

O audiovisual galego na literatura de ficción

The Galician Audio-visual Sector in fiction Literature

Xurxo GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

ghrelo@yahoo.es

RESUMO

O obxectivo deste artigo vai ser o de tentar seguir a evolución do audiovisual galego a través de obras de ficción literarias, rescatando valoracións, directas ou indirectas, de verdadeiros creadores de historias e imaxes (neste caso a nivel da escrita) respecto a un feble discurso audiovisual galego.

PALABRAS CHAVE: Audiovisual, cinema, Galicia, literatura, ficción, intertextualidade, testemuño, historia.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, X. (2004): «O audiovisual galego na literatura de ficción». *Madrygal (Madr.)*. 7: 67-72.

RESUMEN

El objetivo de este artículo va a ser el de intentar seguir la evolución del audiovisual gallego a través de obras de ficción literarias, rescatando valoraciones, directas e indirectas, de verdaderos creadores de historias e imáxenes (en este caso a nivel escrito) respecto a un débil discurso audiovisual galego.

PALABRAS CLAVE: Audiovisual, cine, Galicia, ficción, intertextualidade testimonio, historia.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, X. (2004): «El audiovisual gallego en la literatura de ficción». *Madrygal (Madr.)*. 7: 67-72.

ABSTRACT

This article aims at tracing the evolution of the Galician audio-visual sector by analysing a number of fiction works, in which, either directly or reportedly, story-writers and image-shapers (in this case in the realm of literature) render their reflections upon the feebleness of the Galician audio-visual discourse.

KEY WORDS: Audio-visual, cinema, Galicia, fiction, intertextuality, witness, history.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, X. (2004): «The Galician audio-visual sector in fiction literature». *Madrygal (Madr.)* 7: 67-72.

SUMARIO: 1. Premisas teóricas, 2. Literatura como testemuño, 3. Historia ficcionada, 4. Conclusións.

É moi difícil promover unha perspectiva nova na investigación do audiovisual galego e esta circunstancia non é debido ás reducidas dimensións do campo de estudo ou polo etéreo da súa natureza, senón porque a «imaxe galega» está construída a base de desaforados impulsos industriais que afogan calquera apunte de artisticidade, é dicir, de conciencia e de reflexión. O obxectivo deste artigo vai ser tentar seguir a evolución do audiovisual galego a través de obras de ficción literarias, rescatao valoracións, directas ou indirectas, de verdadeiros creadores de historias e imaxes (neste caso deseñadas no medio escrito) respecto ao feble discurso audiovisual galego.

1. PREMISAS TEÓRICAS

Antes de comezar a facer unha relación dos distintos exemplos, gustaríame marcar certas premisas teóricas para apoiar as intencións desta pesquisa. Así, hai que comezar sinalando que a sistematización das relacións entre a literatura e o cinema débense a estudos adscritos aos patróns metodolóxicos debelados da literatura comparada, da narratoloxía, da teoría da comunicación ou da semiótica. Principalmente, o obxectivo destas ciencias é o de tentar profundar nas analoxías entre estes dous elementos conxugando puntos de vista temáticos e formais.

O punto de partida podía ser a confrontación estruturalista (Bazin, Martin, Metz, Mitry,...) realizada entre a linguaxe literaria e a cinematográfica, tentando avaliar similitudes e diferenzas de conceptos como morfoloxía, sintaxe, narratividade, historia, discurso... Pero este interese derivou máis aló da análise gramatical e, coincidindo coas pretensións posmodernas, avogouse por centrar a liña de estudo no «fenómeno de retroalimentación» que se daba entre a literatura e o cinema.

Unha dinámica case tan antiga como o medio cinematográfico, xa que pode remontarse exactamente ao momento nos que os Lumière cambian a súa consideración cara ao seu invento, pasando dunha atracción de feira a un medio para contar historias. Pero en termos xerais, a relativa mocidade do cinema, fai que esta arte fose máis influenciada do que ela influíu. Unha consideración que está dando a volta, xa que o cinema xa madurou grazas á súa relevancia e popularidade na nosa sociedade preminentemente mediática, sendo, actualmente, un grande influxo no resto das artes.

