GRIAL

154

ABRIL, MAIO, XUÑO

TOMO XL / 2002

O AUDIOVISUAL GALEGO

JOSÉ MARÍA FOLGAR DE LA CALLE
Do cinema en Galicia ó cinema galego

XOSÉ NOGUEIRA
Apontamentos verbo das imaxes documentais no cinema galego

MIGUEL ANXO FERNÁNDEZ
O progresivo desmantelamento da distribución e da exhibición galegas, sectores básicos para un audiovisual propio e normalizado

MARCELO A. MARTÍNEZ HERMIDA
Contexto de ficción e series de televisión en Galicia

MARÍA OLGA FONTÁN MAQUIEIRA
As axencias de publicidade en Galicia. Informe sobre a situación do sector

ANNA AMORÓS I PONS
O proceso de dixitalización audiovisual. Reflexións sobre o fenómeno desde Galicia

CARMEN CAMBA CONSTENLA
A problemática dos dereitos de autor no audiovisual en relación coas súas múltiples e novas modalidades de difusión

JAIME J. PENA
O futuro será dixital... ou non será

ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN
O labirinto audiovisual

XOSÉ LÓPEZ
A dixitalización: o vagalume que vén e vai

LUÍS MIGUEL FERNÁNDEZ
Cos poros abertos. As relacións entre a literatura e o cine españois onte e hoxe

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
The Big Brother. O teatro e o audiovisual

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

154

ABRIL, MAIO, XUÑO

TOMO XL / 2002

O presente número de *Grial* foi coordinado por
XOSÉ NOGUEIRA

Subdirector:
XAVIER CASTRO
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, CARLOS X. FERNÁNDEZ,
GUSTAVO ADOLFO GARRIDO, MODESTO LÓPEZ BOUZAS,
HENRIQUE MONTEAGUDO ROMERO,
MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, DAMIÁN VILLALAÍN
Deseño:
M. JANEIRO
Ilustracións:
Marcas de auga de documentos dos arquivos de Galicia

EDITORIAL GALAXIA, S. A.
Redacción, subscrición e distribución:
Reconquista, 1. 36201 VIGO. Telfs.: 43 21 00 - 43 32 38. Fax: 22 32 05
E-mail: galaxia@editorialgalaxia.es
Páxina web: http://www.editorialgalaxia.es/grial/index.htm
Imprime: OBRADOIRO GRÁFICO, S. L., Avda. Rebullón, 49 - MOS

ISSN: 0017-4181 / DEPÓSITO LEGAL: VG-99-1963

Esta revista é membro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España).

189 XOSÉ NOGUEIRA: Presentación

I. O AUDIOVISUAL GALEGO

I. A. REVISIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA SOBRE O CINEMA GALEGO

199 JOSÉ MARÍA FOLGAR DE LA CALLE: Do cinema en Galicia ó cinema galego

213 XOSÉ NOGUEIRA: Apuntamentos verbo das imaxes documentais no cinema galego

I. B. ACHEGAMENTO Ó ESTADO ACTUAL DO AUDIOVISUAL GALEGO

227 MIGUEL ANXO FERNÁNDEZ: O progresivo desmantelamento da distribución e da exhibición galegas, sectores básicos para un audiovisual propio e normalizado

235 MARCELO A. MARTÍNEZ HERMIDA: Contexto de ficción e series de televisión en Galicia

245 MARÍA OLGA FONTÁN MAQUIEIRA: As axencias de publicidade en Galicia. Informe sobre a situación do sector

II. O AUDIOVISUAL E OS NOVOS MEDIOS

253 ANNA AMORÓS I PONS: O proceso de dixitalización audiovisual. Reflexións sobre o fenómeno desde Galicia

263 CARMEN CAMBA CONSTENLA: A problemática dos dereitos de autor no audiovisual en relación coas súas múltiples e novas modalidades de difusión

275 JAIME J. PENA: O futuro será dixital... ou non será

289 ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN: O labirinto audiovisual

297 XOSÉ LÓPEZ: A dixitalización: o vagalume que vén e vai

III. O AUDIOVISUAL EN RELACIÓN CON OUTRAS ARTES E ACTIVIDADES

313 LUÍS MIGUEL FERNÁNDEZ: Cos poros abertos. As relacións entre a literatura e o cine españois onte e hoxe

329 JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: The Big Brother. O teatro e o audiovisual

339 LIBROS

MÓNICA FOLGUEIRAS LÓPEZ: *Ganga*: un acerto

XABIER CAMPOS VILLAR: Como levar un morto

MARÍA do CEBREIRO RÁBADE VILLAR: O aire doutros planetas

JORGE ÁLVAREZ YÁGÜEZ: O discurso político de Nietzsche

JOAN CASTELLVÍ VIVES: Manual de fonética

JOSÉ MANUEL SANDE: Diccionario do cine

JOSÉ Mª. FOLGAR de la CALLE: Para a escrita de guións audiovisuais

MANUEL P. RÚA: Familia e comunidade

XOSÉ MANUEL DASILVA: Rosalía, outra volta en lingua portuguesa

XOSÉ MANUEL DASILVA: José Ángel Valente ou a posibilidade da traducción

XOSÉ LÓPEZ: Unha historia para a radio

XOSÉ LÓPEZ: Radiografías da televisión actual

DANIEL SOUTULLO: Paixón polo ADN

375 ÍNDICE DE COLABORADORES

Presentación

Xosé Nogueira

Non sería xusto abordar a escrita da presentación a este monográfico sen comezar por facer mención ó seu primeiro impulsor, Xosé Manuel Domínguez Veiga. Del foi a idea de levalo a cabo e a través del, logo dun afortunado e agradable encontro nun espacio radiofónico, recibín a proposta de me facer cargo do desenvolvemento do mesmo, cando xa contaba co apoio da editorial Galaxia e mais co soporte desta histórica revista da cultura galega. Abonda comentar que tal oferta resultou demasiado atractiva como para considerar calquera negativa á mesma, de maneira que acometín o labor coa máxima ilusión e co maior interese dentro das miñas posibilidades.

Por outra banda, dedicar nestes momentos unha entrega de Grial *ó mundo do audiovisual non só resultaba unha iniciativa atractiva senón mesmo moi oportuna, xa que logo permitía encarar unha serie de cuestións —as cales debullaremos de seguida— que estaban (e están) a demandar unha reflexión ou, por elevación, unha análise por parte dos estudiosos, dos investigadores e mais dos coñecedores dos medios de masas. Cuestións, moitas delas, que polo demais están a incidir de maneira determinante na nosa contemporaneidade, cando non contribuíndo a configurar certas realidades da mesma, polo que ben poden interesar a calquera receptor dunha publicación destas características.*

Cómpre sinalar de entrada que respecto das liñas xerais contidas no esquema inicialmente concibido por Domínguez Veiga houbo poucas variacións. Xa naquel estadio embrionario se contemplaba unha atinada división en tres partes que operaba a partir do concepto de audiovisual, sen dúbida o máis acaído hoxe en día para operar sobre a esfera da pro-

ducción de imaxes animadas, na que a tradicional imaxe cinematográfica deveu nun elemento máis entre os sistemas de expresión existentes (videocreación, vídeo-clip, publicidade, páxinas web, instalacións, xogos de vídeo e ordenador, parques temáticos, net art...), asemade articulados sobre diversos soportes. A idea rectora respondía, como é evidente, a unha intención analítica impulsada por unha vontade de actualización, de balance, que procuraba abranguer todas esas manifestacións e as súas consecuencias a partir do noso marco cultural e xeográfico para logo transcendelo. Deste xeito, tamén poderiamos verificar se, como acontecera decote con outras manifestacións creativas (nas que inseririamos os medios de masas tradicionais) e mais industriais, atopabamos na nosa escala os mecanismos —temáticos, técnicos e estéticos— que as puxeran en marcha noutras latitudes, o cal viría relativizar neste eido e unha vez máis o tópico do tradicional isolamento galaico.

Neste sentido —e esta si foi unha decisión posterior— optouse polo recurso a teóricos e especialistas galegos ou ben radicados en Galicia, na confianza de sermos quen de trasladar ás páxinas que conforman este volume a vixencia, riqueza e competencia, o pulo, en definitiva, que están a coñecer no noso país desde hai xa uns anos os estudios verbo do ámbito que aquí nos convocou. Coido que na pluralidade de perspectivas e metodoloxías (de certo demandadas polos heteroxéneos materiais nos que fixan a súa atención) contidas neste monográfico o lector poderá constatar a anterior aseveración.

O número ábrese cunha serie de ensaios que atenden de xeito específico á idiosincrasia da producción audiovisual galega ó longo do tempo. Dada a súa evolución —común en certos aspectos esenciais á acontecida no seu contorno—, resultaba máis operativo dividir as achegas en dous apartados diferenciados nos seus obxectivos. O primeiro deles enfocouse cara a unha recapitulación do devir seguido polo cinema galego no que atinxe ás súas imaxes máis características e ás reflexións ás que estas teñen dado lugar (era un momento oportuno para facelo, logo dos numerosos estudios e mesmo recuperacións fílmicas aparecidos e efectuadas, respectivamente, nos últimos anos), mentres que o segundo centrouse na análise da actual situación industrial e productiva do noso sector audiovisual.

José María Folgar de la Calle inaugura este grupo de traballos cun artigo no que, cunha rigorosidade non exenta de ironía —e mesmo de certa vontade polemista— desde o seu propio título, realiza un percorrido crítico sobre a traxectoria da consideración do feito cinematográfico galego desde os seus iniciais pasos a primeiros da década dos setenta do século que vén de rematar ata os nosos días, da que se vale para, asemade, enxergar unha precisa exposición da evolución da imaxe cinematográfica galega ou sobre Galicia (trátase de dúas cousas ben distintas) desde as súas orixes.

Pola súa banda, Xosé Nogueira procedeu a atender á que, ata datas ben recentes, constituíra a manifestación máis característica da sempre dificultosa e anémica producción autóctona, aquela de carácter documental, entendido este no seu sentido máis amplo. Logo dun sucinto recordatorio sobre a natureza da práctica fílmica documental e mais das súas principais correntes, procede a referir as súas formalizacións e o porqué da súa existencia case exclusiva no noso contexto, suxeitas a diversas intencións e avatares segundo as épocas: desde as primeiras décadas marcadas pola actividade dos pioneiros operadores autónomos ata a actual diversidade de propostas e soportes, pasando pola época "dourada" da República, as posteriores, limitadas e moi puntuais aportacións durante o período franquista e o seu rexurdir contra o remate do mesmo.

A Miguel Anxo Fernández, bo coñecedor na práctica do entramado industrial sobre o que se move o cinema, encargóuselle un balance actualizado da situación no noso país dos sectores que o conforman. Amais de afrontar a petición, procedeu a avanzar un diagnóstico do progresivo empeoramento nas súas condicións así como a expoñer as súas máis urxentes necesidades.

Marcelo Martínez Hermida ocúpase dunha das facetas que veñen de irromper con máis forza nos últimos tempos na nosa incipiente industria audiovisual, a da producción de series televisivas. O alcance do seu traballo radica non tanto nunha posible dimensión contabilizadora, canto na súa intención analítica, enfiada cara a unha lúcida análise dos tipos, temas, ambientes e situacións escollidos para conformar as series máis populares, ó tempo que indaga nas causas desas eleccións, calibra a repercusión das propostas e expón os mecanismos de mercado que rexen a súa programación.

A modo de peche, María Olga Fontán Maquieira tivo a ben achegarnos un avance das investigacións (desenvolvidas no seo da Universidade de Vigo) que se están a realizar verbo doutro sector emerxente en Galicia e pendente de sistematización, o da publicidade. Dos datos expostos e mais da súa evolución pódense extraer unhas primeiras conclusións de certo interesantes.

O segundo bloque de textos foi deseñado para operar nun sentido máis amplo (ben que non por iso desbotan atender en ocasións a conxuntura galega) sobre os fenómenos que están a marcar de forma determinante as características dunha boa parte das imaxes actuais e mais ás súas formas de producción. Non por casualidade, o soporte dixital centrou a atención dunha boa parte dos colaboradores, xa que logo as súas múltiples e transcendentais implicacións sobre a xeración e natureza dos productos audiovisuais contemporáneos por forza deben ser atendidas.

Xosé López introduce o tema abordando o feito dixital desde a súa irrupción; a través dun itinerario que percorre as súas sucesivas etapas ata chegar á paisaxe actual, verdadeiro punto de partida —na encrucillada do cambio de milenio— da que se deu en chamar Sociedade da Información e o Coñecemento, sostida sobre un novo modelo pero que aínda amosa neste estadio inicial moitos claroscuros na súa proxección de futuro en sectores como o da producción multimedia e o da comunicación en xeral que o autor se ocupa de expoñer e diagnosticar.

Anna Amorós i Pons procede a determinar, a partir dunha útil introducción sobre a orixe e progresiva incorporación das novas ferramentas tecnolóxicas ás principais industrias do audiovisual contemporáneo, os sucesivos pasos que nos últimos quince anos longos (coa aparición da Televisión de Galicia) ten dado o proceso de dixitalización —isto é, a transición do sistema analóxico ó dixital— que tamén chegou á producción galega. Completan o seu escrito unha valoración da situación actual e un avance sobre o seu inmediato futuro, así como unha serie de cadros e táboas de evidente utilidade.

Jaime J. Pena profunda no seu artigo nas consecuencias que sobre o cinema contemporáneo ten proxectado o desembarco das imaxes dixitais; do seu impacto (posto que do seu verdadeiro alcance só podemos albiscar o principio) sobre a visualización, as formas, os recursos de posta en escena, as estratexias comerciais e de producción ou mesmo verbo do entendemento do especificamente fílmico, ademais da súa repercusión nas novas correntes e tendencias cinematográficas (ficcionais ou non), entre outras cuestións, dá conta o autor nunhas páxinas verdadeiramente reveladoras nas que razoa unha clara aposta a prol do soporte dixital e das súas ferramentas como o máis factible vieiro para a práctica cinematográfica.

A través do traballo de Carmen Camba Constela puidemos incorporar unha faceta, a que xira sobre a lexislación dos dereitos de autor, pouco tratada neste tipo de estudios acerca do campo que aquí nos reúne pero non por iso menos importante, máis aínda na actual situación de indefinición creada pola incorporación dos novos soportes e a súa ampla gama de posibilidades de difusión. Coñeceremos así os elementos e principios que interveñen nesta problemática e poderemos, cando menos, coñecer o estado actual da cuestión tanto a nivel español como europeo.

