pre-estrearon en festivais de clase A —a Berlinale e Locarno, respectivamente—. E, finalmente, chega a supoñer o 42% do tratamento outorgado a *O que arde*.

O marco destaca, non obstante, na categoría ‘Xeral’, que engloba aqueles textos que tratan máis dun filme dos recollidos nesta investigación ou, ben tratan o Novo Cinema Galego en xeral. O éxito externo é o *frame* dominante no 71% destes artigos (cinco das sete pezas). Deste xeito, ponse a énfase no éxito do movemento en conxunto, e non coma un fito illado, fóra das nosas fronteiras. A xornalista de *La Voz* Ana Abelenda titula a un texto portada do suplemento *Fugas*: «O boom do novo cine galego: faise preto e triunfa lonxe» (Abelenda, 2021). No corpo, recóllense as declaracións de varias autoras e autores co ánimo de explicar que é o que fai singular ao Novo Cinema Galego e como conseguiu chegar ao público xeral: «Nós somos o centro do noso mundo, non somos tan periféricos» (Zarauza en Abelenda, 2021).

Para *La Voz* escribía tamén Miguel Anxo Fernández (2021) un resumo de todos os éxitos que colleitara o movemento, en festivais e en salas, durante o ano 2020. De feito, cinco das pezas que tratan o Novo Cinema Galego en conxunto publicáronse en *La Voz de Galicia*. E soamente unha delas diverxe do cadro do éxito externo: unha reportaxe de Antonio Méndez (2019) que exalta a visión persoal das autoras e dos autores, de acordo co enfoque da distinción, que veremos máis adiante.

Por último, resulta paradigmática a frecuencia na que aparece o enfoque do éxito externo en base ao xénero que dá forma aos textos. *O frame* non está presente en ningunha das críticas analizadas, mais é maioritario no xénero da noticia (o 76% das noticias; 19 pezas). Transcende así á forma xornalística o valor noticioso do marco: os filmes son noticiais porque obtiveron o recoñecemento de axentes foráneos.

7.5.2. Valor cultural

O cadro do valor cultural, o segundo máis frecuente no corpus estudado, céntrase na significación do filme coma documento que reflicte a memoria de Galicia. Este tipo de textos, que abranguen o 25,6% da mostra (40 pezas), subliñan o carácter reflexivo no presente sobre o pasado, adoito cunha pretensión didáctica e de divulgación histórica. Resáltase, en definitiva, a creación dunha idea colectiva da memoria do país. Adoito o ánimo divulgativo vai vencellado tamén a unha reivindicación lingüística ou de xénero.

O emprego deste enfoque destaca en *Nós Diario*, no que abrangue o 47% da produción do xornal analizada na mostra. Esta circunstancia é coherente coa liña editorial do xornal, cuxa liña editorial se sustenta no enxalzamento da nación galega e mais do seu valor identitario e cultural. Pola contra, o medio no que menos aparece é en *La Voz de Galicia*, onde abrangue tan só un 15% dos artigos extraídos do diario. Nos demais medios, o valor cultural supón un marco de frecuencia normal, oscilando entre o 40% —en *Cinemanía*— e o 23% —en *El País*—.

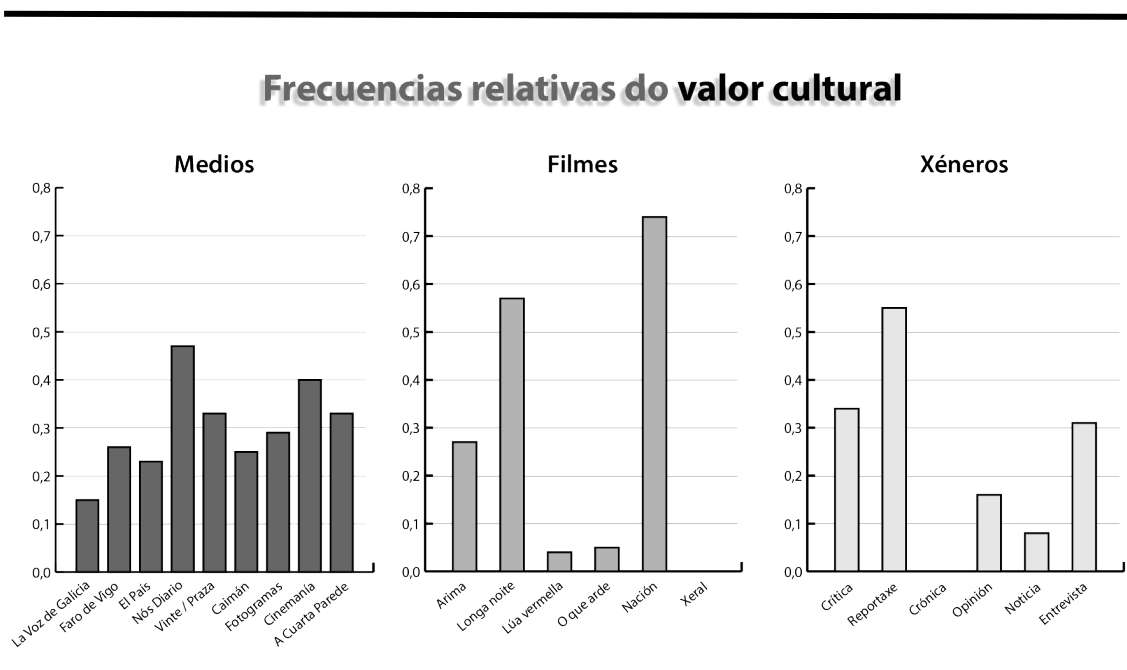
O valor cultural supón o enfoque prioritario no tratamento de *Longa noite e Nación*, xa que abrangue o 57% (13 pezas) e 74% (20 pezas), respectivamente, dos textos dedicados a cada un dos filmes. Non é casualidade que estas cintas manteñan unha raizame histórica e un forte apego ao real, retratando a escuridade da posguerra e o franquismo a de Enciso, e a loita obreira feminina a de Ledo. Ambas películas achegan

unha perspectiva sobre a responden a Memoria histórica, a modo de reivindicación da verdade ocultada e da razón moral das vencidas e os vencidos:

Ten en conta a dimensión emocional e ética na memoria do pasado e non aspira á obxectividade científica, simplemente a pon en cuestión dende a consideración de que esta obxectividade só é posible se se teñen en conta as vivencias e a subxectividade dos protagonistas, frecuentemente sectores sociais ignorados por quen escribe a historia. (Sánchez Noriega, 2008 : 90)

Faise perceptible a forte influencia da Memoria nos textos que tratan os filmes nos que esta se encadra. Cómpre sinalar, logo, a importancia que cobra esta temática no nivel de noticiabilidade que os medios outorgan aos filmes.

Gráfica 28. Frecuencia relativa do marco do valor cultural por medio, filme e xénero xornalístico. Fonte: elaboración propia.



A forma máis empregada para transmitir o valor cultural é a reportaxe, onde o cadro embebe o 55% das pezas asociadas ao xénero (seis das 11 reportaxes analizadas). As razóns son claras: un formato de maior extensión que a noticia no que se profunda nos antecedentes, causas e repercusións do relatado. Gregorio Belinchón (2019b), para *El País*, e Daniel Salgado (2019), para *Nós Diario*, dedicaron varios parágrafos a explorar as fontes literarias empregadas por Enciso, así coma o contexto da posguerra, que

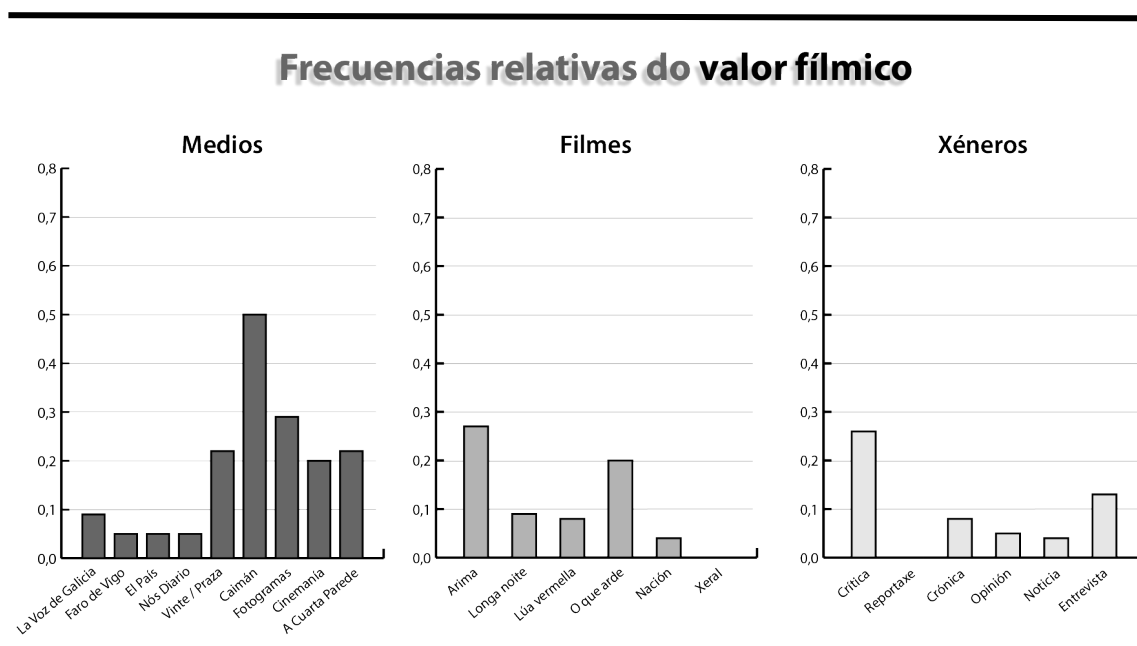
vertebran *Longa noite*. A reportaxe permite, ademais, o relato a varias voces, empregado en catro pezas verbo das traballadoras de Pontesa que protagonizan *Nación* (Marcos, 2020; Méndez, 2021; Rodríguez, 2020; Pin, 2020).

7.5.3. Valor filmico

Este *frame*, que abrangue o 13,3% da mostra (21 pezas), caracteriza aquelas pezas que desenvolven prioritariamente a función esencial do xénero crítico: a avaliación razoada do filme segundo a súa calidade expresamente cinematográfica. Lembremos que o cometido principal na crítica non é tanto a información, coma a análise e o axuizamento (Armañazas e Díaz Noci, 1996 : 145).

Cómpre sinalar, que as pezas encadradas no valor filmico figuran outras funcións como a descrición, a interpretación, a aportación de contexto ou o descubrimento de ideoloxías latentes (Carroll, 2008; Frey, 2015). Todas elas, ferramentas empregadas para construír os resto de *frames* definidos neste traballo. Porén, do mesmo xeito que en calquera texto laten marcos secundarios subordinados á idea organizadora principal —o *frame*—, ditas ferramentas van sempre dirixidas a apoiar a valoración.

Gráfica 31. Frecuencia relativa do marco do valor filmico por medio, filme e xénero xornalístico. Fonte: elaboración propia.



A análise do valor filmico na nosa mostra sérvenos para poñer a proba a validez dunha das hipóteses do presente traballo: a escaseza do tratamento avaliativo dos filmes do Novo Cinema Galego por parte da crítica. A crítica é o xénero, de entre todos os que figuran na mostra, no que máis se emprega o valor filmico (26% do xénero; 13 pezas). Non obstante, se soamente unha cuarta parte das críticas analizadas desenvolven de xeito prioritario a valoración da calidade filmica, non podemos afirmar que a o xénero manteña a súa función esencial. Pola contra, o valor cultural é incluso máis frecuente na crítica (32% do xénero; 16 pezas). A prevalencia deste último, que atinxe máis ben a actividades coma a contextualización histórica ou a interpretación e que en principio deberían estar subordinadas á avaliación, confirma, por tanto, a insuficiencia do tratamento avaliativo.

Como cabía esperar da prensa xeneralista, o valor filmico supón un cadro marxinal en *La Voz de Galicia*, *Faro de Vigo*, *El País* e *Nós Diario*, xornais nos que non supera o 10% da mostra. Si se fai máis frecuente en *Praza*, onde abrangue o 22% da mostra. Porén, a comparación positiva do diario nativo dixital con respecto ao resto pode deberse unha distorsión derivada da pequenísima mostra que puidemos extraer deste: nove pezas, das que dúas —unha crítica a *Arima* (Yáñez, 2020) e unha entrevista á súa directora (Dopico, 2018)— veñen marcadas polo valor filmico.

Faise notar, por outra banda, a baixa frecuencia do valor filmico, entre o 20% e o 30%, en tres das revistas especializadas: *A Cuarta Pared*, *Fotogramas* e *Cinemanía*. No caso da publicación galega, esta porcentaxe considerámola xustificada: sen atoparse limitada polo papel, a extensión dos textos publicados n'*A Cuarta Pared* é substancialmente maior que a do resto de medios. Por iso, nas súas críticas podemos atoparnos dous ou incluso máis enfoques que conviven practicamente coa mesma forza.