Walter Benjamin sinalou a natureza híbrida das artes procedentes da mestura de medios grazas aos

avances tecnolóxicos en pro da reproducibilidade. O cinema é o exemplo máis característico desta máxima, porque se apoiou noutras manifestacións artísticas (a literatura, a música, o teatro ou a arquitectura) para conseguir os seus fins. Pero é a literatura a que vertebrou, de xeito máis contundente, a evolución do cinema, xa que a súa aportación volveuse indispensable na concreción de elementos discursivos como argumentos, temas, personaxes, ambientes, diálogos, xéneros... Un trasvase cultural que conleva unha «fétil bastardía» cimentada nunha intertextualidade ou transficionalidade que deixa un ronsel de colaboracións en forma de adaptacións, transparencias, recreacións, versións, comentarios, variacións, citas e outros elementos referenciais.

2. LITERATURA COMO TESTEMUÑO

Como podemos observar, a relación entre literatura e cinema ten moitos tratamentos posíbeis: a presenza da literatura no cinema, a presenza do cinema na literatura, as adaptacións, as técnicas narrativas que compartan... Pero a min a que me interesa para esta investigación é un camiño pouco transitado até o da agora, a que considera ao cinema como un referente literario. A partir desta premisa pódense aplicar certas valoracións interesantes que suscita o xogo entre historia e cinema, tomando estes referentes literarios como fontes históricas que nos axudan a comprender, a pesar de ser ficción, a evolución da «institución cinematográfica». Os propulsores do estudo da confrontación cinema/historia (Ferro, Lagny ou Rosestone) só sinalan as posibilidades do texto fílmico de ficción como documento histórico, fornecéndonos nesta propiedade do discurso podemos outorgarlle esta mesma característica ao texto ficcional literario que parasita ao cinema en base de referencias, puidéndose elevar como testemuño da historia da sétima arte. O meu interese vaise centrar na análise do «feito literario», é dicir, nas historias de ficción literaria, para ver se poden alcanzar a consideración de fontes históricas onde ver reflectida a evolución cinematográfica, neste caso a galega.

Este enfoque está aberto á consideración de moitas matizacións como, por exemplo, o grao de protagonismo da alusión cinematográfica, que as obras literarias sexan coetáneas ou non da época cinematográfica en cuestión, da distancia xeográfica (xa que non só hai exemplos na literatura galega)... A calidade desta mirada tamén depende do

gra de interese do creador literario sobre as imaxes galegas, xa que non é o mesmo nivel de atracción e suxestión que pode ter, por exemplo, o mundo audiovisual norteamericano. Así, a lista de novelas que recollen historias que acontecen no mundo cinematográfico estadounidense é bastante longa e abrumadora, varios exemplos significativos podían ser: *El último magnate* e *Historias de Pat Hobby* de Scott Fitzgerald, *Las luces de Hollywood* de Horace McCoy, *La plaga de la langosta* de Nathanael West, *Hollywood* de Gore Vidal ou *El parque de los ciervos* de Norman Mailer.

No caso do audiovisual galego non hai tanto no que escolmar. O cinema, a maioría das veces, é considerado, por parte dos escritores, como un espazo mítico de identificación e proxección do suxeito, para satisfacer subconscientes, como lugar de evasión. Un papel no que o audiovisual galego non aparece por ningún sitio. Polo que o meu interese límitase ás poucas obras nas que se comentan as continxencias da infraestrutura ás que se cinguiu o audiovisual galego. Aínda así a maioría destas referencias ao tema realízanse de xeito tanxencial, xa que, en contadas excepcións, se erixe como protagonista da historia.

3. HISTORIA FICCIONADA¹

3.1. AS ORIXES

Este percorrido vaise adaptar temporalmente ao acontecer discursivo que coincidirá co trazado desafiado da historia do audiovisual galego. O inicio desta andaina habería que situala a mediados do século XIX, nunha feira dalgunha cidade ou vila de Galicia, nun barracón onde se exhibe o funcionamento dalgún trebello óptico proto-cinematográfico. A pesar do suxerente e do romántico da proposta, non existe ningunha historia literaria que faga referencia a tales balbucentes comezos. O punto de partida se vén dado, de maneira ilusoriante, coa novela galega modélica no tratamento do cinema, non é outra que a novela de Carlos Casares, *Ilustrísima* (Galaxia, Vigo, 1980).

Nesta obra, Carlos Casares reflite, moi minuciosamente, a conmoción que causa a chegada dun cinematógrafo ambulante, o de «Pietro Barbagelatta», a unha cidade galega (¿Ourense?) de principios de século. Un argumento que serve, de perfecta excusa,

para facer unha reflexión literaria sobre a intolerancia e o dogmatismo. Este é o punto que move toda a historia, ilustrando, moi ben, toda a parafernalia que acompañaba as primeiras proxeccións cinematográficas.