Desde unha dimensión complementaria das ata aquí reseñadas, Ángel Luis Hueso Montón optou por encarar, cunha patente e salientable capacidade de síntese, un esclarecedor percorrido polo —nas súas palabras— labirinto *no que se encontran o cinema e os demais medios audiovisuais no actual contexto de globalización e concentración oligopolística dos medios de comunicación e da industria cultural, sinalan-*

do os principais fitos que nos poden servir de referencia para unha efectiva orientación por esta complexa topografía e mais para unha axeitada comprensión da mesma.

A terceira e derradeira parte concibiuse como un peche no que a chave debía xirar en torno ás ricas pero sempre complicadas —cando non conflictivas— relacións a todos os niveis entre o medio audiovisual e outras formas de expresión e creación tradicionais, particularmente coas dúas que historicamente tiveron un contacto máis estreito e importante (con mutuos transvasamentos de creadores, temas e técnicas) coa arte e a industria das imaxes animadas.

Deste xeito, Luis Miguel Fernández repara nas históricas relacións entre cine e literatura cinguíndose á casuística española, a cal procede a rexistrar desde as súas orixes ata os nosos días; no traxecto, o lector constatará en diversas estacións como o contacto entre as transpiracións dos poros literarios e cinematográficos non sempre ten sido fluído, ben que non por iso resultou menos frecuente. Daquela, as estratexias de achegamento e posterior intercambio configuran un completo mostrario de vías trazadas cara á consecución dunha recíproca seducción ás veces acadada, mentres que, noutras moitas ocasións, os resultados foron máis ben dubidosos.

A José María Paz Gago tocoulle pechar este monográfico ofrecéndonos unha nidia panorámica sobre a nova e inmensa tarima na que dialogan as xentes do teatro coas imaxes analóxicas ou dixitais, nun intenso, cativador e fructífero contacto que está a promover a reconsideración e ampliación do concepto de espectáculo en vivo: novas posibilidades expresivas, inéditas propostas escénicas, sorprendentes hibridacións e transformacións radicais no estatuto e función do receptor teñen agromado nestes últimos anos. Mais, como adoita acontecer, esta emerxente fusión de soportes e signos ten tras de si unha longa —moi longa— historia na que se foi construíndo, ateigada de contactos e interferencias entre a escena e a pantalla que foron aportando —tamén en Galicia— todo un conxunto de elementos e precedentes de consideración ineludible á hora de artellar as tendencias contemporáneas. Dos principais elos desa historia de confluencia e mais dalgunhas das máis sobranceiras manifestacións escénicas actuais dá conta o autor, quen, malia o indicado, non desbota clausurar o seu artigo cunha advertencia verbo do reverso do fenómeno, identificando a algúns dos seus máis nomeados fillos espurios.

O número configúrase, daquela, como un lugar de encontro no que pensar o audiovisual contemporáneo, tanto o propio (se é que verdadeiramente está a vertebrarse tal) como o xeral. E faise desde aquí a través de diversas propostas (as que fan balance, as que analizan a dinámica

xeral e tamén as que abordan o futuro inmediato), deseñadas de xeito complementario. Ás veces o lector mesmo poderá contrapoñelas, xa que responden a enfoques heteroxéneos: a nosa intención tamén agochou o propósito de ofertar —aínda que fose por vía indirecta— un foro de encontro e discusión que enriquecese esta sondaxe (por forza, sempre provisoria) verbo dun sector tan importante —cultural e industrialmente— na actualidade.

Para rematar, un par de puntualizacións. Quizais se bote en falla algunha aportación desde os eidos profesionais da producción, realización ou distribución; consignemos soamente as nosas tentativas neste sentido, pero desta volta non foi posible: a dinámica profesional destas industrias culturais e da comunicación case sempre resulta incompatible cos prazos que se deben establecer nas entregas para un traballo destas características.

A segunda e obrigada, facer explícito o noso sincero agradecemento a todos os colaboradores que tiveron a ben participar (agás dalgunha incomparecencia inesperada) desinteresadamente —en moitos casos tirando tempo de onde non o había entre as súas múltiples ocupacións— neste proxecto de avanzar, sequera minimamente, nas aportacións que vén de coñecer nas últimas décadas e desde o noso contexto o campo do noso interese, o cal quixemos, na medida do posible, transmitir.

I
O AUDIOVISUAL GALEGO

I. A
REVISIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA
SOBRE O CINEMA GALEGO

Do cinema en Galicia ó cinema galego

José María Folgar de la Calle

INTRODUCCIÓN

En 1973 aparece no sumario do número 40 desta revista o nome de X. M. Rabón seguido do título do seu traballo, "A percura dun cine galego"[1]. Manifestábase, daquela, durante o franquismo unha primeira aproximación crítica ó feito cinematográfico galego por parte dun medio da nosa terra[2].

Rabón non tivera tempo de rexistrar na súa "percura" o que en xaneiro acontecera en Ourense, a I Semán do cine. Nela comezara a toma de conciencia da necesidade de emprego da cinematografía na construcción dunha identidade galega acorde con tempos que se vivían. Partíase dunha premisa moi contundente, pero non correcta na súa historicidade máis estricta: "o cine galego é a conciencia da súa nada. Xa é algo"[3].

1. Un achegamento de certa importancia, pero bastante curto, pois vai da páxina 235 á 238. Corresponde o volume ó trimestre abril, maio, xuño. O título completo da publicación é *Grial. Revista galega de cultura.*

2. Para o tratamento do cinema e do seu entorno nalgunhas publicacións periódicas galegas ata os anos 80, *vid.* J. Mª. Folgar de la Calle, "Do cinema en Galicia", *Grial* 74 (1981), pp. 454-66.

3. Nogueira, X. *O cine en Galicia.* A Nosa Terra, Vigo, Santo Tirso, 1997, p. 328. A pesar do dito enriba, penso que hai unha gradación cronolóxica sociopolítica que serve de argumento para sinalar 1973 como unha especie de ano bisagra na fundación do cinema galego, entendendo este como compoñente das loitas pola formación da nacionalidade galega contemporánea. En 1964 aparece a Unión do Pobo Galego (UPG); en 1967, as Comisións Obreiras de Galicia; ó ano seguinte, o Partido Comunista de Galicia (PCG); en 1968 tamén, unha folga de tres días paraliza a Universidade de Santiago de Compostela (USC), na que por primeira vez no franquismo aparecen panfletos en galego; en 1972, hai folgas políticas en Ferrol con dous mortos tralos enfrontamentos entre obreiros e policías, na cidade de Vigo, e así mesmo na USC, e no 1973, a UPG crea Comisións Labregas. *Vid.* Máiz, Ramón. "El franquismo", en Ramón Villares, Alfonso Mato (coords.), *Historia de Galicia,* Faro de Vigo, Pontevedra, 1991, pp. 982 e ss.

Durante un tempo, tomouse como data de partida do "cine galego" a de 1973. Aconteceu, salvando as naturais distancias temporais e ideolóxicas, o que acontecera co cine español durante o franquismo. Historiadores como Fernando Méndez-Leite (von Haffe) consideraban que o concepto da "Nueva España" era de aplicación no campo cinematográfico: antes de 1939 non se podía falar de cinema español[4].

Se ben non aceptamos na súa totalidade a idea, si temos que aceptar que desde ese ano ata 1980[5], van suceder en Galicia acontecementos que sitúan o cinema que se producía entre nós na liña das outras xeiras con preocupacións polo cambio da nosa sociedade.

Desde 1985 ata 1997 van aparecer varios textos que estudian o cine na súa relación con Galicia. Pero *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*, en 1985, *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, en 1987, *Documentos para a historia do cine en Galicia (1970-1990)*, en 1992, *Historia do cine en Galicia*, en 1996; *O cine en Galicia*, en 1997[6], exclúen todos eles o termo "galego". Doutra maneira, podemos atopar neses anos, e antes tamén, historias da literatura galega ou da arte galega, posto que hai o contido que as posibilita. Pola contra, no cinema movémonos no campo do "en Galicia", xa que non parece que existisen as condicións de base para un enunciado diferente.

1. A IMAXE CINEMATOGRÁFICA DE GALICIA

En 1896 ocorren as primeiras sesións de cine en Galicia. Foron no mes de setembro, e na cidade da Coruña. En 1897, nun lapso de tempo

4. O tratamento era interesado. Silenciábase, ou non se valoraba, a (re)construcción cinematográfica que empezara durante a II República, e tampouco se tiña en conta a producción anterior a 1931. Todo iso a pesar da existencia doutra historia que sí recollía a xeira do cine español, Cabero, J. A. *Historia de la cinematografía española: once jornadas: 1896-1948*, Cinema, Madrid, 1949.

5. É dicir, os que van dos derradeiros momentos do franquismo gobernamental ata os primeiros pasos da chamada transición democrática, sinalada pola Constitución española de 1978. Sobre este período, *vid.* Fernández Fernández, M. A. "Vintecinco anos dunha demanda histórica: cine galego, 1974-1999", *Grial* 143, 1999, pp. 475-97.

6. García Fernández, Emilio Carlos. *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. La Voz de Galicia. A Coruña, 1985. Folgar de la Calle, J. Mª. *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1987. González, Manuel. *Documentos para a historia do cine en Galicia, 1970-1990*. CGAI / Xunta de Galicia, A Coruña, 1992. Castro de Paz, José Luis (coord.). *Historia do cine en Galicia*. Via Láctea, A Coruña, 1996. Nogueira, Xosé. *O cine en Galicia*. A Nosa Terra. Vigo, Santo Tirso, 1997. Redactado este artigo, saíu do prelo neste ano 2002 o *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, coordinado por J. L. Cabo Villaverde, J. A. Coira Nieto e J. Pena Pérez, publicado pola Xunta de Galicia e o CGAI e impreso por Lugami de Betanzos.

moi curto, Joseph Sellier, fotógrafo profesional afincado na Coruña, cunha cámara Lumière, filma as primeiras imaxes cinematográficas de Galicia[7], seguindo o camiño marcado polos irmáns Lumière e polos seus operadores. Os títulos dos filmes de Sellier traducen ó ambito coruñés, en 1897 e 1898, a temática dos seus antecedentes franceses: *Desembarco de heridos de Cuba; Entierro del general Sánchez Bregua*[8]*; Fábrica de gas; Orzán, oleaje; Plaza de Mina; Salida de misa de San Jorge.*

Se ben estes títulos, dos que se teñen coñecemento polos xornais galegos[9], constitúen o comezo do noso patrimonio cinematográfico, son meras presencias historiográficas, posto que lamentablemente non se conservan ou, cando menos, están perdidos[10].

Na súa meirande parte, a producción española da primeira década vai estar nunha liña "documental". Neste carácter está a filmación da botadura, nos estaleiros da mariña de guerra en Ferrol, do acoirazado *España.* Foi en 1912, e acudiron a Ferrol varios operadores[11].

O fotógrafo José Gil y Gil (1870-1937) estivo en Ferrol con ese motivo. Gil é, sen dúbida ningunha, a primeira figura do cine galego. Malia os seus filmes teren os seus rótulos en castelán[12], Gil trasladou ó cinema os seus intereses fotográficos de reproducción de tipos e costumes galegos. En 1910, xa instalado en Vigo[13] onde tiña o seu gabinete e onde traballaba como colaborador fotográfico da revista *Vida Gallega*[14], adquire unha máquina para positivar filmes. A compra do aparato mereceu a foto de portada do número 28 de *Vida Gallega* (30-XI-1910) gravado que sería a partir da entrada "cine gallego" da *Gran Enciclopedia Galle-*

7. Castro de Paz, J. L., Folgar de la Calle, J. Mª. *José Sellier, La Coruña y los orígenes del cine en España.* Vía Láctea, A Coruña, 1996.

8. En 1996, o goberno galego organizou un simposio en Santiago co título "O cine español naceu en Galicia". Por fortuna, os políticos non son historiadores, e o enunciado do encontro é unha manipulación duns datos que daquela situaban a Sellier, e a esta cinta filmada o 20 de xuño de 1897, como unha das primeiras feitas por operador non estranxeiro en España. Ata certo punto xustificábase o simposio pola repercusión que nalgúns medios de comunicación galegos, xornais maiormente, estaba a ter a organización en Zaragoza do (suposto) centenario do cinema español, a celebrar no mes de outubro. *Vid.* Letamendi, J. *Aportaciones a los orígenes del cine en España.* Royal Books, Barcelona, 1996.

9. Sellier fixo con eles proxeccións non só na Coruña, recollidas en *La Voz de Galicia,* senón tamén en Ferrol, *El Correo Gallego,* en Vigo, *Faro de Vigo,* e mais en Santiago, *El Eco de Santiago, Gaceta de Galicia.*

10. Pola contra, aínda que mal datada, consérvase a *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza,* de Eduardo Jimeno, o que lle dá un valor arqueolóxico de primeira magnitude para o cinema español.

11. O acto foi presidido polos reis de España. Era o principio da reconstrucción da armada, despois da perda da flota en Cuba e nas Filipinas en 1898.

12. Os letreiros das películas catalanas estaban, daquela, tamén en castelán.

13. En certa maneira, Gil vai ser o contrapunto xeográfico galego de Sellier.

14. *Vid.* para relacións de Gil coa publicación, Carlos A. López Piñeiro, *O cine na revista* Vida Gallega *(1909-1938),* CGAI (A Coruña), Betanzos, 1995.

ga longamente reproducido[15]. Desde ese ano e ata finais dos anos 20, é dicir, durante dúas décadas, Gil fará un labor senlleiro que, por falta de capitalización, non callará nunha estructura productiva duradeira[16]. *Nuestras fiestas de allá* e *Galicia y Buenos Aires* son dúas mostras do que González chama "películas de correspondencia"[17].

Durante o goberno de M. Primo de Rivera, dous filmes silenciosos, importantes no cinema español da década, teñen asuntos relacionados con Galicia. Son, por orde cronolóxica, *La casa de la Troya*, de 1924, e *Carmiña, flor de Galicia*, de 1926[18].

La casa de la Troya, filme homónimo do seu antecedente literario (primeira edición en 1915[19]) foi codirixida polo seu autor, Alejandro Pérez Lugín e Manuel Noriega. Lugín era consciente da importancia da publicidade, sobre todo da previa á estrea, para a boa marcha comercial da película. Unha vez rematada, houbo unha presentación en Madrid con características de acontecemento artístico, e logo unha repetición nas principais cidades galegas. O éxito cinematográfico axudou á conformación dunha liña temática española, diferente á estrictamente folclórica (andaluza, por exemplo), na que costumes e paisaxe constitúen, sequera minimamente, unha parte da historia narrada[20].

15. O pé de foto, non reproducido na GEG, menciona os personaxes que están a contemplar o aparato, e remata con esta precisión: "Fotografía Gil, hecha de noche, con lámpara Júpiter".