Véxase, por exemplo, a recensión de *Longa noite* asinada por Sergio de Benito (2019a). Se ben o texto se centra en subliñar o valor cultural do filme, esta valoración susténtase, en gran medida, na enunciación de certas calidades filmicas, como unha elocuente «montaxe», a «inmersión sensorial» que Enciso esculpe para o público, unha «gramática visual limpa e pausada» ou a «impecable fotografía nocturna» obra de Mauro Herce. Engadiremos sobre a convivencia entre varios enfoques máis adiante.

Pola contra, pouca escusa ten o (des)uso do valor filmico por parte de *Fotogramas* e *Cinemanía*. Alén de aportaren para a mostra soamente pezas correspondentes ao xénero crítico, estas non adoitan superar as 250 palabras. Raro sería, por outra banda, que se

conseguisen transmitir un xuízo ben razoado en dous ou tres parágrafos, sobre todo cando a metade da extensión se dedica a explicar o argumento do filme. Por exemplo, a crítica de *Arima* publicada en *Cinemanía* (Marañón, 2020) —volveremos traela a colación máis adiante co gallo da distinción— gasta a metade do espazo, xa de por si limitado, en facer referencias iconoclastas a Stanley Kubrick, David Lynch e Víctor Erice.

O modelo crítico desempeñado por *Fotogramas* e *Cinemanía* contrasta co de *Caimán*, medio no que achamos un 50% de textos enfocados no valor filmico (6 de 12 pezas analizadas). Coa fin de ilustrar as diferenzas entre revistas, propoñemos a comparación entre as críticas de *Lúa vermella* publicadas en *Caimán* (Armas, 2020) e en *Fotogramas* (Vázquez, 2020). Para *Caimán*, Jonay Armas escribe unha crítica de trazos literarios pero cuxa pretensión última é seccionar o filme para deixar ver á comunidade lectora o que hai dentro del. Reflexiona, por exemplo, sobre a mirada activada por Lois Patiño: «O xesto cinematográfico xa non é o de ‘preguntarse que é aquel lugar’, senón ‘quen son eu en tanto que observo’»⁴⁹ (Armas, 2020).

Mentres que Armas matina sobre a ontoloxía da posta en escena ou a significación da panorámica, o único que Pablo Vázquez comenta sobre o filme na súa recensión é o seguinte:

Un desacougante conto de mariños e meigas, cun toque de William Hodgson ou Jack Cady, baseado no testemuño en murmurio das súas xentes, que reincide nunha das características chave da mirada dos seus coetáneos: a paisaxe coma testemuña silente da lenda e o misterio. Unha das propostas españolas máis suxestivas e insólitas do ano, dunha pureza case sobrenatural.⁵⁰ (Vázquez, 2020)

Porén, o crítico non explica á comunidade lectora as razóns polas que *Lúa Vermella* lle pareceu unha proposta tan suxestiva e insólita. Deste fragmento chaman a atención dous aspectos. En primeiro lugar, a tendencia do observador foráneo a evocar toda unha categoría de cinema nacional, baseándose nunha suposta homoxeneidade que en realidade non é tal, ao falar dun filme concreto.

⁴⁹ «El gesto cinematográfico ya no es el de preguntarse 'qué es aquel lugar', sino 'quién soy yo en tanto que observo'. Sería lo mismo que preguntarse quiénes somos a través del cine» (Armas, 2020).

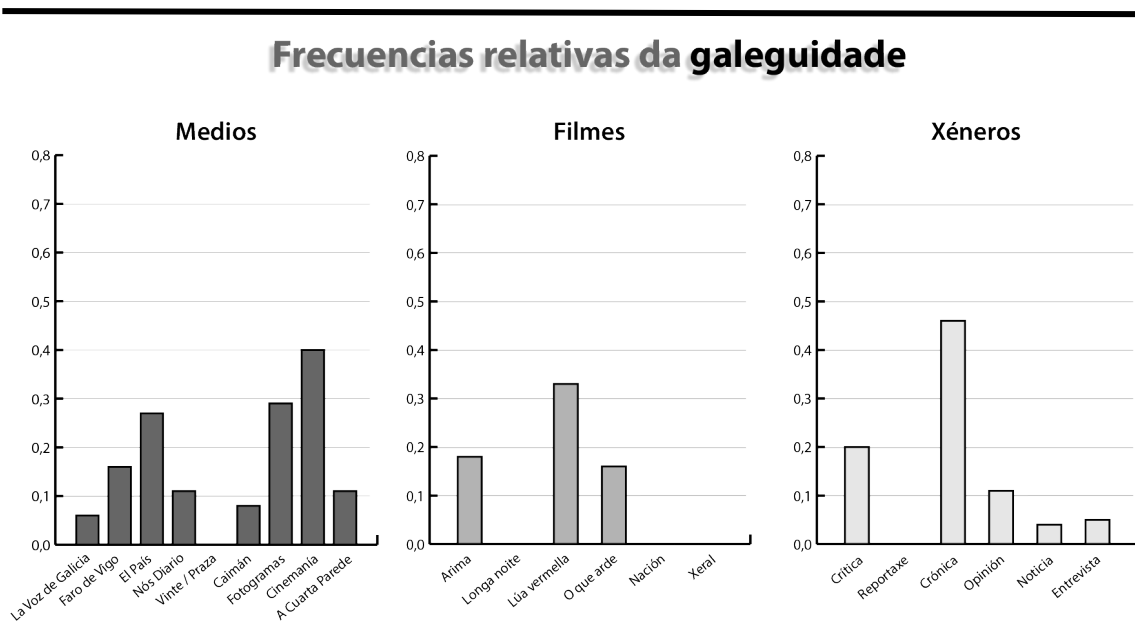
⁵⁰ Un sobrecogedor cuento de marinos y meigas, con un toque de William Hodgson o Jack Cady, basado en el testimonio susurrante de sus gentes, que reincide en una de las características clave de la mirada de sus coetáneos: el paisaje como testigo mudo de la leyenda y el misterio. Una de las propuestas españolas más sugestivas e insólitas del año, de una pureza casi sobrenatural (Vázquez, 2020).

En segundo lugar, de novo, a teima de procurar símiles que redirixan a outros cinemas e a outras obras —“cun toque de tal cineasta, e un petisco de non sei que filme”—, evitando a análise do filme en termos propios. Sobra dicir que o resto da recensión, encadrada baixo o *frame* da distinción, é un resumo dos festivais polos que pasou o filme e unha listaxe de directores asociados ao Novo Cinema Galego.

7.5.4. Galeguidade

Baixo o concepto de *galeguidade* pretendemos englobar aqueles enfoques centrados na representación filmica das características que identifican a nación, coa fin de seren entendidas universalmente no contexto transnacional. Noutras palabras, fai referencia á continuación por parte da crítica dun discurso baseado na reelaboración do local a partir da síntese dunha serie de motivos asociados á nosa tradición iconográfica (Villarme Álvarez, 2021).

Gráfica 34. Frecuencia relativa do marco da galeguidade por medio, filme e xénero xornalístico. Fonte: elaboración propia.



Quizais o cadro da galeguidade podería confundirse co do valor cultural. Porén, a diferenza é ben sinxela e nace de raíz: mentres que no valor cultural se trata a memoria e a identidade dun pobo, a galeguidade pretende describir esta mesma mediante iconas

superficiais. Válenos como analoxía a diferenza formulada por M^a Soliña Barreiro (2018) entre Terra e Paisaxe. Os tópicos máis recorrentes na galeguidade son: a) a exaltación hixienizada da paisaxe (Barreiro, 2018), b) o esmorecemento do rural coma apocalipse da identidade galega, c) a representación arquetípica das tradicións nacionais ou d) o misticismo estrutural de Galicia a partir da mitoloxía.

Cabe pensar que os medios de comunicación máis propensos a caer na exaltación destes estereotipos non teñen a súa sede en Galicia, senón que escriben desde fóra. O ollo foráneo, desde o afastamento, tende a confundir o superficial co profundo e a reducir a identidade allea a arquetipos. Así de claro se transluce na distribución do *frame* por medios: son *El País*, *Cinemanía* e *Fotogramas* (27%, 29% e 40% da produción analizada de cada medio, respectivamente) os que tenden a reproducir esta ideoloxía.

Algunhas críticas que estes tres medios publican tenden a subliñar a idea dunha Galicia mística e nebulosa (Ocaña, 2020; Arantzazu Ruiz, 2020). Pero aínda máis ilustrativas son unha serie de entrevistas e crónicas publicadas en *El País* (Constenla, 2020; Belinchón, 2019a), onde se relata a conversión do cosmopolita Óliver Laxe a unha vida rural que se describe, de xeito literal, coma medieval.

Parafraséase así ao director d’*O que arde* lembrando a súa infancia, cando residía coa súa familia en París:

Ao chegar o verán, a familia collía o coche e percorría de mil quilómetros para regresar a Os Ancares (Lugo), onde non había nin estrada para baixar á vila. “¡Imaxínate o cambio! Teño visto a miña avoa paseando cun cesto en equilibrio sobre a cabeza e ulido o pan feito na casa. Teño 37 años e toquei a Idade Media”⁵¹ (Laxe en Ávalos, 2019).

Énos interesante tamén un artigo de opinión publicado en *El País* asinado por Sergio del Molino (2019). No intento de desautorizar as protestas en Barcelona acontecidas en 2019 co gallo do xuízo aos líderes do proceso independentista catalán, o columnista busca redirixir a atención á traxedia sufrida por «unhas personaxes que viven

⁵¹ Al llegar el verano, la familia cogía el coche y recorría más de mil kilómetros para regresar a Os Ancares (Lugo), donde no había ni carretera para bajar al pueblo. “¡Imagínate el cambio! He visto a mi abuela paseando con un cesto en equilibrio sobre la cabeza y he olido el pan hecho en casa. Tengo 37 años y he tocado la Edad Media” (Laxe en Ávalos, 2019).

na Galicia profunda, xunto a un bosque que foi fraga e que agora só ten eucaliptos»⁵². Pobres galegas e galegos, lamenta o escritor desde Madrid, «os verdadeiros cidadáns desprezados, de terceira división, machucados e humillados»! Viven unha catástrofe crónica que non recibe espazo na televisión, como si o ten «unha forma de protesta adolescente contra non se sabe que inimigo»⁵³ (Del Molino, 2019).

Non obstante, estes enfoques simplistas non nacen soamente por obra e gracia de quen escribe os textos. Cabe pensar que algúns filmes suscitan máis estre tratamento ca outros: *Nación e Longa noite*, cuxo compromiso coa memoria de Galicia remarcamos antes, non foron suxeito do marco da galegitude en ningún artigo dos analizados, como si os outros tres filmes. Semella que a menos que se represente explicitamente na pantalla a historia de Galicia, as e os interpretes foráneos tenden a levar o plano cultural ao superficial, hixienizado e estático.

Así e todo, os medios galegos tampouco están libres da replicación sistemática do clixé —*Praza* é o único medio que non empregou o marco da galegitude na mostra—. Nun contexto marcado pola precarización do xornalismo, a morte da crítica, e a produción post-fordista de contidos, a prensa galega tende a aplicar estes recursos exotizantes aos textos verbo daqueles filmes que fan uso explícito de ditos recursos. Das nove pezas publicadas en medios galegos e enfocadas desde a galegitude, seis versaban sobre *Lúa vermella*, de Lois Patiño.

Unha «incursión no fantástico á par que rico imaxinario galaico por medio de ritos, reflexións e sentires [...] de raíces galegas pero vocación e calado universal»⁵⁴ (Pillado, 2020) que explora e exhuma «territorios míticos que definen unha xeografía ou unha cultura. [...] O armario de mar coma espazo fantasmático e mortuorio de Galicia»⁵⁵ (Losa,

⁵² *Lo que arde*, dirigida por Oliver Laxe, ganó el premio del jurado en Cannes por su delicadeza al acariciar unos personajes que viven en la Galicia profunda, junto a un bosque que fue fraga y que ahora solo tiene eucaliptos (Del Molino, 2019).

⁵³ Un mundo donde el fuego es tragedia que se lleva lo poco que el abandono ha respetado, y no una forma de protesta adolescente contra no se sabe qué enemigo. Los verdaderos ciudadanos despreciados, de tercera división, machacados y humillados están en la película de Laxe. Frente a su catástrofe, la que sale estos días por televisión parece solo humo (Del Molino, 2019).

⁵⁴ Misteriosos monstruos marinos, hombres que vuelven de la muerte, habitantes de una aldea que bien parecen muertos en vida... Todo eso, y mucho más (magia, misticismo, creencias milenarias, etnografía...) es *Lúa vermella*, incursión en el fantástico a la par que en el rico imaginario galaico por medio de ritos, reflexiones y sentires. [...] Cine valiente, de raíces gallegas pero vocación y caladura universal, que confirma a Lois Patiño como uno de los cineastas más personales e interesantes del panorama actual (Pillado, 2020).