Deste xeito, vemos o escepticismo do recibimento dispensado ao cinematógrafo polas distintas autoridades (neste caso eclesiásticas) «desde que o italiano Pietro Barbagelatta se lle ocorrera instalarse con un cinematógrafo na cidade, Ilustrísima non tiña acougo» (p. 12). A novela baséase nas confusións de dictames ao respecto e, incluso, esmiúza como eran os informes que se facían daquela, «o informe constaba de catro partes. Na primeira facíase unha descripción técnica (...), logo viña unha breve historia do cinematógrafo (...), a terceira parte estaba dedicada a relatar os prexuízos materiais causados polo invento (...). Os teólogos remataban o estudo referíndose ós aspectos espiritualmente dañinos» (pp. 64-65). Tamén se fai alusión aos lugares onde se situaban estes espectáculos, «ao fondo, (...) extramuros da cidade, no barrio alto de Vilachá, medio illado entre casopas de pallabarro» (pp. 40-41). As condicións das sesións: «a luz que iluminaba o interior era tan pouca que a penas se distinguía nada (...). O barracón [era] de piso terreo (...). Contra o fondo, enganchada cunhas cordas a unha trabe, caía unha saba vella de liño, case amarela» (p. 53); aos seus perigos, «E acora a unha breve advertencia. El pericólo que se colle al manipular la lámpara oximétrica que hace posible esta maravilla» (sic.) (p. 55); aos aruxos do público; «E de repente, a maravilla. Unha locomotora lanzada a toda velocidade contra a sala provocou pánico e desbandada. A xente comezou a correr e a berrar» (p. 56); e os filmes que configuraban o programa; «unha película sobre a saída da misa do Pilar en Zaragoza, outra sobre a saída da igrexa de Santa María de Sens, en Barcelona, unha máis sobre os obreiros saíndo dunha fábrica e, por último, un documental sobre o enterro do papa León XIII» (pp. 57-58).

Desde un punto ríspeto da historia do cinema, hai que dicir que Casares tomou certas licencias e liberdades literarias para potenciar a narración. Destas inexactitudes históricas dá conta José M^a. Folgar de la Calle no seu libro *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)* (USC, Santiago de Compostela, 1986), quen sinala, na nota 95 da páxina 260, como o escritor ourensán troca o nome de Eduardo por Pietro e dobra a «t» do apelido, tal

¹ Os libros están reseñados non na primeira edición, senón na que foron consultados.

como pode certificar a inscrición da lápida da súa tumba no camposanto de Monforte. Outras liberdades contextualizadoras foi o de asumir que no ano 1912 aínda se estarían proxectando filmes que foron protagonistas das primeiras sesións dos cinematógrafos en Galicia a finais do século XIX.

3.2. CINEMA DE EMIGRACIÓN

O segundo estadio importante deste periplo lévanos a unha obra case descoñecida das letras casteláns, refírome a novela *Cinematógrafo* (Viamonte, Madrid, 1997) do escritor, pertencente á *Generación del 27*, Andrés Carranque de los Ríos (1902-1936). Na tradición realista de Baroja, o autor, como ben di Román Gubern en *El proyector de la luna* (Anagrama, Barcelona, 1999), nesta obra fai unha «sátira del subdesarrollo industrial de la cinematografía en España» (p. 179) para facer máis evidente a derrota dos que aspiran aos mundos de ilusións e soños. Nesta obra literaria fálase sobre o chamado «cinema da emigración», vertendo unha serie de afirmacións irónicas que poden ofender a calquera mentalidade con forte carácter galaico-céntrica. Unhas valoracións coetáneas a este peculiar xénero filmico epistolar que poden servir de contrapunto a toda a excepcionalidade a que nos adoitán os traballos dos investigadores cinematográficos «especialistas» neste tema, como os de Manuel González (Ver: *Cine restaurado*, Xunta de Galicia, A Coruña, 2000; ou en «Cine e emigración» Castro de Paz, J. L. (coord.); *Historia do cine en Galicia*. Vía Láctea, Oleiros, 1996, pp. 214-247).

Así, entre os seus distintos contidos, encontremos comentarios onde xa se era consciente do impresionante mercado de América que non soubo aproveitar o cinema español:

en la Argentina hay miles de gallegos (...). Dos millones de gallegos, a peso por localidad, son una cantidad muy respetable de pesos. Después hay que contar con los demás gallegos que hay en las otras repúblicas (p. 263).