16. Gil montou unha productora, Galicia Cinegráfica; para a comercialización das súas películas *vid.* Luis M. Quiroga Valcarce, "Do sonoro á guerra civil: os anos republicanos (1930-1936)", en José Luis Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea, Oleiros, 1996, pp. 104-11. Entre 1986, ano da primeira recomposición de *Miss Ledya* (1916), película de ficción de Rafael López de Haro con Gil como operador, e 1999, ano das restauracións, polo CGAI, de *Nuestras fiestas de allá* (1928) e de *Galicia y Buenos Aires* (1931), Gil segue sen a edición dun estudio monográfico que debería abranguer os seus traballos como fotógrafo, cineasta e publicista.

17. González, Manuel. "Cine e emigración", en J. L. Castro de Paz (coord.), *op. cit.*, p. 216 e ss. Son obras de encargo, e pagadas polos emigrantes galegos en América, que serven, entre outras cousas, para recordo da terra nai, e para comprobar cómo se empregan en Galicia os cartos das súas doazóns.

18. "Al pasar ahora en la moviola estos dos rancios celuloides, llegamos a la conclusión que *Carniña flor de Galicia* y la primera versión muda de *La Casa de la Troya*, pese a la técnica de entonces, son las dos mejores películas sobre la región gallega", Ángel Gutiérrez, "Minocrónicas gallegas. Carmiña, flor de Galicia", en *Faro de Vigo*, 23-II-1972, 14 (localización obtida a través de Rabón, *art. cit.*).

19. A súa fortuna literaria era notable, xa neses anos. En 1919, en coautoría con Manuel Linares Rivas, Lugín publica e estrea a versión teatral. A publicidade en revistas especializadas, como *Arte y Cinematografía* acadou uns niveis non coñecidos ata o momento. Nun número extraordinario dedicado en 1926 a "La producción nacional", Lugín anuncia esta obra como "La película de 1925", e *Currito de la Cruz*, tamén de Lugín, como "La película de 1926"; ambas as dúas son presentadas como "Las películas del quinquenio".

20. O emprego fotográfico da paisaxe galega non pasou desapercibido ó xeógrafo Fraguas: "El paisaje tiene un valor permanente y es en nuestra tierra donde ese valor estético no tiene límite en sus posibilidades. Aún recordamos la gracia de la realización de la Casa de la Troya por los retazos de campiña que proyectaba ante nosotros. Eran los comienzos de esa fina aportación de las suaves líneas de la ría o la grandiosa prestancia

O filme de Rino Lupo, con guión do escritor Antonio Rey Soto, ofrece unha visión da sociedade rural galega diferente da topificada por moitos relatos literarios[21]. O intento de suicidio da protagonista, desprezada polo seu amante, que pertencía á aristocracia, é unha característica cando menos "chocante". Por outra parte, *Carmiña, flor de Galicia*, tivo, nalgúns lugares, unha exhibición *sonorizada* con coros que acompañaban o pase das imaxes[22].

Nos anos 30, desenvolve a súa actividade productora a empresa de José Gil, Galicia Cinegráfica, xa citada (*vid.* nota 16), e a casa Folk, en Pontevedra. No campo da actividade creativa, aparecen dous ourensáns, Antonio Román e Carlos Velo, dos que omitimos facer aquí moitas referencias, posto que as súas xeiras cinematográficas están dabondo tratadas noutros lugares[23]. Aínda que coñecido, sinalamos que, ó final da Guerra Civil, Román permaneceu en España, mentras Velo marchou ó exilio, do que retornaría só despois de 1975[24]. Velo, desde unha postura marxista tentou dar unha visión cinematográfica de Galicia conectada coa renovación social que se pretendía na Segunda República[25].

de la montaña y el sencillo arco del puente antiguo que, según los entendidos, levantaron los romanos". Fraguas Fraguas, Antonio "El paisaje en el cine. Posibilidades del paisaje gallego", *Vida Gallega* 730, xaneiro 1958, p. 20.

21. Falamos xa desta perspectiva atípica do filme, no conxunto da producción madrileña durante a dictadura primorriverista, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español:1906-1995. Flor en la sombra*. Cátedra/Filmoteca española (Madrid), Navalcarnero, 1997, pp. 55-7.

22. No caso de Santiago de Compostela, foi o coro local Cantigas e Agarimos. Por outra parte, a publicidade en prensa empregou o galego. *Vid.* Folgar de la Calle, J. Mª. "O cine silencioso en Galicia ata a aparición do sonoro", en José Luis Castro de Paz (coord.), *Op. cit.*, pp. 88-9.

23. Coira, Pepe. *Antonio Román, director de cine.* Dirección xeral de comunicación social e audiovisual (Santiago), Betanzos, 1999, para o primeiro caso. Sobre Velo, os traballos de Fernández, que van desde 1988 ata os nosos días: Fernández Fernández, Miguel Anxo. "A imaxe galega: estado das cousas. Do interés de Carlos Velo e Luís Seoane en 1962 ata a indiferencia actual", *Dorna: expresión poética galega* 13 (1988), pp. 105-9; Fernández, M. A. *Carlos Velo, cine e exilio.* A Nosa Terra, Vigo, 1996. Tamén deste autor, *As imaxes de Carlos Velo*. Promocións Culturais Galegas, Vigo, 2002.

24. A entrevista que lle fixo Juan Hernández Les a C. Velo para *Cinema 2002,* publicada no seu nº 32 (1977), pp. 42-5, foi unha das primeiras, no posfranquismo, na que se daba coñecemento do seu labor. A conversa xira en torno a *Torero* e *Homenaje a León Felipe*. Datos resumidos da súa biofilmografía acompañan ó texto de M. A. Fernández, "Carlos Velo: a mirada documental", editado pola Xunta de Galicia/Cgai, con motivo dun ciclo organizado polo goberno galego en xuño de 2001. Como deu a entender L. Álvarez Pousa, participante nunha táboa redonda nese ciclo sobre a figura do cineasta, que se fagan actos como este "máis vale tarde, que nunca".

25. "Cando trato o mundo do cine desde o cine-club da FUE, atópome con películas que postulan a transformación do campo e presentan ós labregos nunhas coordenadas reinvindicativas coma no cine de Eisenstein. E penso que sería necesario para Galicia facer un cine que potencie a transformación rural, o tractor, a máquina de elabora-la manteiga. O cine é o instrumento. Polo mesmo, dispóñome a descubrir Galicia cunha cámara. Veño cun equipo de cine a Cartelle e lugares da bisbarra e recollo o traballo da xente...", "Carlos Velo, nacionalista galego. Por Galicia nun Venres Santo", en *Teima. Revista galega de información xeral* 24 (26-V-2-VI, 1977), p. 20.

Entre o achegamento saudoso-folclorista de Lugín e a introspección socio-política de Velo hai unha distancia: a que vai dunha forma de goberno conservadora e autoritaria a outra renovadora e progresista.

Os gobernos de Franco desbotaron todos aqueles movementos e pretensións que puidesen empecer a concepción unitaria de España. Traballos como *Galicia,* de Velo (1936) que querían transmitir a idea da singularidade desta parte de Iberia, foron de imposible realización[26]. Por outra parte, o franquismo monopolizou a través de No-Do a imaxe documental de España[27].

Os sublevados contra a República comprenderon máis tarde que os grupos gobernamentais sabían do valor da cinematografía como medio de propaganda. Pero a partir de 1940, o cinema vai quedar baixo o control dos que prestaron axuda a Franco. Nunha economía de subsistencia, o franquismo apreciou o impacto do espectáculo cinematográfico como medio de ocultación dunha realidade diaria moi dura. Como no resto de España, en Galicia abrirán numerosas salas de cine. Nesa expansión[28], Isaac Fraga Penedo vai consolidar a posición dominante que tiña no mercado da exhibición galega[29]. En 1948 constrúe en Vigo o seu local máis notable, o teatro-cine Fraga, obra do arquitecto Luís Gutiérrez Soto[30].

Na inmediata posguerra nace a empresa Suevia Films, propiedade do galego Cesáreo González. Aínda que coa súa sede en Madrid, a productora de González vai difundir novas imaxes tópicas de Galicia, ás que contribuirán dunha maneira non pequena as interpretacións dun dos secundarios máis prolíficos do cinema español, Tomás Ares Pena (1908-1977), que figu-

26. Por exemplo, o documental *Mariñeiros,* de José Suárez, iniciado en 1939 tivo un remate distinto ó que pretendía o seu autor. Como excepción, *El hombre y el carro,* de A. Román, que garda algunhas similitudes con *Galicia,* ben sexa por coincidencias no período da formación dos dous cineastas, Román e Velo, ou ben pola presencia nas dúas obras dun mesmo asesor etnográfico, Xaquín Lorenzo Fernández (1907-1989).

27. *Vid.* unha relación-resumo da presencia do noso país nos documentais de *No-Do* en Emilio C. García Fernández, *Historia del cine en Galicia (1896-1984),* La Voz de Galicia, A Coruña, 1985, pp. 228-30 e 763-80.

28. O feito foi estudiado por A. L. Hueso Montón, dunha maneira máis concreta na provincia da Coruña: *La exhibición cinematográfica en La Coruña (1940-1989),* Deputación Provincial, A Coruña, 1992.

29. A súa dedicación ó espectáculo empezou en torno a 1909.

30. Soto, educado no racionalismo arquitectónico, tivo que axustarse ós desexos do empresario que quería, e logrou un exterior en pedra de granito que lembrara o barroco compostelán. A decadencia da empresa Fraga (as transformacións da exhibición en Galicia son obxecto doutro traballo neste volume da revista) vai levar á desaparición deste cine, posto que foi mercado por unha entidade crediticia, CaixaGalicia, para o seu centro cultural na cidade de Vigo. Sobre o teatro-cine Fraga, *vid.* Folgar de la Calle, J. Mª. e Xosé Nogueira Otero. "Un caso singular: La construcción del Teatro Cine Fraga en Vigo (1943-1948)", en Fernández Colorado, L. ; Couto Cantero, P. (coords.) *La herida de las sombras.* El cine español en los años 40. AACCE / AEHC, Madrid, 2001, pp. 317-29.

rará nos créditos co nome de Xan das Bolas[31]. No elenco dos directores da Suevia está o galego Ramón Torrado, tamén con abondosa filmografía[32].

Entramos nun período, ata mediados os anos 70, no que Galicia estará presente ben como escenario xeográfico ou ben como escenario temático/xeográfico[33]. Neste tempo podemos agrupar certos filmes, dunha maneira non estricta, baixo os epígrafes de "películas do Camiño de Santiago" (tanto documentais como de ficción), e películas "literarias", sobre textos de autores galegos[34].

2. OS PRIMEIROS PASOS CARA A UN CINE GALEGO

Falababamos na Introducción do xermolo político do cine galego nos 70 (*vid.* nota 3). Agora engadimos outras posibles orixes, como a actividade dos cine-clubs galegos coa programación de ciclos de filmes non norteamericanos (é dicir, das cinematografías asulagadas polo cine dominante[35], o cine "amateur" galego[36], e os certames de Ourense e Vilagarcía de Arousa[37]. Mentres o de Vilagarcía comezou sendo de carácter local, as Xornadas de Ourense, pola ideoloxía dos seus promotores, entran no conxunto das tentativas de ruptura do sistema político vixen-

31. Ares participou en máis de douscentos filmes, un labor que non ten aínda un estudio pormenorizado.

32. *Vid.*, Castro de Paz, José Luís, Pena Pérez, Jaime J. *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*, CGAI (A Coruña), Betanzos, 1993. Mencionamos o intento frustrado de C. González para facer unha película de temática galega, como homenaxe á súa terra. *Vid.* "¿Saldrá de aquí la gran película de Galicia? Cesáreo González destina trescentas mil pesetas para un certamen de guiones literarios o relatos de ambiente gallego", *Vida Gallega* 720 (1957), p. 20.

33. García Fernández, Emilio C. "A imaxen cinematográfica durante o franquismo (1940-1970), en Castro de Paz, J. L. (coord.). *Op. cit.*, pp. 151-71.

34. Como é lóxico, as circunstancias mandan, son escritores de orixe galega, que escriben en castelán na maior parte dos casos. Unha excepción é *Parranda*, de Gonzalo Suárez (1976) sobre *A esmorga*, de Eduardo Blanco Amor. Outra, de diferente signo, é *El bosque del lobo*. Dirixida por P. Olea (1969) a historia de base é a novela de C. Martínez Barbeito, *El bosque de Ancines*, orixe do guión escrito por José Antonio Porto.

35. Hennebelle, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)*. Fernando Torres, Valencia, 1975. Dos cine-clubs galegos citamos o de Pontevedra, que foi un dos primeiros da España franquista, creado en 1954, o Adega, de Vilagarcía; os universitarios de Santiago: o do SEU (Sindicato Español Universitario), o da AFC (Agrupación Fotográfica Compostelana), e outros máis (*vid.* Eijo Barro, Mario *Cineclubismo e cine non comercial en Santiago nos anos 60 e 70*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1988), e os ourensáns, Padre Feixoo, da capital, e o Carballiño.

36. Unha das súas figuras senlleiras foi José Ernesto Díaz-Noriega. *Vid.* Quiroga, Luís (Valcarce). "El cine. Cineastas coruñeses (1). Díaz-Noriega, la figura aglutinante", *Faro de Vigo*, 30-IX-1981, p. 37; Cuesta Pastor, X., Folgar de la Calle, X. Mª. "JEDN: José Ernesto Díaz Noriega, cineasta", *Grial* 80 (1983), pp. 142-54.

37. Poño en pé de igualdade os dous, soamente polo feito da súa primeira celebración, ano 1973.

te. Neste sentido, son lóxicas as propostas de transformación social que nelas se fan, fundadas, na súa meirande parte, nas teorías marxistas. Unha boa parte dos cineastas afeccionados que concorren a Ourense, usan o cine como "unha loita de afirmación nacionalista"[38].

En 1977 Carlos Velo, invitado ás Xornadas, dicía despois de coñecer algunhas das obras que se ofreceran en Ourense que "no existe una industria, pero sí existen unos cineastas gallegos. El cine gallego ya está fundado"[39]. As palabras de Velo encerran unha contradicción, ou máis ben unha visión non realista dos feitos. A crise dos cineastas galegos sen industria, rebenta en 1980 con *Malapata*[40]. Longametraxe atípica (75 minutos, 16 mm) vai trastocar a relación que os directores galegos afeccionados mantiveran ata o momento coa crítica. O rexeitamento da obra esténdese, en boa parte, ó sistema conceptual que fixera posible, na década que remataba, filmes moi diversos[41], e levou á desintegración case inmediata do grupo Imaxe, formado en torno a Carlos A. López Piñeiro que, desde 1976 con *Illa,* mantivera un certo ritmo de producción en 16 milímetros[42].