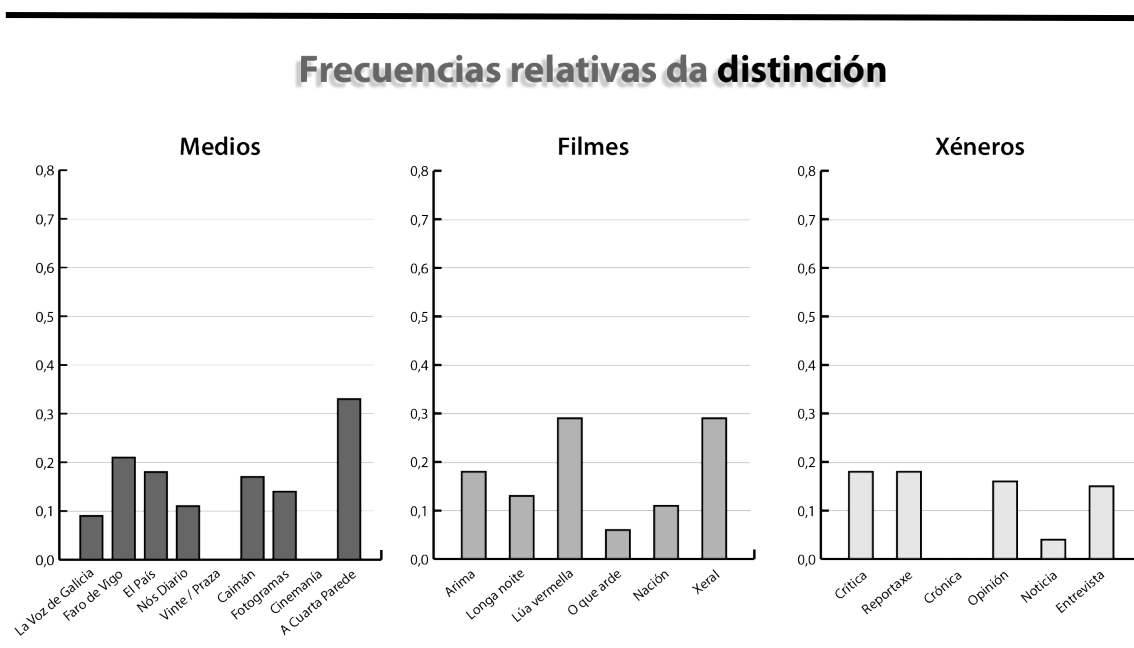
⁵⁵ Hay obras, ficciones literarias o construcciones filmicas que inauguran -en el sentido menos ceremonioso del término- territorios míticos que definen una geografía o una cultura. [...] Lo que *Lúa*

2020). Non é casualidade que a crítica responda mediante o auto-exotismo ao cineasta do Novo Cinema Galego máis identificado —e criticado— polo emprego sistemático dos tópicos nacionais con pretensións paisaxísticas.

7.5.5. Distinción

O *frame* da distinción caracterízase por replicar unha idea comunmente asociada ao cinema de autor, a cal privilexia aos filmes que máis se afastan do canon comercial. Responde á mesma idea de distinción entre *baixa* e *alta* cultura, a partir da cal, como vimos con Bourdieu (1995), a preocupación por acadar recoñecementos culturais —capital simbólico— é máis importante que a acumulación de capitais económicos. Deste xeito, exáltase a visión persoal e experimental da autora ou autor, distintiva do terreiro máis apegado á industria.

Gráfica 37. Frecuencia relativa do marco da distinción por medio, filme e xénero xornalístico. Fonte: elaboración propia.



O marco da distinción abrangue un 13,3% da nosa mostra. O medio que máis aplica o *frame* é *A Cuarta Pared*, cun 33% da súa produción aquí analizada (tres das nove

vermella explora y exhuma es el almarío del mar como espacio fantasmático y mortuorio de Galicia (Losa, 2020).

pezas). O emprego frecuente da idea de autoría e mais da distinción coma forma de acumulación de capital simbólico dentro do campo de produción restrinxida, como viramos con Bourdieu (2010), puidera ser un indicio da posición d'*A Cuarta Pared* coma voceiro proselitista do Novo Cinema Galego.

Porén, a mostra tomada da revista para esta investigación —nove pezas, das que tres se corresponden ao enfoque da distinción—é nos insuficiente para verificar esta hipótese de xeito concluínte. O que si cabería afirmar, dentro da teoría bourdieana, así coma no marco dos polisistemas de Even-Zohar, é que o axuízamento do movemento coma un singular e valioso por parte dunha revista que posúe unha certa autoridade no (poli)sistema e que por tanto funciona coma instancia de consagración, contribúe en gran medida a reforzar a percepción positiva do Novo Cinema Galego na esfera pública.

Un dos trazos que caracterizan as pezas enmarcadas desde a distinción é a sistemática alusión á ou ao cineasta coma artífice do que acontece no filme. Na recensión de *Nación* publicada en *A Cuarta Pared*, Aldara Pagán (2021c) mesmo introduce un extenso parágrafo onde sintetiza a carreira de Margarita Ledo. Na crítica asinada por Sergio de Benito verbo de *Arima* para esta mesma revista galega, a primacía da autora non é tan explícita, pero está presente ao longo de todo o texto:

A directora [...] non só denota nestes primeiros instantes a súa *querenza* por un retrato perturbador *afastado* da norma, senón que tamén *introduce* e sintetiza a mirada penetrante e misteriosa, moi por debaixo da superficie, que predominará *no* filme. [...] [O] *cariño que* a autora pon ao filmalos en celuloide [...] marca en todo momento o devir do relato. [...] Mentres Camborda *se adentra* no terreo do enigma, sempre coa fisicidade da imaxe como marca indeleble, os vínculos humanos *arredor* da pequena ténsanse e *disténdese*, guiando o suspense a un terreo de abstracción pouco frecuente⁵⁶ (De Benito, 2020c).

Por outra banda, o cadro da distinción aparece con máis frecuencia na cobertura *Lúa vermella* de Lois Patiño (o 29% do escrito sobre a película) que na dos outros filmes. *Lúa vermella* é quizais o filme, dos aquí analizados, máis contemplativo e difícil de dixerir para un público xeral. Non sorprende, entón, que a exaltación da mirada singular permaneza con máis forza ao falarmos dun cineasta que se resistiu o proceso de industrialización e acomodo aos estándares convencionais que vén marcando ao Novo

⁵⁶ As palabras en cursiva remiten a correccións ortográficas do texto orixinal.

Cinema Galego nos últimos anos. El mesmo busca aferrarse ao plano experimental, como comentaba para un medio galego amator non analizado na mostra, *Balea Cultural*:

Óliver en *O Que Arde* fixo un grande esforzo en equilibrar cine vangardista —con esa sensorialidade na parte dos lumes— cunha estrutura narrativa máis clásica e esencial. O meu cine en concreto ao ter un pé no contemporáneo ten algo máis de autoral, máis artístico, e de momento non sentín a vontade de chegar aínda a máis público. *Lúa vermella* pode que ata radicalizase a súa proposta en canto a *Costa da Morte*. Pero creo que hai moitos cineastas que si que están facendo películas que si que teñen a vontade e o potencial de chegar a un público maior. (En Nogueira, 2020)

Un último aspecto salientable arredor do marco da distinción é o seu uso nos textos que traen a colación varias obras do Novo Cinema Galego. Cando estas pezas non están encadradas polo éxito externo (cinco das sete pezas na mostra), caen na idea da mirada persoal das autoras e autores (as outras dúas pezas que restan). Neste senso, Antonio Méndez (2019) publicou en *La Voz de Galicia* unha *rara avis* na axenda mediática. Na súa reportaxe, afastándose da típica descrición das conquistas do Novo Cinema Galego no circuíto de festivais, dedicaba catro parágrafos aos conceptos de glocalismo e cinema transnacional, baixo o ladiño ‘Do local ao universal’: «O retrato ou a representación do local que o converte en universal. Perseguir a multiculturalidade en vez da transculturalidade» (Enciso en Méndez, 2019).

O epígrafe introduce tamén o *cinema con alma* que varias veces ten explicado Óliver Laxe á prensa nos últimos anos; un cinema «afastado, segundo el, das creacións ‘desalmadas’, que só alimentan a ‘distracción’ e non fomentan, desde un punto de vista cultural, a ‘reversión na sociedade’» (Méndez, 2019). Se ben Laxe pensa o cinema con alma coma un ben cultural ao servizo do público xeral, baixo a súa concepción didáctica do cinema —e un tanto paternalista— agóchase unha clara pretensión de *distinción* do cinema convencional.

O xornalista pecha a reportaxe facendo unha alusión ás dinámicas propias da escena, como a conceptualizaran Straw (1991) ou Thornton (1995). Faise explícito, por tanto, o sentido de propósito que vencella as autoras e os autores do Novo Cinema Galego:

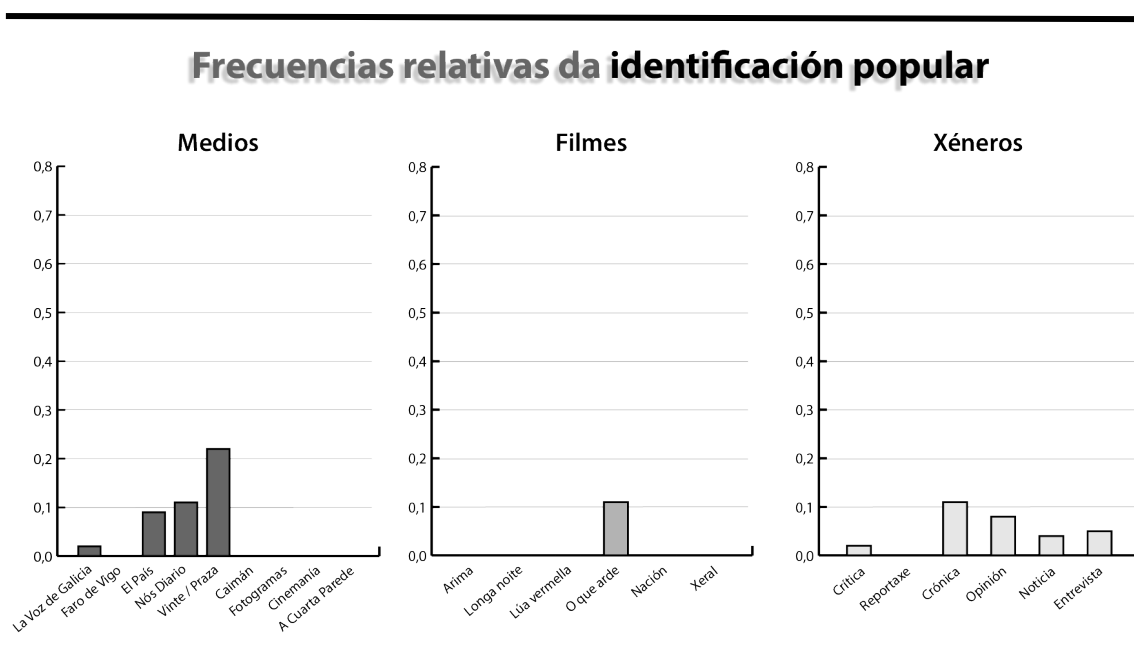
Todos os aneis da cadea do audiovisual galego, desde a creación, a produción, a distribución e a exhibición, salientan a solidaridade, a afinidade, a harmonía nos

obxectivos e na visión sobre o cinema, así como a paixón pola defensa das películas locais. (Méndez, 2019)

7.5.6. Identificación popular

EncadRAR a información baixo o *frame* da identificación popular implica empregar unha idea de pertenza, de sentir común, entre filme e público. No marco da produción crítica e xornalística do Novo Cinema Galego, podemos observar como ás veces as e os xornalistas intentan seducir a comunidade lectora apelando a unha identidade compartida galega; o filme é *noso*. Este marco é un minoritario na nosa mostra, abrangendo unicamente o 5,7% desta (sete pezas). Porén, podemos atopar na identificación popular unha retórica moi esclarecedora nas dinámicas operadas pola prensa por chamar a atención da opinión pública.

Gráfica 40. Frecuencia relativa do marco da identificación por medio, filme e xénero xornalístico. Fonte: elaboración propia.



En primeiro lugar, cómpre sinalar que o cadro soamente foi utilizado en textos que tratan sobre *O que arde* (abrange o 11% da mostra asociada a este filme). Resulta destacable, pois, que este mecanismo de identificación popular se active soamente co gallo do filme máis *popular* dos recollidos nesta investigación —e o filme en lingua galega máis visto de todos os tempos (La Voz, 2019)—. Este feito vencella o marco á

lóxica do *filme-acontecemento*: coma galegas e galegos, debemos participar do éxito d’*O que arde*. Mellor o expresaba María Yáñez nunha peza publicada en *Vinte na Praza* o día da estrea comercial da película, titulada “O que arde. A película-acontecemento que a nosa xeración precisaba”. O subtítulo énos ben esclarecedor:

Esta fin de semana todos temos unha cita histórica co filme de Óliver Laxe nas salas de cine. Non lle fallemos ao *hype* e acudamos en masa, como fixeron os nosos pais hai agora 30 anos con *Sempre Xonxa*. (Yáñez, 2019)

De acordo con este enfoque, o pobo galego ten a obriga moral —o *hype*— para co filme. «A peli é nosa, da nosa aldea, no noso idioma», e polo que estar presentes na estrea d’*O que arde* supón unha cuestión de «civismo espectador». «Que a xente vaia ao cine e comparta con outras persoas a comunión que supón esa rareza de ver cinema en galego nunha sala» (Yáñez, 2019); que vaian ver *este* filme en galego, pero non outro, semella dicir implicitamente a autora ao non mencionar ningún outro título. En apenas dúas semanas, estreariáanse *Longa noite* e *Arima* en Compostela, no marco de Cineuropa, e pouco despois en salas comerciais.