Tamén se comenta os vimbios cos que se facían estes produtos

el argumento tiene que desarrollarse en Galicia. Éste será nuestro mejor reclamo para los gallegos de América. Por la trama de la película deben desfilar las iglesias, los caseríos, el campo gallego. Esa gente son unos sentimentales (p. 65).

Películas afectivas construídas en base de tópicos e palimpsestos, adozando a realidade:

—También habrá que inventar un tipo de viejo usurero. Ya sabe usted que los gallegos son muy ta-caños.(...) —No ponga usted nada contra los gallegos. No conviene meterse con esa gente (p. 261).

3.3. A DITADURA

Ao entrar neste período histórico este estudo asáñase de maneira obstensíbel de exemplos de ficción literaria con serio protagonismo do mundo do cinema aos que poder recorrer. Esta ausencia débese ás obvias continxencias políticas nada apropiadas para fuxidas da realidade. Polo tanto, este tipo de referencias circunscríbense simplemente a alusións esporádicas e breves. Maioritariamente estas achegas débense a escritores que, tal como Miguel Anxo Fernández sinalou no prólogo do libro de relatos co cinema moi presente titulado *Narradores de cine* (Xerais, Vigo, 1996), «teñen moito amor polo cine, lembrando que naquelas sesións «infantís» ou de «programa» dobre foi onde aprenderon a soñar por primeira vez (porque soñando apréndese), a viaxar, a chorar, a querer,...» (p. 11).

Ainda así, pódese rescatar certos apuntamentos significativos. Existen parágrafos que fan mención a como a ideoloxía e o dirixismo político do réxime dictatorial intentaba encorsetar e manipular o acceso a un vehículo de escapismo como era o cinema. Este comentario ilústrase coa pasaxe que ten o escritor de Luís Rei Núñez en *Expediente Artieda* (Xerais, Vigo, 2000).

no exterior de varios soportais da rúa seguían as pintadas da guerra, co mesmo rostro das moedas e mailos selos e o NO-DO e coa denegrida consigna — o que ti digas, mamón— de «Arriba España» (p. 65).

Outra referencia, moito máis explícita, sobre esta mesma cuestión pode ser o relato breve titulado «Aquí somos así» que ten Suso de Toro na antoloxía do relato galego que é a publicación *Unha liña no ceo* (Xerais, Vigo, 1996). Nel o autor dí:

acórdome eu cando ías ó cine e pasábanche antes o NO-DO e saía Franco con gafas de sol dándolle ao golf, *Su excelencia el Jefe de Estado ha ido a jugar al golf a la Zapateira*, plaf, e dáballa á boliña (p. 554).

Case que todas son unhas recuperacións de lembranzas funcionais á hora de contextualizar mellor a historia en cuestión. Estes estratos de memoria perviviron grazas á monotonía, saturación e abuso das fórmulas propagandistas cine-

matográficas da ditadura española. Unha privación de liberdades que recolle María Xosé Queizán en *Amor tango* (Xerais, Vigo, 1992), «(...) a xente facía excursións a Francia para ver esta película e outras que a censura franquista non permitía pasar» (p. 9).

A outra cara máis amable da memoria singularízase nas lembranzas do tempo pasado nas salas de cinema, a maioría delas, desaparecidas. Así o transmite moi ben X. L. Méndez Ferrín en *Antón e os inocentes* (Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1989), onde lle gustaría «traducir a palabras aquela atmósfera, con cheiro a gabardina mollada, das sesións continuas no Avenida, no Niza, no Palermo, no Roxy» (p. 170). Neste mesmo sentido tamén son partícipes da mesma frustración polo paso do tempo, Margarita Ledo Andión, no seu relato «Mamá-Fe», tamén englobada no libro *Unha liña no ceo*, rescatando do esquecemento o cinema Colón de A Coruña (p. 319). Nesta mesma recopilación, Manuel Guede Oliva lembra en «Calígula» feitos que aconteceron no Teatro Principal de Santiago (p. 288). Manuel Rivas súmase a estas homenaxes retrospectivas no relato breve titulado «Charo A Rubia» e que engrosa a súa obra *Ela, maldita alma* (Galaxia, Vigo, 1999), nel a localización máis importante é o antigo cinema Rex da Coruña (p. 63). Pero quizais a máis sentida lembranza dun cinema, concretamente o Maricel caeran para sempre, coma unha maldición, sobre a porta da entrada (pp. 90-92).