38. Hueso Montón, Ángel Luis . "Anos de efervescencia política (desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial)", en Castro de Paz, J. L. (coord.). *Op. cit.*, p. 182. As verbas están tomadas deste contexto: "A xustificación desta hipótese encontraríase nos grupos que van abandeira-lo camiño da renovación en Galicia que van estar formados por persoas preocupadas non só por unha loita de afirmación nacionalista (aínda que isto con matices distintos), á vez que polas posibilidades da imaxe cinematográfica, senón que unirán a isto un coñecemento do cine internacional e das claves fundamentais que o impulsan nese momento". No "background" de Ourense podemos poñer, primeiro, o clima de descomposición do franquismo, acentuado coa morte do xeneral en 1975; as repercusións, de signo distinto, das quedas de Allende, en Chile, e do caetanismo en Portugal, e o final da guerra en Vietnam.

39. Opinións recollidas en García Fernández, E. C. *Historia del cine en Galicia, Op. cit.* p. 349. Un ano antes, na entrada "Cine gallego" da *Gran enciclopedia gallega*, X. López Piñeiro, M. Rodríguez Martínez e X. L. Rúa Núñez, redactores da voz, remataban a súa exposición desta maneira: "Con todos esos problemas y sobre las bases expuestas, pensamos que el cine gallego ha nacido".

40. A súa estrea foi en Santiago de Compostela, nunha sesión especial organizada pola Universidade o 14 de maio de 1980. No prospecto da proxección sinalábase que "é, na práctica, o primeiro filme galego. Porque está feito e financiado por homes que pensan no cine galego".

41. O cine galego dos 70 acolle obras en 8 e S-8 milímetros, como as do equipo Lupa, formado entre outros por Euloxio Rodríguez Ruibal e Roberto Vidal Bolaño, ata obras en 35 milímetros, é dicir, en formato estándar ou comercial, como foron as promovidas por Ruppen Pardo. Para Ruppen, *vid.* Folgar de la Calle, J. Mª, Martín Sánchez, R. "Víctor Ruppen e o cine galego contemporáneo: unha entrañable utopía", en *Semata. Ciencias sociais e humanidades* 10 (1998), pp. 473-80.

42. Imaxe realizou dúas curtametraxes en 1975, en S-8 antes de empregar os 16 milímetros. Os promotores de *Malapata* recoñeceron nun "Dossier informativo sobre o Equipo Imaxe", editado en ciclostilo en outono de 1980, que espertou "fobias e filias radicáis convertíndose na película galega da que máis se ten escrito. Semállase que, polo menos, serviu e vai servir para 'zouparlle unha labazada espabiladora', a xeito de provocación, ao dormido, soñador e idealista panorama do cine galego, que seguía a esperar un 'príncipe azul' que o sacara da inanición en que ficóu dende aqueles anos do 75 e 76 nos que se chegaron a realizar hastra unha ducia de películas de cortometraxe", (s. p.).

En 1980 aparece *Escolma do cine galego,* editado polo cineclub Abertal, de Vigo[43]:

> Esta publicación supón o peche a nivel literario da fase de efervescencia política de reinvindicación do cine como arma de loita, abríndose unha liña de reflexión máis histórica sobre a situación do cine en Galicia[44].

Na propia *Escolma,* López Piñeiro, que viña de rematar *Malapata,* escribía baixo o epígrafe "Cine galego, ¿para quén?" que "o cine galego existirá na medida en que sexa comercializable fóra de Galicia, e disto dependerán as súas cualidades e cantidades"[45].

En torno a 1980 comeza en Galicia o estudio estructurado e científico do noso pasado cinematográfico[46], en pé de igualdade con outros lugares de España.

En 1980 tamén é aprobado o Estatuto de Autonomía de Galicia, ó abeiro da Constitución española de 1978.

3. DO ESTATUTO Á "LEI DO AUDIOVISUAL DE GALICIA"

3.1. *De* Malapata *a* Mamasunción

Case toda a primeira metade da década dos 80 vai estar caracterizada pola creba do ritmo "productivo" dos anos inmediatamente anteriores.

Será o apoio gobernamental, a través do nomeamento de Luís Alvarez Pousa, a finais de 1983, como director xeral de Cultura o que introduza a conducción asistida no esmorecido cinema galego dos anos 70, pero que non callará por falta de tempo. "O 29 de decembro de 1984, en Vigo, presentáronse os primeiros froitos daquela política"[47]. Entre as curtametraxes estreadas, salienta *Mamasunción,* de Luciano (Chano) Piñeiro Martínez (1954-1995).

43. Trátase dun folleto algo especial, con cadernos a ciclostilo, cada un deles con varios traballos, dos cales só dous son orixinais. Un deses está firmado por López Piñeiro.

44. Hueso Montón, A. L. en Castro de Paz, J. L. (coord.), *Op. cit.,* p. 192.

45. Sen páxina; cfr. nota 43.

46. Este aspecto está tratado en Hueso Montón, Angel Luís. "La investigación cinematográfica en Galicia en los años 80", publicado en Joaquim Romaguera i Ramió, Peio Aldazábal Bardaji, *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español. II Encuentro de la A.E.H.C. (Asociación española de historiadores del cine),* Euskadiko filmategia, Donostia, 1990, pp. 259-65, e tamén en Folgar de la Calle, J. Mª "Investigar cinema na Galiza", *Cinema* 23 (marzo/maio 1994), pp. 94-97.

47. Coira, Pepe. "Un asunto delicado (1980-1996)", en Castro de Paz, J. L. (coord.), *Op. cit.,* p. 198. Un concurso de axudas oficiais nada máis chegar ó seu posto, agromou nesa sesión de Vigo.

En 1984, a vaga do vídeo empezaba a pegar forte en Galicia e, como acontecera no século pasado co cinematógrafo, foi na Coruña onde xurdiron as primeiras empresas productoras neste medio. Por vez primeira, creacións audiovisuais galegas acadaban sona e premios fóra do noso país[48].

3.2. *De* Mamasunción *a CineGalicia*

A colleita cinematográfica do 84 quedou sen continuidade ó ano seguinte, ó ter que deixar Álvarez Pousa o seu posto na consellería de Cultura. Haberá que agardar catro anos para que se volva falar entre nós do cine galego. Con palabras do ex-director xeral, situamos a estrea en Vigo de tres longametraxes de producción galega en novembro de 1989 na traxectoria de 25 anos de cine "galego":

> Difícilmente se pode afirmar que é un momento histórico polo feito de que tres películas entren no sistema standard de producción. O cine galego non existeu nunca, non existe ainda [...]. Estamos, xa que logo, no peldaño superior da prehistoria do que algún día debería chegar a ser cine galego: "Continental", "Urxa" e "Sempre Xonxa" xa son longametraxes en formato standard. A aquel Super-8 do Equipo Lupa seguiríalle o 16 milímetros de Carlos Piñeiro e o 35 milímetros de Antonio Simón, Miguel Castelo, Enrique Baixeras e Miguel Gato, apadriñados po Victor Rupén (*sic*), e no ano 84 siguen outros co formato standard apadriñados polo poder político da autonomía. Agora amplíase a metraxe, o que sen dúbida é un paso adiante, porque permite chegar ós circuitos de distribución comercial. ¿E qué máis?[49]

3.2.1. *Chano Piñeiro*[50]

"Facer cine en Galicia é posible. Facer cine en galego é necesario". Estas verbas de Piñeiro abrían un artículo seu que escribiu en *Faro de*

48. Refírome a *Denantes*, de Manuel Abad e a *Veneno puro*, de Xavier Villaverde, que poden ser clasificadas como formas de vídeo-arte galega.

49. Álvarez Pousa, L. "Cinehollywood", *La Voz de Galicia*, 24-XI-1989, p. 75. Os argumentos de Pousa falan, logo, da inexistencia dunha política axeitada da Televisión de Galicia para axudas á producción cinematográfica, e termina desta maneira "Mentres, vivámo-lo soño de que Vigo é Hollywood por tres días. Alfredo Conde quedará contento ó ver que se cumpliu a súa orde". O escritor A. Conde era o conselleiro de Cultura do goberno galego nese ano de 1989, e foi o principal valedor da presentación dos tres filmes. Para unha sinopse do acontecemento, *vid.* Cinegalicia 1989, *A trabe de ouro*, II (abril, maio, xuño 1990), pp. 325-9. En canto á fortuna crítica, no semanario *A Nosa Terra* 410 de 30 de novembro de 1985, Celso López Pazos, xulgaba *Continental* baixo "A historia dunha frustración" (p. 16); G. Vilas despachaba *Urxa* baixo "Céltismo en lata", mentres que reservaba para *Sempre Xonxa* os cualificativos de "Equilibrio e sensibilidade" (*ibidem*, p. 17).

50. Das referencias escritas deste director e sobre a súa obra, citamos dous traballos seus: Piñeiro, C. "Mamasunción: crónica dunha película galega", *Dorna* 10 (1986), pp. 120-5 e 11 (1987), pp. 125-7; Piñeiro, C. *A luz dun soño e outros textos de cine*, CGAI (A

Vigo[51], e conteñen unha boa dose de realidade, tendo nas súas costas a experiencia dun ano de viaxes polo mundo adiante con *Mamasunción*. Esta praxe foi recordada por M. A. Fernández, cando a morte do director: "foi o home que máis axudou pola concienciación popular diante dun cine propio"[52]. Pola miña parte, considero que o paso do tempo sitúa a obra de Piñeiro por riba das outras dúas estreadas en Cinegalicia.

Con todo, o encargo gobernamental a Piñeiro da realización dunha cinta propagandística do ano santo de 1993 suscitou unha aceda polémica en Galicia, orfa durante dous anos de proxectos cinematográficos[53].

3.3. *A Televisión de Galicia*

En 1985, os principais partidos políticos do Parlamento galego[54] empezaron o debate para a creación da Televisión de Galicia (TVG). Aprobada a súa constitución, foi escollida unha data representativa para a súa posta en funcionamento, o 24 de xullo dese ano. Por riba das diferencias ideolóxicas de base, todos eles coincidiran en que tiña que existir e que debería ser o motor e a difusora da lingua e da cultura galega na nosa sociedade[55].

A TVG introduce un novo compoñente no panorama audiovisual galego. Como medio prioritario polo seu rendemento político, vai facer que os diñeiros públicos sexan dirixidos, durante uns anos, a esta institución en prexuízo daqueles que podían axudar á consolidación dun cine galego[56].

Coruña) Betanzos, 1995; un estudio sobre a súa obra: Acuña Pérez, Xoán *Unha historia do cinema galego: Chano Piñeiro*, Cumio, Vigo, 1999; e comentarios puntuais en X. Nogueira, *op. cit.*, pp. 352-3 e 366.

51. O texto forma parte dun especial do suplemento "Artes e letras" 120, dedicado á industria cultural polo diario *Faro de Vigo* o 26 de maio de 1985, p. 174 (está reproducido en *A luz dun soño*, *op. cit.*, pp. 25-9). Na páxina seguinte do *Faro de Vigo* escribe Antonio F. Simón sobre "A producción cinematográfica", do que escollemos esta pasaxe: "O presente, neste tema en Galicia, non deixa de ser máis mouro que o pasado, aínda cando un raíño de frescura chegou da man da Direccón Xeral de Cultura cando o pasado ano o seu titular, don Luís Álvarez Pousa, convocara un concurso de axudas para a realización de curtametraxes en 35 mm e vídeo"; o campo dos medios AV termina, na páxina 176, con outro artículo, de Luisa Fariña, sobre a "Grandeza e miseria do vídeo".

52. "Cine con denominación de orixe", *La Voz de Galicia*, 22-III-1995, p. 3.

53. Cfr. X. V. "Douscentos millóns para Chano Piñeiro", *El Correo Gallego*, 4-II-1993, p. 21, suplemento "Revista das letras". *O camiño das estrelas. Galicia*, rodada en xaneiro e febreiro de 1993, foi estreada o 25 de xullo dese ano no auditorio ó aire libre do Monte do Gozo, en Santiago.

54. Alianza Popular, Partido Socialista de Galicia-PSOE, Coalición Galega, Esquerda Galega.

55. Máis ou menos seguindo as pautas marcadas polas autonomías de Cataluña e do País Vasco na fundación das súas televisións "políticas".

56. Na actualidade a situación mudou con relación ós anos anteriores. Pódese aceptar como cadro válido "A TVG, núcleo da industria audiovisual", que foi o título dunha rolda de intervencións nun ciclo de debates organizado en Santiago de Compostela, en abril de 2001, na facultade de Ciencias da Comunicación.

3.4. *Do CGAI ós nosos días*

O goberno autonómico trifronte de 1989 perdeu o poder en 1990. O goberno conservador que o sucedeu herdou iniciativas relativas ó campo audiovisual que se concretaron pouco despois.

O Centro galego de artes da imaxe foi creado administrativamente en outubro de 1989 e inaugurado en marzo de 1991[57] na Coruña. Máis que unha filmoteca é unha medioteca, con eivas[58] como a dificultade de non dispor dos fondos históricos (ou copia dunha selección deles) das televisións, tanto da española en Galicia (TVE-G), como da propia, TVG. Por riba disto, o labor do Cgai é indispensable, non podía ser doutra maneira, para a concienciación na sociedade galega de que é necesaria a conservación (e a difusión) do patrimonio audiovisual que recolle e que salvagarda[59].

A outra iniciativa foi a da posta en marcha da Escola de Imaxe e Son (EIS), tamén en 1991 e tamén na Coruña. A EIS veu encher unha falla no sistema educativo da imaxe en Galicia, e pasou a ser o principal fornecedor videográfico, televisivo[60], e mesmo cinematográfico, galego.

En 1993 celebrouse en Santiago o I Congreso audiovisual galego. En 1994, unha comisión de traballo formada a pedido do que daquela era conselleiro de Cultura[61] elaborou un documento de traballo, *Propostas para unha política audiovisual galega*[62].

A "Lei do audiovisual de Galicia", publicada no Diario Oficial de Galicia (DOG) o 8 de setembro de 1999, mostra a constatación de que

> Os poderes públicos de Galicia recoñecen a importancia cultural, económica e social das actividades cinematográficas e do audiovisual, do papel que poden desempeñar como creación artística, infor-

57. No 2001 o folleto *Centro galego de artes da imaxe. 1991-2001*, editado polo propio organismo co gallo do seu décimo aniversario, contén información sobre as súas instalacións na Coruña e un resumo das actividades que foron realizadas nos seus locais ou patrocinadas polo CGAI.

58. Outra é a reducida extensión, en metros cadrados, das súas instalacións, que hipotecan cara ó futuro calquera expansión natural do crecemento dos seus fondos.