Por que *O que arde* si e outras cintas non? Embaixo a lóxica do filme-acontecemento latexan outras razóns vencelladas ao éxito externo. Se ben é certo que a primeira razón coa que intenta persuadir a directora de *Vinte* é que estamos a falar dunha «peli en Galicia e na nosa lingua», a esta «hai que sumarlle os premios, especialmente o de Cannes, e toda a atención mediática que levou a película».

Ademais «xa se empeza a falar de posibles premios Goya e en xeral quen se fíe da crítica especializada, que está a ser espectacular, vaise ver na obriga de ir» (Yáñez, 2019). A diferenza entre o cadro do éxito externo e o da identificación popular implica, en primeira instancia, unha diferenza cuantitativa. O recoñecemento d’*O que arde* fóra de Galicia foi tal que agora o pobo galego debe estar á altura.

No artigo de Marta Pérez e Cibrán Tenreiro xa tantas veces aludido nesta investigación, sinalábase a tendencia da crítica galega a desenvolver esta lóxica do filme-acontecemento. Os nosos resultados outorgan un peso moito menor á tentativa de converter os filmes en eventos: o texto de Yáñez figura na mostra coma o único no que a pretensión de converter a estrea da película nun evento de gran convocatoria funciona verdadeiramente coma enfoque organizador central. Non obstante, cómpre sinalar que esta idea si supón unha das razóns orixinarias do *frame* do éxito externo: coa fin de facer

os filmes máis relevantes, céntranse «no seu prestixio no circuío internacional de festivais (como opostos a filmes máis populares)» (Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal, 2020 : 8).

Por outra banda, si podemos atopar esta incitación explícita a acudir ás salas nalgúns textos de Andrés Castro, escritos desde unha clara postura de normalización da cultura galega. O crítico de *Nós Diario* tende a incluír unhas liñas cargadas dunha evidente retórica de persuasión á comunidade lectora. Unha das máis claras, en *Lúa vermella*:

Que ninguén se asuste por se perder en metáforas complicadas ou aburrirse con planos eternos, porque nin unha cousa nin a outra... O filme atrapa de principio a fin e a espectacular fotografía (tanto diúrna como nocturna), tamén de Lois Patiño, está repleta de contido.

A través da súa particular poética narrativa, sustentada na realización, a imaxe e o son, *Lúa vermella* conecta cos padais máis exixentes, pero tamén consegue que os máis convencionais poidan gozar dun filme “diferente” ao alcance de todo o mundo. Tan só acaba de botar a andar e xa vén de vencer no Festival de Málaga na sección ZonaZine e de arrasar no Festival de Tolouse cunha Mención Especial do Xurado Novo e cos recoñecementos a Mellor Filme e Mellor Fotografía. Haberá máis... (Castro, 2020a)

«A ver se queimamos os complexos!», dicía Toño Núñez (2019) na súa carta de agradecemento a Laxe, publicada en *Praza*. Ora ben, o colaborador no diario non introduce de xeito explícito o recoñecemento que obtivo o filme alén das fronteiras (si alude a súa capacidade de «namorar o mundo»). Máis ben, Núñez centra o seu discurso no orgullo local lucense, acentuado a través dunha escrita marcada polos trazos lingüísticos do bloque dialectal galego oriental (no resto dos seus artigos emprega o rexistro normativo): «Censáchede en Navia, apostache por Navia e, agora, creache esta xoia de filme que guarda as esencias todas da nosa terra ancaresa; mesmo, a nosa fala». Fala d’*O que arde* coma «o teu-noso filme»; perténcete a *ti*, Óliver Laxe, e tamén a *nós*, as ancaresas e os ancareses:

Percibín na veciñanza unha ilusión, unha emoción, unha alegría colectiva indescribíbles; palpábase no aire... Unha sobrecarga de autoestima, como pobo, impagable, Óliver. Todas as navegas e navegos sentimos ese orgullo, ben

entendido, de selo contigo. Tou seguro de que tu tamén te sentiche querido... De ben nacidas e ben nacidos é ser con que é. Simbiose perfecta. (Núñez, 2019)

Se a simbiose é unha asociación íntima na que dous organismos diferentes se benefician mutuamente, fica claro que o columnista non observa a Óliver Laxe coma un naviego máis. Vemos outra vez, entón, esa visión do cineasta coma alguén de fóra, o cosmopolita, o neno estudado que retorna á aldea.

7.5.7. *A (práctica) ausencia do enfoque negativo*

Moitos traballos realizados desde a perspectiva do *framing* traballan os marcos a partir dunha lóxica binaria, supoñendo que unha peza pode tratar un tema concreto desde dous puntos de vista antagónicos, dependendo da orientación editorial do medio (Noakes e Wilkins, 2002; Van Gorp, 2005; Dreier e Martin, 2010). Noutras palabras, o suxeito pode observarse desde un enfoque positivo —coma heroe ou vítima— ou un enfoque negativo —coma vilán ou agresor—.

Non obstante, este modelo metodolóxico non foi aplicable á presente investigación, pois dos 156 textos aquí analizados, non achamos ningún enfoque negativo na nosa mostra, ben cara o Novo Cinema Galego, ben cara algún dos filmes encadrados no movemento. As avaliacións son ben positivas, ben inexistentes. Atopamos, porén, unha excepción: unha crítica publicada n'*A Cuarta Parede* verbo de *Lúa vermella* na que o autor, Antonio M. Arenas (2020), aínda mantendo un enfoque fundamentalmente positivo, sinala algunhas eivas no filme.

Antes de afondar na recensión, cómpre sinalar un aspecto transcendental en canto á metodoloxía empregada nesta investigación: este texto, o único da mostra que elude a tendencia xeral ao eloxio sen “peros”, non foi construído en base ao cadro do valor filmico, senón baixo o da galegitude. Noutras palabras, a crítica de Arenas, a única construtiva que localizamos, non ten coma obxectivo principal a avaliación do filme, senón a identificación e análise dos motivos iconográficos representados.

A peza olla cara *Lúa vermella* coma parte dun «cine feito en Galicia, [...] capaz de mirar as súas tradicións, paisaxe e lendas para seguir renovando a linguaxe cinematográfica». A eiva que se lle achaca ao filme radica, logo, na «representación das pantasma e o seu redundante vagar pola metraxe» (Arenas, 2020). Por suposto, a

representación formal supón un aspecto intrínseco ao filme, polo que non debemos ollar o enfoque de Arenas coma unha completa omisión á avaliación da calidade filmica. En segundo lugar, o xuízo tamén atinxe a unha narrativa que se suxire repetitiva. Pero ante todo, como temos visto, subordinados ao *frame* principal adoitan latexar enfoques secundarios; como de certo late o xuízo do valor filmico nesta crítica concreta.

Se algo suxire —que non confirma— o fito anterior, vencellado aos resultados antes discutidos, son dúas circunstancias. En primeiro lugar que, efectivamente, a valoración filmica supón na actualidade unha pretensión minoritaria na crítica —lembramos que o *frame* do valor filmico marca soamente o 13% da nosa mostra—. E, en segundo lugar, que a práctica ausencia de capacidade *crítica* e de axuizamento, que se lle encomenda á crítica coma mediadora entre filmes e público, pouco ten que ver co enfoque temático principal que empregan as autoras e os autores para construíren os textos.

A crítica de Antonio M. Arenas supón a excepción que confirma a regra: a actividade da crítica xornalística cara o Novo Cinema Galego caracterízase pola ausencia de capacidade *crítica* —valga a redundancia— e mais por unha indulxencia conxénita. Esta doenza non só é endémica na prensa galega, senón que se estende á producida no Estado español. Pola contra, os resultados abren a porta a pensar que a crítica especializada galega e afastada do campo xornalístico, aquela máis propensa a caer nas dinámicas de admiración mutua do (eco)sistema cinematográfico galego e aquí representada por *A Cuarta Pared*, poida ser o único axente que mostra un mínimo ánimo (auto)crítico cara o movemento.

7.6. Avaliación das hipóteses

H1. Existe unha retroalimentación positiva consciente e determinada, cando non unha compartición directa dos espazos, entre a crítica cinematográfica e as creadoras que orbitan arredor dos círculos do Novo Cinema Galego.

Os recursos mobilizados nesta investigación non permitiron establecer unha resposta conclusiva á nosa primeira hipótese. Se ben a proximidade ao Novo Cinema Galego —en termos tanto xeográficos coma culturais— dalgúns medios dos aquí analizados (*A Cuarta Pared*, *Caimán*, *Praza* e *Nós Diario*) amosan unha compartición de intereses, non podemos afirmar que, cando menos no corpus de estudo, estes réditos comúns se cristalicen nunha actitude militante da crítica cara o movemento. Á benevolencia percibida na mostra cara o movemento responde, logo, a segunda hipótese da investigación.

H2. A escaseza ou ausencia do tratamento avaliativo dos filmes nos textos xornalísticos propiciou unha (auto)indulxencia no campo do Novo Cinema Galego, no que interveñen tanto crítica coma cineastas.

A absoluta preeminencia da información enunciativa en detrimento da avaliativa provoca, de facto, a ausencia dunha actitude crítica ou construtiva cara o movemento. Ora ben, non achamos unha relación directa entre a proximidade do medio cara o movemento e a indulxencia mantida polo primeiro cara o segundo. A escaseza do tratamento crítico non fica circunscrita aos medios máis achegados ao Novo Cinema Galego, senón que se espalla a todos os medios. Son precisamente nos medios xeneralistas, máis institucionalizados, nos que se fai máis evidente esta indulxencia crónica, dadas as rutinas contrarias á especialización xornalística.

H3. A progresiva precarización e des-especialización da crítica xornalística impulsou a popularización do Novo Cinema Galego non mediante tratamento crítico mobilizado para co movemento, senón grazas á visibilidade conferida na axenda mediática.

A confirmación da segunda hipótese apoia a existencia dunha estratexia mediática (consciente ou inconsciente) que consiste na visibilización do Novo Cinema Galego mediante a emisión de información meramente enunciativa. Outra evidencia chave radica na correlación entre a axenda mediática e a axenda pública en canto á atención depositada

n' *O que arde*. O filme que gozou dunha substancialmente maior cobertura informativa, sobre todo nos medios xeneralistas, foi tamén o que máis éxito recibiu por parte do público.

H4. A idea organizadora (frame) dos textos varía en función do grao de especialización do medio de comunicación en que se publican.

A posta en relación dos *frames* que enmarcan os textos co medio de comunicación no que estes foron publicados amosan algunhas tendencias no enfoque da información. O éxito externo foi amplamente empregado polos medios xeneralistas, mentres que desaparece nos especializados. Pola contra, acontece ao revés co valor filmico, sendo preeminente o seu uso nas revistas. Non obstante, o cadro do valor cultural amosa unha preferencia máis ou menos uniforme independentemente do grao de especialización do medio, e o da distinción amosa patróns máis irregulares e pouco concluíntes. Por último, a identificación popular —que, como vimos, atinxe exclusivamente á cobertura d' *O que arde* — enfoca unicamente algunhas publicacións en xornais.

8. CONCLUSIÓNS

A investigación que aquí pechamos supón un segundo elo ao suxerido orixinariamente por Marta Pérez Pereiro e Cibrán Tenreiro Uzal (2020) desde o plano teórico. O seu artigo ‘Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego’ trataba a actitude militante desenvolvida por parte da crítica para co Novo Cinema Galego, así como a pertinencia dunha nova reflexión sobre o papel desta nunha nova etapa do movemento (máis integrada na industria, menos periférica). A incursión empírica na prensa xeneralista e en revistas especializadas presentada nestas páxinas, operada mediante o *framing*, procurou aportar unhas cantas chaves máis arredor das relacións tecidas entre as diferentes instancias que operan na escena cinematográfica galega.

O noso ánimo foi o de colocar a primeira tella na construción dunha necesaria diagnose científica do papel que xoga a crítica na creación, construción e difusión do cinema galego. Este traballo abrangue un corpus reducido de filmes que, aínda sendo diversos nos seus propósitos e narratividades, de ningún xeito son quen de describir a totalidade do circunscrito ao Novo Cinema Galego, nin moito menos ao cinema galego en xeral. Estudamos, ademais, a produción crítica e xornalística adherida a soamente nove medios de comunicación e elaborada nun breve período de tempo. De tantas plumas que escriben en medios impresos e dixitais, xeneralistas e especializados, institucionalizados e amadores; e de tantas décadas de historia cinematográfica galega. Queremos pensar, non obstante, que a análise elaborada nestas páxinas ofrece un pulso de chaves esclarecedoras para (comezar a) entender o rol que opera a crítica xornalística de cinema no (eco)sistema audiovisual galego actual.