A min, quedar sen traballo a verdade é que tanto me tiña, o que si me puxera, en cambio, unha cousa áceda na gorxa, así como unha tristura metálica, foi que pechasen o cine como o pecharon, e que non se puidesen ver máis películas. Que todos quedasemos para sempre sen o mundo de artistas. Iso foi o que me matou. (...) as vellas rellas do Cine Maricel caeran para sempre, coma unha maldición, sobre a porta da entrada (pp. 90-92).

Toda a cinefilia desta xeración viuse canalizada coa creación de cineclubes, asociacións que permitían poder proxectar filmes fóra do circuíto normal, os chamados filmes de «arte e ensaio». E así o sinala Manuel Rivas en *Todo ben* (Xerais, Vigo, 1985).

Carlos convéncerao para facerse socios do Cineclub dos Dominicanos. Asistir a aquelas sesións dos martes foi iniciarse nunha Orde secreta, nun mundo isolado. Cada filme daqueles dáballes para falar toda a semana. (...) Entón sabíase máis de Antonioni do que hoxe se sabe (p. 65).

3.4. O CINEMA HOXE

As referencias que fai a literatura sobre o cinema de hoxe en día (20 anos para atrás) están tinguidas dun forte bafo saudosista, increpando ao progreso como elemento que extingue o pasado. O acontecemento máis sinalado é o que se refire ao cambio de condicións de exhibición. As «tradicionais» e modestas salas rurais ou de barrio foron desaparecendo, dando paso, funestamente, oco fenómeno das multisalas, máis acorde coa explotación da «industria do ocio», tal como sinala Suso de Toro en *Círculo*, no relato «Vida privada»: «Ou direille algo da película que vaia a ver hoxe, supoño que irá a sala 3». Xurxo Borrazás en *Cabeza de Chorlito* (Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1991), na historia do relato «Domine» cita a primeira multisala galega, os Valle-Inclán de Santiago (p. 56). En *Círculo* (Xerais, Vigo, 1998) de Suso de Toro, atopamos unha descrición da exhibición en Galicia, pasando do negocio familiar ás grandes sociedades, ás grandes multinacionais, «Hai un mes precisamente, recibín unha chamada dunha persoa que quere investir nunha sociedade de salas de cine. (...) Non vou vender, o cine é unha tradición familiar» (pp. 81-82).

No libro *Narradores de cine* tamén se fan varios bosquejos da natureza que caracteriza ao audiovisual dos nosos días. No relato «Snuff-movie» de Ramón Caride Ogando, a parte de comentar o *sui generis* de xéneros cinematográficos pouco transitados, fala da problemática dos profesionais, do carácter híbrido do sector (a televisión, o vídeo, a publicidade,...) (pp. 30-31). Por último, para pechar esta andaina, o mellor é recalar nas páxinas da última novela de Xurxo Borrazás *Pensamentos impuros* (Xerais, Vigo, 2002). Nelas o autor transmite a súa preocupación apocalíptica sobre os avances da tecnoloxía, elemento que, como sabemos, ten moito que dicir na propia evolución do audiovisual (pp. 47-49).

4. CONCLUSIÓNS

Gustaríame deixar claro que estou seguro que neste relatorio faltan moitas referencias importantes e significativas, polo que ninguén pense que isto é unha reflexión pechada e definitiva. E, por último, sinalar que a estimación só do relato e da novela non debe entenderse como un menosprezo as restantes manifestacións literarias. Así, a xeito de remate, súmome ao que di Claudio Rodríguez Fer no limiar dos

seu poemario titulado *Cinemoemas* (Xerais, Vigo, 1983):

que non só as presencias son significativas, senón tamén as ausencias. Refírome, en concreto, á ausencia do cine galego neste poemario. As nefastas circunstancias que impediron e impiden un normal desenrolo da industria cinematográfica en Galicia e o sempre incontrolábel azar creativo son as principais causas de que este tipo de cine, aín-

da nacente, non estea presente nos meus poemas (...). Espero que algún día os seus fotogramas, ceais impresos xa en negativo dentro de min, poidan verse revelados nos meus versos (p. 10).

Este é o desexo de todos, que o audiovisual galego conecte, dunha vez por todas, co seu público natural, para que este, á súa vez, poida incorporalo ás súas propias mitoloxías, ás súas construcións de imaxinarios.