59. Neste sentido, o ámbito xeográfico na procura de material vai máis alá das fronteiras galegas, abranguendo parte doutros territorios, nomeadamente os americanos, onde houbo galegos que fixeron cine, con mellor ou peor fortuna. *Vid.* González, M. "Cine e emigración", *op. cit.*, n. 17.

60. Os primeiros empregados da TVG foron, na súa meirande parte, xentes chegadas doutros lugares de España. A escola pasou a ser canteira de técnicos para a televisión autonómica, e para as televisións locais que funcionan en Galicia.

61. Estoume a referir a Víctor M. Vázquez Portomeñe. É sintomático que na comisión non participara ningúen relacionado en Galicia coa investigación histórica dos medios.

62. Foi editada polas Xociviga dese ano, en agosto de 1994, cos seguintes apartados: o que recollía as conclusións do I Congreso audiovisual galego; outro, sobre a "Definición do audiovisual como sector prioritario"; sobre unha lei xeral do audiovisual, Televisión de Galicia, sobre a creación dun organismo autónomo con competencias sobre as actividades AV, sobre a necesidade da presencia galega, a través dos medios AV, no exterior, e remataba con datos sobre o sector creativo e productivo.

> mación, coñecemento e imaxe de Galicia, a prol da consecución da normalización cultural e lingüística de Galicia, polo que os consideran sector estratéxico e prioritario[63].

Como sucede con moitas disposicións administrativas, a oficialización dun feito ocorre cando xa ten unha longa vida alegal. As peticións de axudas públicas para o cinema galego empezaron nos anos 70, manifestáronse máis axustadas á realidade nos 80 e acadaron selo gobernamental a finais dos 90[64].

Nun panorama da derradeira década do século pasado penso que podemos falar xa de cinema galego[65], posto que hai empresas de capital galego[66], que producen cine máis ou menos vencellado coa sociedade galega, e que reinvirten os seus beneficios en novas obras. Agora ben, sendo realistas non hai moitas perspectivas para unha verdadeira industria cultural en Galicia, posto que coido que non hai un mercado que mereza ter ese nome[67].

Non embargantes, a relativa eclosión cinematográfica, novidosa no conxunto da evolución do sector en Galicia ó longo dos anos, penso que vai estar condicionada pola evolución dos outros medios audiovisuais "tradicionais"[68] e polas posibilidades creativas dos traballos para a rede electrónica.

Neste sentido poida que teñan vixencia, cara ó futuro, as palabras do pintor Mark Tansey: "ningún medio va a dominar completamente"[69].

J. M. F. de la C.

63. Artigo 1.3 do capítulo I, Disposicións xerais.

64. Nunha intervención na Universidade de Santiago de Compsotela, en maio de 1991, Francisco (Pancho) Casal dicía que para o mantemento do pouco cine galego, que daquela se facía, había "dous camiños [...]. Ou hai unha protección oficial e unha política clara de que exista industria audiovisual, ou non hai nada. Isto implica subvencións moi xenerosas, mais non tanto a cousas puntuais, como facer unha longametraxe, senón a crear estructuras, a que a xente monte platós", "A producción audiovisual en Galicia", en Aula de cine, *Memorias de actividades 1990-91*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1991, p. 208. A empresa Continental Producciones, da que Casal é o seu xerente, é herdeira de Xavier Villaverde Asociados, fundada en 1986. O seu contacto con mundo audiovisual foi en 1982, cando fundou Videotrama S. A., primeira empresa galega na producción de vídeo.

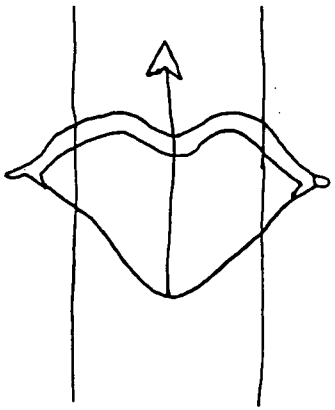
65. Para películas non documentais, relacionadas con Galicia, *vid.* Martín Sanchez, Rita. *Filmografía galega. Longametraxes de ficción.* Centro Ramón Piñeiro, Santiago de Compostela, 1998. Queda, para dentro duns anos, unha análise histórica máis axeitada.

66. Outra cousa é que teñan a súa sede en Galicia.

67. Unha visión máis optimista é, non podía ser doutra maneira, a do director da Compañía da Radiotelevisión de Galicia (CRTVG), *vid.* Campos, Francisco. "Os retos do audiovisual en Galicia", *La Voz de Galicia*, 5-IX-1999, p. 17. Unha industria cultural débil é a que existe en Portugal, *vid.* Castro Guedes. "O papel dos teatros nacionais", *Jornal de letras, artes e ideias*, n. 779, 9-VIII-2000, p. 40.

68. Refírome á televisión e ó video que, noutras culturas máis avanzadas, veñen interactuando desde a década de 1970.

69. En Haden-Guest, Anthony. *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte.* (Traducción de Ángela Pérez), Península, Barcelona, 2000, p. 316.



Apuntamentos verbo das imaxes documentais no cinema galego

Xosé Nogueira

No momento de principiar unha panorámica, por moi xeral que sexa, cara ó devir do documental cinematográfico na historia de calquera cinematografía, cómpre ter presente que nos achegamos a un xénero moi complexo que ten coñecido as máis diversas formulacións, cunha tradición tan antiga como a do propio medio no que se insire e, polo tanto, cunha evolución nos seus conceptos, técnicas e formas paralela á que foi experimentando a propia práctica fílmica. Outrosí ocorre, daquela, coas múltiples e variables definicións que se teñen barallado respecto da propia natureza da imaxe animada de carácter documental, abranguendo un enorme arco de interese que comezaría mesmo na primixenia concepción de toma de vistas a través do Cinematógrafo Lumière —e máis doutros dispositivos anteriores e coetáneos— que permitía atrapar, fixar, un bocado visual da realidade; un acto de filmación producto dunha serie de opcións e eleccións máis meditadas do que tradicionalmente se supuxo —sobre todo desque os irmáns lioneses inventores do aparato acordaron enviar os seus operadores por todo o mundo para que capturasen cos seus obxectivos as cousas que visen— e que nos últimos anos atraeu a atención de diversos investigadores e teóricos[1].

1. *Vid.* por exemplo, o artigo de André Gaudreault: "Sobre algunas figuras de montaje en la producción Lumière", *Archivos de la Filmoteca* 19 (febreiro 1995). Sección de Documentación y Publicaciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 48-57; e mais de Isabelle Raynauld: "Los desarrollos de la práctica de la realización del documental según se describe en los catálogos de los hermanos Lumière (1895-1907)", *Archivos de la Filmoteca* 25-26 (febreiro-xuño 1997), pp. 46-54.

A partir de aí, desa vertente das "actualidades", a imaxe documental vai conformar o corpo de —a grandes trazos— dúas liñas principais de traballo que ás veces han converxer. Por unha banda, a enfocada cara ó rexistro e noticia dos acontecementos máis sobranceiros ou inmediatos, tamén á transmisión das cousas que pasan ou existen no mundo; nesta tendencia situaríase o pulo que, ó longo das dúas primeiras décadas do século XX, coñecen as revistas e noticiarios cinematográficos —normalmente de periodicidade semanal— que lanzan as principais compañías productoras da época (Edison Co., Gaumont, Pathé, etc.), centrados nunha serie de temas que atraían mormente a atención do público (guerras, desastres naturais, expedicións, pobos e etnias distantes, coroacións e actos da realeza e mais os deportes estiveron entre os preferidos). Neste sentido, o comezo e posterior desenvolvemento da Primeira Guerra Mundial marcaron de xeito determinante a natureza e obxectivos desta dimensión da práctica documental, xusto desde o momento no que os gobernantes se decataron definitivamente do enorme potencial informativo e propagandístico que albergaba o cinema (malia as limitacións tecnolóxicas que aínda presentaba á hora de filmar nas frontes, ás que habería que engadir a ausencia de son). Técnicas como a de recompilación e montaxe de imaxes, xa ensaiadas con anterioridade, pasan a cobrar desde entón unha grande importancia na realización destas cintas.

Mais existiu outra corrente que, desde o principio, entendeu o documental non só como unha captación fílmica da realidade senón como un proceso a través do cal esa realidade se podía (re)elaborar. Unha idea rectora que acadou a súa consolidación entrando nos anos vinte coas obras de dous documentalistas senlleiros, a do norteamericano Robert Flaherty e mais a do soviético de orixe ucraína Dziga Vertov, formuladas e *postas en escena* desde ópticas ben diferentes (como non podía ser doutra maneira): se o primeiro aportou unha nova forma de facer alén da simplemente descritiva introducindo nas súas imaxes de carácter etnográfico un rexistro romántico e ata poético —mesmo recorrendo, cando o considerou necesario, á reconstrucción de escenas, isto é, á representación da realidade—, o segundo centrou a súa mirada na vida e acontecementos da nova sociedade xurdida da Revolución, investigando a fondo as posibilidades da montaxe de cara a construír cos seus filmes un discurso ideoloxizado, transmisor dunha nova visión do mundo.

Dúas formas distintas pero complementarias de entender o documental que han deixar unha fonda pegada (ben nos seus respectivos seguidores ou a través dos seus detractores) e han resituar os principios rectores do xénero a nivel conceptual e estilístico, inaugurando unha nova etapa na que se vai debater e traballar respecto de como a cámara cinematográfica debía achegarse (ou operar sobre) á realidade que pretendía retratar. Unha cuestión que, polo demais, se manterá aberta ata

os nosos días. Sexa como for, o certo é que a partir de entón o documental —en calquera das súas múltiples manifestacións— cobra definitivamente carta de natureza e pouco terá que ver, nas súas propostas máis reseñables, coas súas antigas manifestacións. Herdeiras directas das novas preocupacións ideolóxicas e estéticas van ser —por exemplo— as dúas correntes documentalistas inglesas dos anos trinta, a encabezada por John Grierson (que traballou para os organismos públicos) e a que xorde desde distintas organizacións alternativas ó poder (que propón un documental abertamente militante). Tampouco os noticiarios e documentais cinematográficos realizados na Segunda Guerra Mundial han ter moito que ver cos seus antecesores; antes ben, series como *Por qué combatemos* (*Why We Fight*, 1942-45), producida por Frank Capra para o Departamento de Guerra estadounidense, ou *O mundo en acción* (*The World in Action*, 1941-45), supervisada por Stuart Legg para a National Film Board canadiana[2], amais da obra que durante ese período bélico desenvolve o documentalista británico Humphrey Jennings (en títulos como *The First Days* ou *Fires Were Started*), constitúen mostras sobranceiras da posibilidade de converxencia entre as dúas grandes tendencias primixenias ás que nos temos referido.

Xa por entón, ademais, viñan ou estaban a traballar no documental unha serie de cineastas singulares (Alberto Cavalcanti, Luis Buñuel, Joris Ivens, Jean Renoir ou, desde presupostos ben diferentes, a xermana Leni Riefenstahl), ós que haberían seguir outros (Jerzy Bossak, Jan Kádár, Erwin Leiser, etc.), que deixaron o seu sinal no xénero, levándoo por novos camiños e conducíndoo ata cotas de investigación inéditas.

A irrupción masiva do medio televisivo en moitos países nos anos da posguerra e seguintes vai supor, por outra banda, a entrada de importantes variables na práctica e evolución do cinema documental que van impregnar tanto os conceptos de producción e difusión como ás súas posibilidades técnicas e temáticas. Todas esas transformacións reflectiranse, asemade, no xurdimento de movementos como o *cinéma vérité*, *direct cinema* e *free cinema*[3], de grande influencia no documental moderno e mesmo contemporáneo. Unha relación fructífera, pois, aínda que tamén tivo consecuencias menos beneficiosas: o progresivo relegamento das producción documentais ós cadros de programación televisivos no canto das salas cinematográficas (na actualidade, case que total no Estado español, sen ir máis lonxe) erixiuse nunha das máis constata-

2. *Vid.* Wyver, John. *La imagen en movimiento. Una aproximación a la historia de los medios audiovisuales.* Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, pp. 132-33.

3. Respecto deste último, pódese consultar unha obra esencial de recente aparición na que Carlos F. Heredero e José Enrique Monterde exerceron de editores: *En torno al Free Cinema. La Tradición realista en el cine británico*. Institut Valencià de cinematografia Ricardo Muñoz Suay / Festival Internacional de Cine de Gijón / Centro galego de Artes da Imaxe, Valencia, 2001.

bles. Con todo, cabe acordar que moitos dos grandes documentalistas das últimas décadas partiron fundamentalmente como herdeiros daquelas experiencias na súa exploración de novas canles formais e expresivas. Recordemos, para pechar este introito, as obras de Robert Drew, Frederik Wiseman, Emile de Antonio ou Peter Watkins; e, sobre todo, a do francés Chris Marker, figura fundamental do documental moderno tanto desde o seu eclecticismo conceptual —poñendo en xogo materiais documentais e ficcionais— como desde a súa reflexión e actuación sobre a busca da imaxe verdadeira que se agocha tras da cámara[4].

Pois ben, contra o que se podería pensar a priori (cousa que se adoita facer para calquera tema que faga referencia á incorporación de Galicia á modernidade), o cinematógrafo, unha máis de entre as novas máquinas que atraeron e fascinaron á xente da derradeira década do século XIX, chegou ó noso país en datas bastante cedas. E non só iso: constátase tamén que seguiu un proceso de asentamento canto espectáculo máis ou menos idéntico ó doutros lugares do Estado español e mesmo de Europa. De feito, as primeiras sesións do Cinématographe Lumière propiamente dito (por non entrar nas precedentes realizadas con outros sistemas) tiveron lugar na primavera de 1897[5] e correron a cargo de dous delegados portugueses da casa Lumière chamados César Marques e Alexandre Pais de Azevedo. As temáticas, as que xa coñecemos dos operadores da casa francesa neste primeiro momento[6].

De maneira que o público das principais cidades galegas (agás Santiago e Ourense) tivo acceso ás vistas cinematográficas ano e medio despois da presentación do invento en sociedade. Aínda máis: xa no domingo 10 de outubro do mesmo 1897 se ían poder contemplar na cidade da Coruña as primeiras imaxes rodadas cunha cámara Lumière por un operador radicado en Galicia e totalmente alleo á casa francesa (os Lumière decidiran pór á venda as súas cámaras o 1 de maio de 1897), cando menos ata que algún achádego documental ou fílmico poida demostrar o contrario.

4. O seu incatalogable *Sans soleil* (1983) continúa a ser un filme de referencia para os máis inquedos cineastas contemporáneos, e non só documentalistas.