Os resultados obtidos cristalizan con claridade os efectos da precarización á que se viu sometida a crítica xornalística —e o xornalismo en xeral— nas últimas décadas. A des-especialización profesional faise notar particularmente no cadro de persoal dos

medios xeneralistas galegos, en cuxas seccións culturais escriben poucas e poucos especialistas e moitas e moitos xornalistas *todoterreo*. No tocante aos contidos, a escaseza da avaliación dos filmes erixiuse coma o gran síntoma de dita crise da especialización. Como podemos comprobar, a pretensión *crítica* na meirande parte dos medios analizados é ínfima e soamente aparece en ocasións contadas.

Poucas críticas das aquí estudadas recollen argumentos sólidos sobre os que soste a valoración do filme. Non obstante, a propia función social do xénero crítico obriga á comunidade lectora a extraer unha sentenza do texto. Logo, mediante a omisión sistemática de posibles eivas nos filmes (especialmente palpable nos medios xeneralistas e nas revistas *Fotogramas* e *Cinemanía*), a lectura das pezas faise automaticamente en positivo. Das 156 pezas analizadas, soamente achamos unha, publicada n'*A Cuarta Parede* (Arenas, 2020), que evitou caer no enxalzamento (activo) e na compracencia (pasiva). A práctica ausencia de enfoques negativos na mostra confirma, por tanto, a inexistencia dun espazo nos medios para a crítica construtiva; canto menos, cara o Novo Cinema Galego.

Unha vez constatado o trato de valor que mantén a crítica cara o movemento, cumpriu determinar as súas causas. Ao longo da discusión dos resultados, procuramos dar fe dunha retroalimentación positiva, consciente e determinada, entre crítica e cineastas. Porén, non extraemos da presente investigación as evidencias suficientes para concluír a existencia da compartición directa de espazos entre crítica e cineastas no sistema galego. De certo, non se cristaliza na mostra o intercambio de roles entre crítica e cineastas que caracteriza as escenas (Thornton, 1995; Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal, 2020).

Si podemos atopar, non obstante, certos enfoques que suxiren unha actitude militante. O emprego recorrente do cadro da distinción por parte d'*A Cuarta Parede* comporta semellanzas coa conducta típica da instancia de consagración adherida aos campos de produción restrinxida (Bourdieu, 2010). Pero aínda máis paradigmática supón a instrumentalización do *frame* da identificación cultural nalgúns medios, a xeito de incitación explícita a acudirnos ás salas apelando a unha suposta obriga moral e cívica coma galegas e galegos.

Con todo, a resolución inconclusiva da anterior hipótese da escena indica que a gran causa da indulxencia crónica que caracteriza a crítica radica, máis ben, na precarización

da profesión e as consecuencias que esta trae. O axuste aos ritmos e esixencias dunha axenda mediática que prima o rápido e inmediato non só define o publicado en diarios, senón tamén a produción crítica de *Fotogramas* e *Cinemanía*. Como temos visto, estas publicacións deixaron de lado, longo tempo atrás, as pretensións especializadas para achegárense a un público máis amplo. As persoas que para estas revistas escriben, a pesar de definírense coma críticas e críticos, axustáronse aos usos da axenda mediática institucionalizada: contidos curtos, lixeiros e exentos de valor verdadeiramente *crítico*.

No tocante aos enfoques temáticos operados, as diferenzas entre diarios e revistas atópanse mellor esclarecidas. Mentres que as publicacións especializadas en cinema prestan nula atención ao *frame* do éxito externo, o recoñecemento do Novo Cinema Galego por parte de axentes alleos supón o interese primordial de *La Voz de Galicia* e *Faro de Vigo*. O soborde do movemento alén da súa esfera inicial de acción, coma cinema periférico e de vangarda, supón unha cuestión noticiable de gran valor para estes dous xornais galegos; medios que, cando menos nun principio, non compartían intereses coa escena cinematográfica galega. Cristalízase así o interese na progresiva industrialización dun movemento que na súa orixe se situara nas marxes do mercado de xeito auto-consciente.

É salientable tamén a correspondencia directa que existe entre a inclusión do Novo Cinema Galego na axenda destes diarios e mais na axenda pública. Independentemente de cal sexa a axenda que alimenta á outra, poderíamos pensar que a atención que prestan *La Voz* e o *Faro* ao movemento é proporcional á prestada polo público. Este feito, vencellado ao práctico desentendemento do rol valorativo, amosa que a función que desempeña a prensa xeneralista ante o movemento ten moito máis que ver coa visibilidade conferida mediante titulares e destacados, que coa avaliación, interpretación ou análise dos filmes.

Xunto á dispar distribución do marco do éxito externo, a cobertura d'*O que arde* foi o fito que máis luz arroxou sobre a posición particular que toma cada medio en relación co (poli)sistema cinematográfico galego. Por unha banda, o crecemento exponencial da atención no momento de maior eco na esfera pública —a conquista de premios e billeteira do filme de Laxe— permitiunos distinguir as publicacións máis afastadas ao movemento: *Faro de Vigo*, *La Voz de Galicia* e *El País*. Por outra, o interese estable polo Novo Cinema Galego, independentemente do filme ou acontecemento de actualidade, caracteriza a aqueles medios máis próximos á corrente: *Praza* e *Nós Diario*, por cuestións ideolóxicas

no tocante á difusión da cultura nacional; *Caimán*, coma promotor de debates arredor do cinema transnacional; e *A Cuarta Pared*, por ámbalas dúas motivacións sinaladas.

Con todo, se ben a compartición de intereses inflúe na prioridade que lle dan estes catro medios ao movemento, non implica necesariamente unha compartición absoluta de espazos; nin moito menos, unha relación militante. Nun principio, sospeitamos da posición d'*A Cuarta Pared* como 'medio de nicho' (Thornton, 1995), dado o seu achegamento cultural e xeográfico á órbita de acción do Novo Cinema Galego. Non obstante, a actitude da revista amósase máis interesada no debate honesto arredor do cinema galego, que na exaltación sen miramentos do mesmo. Mostra disto é a recensión de *Lúa Vermella* (Arenas, 2020) que, como xa temos mencionado, supuxo a única crítica de vocación construtiva achada no corpus de estudo.

Por suposto, o noso corpus de estudo amosouse insuficiente para afirmar un cambio de orientación na crítica galega de cinema, menos proselitista e máis (auto)crítica. Resultaría falaz extraer tal conclusión a partir dun só texto, dun só medio, e aplicalo ao conxunto da escena. O que si nos podemos permitir afirmar é o dominio da información enunciativa nun panorama do que soamente se desmarcan as poucas revistas de cinema resistentes a unha des-especialización endémica; segundo a nosa experiencia, *Caimán* e *A Cuarta Pared*.

Con todo, a presente investigación amosou a pertinencia dunha reformulación da xerarquía clásica de funcións que sustentan a actividade crítica. A descrición, a contextualización, a interpretación ou a análise xa non supoñen tarefas supeditadas aos propósitos da avaliación. Naqueles textos que subliñamos coma valiosos na significación dos filmes, a avaliación supón, máis ben, unha tarefa máis ao servizo da interpretación do texto filmico.

Non é o obxectivo desta investigación xulgar se esta circunstancia é a óptima na mediación entre películas e audiencia que comporta a crítica. Si o é, en cambio, afirmar que a comunidade crítica observa como as súas funcións principais o debulle dos significados implícitos nos filmes e a análise dos contextos que deron lugar aos feitos cinematográfico e filmico en cuestión.

Para rematar, somos conscientes da confusión que en ocasións puido causar o concepto de 'crítica' operado neste traballo. Sen ir máis lonxe, e a pesar das xustificacións dadas, pode semellar contradictoria a decisión de incluír textos que non comportan a

fisionomía do xénero xornalístico na mostra. En efecto, dous terzos do noso corpus de estudo corresponde a noticias, reportaxes, entrevistas, crónicas e artigos de opinión de diferente configuración formal. Porén, se algo amosou a investigación que aquí pechamos, é que o xénero crítico, como tal é considerado polas teorías clásicas dos xéneros xornalísticos e polas da crítica de arte, perdeu as funcionalidades de avaliación e análise que se lle encomendaran nun principio.

Consideramos imprescindible, por tanto, a formulación de novos e actualizados marcos teóricos que permitan dar conta dos procesos contemporáneos na avaliación, interpretación e análise de cinema en prensa e publicacións especializadas. Soamente a través destes potenciais ditames futuros, poderemos transitar axeitadamente a vía cara unha diagnose axeitada dos efectos que a relación entre crítica e cinema suscita na configuración da opinión dos medios de comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Cuarta Pared (s.d.). Quen somos. *A Cuarta Pared*. Recuperado o 15 de maio, 2020. <http://www.acuartapared.com/quen-somos/>

Abelenda, A. (29 de xaneiro, 2021). O «boom» do novo cine galego: faise preto e triunfa lonxe. *La Voz de Galicia*.

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2021/01/29/span-langgl-boom-do-novo-cine-galego-faise-preto-triunfa-lonxespan/0003_202101SF29P1991.htm

Abril Vargas, N. (1999). *Periodismo de opinión*. Síntesis.

Acto de Primavera (2 de xaneiro, 2010). 2010, o ano do Novo Cinema Galego. *Acto de Primavera*. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2010/01/2010-o-ano-do-novo-cinema-galego.html>

Althusser, L. (1967). *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI.

Arantzazu Ruiz, P. (27 de outubro, 2020). Lúa Vermella. *Cinemanía*. <https://www.20minutos.es/cinemanía/criticas/lua-vermella-162062/>

Arenas, A. M. (4 de novembro, 2020). LÚA VERMELLA, de Lois Patiño. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/lua-vermella-de-lois-patino/>

Ardèvol-Abreu, A. (2015): Framing o teoría del encuadre en comunicación. Orígenes, desarrollo y panorama actual en España. *Revista Latina de Comunicación Social* (70), 423-450. <http://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1053>

Armañanzas, E. e Díaz Noci, J. (1996). *Periodismo y argumentación*. Euskal Herriko Unibertsitatea.

Armas, J. (outubro, 2020). La imagen-mito. *Caimán Cuadernos de Cine*.

Ávalos, A. (26 de decembro, 2019). El director gallego nominado a cuatro Goyas que se hizo bombero forestal para poder rodar su película. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/12/26/icon/1577364445_382359.html

- Azalbert, T. (2013). Loin de Madrid: Le cinéma galicien. *Cahiers du Cinema* (693).
- Barreiro, M. S. (2018). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En Ledo Andión, M. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [1]. Marcas na paisaxe* (43-79). Galaxia.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Belinchón, G. (22 de maio, 2019a). Oliver Laxe incendia el festival de Cannes con su película sobre un pirómano. *La Voz de Galicia*.
https://elpais.com/cultura/2019/05/22/actualidad/1558511022_764361.html
- Belinchón, G. (5 de decembro, 2019b). Eloy Enciso se adentra en las tinieblas de la dictadura franquista. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2019/12/05/actualidad/1575555164_307128.html
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
<https://doi.org/10.1177/S0038038599000371>
- Berry, C. (2010). What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation. *Transnational Cinemas*, 1(2), 111-127.
https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/trac.1.2.111_1
- Bono, F. (5 de xaneiro, 2017). Un wéstern metafísico en las gargantas del Atlas. *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/12/30/babelia/1483097295_286184.html
- Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Gedisa.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI.

Bourdieu, P. e Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI.

Carroll, N. (2009). *On Criticism*. Routledge.

Casanova, J. (16 de maio, 2019). Oliver Laxe: «O rural vive un holocausto». *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/05/16/oliver-laxe-rural-vive-holocausto/00031558021431873525454.htm>

Casasús, L. M. (1991). Evolución y análisis de los géneros periodísticos, en Casasús, L. M. e Núñez Lavedéze, L., *Estilo y géneros periodísticos* (11-100). Ariel.

Castro, A. (26 de marzo, 2021). Crítica de cinema: Nación. *Nós Diario*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/critica-cinema-nacion/20210325141509118297.html>

Castro, A. (14 de decembro, 2020a). Contos da lúa vermella. *Nós Diario*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cinema/contos-da-lua-vermella/20201201165200110485.html>

Castro, A. (15 de decembro, 2020b). Crítica de cinema: Lúa Vermella. *Nós Diario*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/critica-dinema-lua-vermella/20201215104851111808.html>

Castro, A. (31 de decembro, 2020c). Nós somos elas. *Nós Diario*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cinema/nos-somos-elas/20201231140844112866.html>

Chong, D. e Druckman, J. N. (2007). Framing Theory. *Annual Review of Political Science*, 10, 103-126. <https://doi.org/10.1146/annurev.polisci.10.072805.103054>

Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T, e Roberts, B. (2014). Subculturas, culturas y clase. En Hall, S. e Jefferson, T. (Eds.), *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (61-142). Traficantes de Sueños.

Constenla, T. (2020). Óliver Laxe, el viaje a la raíz. *El País*. <https://elpais.com/revista-de-verano/2020-08-24/oliver-laxe-el-viaje-a-la-raiz.html>

Couceiro, A. F. (21 de decembro, 2019). SEMPRE XONXA, de Chano Piñeiro. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/sempre-xonxa-de-chano-pineiro/>

Croatto, P. (23 de xuño, 2021). Only the strong survive in film criticism. Here's why I didn't. *Poynter*. <https://www.poynter.org/reporting-editing/2021/only-the-strong-survive-in-film-criticism-heres-why-i-didnt/>

Cruz, J. (18 de agosto, 2017). Oliver Laxe vivirá 15 días con brigadas contra el fuego para su próximo filme. *Faro de Vigo*. <https://www.farodevigo.es/cultura/2017/08/18/oliver-laxe-vivira-15-dias-16232213.html>

De Baecque, A. (2005). Prólogo. En De Baecque, A. (Comp.), *La política de los autores* (19-24). Paidós.

De Benito, S. (7 de setembro, 2019a). Longa noite, de Eloy Enciso Cachafeiro. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/longa-noite-de-eloy-enciso-cachafeiro/>

De Benito, S. (18 de outubro, 2019b). San Sebastián 2019: A caballo ganador. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/san-sebastian-2019-a-cabalo-ganador/>

De Benito, S. (11 de novembro, 2019c). ARIMA, de Jaione Camborda. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/arima-de-jaione-camborda/>

Del Molino, S. (19 de outubro, 2019). Lo que de verdad arde. *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/10/19/television/1571494208_161358.html

Díaz Martínez, J. (2014). *Teorías sistémicas de la literatura*. [Tese de doutoramento, Universidade de Granada]. DIGIBUG. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34208>

Dopico, M. (21 de decembro, 2018). Jaione Camborda: “Non creo que teña que dicirlle eu ao espectador o que está ben e o que está mal. Fago preguntas, máis que dar respostas”. *Praza*. <https://praza.gal/cultura/jaione-camborda-non-creo-que-tena-que-dicirlle-eu-ao-espectador-o-que-esta-ben-e-o-que-esta-mal-fago-preguntas-mais-que-dar-respostas>

Dreier, P. e Martin, C. R. (2010). How ACORN Was Framed: Political Controversy and Media Agenda Setting. *Perspectives on Politics*, 8(3), 761-792. <https://doi.org/10.1017/S1537592710002069>

Eagleton, T. (2005). *The Function of Criticism*. Verso.

Elsaesser, T. (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press.

Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of Communication* (11), 175-196. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440>

Elsaesser, T. (2019). *European Cinema and Continental Philosophy*. Bloomsbury.

Entman, R. M. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51–58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>

Estudio General de Medios [EGM] (2022). *Marco general de los medios en España 2022*. <https://www.aimc.es/a1mc-c0nt3nt/uploads/2022/01/marco2022.pdf>

Europa Press (30 de diciembre, 2021). La asistencia a salas de cine en 2021 se eleva un 45% respecto a 2020 y cierra diciembre con cifras prepandémicas. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-asistencia-salas-cine-2021-eleva-45-respecto-2020-cierra-diciembre-cifras-prepandemicas-20211230133443.html>

Even-Zohar, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv University.

Even-Zohar, I. (1990). Polisystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9-26. <https://doi.org/10.2307/1772666>

Even-Zohar, I. (2010). *Papers in Cultural Research*. Tel Aviv University.

Fernández Parrat, S. (2008). *Géneros periodísticos en prensa*. CIESPAL.

Fernández, M. (25 de diciembre, 2019). Top 100 – Listaxe coas 100 webs galegas máis populares. *Código Cero*. <https://codigocero.com/Top-100>

Fernández, M. A. (4 de xaneiro, 2021). O ano do tapabocas, un tempo de oportunidades para o cine galego. *La Voz de Galicia*.

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2021/01/04/span-langgl-ano-do-tapabocas-tempo-opportunidades-cine-galegospan/0003_202101G4P27991.htm

Frey, M. (2015). Introduction: Critical Questions, en Frey, M. e Sayad, C. (Eds.), *Film Criticism in the Digital Age* (1-21). Rutgers University Press.

Galindo, F. (2000). *Guía de los géneros periodísticos*. Tórculo.

Gamson, W. A. e Lasch, K. E. (1983). The Political Culture of Social Welfare Policy. En Spiro, S.E. e Yuchtman-Yarr, E. (Eds.), *Evaluating the Welfare State* (397-415). Academic Press.

Goldstein, P. (8 abril 2008). Are they still relevant? Everyone's a critic. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-apr-08-et-goldstein8-story.html>

Gómez Viñas, X. (2018). O Cine en Galiza, un relato descontinuo. En Ledo Andión, M. (coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [1]*. *Marcas na paisaxe* (13-41). Galaxia.

González, X. (16 de outubro, 2020). Crónica primaveral do Novo Cinema Galego. *Acto de Primavera*. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2020/10/cronica-primaveral-do-novo-cinema-galego.html>

Grueskin, B.; Seave, A., e Graves, L. (2011). *The story so far: What we know about the business of digital journalism*. Columbia University Press.

https://www.cjrarchive.org/img/posts/report/The_Story_So_Far.pdf

Hardwick, J. (2008). The vague nouvelle and the Nouvelle Vague: The Critical Construction of le jeune cinéma français. *Modern & Contemporary France*, 16(1), 51-65. <http://dx.doi.org/10.1080/09639480701802666>

Hjort, M. e Petrie, D. (2007). Introduction. En Hjort, M. e Petrie, D. (Eds.), *The Cinema of Small Nations* (1-19). Edinburgh University Press.

Igartua, J. J., Muñiz, C. e Cheng, L. (2005). La inmigración en la prensa española. Aportaciones empíricas y metodológicas desde la teoría del encuadre noticioso. *Migraciones. Publicación Del Instituto Universitario De Estudios Sobre Migraciones*, (17), 143-181.

<https://revistas.comillas.edu/index.php/revistamigraciones/article/view/4220>

Iglesias Santos, M. (2000). El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas. En Villanueva, D. (Comp.), *Avances en teoría de la literatura* (309-356). Universidade de Santiago de Compostela.

Instituto da Cinematografía e das Artes Audiovisuais [ICAA] (2021). *Boletín informativo 2020*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:8e65e5bd-a30e-4268-929e-667613e9c572/boletin-2020.pdf>

Jensen, S. Q. (2006). Rethinking subcultural capital. *Young*, 14(3), 257-276. <https://doi.org/10.1177/1103308806065820>

Kaplan, A. (1993). Melodrama / subjectivity / ideology: Western melodrama theories and their relevance to recent Chinese cinema. En Dissanayake, W. (Ed.), *Melodrama and Asian Cinema* (9-28). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139172523.002>

Klevan, A. e Clayton, A. (2011). Introduction, en Clayton, A. e Klevan, A. (Eds.), *The Language and Style of Film Criticism* (1-26). Routledge.

La Voz (18 de novembro, 2019). “La última obra de Oliver Laxe, «O que arde», gana el Festival de Cine de Mar del Plata”. *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2019/11/18/filme-gallego-arde-gana-premio-mayor-festival-cine-mar-plata/00031574103080062563655.htm>

Lesmes, C. R. (2021). O lugar da mirada. Unha aproximación xeocrítica ao NCG. En Nogueira, X. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia* (33-61). Galaxia.

Llano, R. (2008). *La especialización periodística*. Tecnos.

Llano, R. (2012). *Revistas culturales y de consumo*. Fragua.

López García, X. (2012). *Movimientos periodísticos*. Comunicación Social.

Losa, J. L. (23 de febreiro, 2020). Lois Patiño exhuma la leyenda del mar como territorio mítico en «Lúa Vermella». *La Voz de Galicia*.

https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/02/23/patino-exhuma-leyenda-mar-territorio-mitico-lua-vermella/0003_202002G23P37991.htm

Mancebo Roca, J. A. (2017). El arte de los manifiestos. En Díaz Sánchez, J. e Escanero de Miguel, P. (Eds.), *El texto de arte. Instrucciones de uso* (203-226). Sínderesis.

Marañón, C. (3 de febreiro, 2020). Arima. *Cinemanía*.

<https://www.20minutos.es/cinemanía/criticas/arima-144267/>

Marcos, A. (9 de novembro, 2020). Las mujeres gallegas que se negaron a ser invisibles. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-11-09/las-mujeres-gallegas-que-se-negaron-a-ser-invisibles.html>

Martínez Martínez, I. (2012). O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira. *Cinema em Português: IV Jornadas*, 171-186. Recuperado de: https://www.academia.edu/26122643/O_Novo_Cinema_Galego_um_cinema_de_frontera

Martínez Martínez, I. (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades* [Tese de doutoramento, Universidade de Vigo]. <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/416/O%20cine%20de%20non%20ficci%C3%B3n.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

McDonald, R. (2007). *The Death of the Critic*. Continuum.

Méndez, A. (25 de xullo, 2019). Os cineastas que axitan o panorama creativo. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2019/07/25/span-langglos-cineastas-axitan-panorama-creativo-span/0003_201907G25P44992.htm

Méndez, M. (6 de marzo, 2021). A historia de película, e pola igualdade, das mulleres de Pontesa. *La Voz de Galicia*.
https://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/pontevedra/2021/03/06/span-langgl-pelicula-sobre-loita-das-mulleres-pontesaspan/0003_202103SY6P30991.htm

Mercado Sáez, M. T. (2013). Periodismo cultural. En Cebrián Enrique, B. e Mirón, L. M. (coords.), *Áreas del periodismo* (157-181). Comunicación Social.

Nichols, B. (1994). Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. *Film Quarterly*, 47(3), 16-30.
<https://www.jstor.org/stable/1212956>

Noakes, J. A. e Wilkins, K. G. (2002). Shifting frames of the Palestinian movement in US news. *Media, Culture & Society*, 24(5), 649-671.
<https://doi.org/10.1177/016344370202400506>

Nogueira, B. (25 de novembro, 2020). Lois Patiño: “Son fillo de emigrantes en Madrid, pero galego”. *Balea Cultural*. <https://balea.gal/cinema-e-tv/lois-patino-son-fillo-de-emigrantes-en-madrid-pero-galego/>

Nogueira, X. (2021). A modo de introdución. Repensando o cinema galego. En Nogueira, X. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia* (11-28). Galaxia.

Nós Diario (18 de xaneiro, 2017). Oliver Laxe prepara un novo filme sobre un pirómano e busca actores non profesionais. Nós Diario.
<https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/oliver-laxe-prepara-novo-filme-piromano-busca-actores-non-profesionais/20170118193853054252.html>

Núñez Ladevéze, L. (1991). *Manual para periodismo*. Ariel.

Núñez, T. (3 de outubro, 2019). Grazas, Oliver Laxe!. *Praza*.
<https://praza.gal/opinion/grazas-oliver-laxe>

Observatorio Europeo do Audiovisual (2020). *FOCUS 2020. World Film Market Trends*. <https://rm.coe.int/focus2020/1680a32252>

Ocaña, J. (6 de febreiro, 2020). La abstracción gallega. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2020/02/06/actualidad/1581001815_272700.html?rel=buscador_noticias

Pagán, A. (15 de xaneiro, 2014). Algunhas consideracións sobre a lingua de Costa da Morte. *Acto de Primavera*. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2014/01/algunhas-consideracons-sobre-lingua-de.html>

Pagán, A. (2021a). Unha nube de mosquitos. En Nogueira, X. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia* (253-263). Galaxia.

Pagán, A. (26 de novembro, 2021b). Psicogeografía do cinema galego: política, ruralismo e vanguardia. *Espazo Clara Corbelhe*.
https://claracorbelhe.gal/artigos_revista/psicogeografia-do-cinema-galego-politica-ruralismo-e-vanguardia/

Pagán, A. (26 de marzo, 2021c). Nación, de Margarita Ledo. *A Cuarta Pared*.
<http://www.acuartapared.com/nacion-de-margarita-ledo/>

Parés, L. E. (outubro, 2019). Las pequeñas cosas. *Caimán Cuadernos de Cine* (86).

Patterson, T. E. (2000). *Doing Well and Doing Good: How Soft News Are Shrinking the News Audience and Weakening Democracy*. Harvard University Press.

Pawley, M. (2 de xaneiro, 2010). 2010, o ano do Novo Cinema Galego. *Xornal de Galicia*.

Paz Morandeira, V. (12 de agosto, 2019). Eloy Enciso: “A forma de traballar segue iso que din Straub e Huillet, facer a revolución é volver por no presente cousas moi antigas pero esquecidas”. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/a-forma-de-traballar-segue-iso-que-din-straub-e-huillet-facer-a-revolucion-e-volver-por-no-presente-cousas-moi-antigas-pero-esquecidas/>

Pérez de Eulate Vargas, M. (1999). Las páginas culturales de los diarios como puente de comunicación con el lector. *Revista Latina de Comunicación Social*, (15).
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999c/118eulate.htm>

Pérez Pereiro, M. e Tenreiro Uzal, C. (2020). Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego. *Galicia. Journal of Contemporary Galician Studies* (10), 7-26. <http://wap.galicia21journal.org/J/index.php>

Peterson, R.A. e Bennett, A. (2004). Introducing Music Scenes. En Bennett, A. e Peterson, R.A. (Eds.), *Music Scenes* (1-16). Vanderbilt University Press.