5. Concretamente, a primeira celebrouse o 17 de abril de 1897 no Teatro do Liceo de Pontevedra; as seguintes cidades en recibilo foron Vigo (o 29 dese mesmo mes no Teatro Circo Tamberlick), Tui (o 13 de maio no Teatro local), A Coruña (o 23 de maio no nº 25 da rúa Real), Ferrol (o 16 de xuño nun local da rúa Real) e Lugo (o 7 de xullo no Teatro-Circo). Aclaremos que o público coruñés xa puidera coñecer o espectáculo das imaxes animadas con anterioridade, nunhas sesións celebradas no Teatro-Circo da cidade durante o mes de setembro de 1896; acontece que aquelas imaxes foran proxectadas mediante un sistema distinto, o cinematógrafo.

6. Valla como mostra o primeiro programa: *"Primeira parte. 1º. Trabajos de campo. 2º. Banquete curioso. 3º. Bomberos en Londres. 4º. Una escena en Argel. 5º. Duelo a muerte. 6º. Caballería española. Segunda parte. 1º. Un jardinero sorprendido. 2º. Embajadores en Budapesth* (sic). *3º. Llegada de un tren. 4º. Carreras en saco. 5º. Batalla de nieve. 6º. Coraceros franceses."* [*El Diario de Pontevedra*, 19-IV-1897].

Ese operador chamábase José Sellier Loup, un fotógrafo de orixe francesa ben que nacionalizado desde primeiros desa década[7], dono dun prestixioso gabinete de fotografía situado no número 9 da rúa de San Andrés da cidade herculina, no que tivo lugar a devandita sesión na que proxectou —entre outras— as súas primeiras cintas: *Entierro del General Sánchez Bregua* (a fundacional, rodada o 20 de xuño), *Fábrica de gas, Plaza de Mina* e *Orzán, oleaje*. Antes de rematar o ano, aínda presentaría outras como *San Jorge, salida de misa* e *Cantón Grande*, ás que seguirían no ano seguinte *Temporal en Riazor, Matadero, salida de operarios, Descarga de carbón* e *Regreso de Cuba/Desembarco de heridos de Cuba en nuestro puerto*. As características destas filmacións respondían plenamente —como tamén se desprende dos seus títulos— ó modelo Lumière.

Daquela, pois, xa desde moi pronto se exhiben e se filman imaxes cinematográficas en territorio galego. Non foi Sellier o único pioneiro; houbo outros como Eduardo Villardefrancos e, sobre todo, José Gil. Este último foi quen de desenvolver unha inxente producción —sempre no campo da curta e mediametraxe— desde 1910 (cando a súa galería fotográfica viguesa era xa ben coñecida) ata mediados dos anos trinta; foi tamén o primeiro que loitou por levantar de verdade unha mínima infraestructura de cara a unha producción galega estable, desenvolvendo sucesivas iniciativas fílmicas e empresariais (primeiro, na compaña do exhibidor vigués Isidro Pinacho; despois, coas súas firmas Galicia Films e Galicia Cinegráfica) nas que abordou a realización de cintas documentais, noticiarios e mesmo películas publicitarias. Durante esas dúas décadas e media de actividade, Gil non careceu de intuicións afortunadas: sinalemos aquí o seu constante pensamento nos mercados do exterior, constituídos basicamente polos Centros e Asociacións de galegos emigrados ó continente americano, singularidade que vai determinar boa parte da súa producción desde un principio. Unha idea que tamén seguiron outras empresas cinematográficas galegas xurdidas nos anos vinte como a Celta Film ou a Vicus Films[8].

7. Nacera o 13 de agosto de 1850 nunha pequena vila do Departamento do Ródano, Givors, situado poucos quilómetros ó sur de Lion (a cidade dos Lumière). O primeiro traballo publicado sobre o carácter pioneiro da figura de Sellier e as súas filmacións foi o de José Luís Castro de Paz e José Mª. Folgar de la Calle: *José Sellier, La Coruña y los orígenes del cine en España*. Vía Láctea Editorial, A Coruña, 1996.

8. Tamén aconteceu que esas agrupacións galegas en América, ben facendo encargos a Gil e outras empresas ou ben enviando —co tempo— ós seus propios operadores, demandaron imaxes cinematográficas da súa terra de orixe, xa fosen como recordo, xa como forma de controlar as súas achegas á localidade natal (para a construcción de escolas, etc.), mentres que, á súa vez, tamén enviaron filmacións. Creouse deste xeito unha corrente de dobre circulación entre Galicia e a emigración a nivel cinematográfico —aproveitando as rotas que facían os trasatlánticos entre unha e outra beira— que vai constituír un dos trazos máis específicos dentro da escasa dimensión da producción galega ó longo do século. Trátase do que o historiador Manuel González denominou "películas de correspondencia" (no seu escrito "Cine e emigración", en José Luis Castro de Paz (coord.). *Historia do cine en Galicia*. Vía Láctea Editorial, A Coruña, 1996, pp. 216-38.

O certo é que o carácter documental das imaxes —bastante primario, polo demais— foi algo consubstancial a un cine, como o galego de antes da guerra, anémico. Un cine que, se foi incapaz de crear unha estructura estable de producción, canto menos ía xerar un cinema de ficción[9]. Así e todo, entrando nos anos trinta atopamos novidades rechamantes. A primeira veu dada por unha productora pontevedresa fundada en 1931 e chamada Folk. Os seus creadores foron os irmáns Ramón e Enrique Barreiro, quen catro anos antes coñeceran unha experiencia bastante positiva —no que atinxe á súa recepción— co documental *Pontevedra, cuna de Colón*, cinta que, por riba da súa delirante proposta, cando menos amosaba algúns enxeñosos recursos e un certo coidado na súa realización que a afastaban da toma de vistas ou do documental turístico imperantes ata entón. Tratábase agora, coa Folk, de editar de forma regular un noticiario da *Región Gallega*, cousa que só conseguiron en parte, ben que foron quen de estrear en decembro de 1933 o seu propio Noticiario Comercial Sonoro. Uns meses antes, en marzo, presentaran no cine Coliseum de Pontevedra o filme que, desde logo, representa un fito singular na historia da producción cinematográfica galega, *Hacia una Galicia mejor/Por unha nova Galicia*, verdadeiro manifesto en imaxes a prol do Estatuto de Autonomía.

Mais, se algo hai que rexistrar nestes anos da Segunda República no noso contexto é o feito de que principien a traballar tres figuras moi importantes non só para a cinematografía galega senón para a historia do cine documental español, os realizadores ourensáns Carlos Velo (quizais o primeiro cunha clara conciencia de concibir un cine galego), Antonio Román e José Suárez. Todos eles cursaron estudios universitarios (os dous primeiros en Madrid, o terceiro en Salamanca), circunstancia que lles permitiu coñecer —a través da actividade cineclubística da época— as principais vangardas cinematográficas, das que tentarán de trasladar algúns principios aquí, ata o punto de que esa tríade foi quen de realizar un cinema documental que, ata entón, era impensable no contexto do Estado español. Non por casualidade, os nomes de Velo ou Román foron reivindicados con posterioridade por outros profesionais[10] no grupo dos verdadeiros impulsores do cine documental español. A nivel global, dicir que os seus traballos[11] se situaron na esteira dos vangardistas soviéticos e, como non, de Robert Flaherty. O

9. Non sendo un par de tentativas, ben distintas, iso si: a pouco conseguida curtametraxe de José Gil *Miss Ledya* (1914) e, moito despois, a curiosa longametraxe *La tragedia de Xirobio*, dirixida en 1930 por José Signo e producida pola Vicus Films.

10. Caso de José López Clemente no seu libro *Cine documental español*. Rialp, Madrid, 1960.

11. Citemos os principais, cinguíndonos ó contexto galego: Velo dirixiu *Saudade / Santiago de Compostela* (1935) e *Galicia/Finisterre* (1936); Suárez foi o autor de *Mariñeiros* (1936); mentres que Román realizou filmes como *Canto de emigración* ou, xa despois da guerra, un título moi importante: *El hombre y el carro* (1940).

inicio da Guerra Civil cernou esas traxectorias. Logo, o transcurso e resolución do conflicto deparáronlles diversas sortes, en concordancia coas súas distintas ideoloxías: Román asentaríase como director baixo o franquismo, mentres que Velo e Suárez coñeceron o exilio[12].

En diante e ata a morte do dictador, a producción cinematográfica galega —documental ou ficcional— foi case inexistente (as limitacións de espacio impídennos entrar agora nas causas). Isto non quere dicir que non houbese documentalistas galegos durante todos eses anos, pero as súas realizacións —nalgúns casos moi apreciables: no campo do documental de arte, por exemplo[13]— desenvolvéronse desde Madrid ó servicio da industria *nacional* (así, os xa mentados Ramón Barreiro e Antonio Román e outros como Amador del Villar). A raquítica producción autóctona limitouse á actividade dalgunha empresa de carácter local como a viguesa Breogán Films, que nos anos cincuenta aínda explota o ámbito da emigración (*Valle Miñor*, 1955) ou traballa o documental industrial (*Los laboratorios Zeltia en sus factorías de Porriño*) e, xa nos sesenta, a algunha tentativa puntual e bastante singular como a do Equipo 64 (fundado polos galegos Enrique Banet e Ezequiel Méndez xunto co burgalés Gonzalo Anaya), que apostou polo documental de arte na súa breve traxectoria (*Camino de Santiago*, 1964; *El Pórtico de la Gloria*, 1965; *Malpica*, 1965; e a inacabada *Santiago insólito*)[14]. E pouco máis, non sendo que consideremos as moi interesantes pero marxinais realizacións dos cineastas afeccionados da década dos sesenta, capitaneados polos seus dous grandes animadores: José Ernesto Díaz-Noriega e Rafael Luca de Tena.

Coa morte de Franco e a chegada da denominada "transición política cara á democracia", o cinema galego comeza a (re)nacer. Van ser uns anos de axitación socio-política da que o cinema, loxicamente, vai participar. No noso caso, asistimos á aparición dunha serie de colectivos

12. O primeiro en México (onde desenvolvería unha prolífica carreira); o segundo na Arxentina (onde iniciou unha carreira sen moita continuidade) e no Uruguai (centrándose na fotografía), antes de retornar a Galicia en 1960. *Vid.* Nogueira, Xosé. *O cine en Galicia*. A Nosa Terra, Vigo, 1997; especialmente, pp. 229-42 e 279-82.

13. Salientemos títulos como *Barcelona, ritmo de un día* (1939), de Antonio Román; tamén os de Ramón Barreiro *Velázquez* (1937), *Guitarras* (1945) e *Signos* (1945), sen esquecer a súa serie *Retablo español*, composta por tres documentais realizados tamén a mediados dos corenta e centrados nas figuras de Álvarez de Sotomayor, Benlliure e Manuel Benedito, nos que incorporou os artistas á pantalla no marco da súa vida e traballo; unha fórmula que se fará habitual nos documentais de arte doutras cinematografías (na francesa, especialmente) e que mantén a súa vixencia aínda hoxe.

14. Sinalar como único precedente interesante á producción do Equipo 64 a longametraxe documental *Así es Galicia*, rodada en 1956 polos irmáns coruñeses Docampo no formato 16 mm. Chegárase a estrear no cine Goya da Coruña en febreiro de 1957, coñecendo unha mala recepción por parte das autoridades locais: consideraron que o filme ía dar unha pobre imaxe de Galicia no exterior (reacción que denota os meritorios enfoques da cinta e, polo tanto, a súa excepcionalidade).

(Lupa, Enroba, Imaxe, Deza) que, por vez primeira desde os isolados intentos da preguerra, entenden a imaxe cinematográfica como un medio de espallamento da cultura galega e como instrumento de afirmación nacionalista. Ben que eses grupos combinaron a realización de filmes ficcionais e documentais, houbo dúas figuras neste último campo que, sen dúbida, reflectiron á perfección o carácter directo e militante que caracterizou as imaxes neses anos. A primeira foi a do lugués Carlos Varela Veiga, autor de cintas como *A loita contra a cuota agraria na Terra Chá*, *As Encrobas* ou *O 25 de xullo*; a segunda a do valenciano —aínda que radicado en Cataluña— Llorenç Soler, home de longa traxectoria no cine de resistencia que traballou en Galicia entre os anos 1976 e 1978 asinando traballos como *Gitanos sin romancero*, *Autopista, unha navallada á nosa terra*, *Condenados a beber/Alcholismo en Galicia* ou *O monte é noso*. Os títulos de todos estes filmes resultan ben expresivos das súas intencións, plasmadas nuns traballos de realización verdadeiramente competentes en ambos casos (máxime tendo en conta a precariedade dos medios cos que contaron, tendo que manexar formatos como o de super 8 e o de 16 mm respectivamente). De xeito complementario, temos nesta década as actividades do productor Ismael González, un carballiñés instalado en Madrid desde os anos sesenta procedente de Venezuela —onde entrara no mundo do cine en calidade de publicista, crítico e distribuidor— que aproveitou as súas frecuentes estadías en Galicia para cultivar a súa faceta de guionista e realizador de curtametraxes documentais en 35 mm (*Navidad en la aldea*, 1971; *Lugo, la ciudad museo*, 1972; *Yeguas preñadas por el viento*, 1977; *Laxeiro en Galicia*, 1980), a máis de promover a rodaxe doutras[15].

Nos anos oitenta a producción orientarase prioritariamente cara ó cinema ficcional, ben que tamén detectamos a presencia de dous documentalistas de características ben diferentes, tanto en soporte coma en xénero. Por unha banda, a do madrileño establecido en Galicia José Luis Defez Schmidt, que funda en 1980 a productora Bowerlay e realiza, entre 1981 e 1984, catorce documentais en 35 mm centrados na vida de insectos, arácnidos e plantas (*Insectos*, *Cerca de los girasoles*, *La danza de las alas*, *Hormigas*, *Curiosidades de las arañas*, etc.). Por outro lado, hai que reseñar o caso de Xosé Luís Martínez Carneiro, autor da serie documental —codirixida e coguionizada con Xesús A. Caurel— *A raia/La raya* (1991-92), unha producción para televisión que contou cunha dobre versión galega-castelá e que constou de doce capítulos de 30 minutos. Trátase dun moi interesante traballo (realizado non sen di-

15. *Curros Enríquez, poeta del pueblo* (1970, Luis Revenga), *Recuerdo de Rosalía de Castro* (1971, Carlos Puerto), *Monasterio de Osera* (1971, Julián Marcos) e *Os cigarróns* (1977, Miguel Gato).

ficultades) sobre os habitantes —os seus costumes, formas de vida, intercambios comerciais, influencias culturais, problemas de identidade— que poboan unha e outra banda dos 1.200 quilómetros da fronteira hispano-portuguesa.