Pillado, S. (5 de novembro, 2020). «Lúa vermella»: Experiencia sensorial de hipnótica beleza. *La Voz de Galicia*.

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/camarinas/2020/11/05/experiencia-hipnotica-belleza/0003_202011G5P48991.htm.

Pin, I. (18 de novembro, 2020). “Sobordar a cerca fainos nación”: a loita das mulleres da Pontesa. *Nós Diario*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/sobordar-cerca-fainos-nacion-loita-das-traballadoras-da-pontesa/20201118201506109330.html>

Politzer, G. (1975). *Principios elementales y fundamentales de la poesía*. Akal.

Redondo Neira, F. (2018). Derivas e encrucilladas do Novo Cinema Galego.

Tempos Novos. Revista mensual de información para o debate (249).

<http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2018/03/Derivas-e-encrucilladas-do-Novo-Cinema-Galego.pdf>

Redondo Neira, F. e González, X. (2021). As marcas do procesual nos límites da experimentación do Novo Cinema Galego. En Nogueira, X. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia* (63-88). Galaxia.

Rich, B.R. (2013). *New Queer Cinema. Director's Cut*. Duke University Press.

Rivette, J. (2005). Mizoguchi desde nuestro punto de vista. En De Baecque, A. (Comp.), *La política de los autores* (86-90). Paidós.

Rodríguez, A. (15 de novembro, 2020). Aquí no se rinde ninguna. *Faro de Vigo*. <https://www.farodevigo.es/estela/2020/11/15/rinde-23142435.amp.html>

Romero Suárez, B. (2015). Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego. *Fonseca, Journal of Communication* (11), 9-31. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13433/13711>

Rosenbaum, J. (1995). *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. University of California.

Rossmeyer, V. (xúño 2008). Where Have All the Film Critics Gone?. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>

Salaverría, R. (2010). ¿Ciberperiodismo sin periodistas? Diez ideas para la regeneración de los profesionales de los medios digitales. En Campos Freire, F. (Coord.), *El cambio mediático* (236-249). Comunicación Social.

Salaverría, R. (2019). Periodismo digital: 25 años de investigación. Artículo de revisión. *El profesional de la información*, 28(1), 1-27.
<https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.01>

Salgado, D. (24 de novembro, 2019). As fontes literarias de ‘Longa Noite’. *Nós Diario*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/fontes-literarias-longa-noite/20191114153551086891.html>

Sánchez Noriega, J. L. (2008). De la película “histórica” al cine de la memoria. En Camarero, B.; de las Heras, B., e de Cruz, V. (Eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* (87-96). Madrid: Ediciones JC.

Sande, J. M. (2021). A década prodixiosa. O NCG en dez fitos. En Nogueira, X. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia* (267-278). Galaxia.

Sifaki, E. e Stamou, A. (2020). Film criticism and the legitimization of a New Wave in contemporary Greek cinema. *Journal of Greek Media & Culture*, 6(1), 29-49.
https://doi.org/10.1386/jgmc_00002_1

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
<http://dx.doi.org/10.1080/09502389100490311>

Tejedor, C. (2001). Qué se publica sobre cine. *Cuadernos de Documentación Multimedia* (11). <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/70519>

- Thompson, P. (2008). Field. En Grenfell. M. (Ed.), *Pierre Bourdieu. Key Concepts* (67-81). Acumen.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures*. Polity.
- Thornton, S. (1997). General Introduction. En Gelder, K. e Thompson, S. (Eds.), *The Subcultures Reader* (1-10). Routledge.
- Tuchman, G. (1978). *Making News. A Study in the Construction of Reality*. The Free Press.
- Tuchman, G. (1998). La objetividad como ritual estratégico: un análisis de las nociones de objetividad de los periodistas. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 4, 199-218.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC9899110199A>
- Vallejo Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. *Cine Documental* (7), 3-29.
http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art_Vallejo_n7_2013.pdf
- Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso: Comprensión, estructura y producción de la información*. Paidós.
- Van Gorp, B. (2005). Where is the Frame?: Victims and Intruders in the Belgian Press Coverage of the Asylum Issue. *European Journal of Communication*, 20(4), 484-507. <https://doi.org/10.1177/0267323105058253>
- Van Gorp, B. (2007). The Constructionist Approach to Framing: Bringing Culture Back In. *Journal of Communication* (57), 60-78. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00329.x>
- Varela, S. (19 de diciembre, 2017). La Diputación apoya la nueva película de Oliver Laxe. *La Voz de Galicia*.
<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/lugo/2017/12/18/diputacion-apoya-nueva-pelicula-oliver-laxe/00031513631224829616256.htm>
- Vázquez, P. (29 de octubre, 2020). Crítica de ‘Lúa Vermella’. *Fotogramas*.
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a34515933/lua-vermella-critica-pelicula/>

Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica del arte*. Gustavo Gili.

Villarmea Álvarez, I. (2021). Políticas de Representación no Novo Cinema Galego. Do Modelo Zeitun á Estética da Resistencia. En Nogueira, X. (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia* (91-114). Galaxia.

Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós.

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Península.

Yáñez, J. (maio, 2019). Contracción y expansión. *Caimán Cuadernos de Cine* (82).

Yáñez, M. (11 de outubro, 2019). O que arde. A película-acontecemento que a nosa xeración precisaba. *Vinte na Praza*. <https://vinte.praza.gal/artigo/a-pelicula-acontecemento-que-a-nosa-xeracion-precisaba>

Yáñez, M. (7 de febreiro, 2020). Arima. Un filme raro, ‘lynchiano’ e arrebatador que só se podería filmar en Mondoñedo. *Vinte na Praza*. <https://vinte.praza.gal/artigo/un-filme-raro-lynchiano-e-arrebatador-que-so-se-poderia-filmar-en-mondonedo>

Zarhy-Levo, Y. (2010). Looking back at the British New Wave. *Journal of British Cinema and Television*, 7(2), 232-247. <https://doi.org/10.3366/jbctv.2010.0004>

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Camborda, J. (2019). *Arima*. Esnatu Zinema: Galicia.

Chirro, X. (2011). *Vikingland*. Filmika Galaika: Galicia.

Enciso, E. (2019). *Longa noite*. Filmika Galaika: Galicia.

Gracia, A. (2013). *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*. Zeitun Films: Galicia.

Laxe, O. (2010). *Todos vós sodes capitáns*. Zeitun Films: Galicia.

Laxe, O. (2019). *O que arde*. 4A4 Productions, Miramemira e Tarantula: Galicia, Francia e Luxemburgo.

Ledo, M. (2020). *Nación*. NÓS Productora Cinematográfica Galega: Galicia.

Pagán, A. (2006) *Bs. As*. Galicia.

Patiño, L. (2013). *Costa da Morte*. Zeitun Films: Galicia

Patiño, L. (2020). *Lúa vermella*. Zeitun Films: Galicia.

Toucedo, D. (2017). *Trinta lumes*. Lasoga Films: Galicia.

ANEXO 1: CARTAFOL DIXITAL

A seguinte ligazón dá acceso a un cartafol onde se atopan depositados todos os materiais empregados na análise de resultados: <https://bit.ly/3yXjr4K>

- Unha folla de cálculo onde figuran as características formais, os frames e as ligazóns ás versións web das 156 pezas analizadas.
- Unha base de datos cos elementos da folla de cálculo.
- Unha folla de cálculo onde se amosan os resultados obtidos na intercodificación do 10% da mostra, coa fin de determinar a confianza do método de encadre.
- Todos os textos analizados en PDF (algunhas pezas non teñen acceso aberto en internet ou soamente se publicaron en formato impreso).



ANEXO 2: TÁBOA DE FRAMES

ID ⁵⁷	Filme	Medio	Data	Autor	Xénero	Sección	Frame principal
1	Xeral	La Voz de Galicia	04/01/2021	Miguel Anxo Fernández	Opinión	Cultura	Éxito externo
2	Xeral	La Voz de Galicia	29/01/2021	Ana Abelenda	Reportaxe	Suplemento Fugas	Éxito externo
3	Xeral	La Voz de Galicia	29/01/2021	Malores Villanueva	Opinión	Suplemento Fugas	Éxito externo
4	<i>Arima</i>	A Cuarta Parede	22/02/2021	Antón Varela	Crítica	-	Valor cultural
5	<i>O que arde</i>	Caimán	Out-19	Luis E. Parés	Crítica	-	Valor filmico
6	<i>O que arde</i>	Caimán	Out-19	Javier H. Estrada	Crítica	-	Distinción
7	<i>O que arde</i>	Vinte/Praza	11/10/2019	María Yáñez	Opinión	-	Identificación popular
8	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	07/12/2019	Suso Varela	Crítica	Provincia - Lugo	Valor filmico
9	Xeral	La Voz de Galicia	25/07/2019	Antonio Méndez	Reportaxe	Cultura	Distinción
10	<i>Longa noite</i>	El País	05/12/2019	Gregorio Belinchón	Reportaxe	Cultura	Valor cultural
11	<i>Lúa vermella</i>	Nós Diario	14/12/2020	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Galeguidade
12	<i>Lúa vermella</i>	Fotogramas	24/08/2020	Carlos Loureda	Crítica	-	Galeguidade
13	<i>Nación</i>	El País	09/11/2020	Ana Marcos	Reportaxe	Cultura	Valor cultural

⁵⁷ Inxírese ligazón ás pezas que están dispoñibles en liña.

14	<i>Nación</i>	Vinte/Praza	22/01/2021	Olaia Ledo	Opinión	-	Valor cultural
15	Xeral	La Voz de Galicia	11/03/2021	Mila Méndez	Noticia	Cultura	Éxito externo
16	Xeral	Caimán	27/11/2019	Carlos F. Heredero	Opinión	-	Distinción
17	Xeral	Vinte/Praza	05/01/2020	Marcos Pérez Pena	Crónica	Cultura	Éxito externo
18	<i>Arima</i>	La Voz de Galicia	10/12/2019	A.B.	Noticia	Cultura	Valor cultural
19	<i>Arima</i>	La Voz de Galicia	16/11/2021	J. Gómez	Noticia	Cultura	Éxito externo
20	<i>Arima</i>	Nós Diario	07/02/2020	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Distinción
21	<i>Arima</i>	Nós Diario	14/12/2019	Irene Pin	Entrevista	Cultura	Valor cultural
22	<i>Arima</i>	Cinemanía	03/02/2020	Carlos Marañón	Crítica	-	Galeguidade
23	<i>Arima</i>	A Cuarta Parede	11/11/2019	Sergio de Benito	Crítica	-	Distinción
24	<i>Arima</i>	El País	06/02/2020	Javier Ocaña	Crítica	Cultura	Galeguidade
25	<i>Arima</i>	Vinte/Praza	21/12/2018	Montse Dopico	Entrevista	Cultura	Valor filmico
26	<i>Arima</i>	Vinte/Praza	07/02/2020	María Yáñez	Crítica	-	Valor filmico
27	<i>Arima</i>	Caimán	Feb-20	Jonay Armas	Crítica	-	Valor filmico
28	<i>Longa noite</i>	El País	05/12/2019	Elsa Fernández-Santos	Crítica	Cultura	Valor cultural
29	<i>Longa noite</i>	Faro de Vigo	20/08/2019	Paula González	Entrevista	Sociedade	Valor cultural
30	<i>Longa noite</i>	Faro de Vigo	12/11/2019	Alicia G. Arribas	Noticia	Sociedade	Éxito externo
31	<i>Longa noite</i>	Faro de Vigo	05/12/2019	Avelina G. Gil	Crítica	Cultura	Valor cultural
32	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	08/08/2019	Diego Andrade	Noticia	Axenda - Lalín	Éxito externo
33	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	02/12/2019	Xesús Fraga	Entrevista	Cultura	Distinción
34	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	08/12/2019	Miguel Anxo Fernández	Crítica	Cultura	Distinción
35	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	15/11/2019	X.R. Penoucos	Reportaxe	Provincia - Lugo	Éxito externo
36	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	20/08/2019	Antonio Méndez	Entrevista	Cultura	Éxito externo
37	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	21/08/2019	Gloria G. Vivero	Entrevista	Local - Lugo	Valor cultural
38	<i>Longa noite</i>	La Voz de Galicia	27/08/2019	Jorge Casanova	Entrevista	Local - Ourense	Éxito externo
39	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	05/11/2020	Sabela Pillado	Crítica	Cultura	Galeguidade
40	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	20/02/2020	José Luis Losa	Crónica	Cultura	Éxito externo
41	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	22/01/2020	G.N.	Noticia	Cultura	Éxito externo
42	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	22/11/2020	Jorge Lamas	Entrevista	Provincia - Pontevedra	Distinción
43	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	23/02/2020	José Luis Losa	Crítica	Cultura	Galeguidade
44	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	24/11/2020	Jorge Casanova	Entrevista	Contraportada	Distinción
45	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	28/08/2020	Carlos Pereiro	Crónica	Suplemento Fugas	Éxito externo
46	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	30/10/2020	A.Santos	Noticia	Cultura	Éxito externo