Xa nos noventa, para rematar estes apuntamentos xerais, tres aspectos a salientar. O primeiro, a producción documental xurdida das xentes da EIS (a Escola de Imaxe e Son que se pon a andar en 1991), tan variada en estilos, xéneros e modos de traballo como a ficcional, coa que tamén comparte o práctico aproveitamento dos novos soportes (especialmente do vídeo profesional) e das texturas que estes ofrecen. De feito, entre a súa variada producción podemos atopar toda unha serie de propostas que se fan eco de diversas tendencias que ocupan ó documental contemporáneo: desde a preocupación por evocar e consignar as derradeiras manifestacións de mundos e oficios a piques de esmorecer (*Do a medida*, 1994, de Chus Ucha; *Zapatero*, 1996, Manu Mayo), ata obras de marcado carácter experimental (*Osos e pel*, 1991, A. Feijoo e J. Casanova; *Tempus fugit*, 1991, X. R. Otero, Xosé Maceiras e Andrés Teijeiro; ou as realizacións de Beatriz del Monte *Lo imaginado* e *El cielo de los signos*, por citar algúns títulos), pasando pola reflexión sobre aspectos da sociedade contemporánea (a enxeñosa *Marcando distancias/Keep distances*, de Luis Pablo Román sería un bo exemplo) ou polo achegamento a personaxes e vidas fóra da norma (en cintas como *El jardín de piedra*, de J. Carlos Rivadulla e Juan Bértolo ou na brillante, orixinal e absorbente *Yuravliov*, realizada en 1993 por Cheché Carmona e, sen dúbida, unha das mellores da década). Unha rama a salientar canto a cantidade e calidade foi a dos documentais de arte, unha liña na que se insiren traballos como *Manolo Paz* (1991, Salvador Santos de los Santos e Carlos A. Pérez Díez), *Moncho Amigo* (1993, da xa citada Beatriz del Monte), *Vari Caramés* (1994, Marco Iglesias), *Libros de artista* (1995, Juan Lesta), *El poeta metálico* (1996, Carlos Hervella Borrajo; sobre o escultor Luis Borrajo) e *Abelenda* (1996, Belén Montero), a meirande parte deles cunha cualidade media canto a rigor e creatividade máis que aceptable.

O segundo aspecto a rexistrar é o da aparición dun par de realizadores de gran personalidade, asinantes de cintas que traspasaron con moito os límites da producción local. Foi o caso de Xan Leira, que ofertou en *Patagonia, utopía libertaria* un documental de grande alcance e riqueza icónica sobre unha das loitas obreiras máis importantes e ignoradas do século XX, a folga que entre 1921 e 1922 levaron a cabo na Patagonia arxentina os peóns rurais contra os "estancieros" en protesta polas súas condicións laborais. Un levantamento que, antes de ser brutalmente reprimido polo exército, tivo un dos seus líderes no anarquista galego Antonio Soto Canalejo; a reconstrucción da súa biografía servira-

lle a Xan Leira, entón, para articular unha cinta —rodada en Ferrol, Bos Aires e as terras patagónicas de Arxentina e Chile— que, malia os seus iniciais problemas de difusión, espertou o interese de Canal+ e foi emitida no espacio *Abierto en canal*[16].

A outra figura que agroma nestes anos é a do coruñés Ignacio Vilar. Logo de debutar no cinema coas curtametraxes *Edipo e Techné, O cambio* e *Disonancias* (1999), Vilar revelouse como o autor dunha obra documental tan potente como *Polisóns*, na que abordou de fronte a problemática da inmigración ilegal nos portos galegos (ós que cada ano chegan subsaharianos por centos agochados nas bodegas dos barcos mercantes). As virtudes da cinta non pasaron desapercibidas para a canle franco-alemana de televisión Arte, que adquiriu os seus dereitos de emisión; desta maneira, *Polisóns* converteuse no primeiro documental galego que gozou dunhas tan amplas posibilidades de difusión[17]. Pero a actividade como documentalista de Vilar non se detivo aí. Apoiado sempre na súa productora viguesa Vía Láctea Filmes e na viguesa Productora Faro e mantendo o seu equipo de traballo, o seu seguinte título, *A aldea, o antigo e o novo* (2000) non desmereceu en absoluto do anterior; nel opón a ollada cara ás zonas rurais galegas que sofren o fenómeno do despoboamento (mantidas só pola vida dun feixe de xubilados) coa que realiza nas aldeas que están a coñecer un fenómeno máis recente, o da chegada de xente nova (de Galicia e doutras zonas de Europa) que decidiu mercar e restaurar casas en ruínas e vivir no campo. Asemade, o cineasta ourensán comezou a dirixir unha serie documental de trece capítulos, *A vangarda histórica galega*[18], á que seguirá outro documental sobre o fotógrafo Virxilio Viéitez.

16. Cómpre sinalar que non é esta a única obra a salientar na apreciable traxectoria documentalista de Leira, realizador doutros títulos comprometidos e sempre de interese como *Causa aberta contra o xenocidio* (no que abordou desde a nosa óptica o tema aínda aberto dos desaparecidos na dictadura arxentina), *Pepe Velo, verbas coma lóstregos* ou, máis recentemente, *Castelao e os irmáns da liberdade* (longametraxe documental rodada en Galicia, Arxentina, Uruguai, México, Estados Unidos e mais Cuba, no que desenvolve e reivindica de xeito persoal e moi documentado a biografía e aportacións do político, artista e escritor rianxeiro), estreada en Vigo a finais de xuño de 2001 e que o seu director concibe como o punto de arranque dunha triloxía á que seguirán *Atila en Galicia* (centrada na Guerra Civil) e *Os fillos da mar, as fillas da terra* (sobre a emigración). *Vid. Faro del Ocio*, suplemento do xornal *Faro de Vigo*, 22-VI-2001, p. 1.

17. No Estado español foi emitido no programa *La noche temática* de TVE no monográfico titulado *"Emigrantes: viajeros sin billete"* (30-VII-1999). En datas máis recentes, unha nova producción galega, a reportaxe *Labañou-Vilcabamba*, foi seleccionada polo mesmo programa para a súa emisión (16-VI-2001) no monográfico *"Solidarios"*; centrada na creación e posteriores actividades da ONG coruñesa Labañou Solidaria (que fixo chegar cincocentos quilos de medicinas ó distrito peruano de Vilcabamba), foi realizada por Paco Cuesta e producida por IJV co financiamento da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia.

18. As súas sucesivas entregas estarán dedicadas ós artistas Colmeiro, Eugenio Granell, Luís Seoane, Lugrís, Maruja Mayo, Laxeiro, Fernando Mazas, José Frau, Castelao, Manuel Torres, Carlos Maside, José Pesqueira e Arturo Souto.

Unha terceira cuestión a subliñar, por último, atinxe ó pulo que, na última parte da década dos noventa, cobra a actividade documental producida con destino inicial á Televisión de Galicia (en funcionamento desde 1985). Neste eido destaca a productora Costa Oeste[19], empresa que apostou por un formato, o da serie documental (ou *docu-soap*), pouco explotado aínda no noso contexto pero de probado éxito no mundo anglosaxón, baseado en presentar diversos personaxes e tramas vitais a través dos seus traballos. E de certo que as primeiras propostas, as series *Chunda Chunda* (1999; sete capítulos arredor das actuacións estivais de dúas orquestras galegas) e *Moito mar* (1999-2000; estructurada tamén en sete capítulos gravados na vila mariñeira de Aguiño), acadaron un quizais inesperado acordo entre os niveis de audiencia e a recepción crítica. Unha liña na que tamén incidiron outras propostas de interese como *Percebeiros* (de IJV Producciones), e para a que se anuncian numerosos proxectos.

En definitiva, a historia e tendencias da imaxe documental galega non resultaron tan distantes das presentes noutros lugares do mundo, salvando, loxicamente, as enormes distancias e as súas peculiares circunstancias. Mais o certo é que, cando en determinados períodos existiu unha mínima producción autóctona, as súas características —desde as primeiras tomas de vistas ata a incorporación de conceptos provenientes das vangardas cinematográficas; desde a vertente industrial e turística ata as prácticas máis artísticas ou militantes— gardaron evidentes paralelismos coas do exterior. Algo que se comproba cando, na derradeira década e media do século recén finalizado, as condicións de formación, producción e difusión (comezo dunha política de subvencións, chegada de novos soportes, creación dunha televisión autonómica, xurdimento de novas empresas cun carácter máis profesionalizado, posta en marcha de centros de formación, etc.) principiaron unha etapa de lenta e progresiva consolidación —ben que sempre insuficiente— que vén de dar os seus primeiros froitos xa maduros nos últimos anos, respondendo na medida das súas capacidades ás novas condicións —e tamén posibilidades— do audiovisual contemporáneo. Agardemos que na década que agora comeza os cineastas e productores galegos continúen a tirar da inmensa potencialidade e riqueza do documental, un xénero que na actualidade volve con máis forza que nunca e ameaza con volver reconquistar as salas cinematográficas. Un xénero que, polo demais, continúa a ser tan imprescindible como sempre.

X. N.

19. Creada en 1998 como confluencia de tres importantes empresas do emerxente sector audiovisual galego —Continental, Imaxe e Productora Faro— co obxectivo de desenvolver novos productos e formatos para as canles televisivas.

I. B
ACHEGAMENTOS Ó ESTADO ACTUAL DO AUDIOVISUAL GALEGO

O progresivo desmantelamento da distribución e da exhibición galegas, sectores básicos para un audiovisual propio e normalizado

Miguel Anxo Fernández

Na industria do audiovisual, ou máis concretamente na súa vertente cinematográfica, a distribución e a exhibición son pezas fundamentais para a súa normalización económica e cultural. Sobre todo cando, como é o caso galego, tamén se está a xogar a pervivencia, ou se se quere supervivencia, do propio país como tal. De pouco vale falar dun cine galego se finalmente carecemos de empresas que o distribúan e de pantallas que o exhiban. Non se trata xa de potenciar ou reivindicar unha autarquía endogámica, nin moito menos, trátase de que o cine é a primeira ferramenta, a máis directa e eficaz para prestixiar o audiovisual dun país por ser o motor que tira do resto da actividade.

Ás veces xorden voces que semellan conformarse co feito de que exista unha televisión propia e outras vías alternativas para rendibilizar un producto (a casete, o DVD...), que é tanto como nada. Pero sobre todo é a existencia dunha distribución propia ou de departamentos sólidos de promoción e vendas, o que posibilita o acceso dunha película a outros mercados, onde se reivindicará primeiro como galega e despois como producto universal. O seu valor fundamental está xustamente en proceder dunha cultura diferenciada, pero nada diso é posible se carecemos de distribución e de exhibición. Certo que aínda existen, sen embargo no caso da primeira non hai outra alternativa que a creación ou a potenciación dunha distribuidora forte e competitiva que abra as portas dos cada vez máis complexos mercados internacionais, mentres no da segunda o perigo está nas multinacionais, que cos seus monopolios atrancarán oportunidades ó cine galego, ó español, ó europeo ou a calquera outro alleo ó norteamericano, que só se poderá contrapesar con medidas proteccionistas (que a CEE nunca permitiría) ou coa pro-

moción e estímulo dun circuíto propio de salas (isto é máis factible) que permita achegar o audiovisual propio ó público natural, cumprindo unha función cultural irrenunciable ó tempo que sirvan de escaparate promocional diante dos mercados e consumidores foráneos.

Mágoa que non haxa motivos para o optimismo. Se a producción está a avanzar, con cativeza pero avanzando a fin de contas, na distribución e na exhibición estase a pasar polo peor momento da súa historia. Anótese que a afirmación é rotunda. Ó longo do século houbo momentos nos que dispuñamos dun empresariado forte e dinámico que cometeu o único, pero imperdoable erro, de non traballar cara ó futuro. Tamén é certo que a nosa Administración non soubo considerar a súa importancia. O propio audiovisual galego centrou as súas espectativas monolíticas na producción, o que ocasionou o desmantelamento case absoluto da distribución e da exhibición. Vexamos.

A DISTRIBUCIÓN GALEGA QUE NON EXISTE

A distribución de cine é un sector básico para posibilitar que un filme acceda ás pantallas para que o público poida gustar del. Tradicionalmente a distribución vai por conta das propias productoras a través de empresas creadas para ese fin (sobre todo multinacionais como Warner-Sogefilms, HispanoFox, Columbia ou MGM, Universal ou Paramount, as tres últimas agrupadas en U.I.P., amais das promovidas en cada país co ámbito de acción restrinxido ós seus mercados: Lauren Films, Filmax-Sogedasa, Alta Films, Vértigo, Líder, Lola Films...) pero existe tamén outro tipo de distribuidor, modesto, que se coñece como "comisionista" e opera en ámbitos territoriais máis restrinxidos (no noso caso pode ser unicamente nas catro provincias ou ampliando a un termo máis xeral de Noroeste, que inclúe Asturias e as vilas leoneas lindantes con Galicia).

O comisionista merca as películas ás grandes distribuidoras a cambio dunha porcentaxe sobre a súa posterior explotación, xeralmente en circuítos periféricos como vilas, pequenas poboacións, cine clubs ou casas de cultura. Ás veces inclúe segundos visionados de filmes nas capitais aínda que esta última práctica está a desaparecer. Así, mentres as multinacionais poden manter diferentes *sucursais* dentro dun territorio, o modelo máis implantado é o dos distribuidores comisionistas (empresarios autónomos) nas periferias, ou de acordo a un reparto por rexións, nacionalidades ou "zonas". En Galicia historicamente conviviron ambos modelos, con notorio predominio de empresariado comisionista sobre a sucursal. Así, en 1935, Galicia tiña o seguinte plano de distribución, con catorce empresas, na súa maioría comisionistas:

DISTRIBUIDORAS EN GALICIA. 1935	
A CORUÑA	**VIGO**
ATLANTIC FILMS	SALVADOR AVENDAÑO
FILMÓFONO	ESPECTÁCULOS CELTA
ROMÁN GONZÁLEZ	FEDERICO MONROY ARIZMENDI
HISPANO FOXFILM	
HISPANO AMERICAN FILMS	
JOSÉ LEDO	
METRO GOLDWYN MAYER IBÉRICA	
JOSÉ MIGUEL MONTERO	
PARAMOUNT FILMS	
GUMERSINDO PEREIRA NOUCHE	
UFILMS (ULARGUI-FILMS)	

O mercado evoluciona e a exhibición entra nunha seria crise a finais dos anos sesenta que remata afectando ós distribuidores. Por iso, mentres a finais dos anos setenta había na Coruña nove empresas, dez anos despois só eran dúas. Pola contra, en Vigo mantíñanse os mesmos nese mesmo período: Emilio Baños e Secundino Otero.