47	<i>Lúa vermella</i>	La Voz de Galicia	31/12/2021	José Luis Losa	Opinión	Suplemento Fugas	Éxito externo
48	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	05/03/2021	Mila Méndez	Entrevista	Suplemento Fugas	Valor cultural
49	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	06/03/2021	Mila Méndez	Reportaxe	Suplemento YES	Valor cultural
50	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	09/05/2021	Víctor F. Freixanes	Opinión	Opinión	Valor cultural
51	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	12/04/2021	S.G. Rial	Noticia	Local - Costa da Morte	Éxito externo
52	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	14/11/2020	López Penide	Entrevista	Local - Pontevedra	Valor filmico
53	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	19/11/2020	Borja Casal	Noticia	Cultura	Valor cultural
54	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	29/11/2020	Laura López	Noticia	Axenda - Lugo	Éxito externo
55	<i>Nación</i>	La Voz de Galicia	30/03/2020	Sabela Pillado	Crítica	Cultura	Valor cultural
56	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	07/10/2020	Xesús Fraga	Noticia	Cultura	Éxito externo
57	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	07/10/2020	Miguel Anxo Fernández	Opinión	Cultura	Éxito externo
58	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	11/10/2019	José Luis Losa	Crítica	Cultura	Valor filmico
59	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	22/05/2019	José Luis Losa	Crítica	Cultura	Valor filmico
60	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	03/12/2019	Xesús Fraga	Noticia	Cultura	Éxito externo
61	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	06/10/2019	Cándida Andaluz	Noticia	Cultura	Valor filmico
62	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	08/03/2020	Marta Otero	Noticia	Cultura	Éxito externo
63	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	09/10/2020	Ana Abelenda	Entrevista	Suplemento Fugas	Éxito externo
64	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	17/05/2019	Jorge Casanova	Entrevista	Contraportada	Éxito externo
65	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	19/04/2019	Xesús Fraga	Entrevista	Cultura	Éxito externo
66	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	20/09/2019	Ana Abelenda	Entrevista	Suplemento Fugas	Éxito externo
67	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	30/05/2019	María Sánchez	Opinión	Local - Lemos	Éxito externo
68	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	20/09/2019	José Luis Losa	Noticia	Cultura	Éxito externo
69	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	23/05/2019	Xosé M. Rodríguez	Opinión	Local - Ourense	Éxito externo
70	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	23/06/2019	Víctor F. Freixanes	Opinión	Opinión	Valor cultural
71	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	25/01/2020	María Viñas	Noticia	Cultura	Identificación popular
72	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	25/05/2019	José Luis Losa	Crónica	Cultura	Éxito externo
73	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	27/01/2020	Xesús Fraga	Entrevista	Cultura	Éxito externo
74	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	27/03/2020	Carolina Jerez Herrera	Entrevista	Suplemento Fugas	Éxito externo
75	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	27/05/2019	Xesús Fraga	Entrevista	Cultura	Éxito externo
76	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	29/05/2019	María Sánchez	Opinión	Local - Lugo	Éxito externo
77	<i>O que arde</i>	La Voz de Galicia	04/12/2019	María Sánchez	Opinión	Local - Lemos	Galeguidade
78	<i>Lúa vermella</i>	El País	06/11/2020	Custodio Pastor	Entrevista	Madrid	Distinción
79	<i>Lúa vermella</i>	El País	28/02/2020	Gregorio Belinchón	Reportaxe	Cultura	Distinción

80	<i>Lúa vermella</i>	El País	29/10/2020	Javier Ocaña	Crítica	Cultura	Distinción
81	<i>Lúa vermella</i>	Faro de Vigo	13/11/2020	Fernando Franco	Opinión	Gran Vigo	Distinción
82	<i>Lúa vermella</i>	Faro de Vigo	30/10/2020	Mar Mato	Opinión	Cultura	Galeguidade
83	<i>Lúa vermella</i>	Caimán	01/10/2020	Jonay Armas	Crítica	-	Valor filmico
84	<i>Lúa vermella</i>	Nós Diario	14/12/2020	Montse Dopico	Entrevista	Cultura	Valor filmico
85	<i>Lúa vermella</i>	Nós Diario	22/01/2020	Irene Pin	Noticia	Cultura	Éxito externo
86	<i>Lúa vermella</i>	Nós Diario	15/12/2020	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Galeguidade
87	<i>Lúa vermella</i>	Nós Diario	05/09/2020	Montse Dopico	Entrevista	Cultura	Valor cultural
88	<i>Lúa vermella</i>	Cinemanía	27/10/2020	Paula Aratzazu Ruíz	Crítica	-	Galeguidade
89	<i>Lúa vermella</i>	A Cuarta Parede	04/11/2020	Antonio M. Arenas	Crítica	-	Galeguidade
90	<i>Lúa vermella</i>	Fotogramas	29/10/2019	Pablo Vázquez	Crítica	-	Distinción
91	<i>Nación</i>	Cinemanía	24/03/2021	Andrea G. Bermejo	Crítica	-	Valor cultural
92	<i>Nación</i>	Vinte/Praza	02/04/2021	Montse Dopico	Entrevista	Cultura	Valor cultural
93	<i>Nación</i>	Faro de Vigo	17/04/2021	Fernando Franco	Opinión	Gran Vigo	Éxito externo
94	<i>Nación</i>	Faro de Vigo	30/03/2021	Manuel Bragado	Crítica	Opinión	Valor cultural
95	<i>Nación</i>	Faro de Vigo	15/11/2020	Ana Rodríguez	Reportaxe	Estela	Valor cultural
96	<i>Nación</i>	Faro de Vigo	23/03/2021	Mar Mato	Crítica	Ocio	Valor cultural
97	<i>Nación</i>	Faro de Vigo	24/10/2020	Fernando Franco	Opinión	Gran Vigo	Distinción
98	<i>Nación</i>	Nós Diario	26/03/2021	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Valor cultural
99	<i>Nación</i>	Nós Diario	18/11/2020	Irene Pin	Reportaxe	Cultura	Valor cultural
100	<i>Nación</i>	Nós Diario	19/03/2021	Manuel Xestoso	Entrevista	Sermos Galiza	Valor cultural
101	<i>Nación</i>	Nós Diario	31/12/2020	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Valor cultural
102	<i>Nación</i>	Fotogramas	25/03/2021	Mirito Torreiro	Crítica	-	Valor cultural
103	<i>Nación</i>	A Cuarta Parede	09/03/2022	Olaia Tubio	Entrevista	-	Distinción
104	<i>Nación</i>	A Cuarta Parede	26/03/2021	Aldara Pagán	Crítica	-	Distinción
105	<i>Nación</i>	Caimán	Nov-20	Enric Alberó	Crítica	-	Valor cultural
106	<i>Nación</i>	Caimán	10/11/2020	Enric Alberó	Entrevista	-	Valor cultural
107	<i>Nación</i>	Caimán	11/11/2020	Enric Alberó	Crítica	-	Valor cultural
108	<i>O que arde</i>	El País	22/01/2020	Tereixa Constenla	Entrevista	Cultura	Identificación popular
109	<i>O que arde</i>	El País	25/05/2019	Gregorio Belinchón	Noticia	Cultura	Éxito externo
110	<i>O que arde</i>	El País	10/10/2019	Javier Ocaña	Opinión	Cultura	Valor filmico
111	<i>O que arde</i>	El País	16/01/2020	Gregorio Belinchón	Reportaxe	Cultura	Éxito externo
112	<i>O que arde</i>	El País	28/12/2019	Almudena Ávalos	Crónica	Icon	Galeguidade

113	<i>O que arde</i>	El País	06/10/2020	Gregorio Belinchón	Noticia	Cultura	Galeguidade
114	<i>O que arde</i>	El País	18/11/2019	Mar Centenera	Noticia	Cultura	Éxito externo
115	<i>O que arde</i>	El País	19/10/2019	Sergio de Molino	Crónica	Cultura	Galeguidade
116	<i>O que arde</i>	El País	10/11/2019	Mar Centenera	Crónica	Cultura	Identificación popular
117	<i>O que arde</i>	El País	24/06/2020	Tereixa Constenla	Crónica	Revista de verano	Galeguidade
118	<i>O que arde</i>	El País	22/05/2019	Gregorio Belinchón	Crónica	Cultura	Galeguidade
119	<i>O que arde</i>	El País	10/10/2019	Gregorio Belinchón	Entrevista	Cultura	Éxito externo
120	<i>O que arde</i>	El País	29/10/2019	Manuel Jabois	Crítica	Opinión	Valor cultural
121	<i>O que arde</i>	El País	02/11/2019	Marta Rebón	Crítica	Opinión	Valor cultural
122	<i>O que arde</i>	El País	26/01/2020	Elsa Fernández-Santos	Noticia	Cultura	Distinción
123	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	11/10/2019	Mar Mato	Crítica	Visado	Distinción
124	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	20/01/2022	Cipriano Luis Jiménez Casas	Crónica	Opinión	Galeguidade
125	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	25/07/2020	Judit Bernárdez	Noticia	Comarcas	Éxito externo
126	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	27/12/2020	Ágatha de Santos	Noticia	Anuario	Éxito externo
127	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	18/04/2019	María D. Valderrama	Noticia	Cultura	Éxito externo
128	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	22/04/2019	M. Elena Vallés	Entrevista	Cultura	Valor filmico
129	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	02/06/2020	Beatriz Martínez	Entrevista	Ocio-cine	Distinción
130	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	09/05/2020	Juan Carlos Rodríguez	Entrevista	Vida y estilo	Galeguidade
131	<i>O que arde</i>	Faro de Vigo	04/12/2019	Elizabeth López	Entrevista	Cultura	Éxito externo
132	<i>O que arde</i>	Nós Diario	11/10/2019	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Identificación popular
133	<i>O que arde</i>	Nós Diario	12/06/2019	Daniel Salgado	Entrevista	Sermos Galiza	Éxito externo
134	<i>O que arde</i>	Nós Diario	21/05/2019	Daniel Salgado	Crónica	Cultura	Éxito externo
135	<i>O que arde</i>	Nós Diario	03/10/2019	Irene Pin	Entrevista	Sermos Galiza	Identificación popular
136	<i>O que arde</i>	Fotogramas	23/05/2019	Manu Yáñez	Crítica	-	Valor filmico
137	<i>O que arde</i>	Fotogramas	11/10/2019	Eulàlia Iglesias	Crítica	-	Galeguidade
138	<i>O que arde</i>	Fotogramas	23/09/2019	Carlos Loureda	Crítica	-	Valor filmico
139	<i>O que arde</i>	Vinte/Praza	03/10/2019	Toño López	Opinión	Opinión	Identificación popular
140	<i>O que arde</i>	Vinte/Praza	02/12/2019	Marcos Pérez Pena	Noticia	Cultura	Éxito externo
141	<i>O que arde</i>	Cinemanía	09/10/2019	Paula Aratzazu Ruiz	Crítica	-	Valor filmico
142	<i>O que arde</i>	A Cuarta Parede	27/01/2020	Sergio de Benito	Crítica	-	Valor filmico
143	<i>O que arde</i>	A Cuarta Parede	18/10/2019	Sergio de Benito	Crónica	-	Valor filmico
144	<i>O que arde</i>	Caimán	Maio-19	Jara Yáñez	Entrevista	-	Galeguidade
145	<i>O que arde</i>	Caimán	Xuño-19	Violeta Kovacsics	Crítica	-	Valor filmico

<u>146</u>	<i>Longa noite</i>	Nós Diario	11/09/2019	Daniel Salgado	Entrevista	Sermos Galiza	Valor cultural
<u>147</u>	<i>Longa noite</i>	Nós Diario	04/08/2019	Daniel Salgado	Entrevista	Cultura	Valor cultural
<u>148</u>	<i>Longa noite</i>	Nós Diario	24/11/2019	Daniel Salgado	Reportaxe	Cultura	Valor cultural
<u>149</u>	<i>Longa noite</i>	Nós Diario	06/12/2019	Andrés Castro	Crítica	Cultura	Distinción
<u>150</u>	<i>Longa noite</i>	Vinte/Praza	06/12/2019	Montse Dopico	Entrevista	Cultura	Valor cultural
<u>151</u>	<i>Longa noite</i>	Cinemanía	02/12/2019	Carlos Marañón	Crítica	-	Valor cultural
<u>152</u>	<i>Longa noite</i>	A Cuarta Parede	12/08/2019	Víctor Paz Morandeira	Entrevista	-	Valor cultural
<u>153</u>	<i>Longa noite</i>	A Cuarta Parede	07/09/2019	Sergio de Benito	Crítica	-	Valor cultural
<u>154</u>	<i>Longa noite</i>	Caimán	Dec-19	Carlos Losilla	Crítica	-	Valor filmico
<u>155</u>	<i>Longa noite</i>	Caimán	Dec-19	Fernando Bernal	Entrevista	-	Valor filmico
<u>156</u>	<i>Longa noite</i>	Fotogramas	05/12/2019	Eulàlia Iglesias	Crítica	-	Valor cultural