EMPRESARIOS DISTRIBUIDORES. A CORUÑA	
1979	**1989**
GUILLERMO GÓMEZ ONTAÑO	ALBERTO BALGOMA
ROGELIO TOURÓN	ROGELIO TOURÓN
MANUEL SUÁREZ BOLADO	
JOSÉ MARÍA ARÉVALO	
JOSÉ PAZOS GARCÍA	
LUIS CARAMÉS	
LÓPEZ COMPANIONI	
ALBERTO BALGOMA	
ROMAY	

Elaboración propia. (Refírese a persoas físicas que nalgún caso representaban a varias marcas).

De estar representadas en Galicia a case totalidade das marcas españolas a comezos dos anos setenta, repartidas entre oito distribuidoras autóctonas (o caso de Rogelio Tourón era distinto por ser o delegado da multinacional UIP para a zona Noroeste, non era pois un empresario autónomo), en 1999 xa só eran tres as que traballaban unha boa parte do material: UIP mantén na Coruña a súa delegación territorial para o Noroeste, representando a Paramount, Universal e MGM; mentres en Vigo se

situaban a axencia do comisionista bilbaíno Suso Zinea S.L. que leva Warner-Sogefilms, pero sobre todo Baños Films cos materiais de Lauren, Alta, HispanoFox, Buenavista ou Tri Pictures. O resto da oferta procede directamente de Madrid (Columbia, Líder, Lola Films, etc.), a onde deben acudir os nosos exhibidores para programar nas súas salas. Dous anos despois a situación segue a agravarse e actualmente xa só sobreviven as dúas operadoras situadas na cidade olívica, ó desaparecer a sucursal coruñesa de UIP, pois agora hai que negociar directamente con Madrid.

DISTRIBUIDORES EN GALICIA. 2001
VIGO
BAÑOS FILMS SUSO ZINEA S.L.

Elaboración propia

A evolución histórica é clara. O feito de que Galicia fose perdendo distribuidores amosa a tendencia dos mercados a centralizar a oferta (a súa maioría en Madrid), ó tempo que evidenciaba unha crise exhibidora que foi pechando salas de xeito regular ata xa entrada a década dos noventa. Faise notoria tamén a falta dun empresariado autóctono emprendedor no sector cinematográfico, máis alá do seu carácter de comisionista, e do mesmo xeito que hai actualmente empresas vascas (Golem Films) ou catalanas (Lauren Films) traballando para o ámbito territorial español, en Galicia carécese de iniciativas semellantes. Se nos anos corenta operaban desde Madrid, o vigués Cesáreo González producía e distribuía cine baixo a marca Suevia Films; nos anos sesenta o seu irmán Arturo facíao con Regia Films; nos setenta era o carballiñés Ismael González con varias marcas, e nos oitenta o coruñés Javier Ozores desde Búho Films; actualmente a situación está en niveis de carencia absoluta. O caso do lugués Julio Fernández, propietario do puxante Grupo Filmax, con sede central en Barcelona, non se pode incluír pois os seus materiais en distribución xestiónanse desde Baños Films.

Sen embargo, o optimista desenvolvemento xeral da industria cinematográfica permite adiviñar trazos de futuro máis esperanzadores. Abren novas salas, estabilízanse os peches, afróntanse as reconversións, aumentan os puntos de difusión alternativos (cine clubs, auditorios, casas de cultura, cines municipais...), a producción medra, e dese xeito os distribuidores independentes (os autónomos ou comisionistas) atopan novos recursos que lles permiten resistir e superar provisoriamente á presión das multinacionais coa súa tendencia á centralización, insensibles ós trazos diferenciais que aporta Galicia co seu mercado.

Un exhibidor local prefire o trato persoal e solidario cun distribuidor que coñeza a complexa realidade socioeconómica galega que negociar cun executivo centralista, incapaz de comprender, por exemplo, que o concepto "periferia" é moi diferente en Galicia que en Cataluña ou en Madrid. En Galicia hai poboacións con 7.000 habitantes cunha pantalla de cine que sen embargo non poden aceptar a explotación a porcentaxe dos filmes porque a súa rendibilidade é nula. Obviamente non pode medirse por un igual a "periférica" Caldas de Reis que as periféricas Fuenlabrada ou Hospitalet de Llobregat. Os exemplos estenderíanse a outros aspectos que non son agora do caso.

A medio prazo a distribución afrontará novas convulsións, pero se desde as institucións galegas se asumise a necesidade de protexer o cine e todas as súas circunstancias, ou se estimula e potencia o sector da distribución (e por descontado o da exhibición) ou se promove unha distribuidora galega competitiva que en todo caso nunca sería tan eficaz como o modelo privado, a situación podería virar. Xustamente no ámbito privado só temos nestes momentos unha empresa autóctona: a viguesa Baños Films coas limitacións que lle dá o seu carácter de comisionista. Sen embargo (é un dato a considerar) desde a súa limitación, e sen ningún estímulo institucional, Baños Films acolleu nos seus catálogos o 80 por cento das longametraxes feitas en Galicia con relativo éxito de xestión desde 1989, e incluso das filmadas nos exteriores galegos nos anos anteriores. O dato pode levar a considerar esta vía como solución a curto prazo para nos dotar dunha distribuidora que defenda o producto galego no seu propio mercado natural pero tamén, e sobre todo, no mercado exterior.

DEIXANDO PASO ÁS MULTINACIONAIS ANIQUILADORAS DUNHA EXHIBICIÓN GALEGA

A crise da exhibición tocou fondo en Galicia como no resto do Estado aínda que a súa particular configuración territorial, con maioría de poboación dispersa, faga que a remontada teña unhas características peculiares. Se hai dez anos os síntomas eran preocupantes polo continuado peche de salas, sobre todo na periferia das cidades, a situación tornouse preocupante pero á inversa. A euforia que está a vivir actualmente o conxunto do Estado cun crecente índice de aperturas, rematou por afectarnos con consecuencias que non sempre serán positivas.

A EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA EN GALICIA

Ano	Salas
1980	168
1990	97
2001	176

Elaboración propia. Os datros referidos ó ano 2001 son provisorios pois o ritmo de aperturas/peches continúa.

Malia rexistrar un espectacular crecemento de pantallas con relación á década dos noventa e estar xa a superar as existentes nos oitenta, seguimos a ser deficitarios pero co paradoxo de que temos capitais superando xa amplamente a ratio de rendibilidade (estimada en 15.000 / 17.000 habitantes por pantalla, como é o caso de Santiago con 20 ou de Lugo con 14, ou o máis sorprendente de todos, Vilagarcía de Arousa que de 2 pantallas pasou a 9...), mentres outras aínda non chegarían a ela (o caso de Vigo con 20).

Nas vilas, a solución (medida por este mesmo baremo), tampouco é óptima, pois son poucas as que se moven nese censo mínimo, que sen embargo teñen unha pantalla ou ás veces dúas (Caldas de Reis, A Estrada ou Ponteareas), xunto a outras con poboacións entre 10.000/15.000 habitantes que aínda carecen de cine comercial (O Barco de Valdeorras, Ordes, As Pontes...). O caso de Viveiro tórnase espectacular pois posúe catro pantallas que a sitúan moi por debaixo da súa rendibilidade. Desta ollada de urxencia despréndese que o noso mapa exhibidor precisa dunha reestructuración que tome en consideración as súas peculiaridades xeográficas e o seu modelo poboacional.

MUNICIPIOS E POBOACIÓNS CON CINE EN GALICIA	
Total municipios:	314
Total poboación:	2.742.622
Municipios con cine:	24
Poboación con cine:	1.269.554
% Municipios con cine:	7,6
% Poboación con cine:	46,3

Fonte: Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación, AIMC. Cineinforme, marzo 2001

Por fortuna o espectáculo cinematográfico en salas mantén o seu atractivo e resistiu con éxito o fortísimo impacto consumista da casete ou das distintas modalidades de televisión. As películas seguen a ter o seu espacio natural nunha sala escura e o público mantén o aprecio da diferencia, de aí que a suposta crise semelle superada de xeito definitivo. A exhibición é un sector economicamente rendible a pesar das diferencias derivadas da súa situación nunha gran poboación e noutras máis pequenas.

Sen embargo, apréciase unha importante contradicción polo ritmo de oferta que leva a distribución no territorio español. Os distribuidores inflacionan a oferta de títulos provocando a imposibilidade da súa absorción total polas pantallas debido á actual configuración do mercado, ocasionando un ritmo taquicárdico de estreas, cunha aposta de arredor dos 400 filmes anuais e unhas ducias máis de carácter minoritario ou

restrinxido (clásicos, filmes con dúas ou tres copias, cine clubs, etcétera). Vexamos. Unha pantalla situada nunha capital exhibe un máximo de 30/35 títulos ó ano e un mínimo de 20. Isto último enténdese poñendo como exemplo dous títulos a estrear a finais do verán 2001, como son *El planeta de los simios* ou *A.I.*, que polas súas expectativas comerciais estarán en cartel un mínimo de 4 semanas. Cada unha destas semanas, esas pantallas ofertarán unha película menos. Normalmente a media sitúase nos 26 filmes por ano, de xeito que, un complexo de 5 salas ofrecerá como moito un total de 150 películas. ¿Que pasa coas outras 250? ¿É iso unha situación normalizada? Agrava o problema o feito de que ás veces os títulos se duplican na mesma praza pero en diferente empresa exhibidora....

No caso das vilas a cousa complícase máis, xa que polo regular ofrecen un título por semana, e nos lugares con pantalla única fará un total de 56/60 películas anuais ¿E as outras 350? A cambio hai casos puntuais como o do Carballiño (cunha sala, un cine club e as Xociviga que organiza esta entidade) que pode rematar o ano con preto de 200 filmes ofertados. Aquí a compoñente cultural fai posible que a oferta mellore considerablemente. A alternativa de ofrecer 3 filmes por pantalla/semana sería a máis axeitada, pero nin resulta rendible ó empresario nin os baremos actuais do mercado permiten tal cousa.

Feita esta aclaración, atopámonos sen embargo co feito de que o ritmo de aperturas aumenta en Galicia, aínda que tamén se producen peches. Actualmente estase a traballar xa nun complexo de 15 salas a abrir en Narón, na comarca ferrolana. Tamén hai previstas próximas aperturas en Carballo e Ribadeo. A estes hai que engadir outros rumores que vencellan a unha coñecida empresa de alimentación coa apertura de multisalas aí onde se establezan, aínda que se trate de vilas. En todo caso parece confirmado o interese da exhibición foránea por dinamizar o parque galego, mágoa que non se potencie o sector autóctono para garantir unha infraestructura mínima que asegure no futuro a chegada do cine galego ó seu público natural. En canto a peches, haberá que salientar o repentino desmantelamento da histórica empresa Hermanos Fraga, que creara o pioneiro carballiñés Isaac Fraga, e que de ser o líder absoluto da exhibición galega nos anos corenta e cincuenta, está a piques de desaparecer. Xunto á venda do histórico Teatro-Cine Fraga de Vigo (merçado por CaixaGalicia para situar un centro cultural) e os peches do Avenida (Ferrol) e mais do Losada e do Xesteira (Ourense), fálase do inminente peche do Gónviz e do Victoria (Pontevedra). Grandes locais que subsistían sen a penas incorporar as innovacións técnicas necesarias para garantir a súa competitividade fronte ós multicines. Deste xeito, o liderado actual da exhibición galega pertence a Vigo Cines con 46 pantallas, aínda que teñen previsto novas incorporacións con novas empresas que se asociarán ó seu circuíto.

Sen embargo, o sector xa está a sentir os primeiros síntomas de crise a nivel internacional por un desenvolvemento incontrolado e non planificado, que amosou os seus primeiros sinais nos Estados Unidos. Das 25.000 pantallas que tiña en 1993, pasou a 39.000 aproximadas en 2001. Sen embargo, no ano anterior xa pecharon 2.000 e as empresas Loews e AMC anuncian a clausura para estes próximos anos doutras 1.200. Se aplicamos aquilo tan real de que cando a economía norteamericana tose, os demais países enferman, a onda expansiva desta tendencia á baixa non tardará en chegar a Europa. Anótese o dato de que na cidade de Los Ángeles, separados por menos de 40 metros, hai dous megaplex de 30 e 25 pantallas.:. Xa en Madrid, e sobre todo na súa periferia pola existencia de grandes complexos, estanse a dar as primeiras voces de alarma pola inflación que se está a producir, e todo apunta a que en Galicia non tardará en vivirse unha situación semellante. Así e todo, a alternativa de abrir salas nas vilas pode deixar de ser unha aventura económica se apostan por pequenas empresas de carácter familiar que finalmente se asocien nun circuíto forte e poderoso que poida presionar economicamente ás distribuidoras para acceder ós materiais en boas condicións de prezos e novidade.

As iniciativas para captar espectadores avanzan moito. Ás naturais renovacións técnicas de son, luz e butacas, súmanse recursos moi atractivos cara ó espectador (o día do espectador, o carné de estudiante ou maiores de 65 anos). Pero hai que ampliar a oferta de horarios impostos polos novos hábitos de traballo (matinais e de madrugada), ir a un maior número de películas e máis variadas en diferentes sesións (de xeito que poida haber 3/4 películas na mesma pantalla por fin de semana), ou imprimindo programas que o espectador poida consultar comodamente. De feito, xa se están a facer pero só puntualmente, mais faise necesario promover unha renovación a fondo da exhibición galega para impedir a definitiva colonización do sector e, de paso, o peche da producción autóctona ó seu público natural.

En todo caso, distribución e exhibición son pezas fundamentais para unha normalización audiovisual. Mágoa que en Galicia aínda non exista unha conciencia real do problema e que finalmente se estea a permitir que as multinacionais, coa súa aposta por unha globalización que ten todo de económica e nada de cultural, se apoderen de ambos sectores.

M. A. F.

Contexto de ficción e series de televisión en Galicia

Marcelo A. Martínez Hermida

I

A serie de ficción hoxendía vén sendo, xunto coa emisión do cinema e os informativos, un dos alicerces da programación televisiva. O carácter publicitario do discurso televisivo fai que as series, baseadas en estructuras narrativas tradicionais, seguras e consolidadas, sexan un bo enganche para manter as audiencias. Por si mesmas as series constitúen un dos mellores reclamos estéticos, ideolóxicos e de socialización do discurso televisivo con esas audiencias. A súa estructura en continuidade (día a día, semana a semana...) fai que sexa un formato atractivo para as canles emisoras. O especial ordenamento destes productos nos cadros de programación fan que as series sexan espacios de congregación de televidentes fieis.

A moda[1] dos noventa, cando comezou a substituírse a producción norteamericana pola producción de series propia ou *nacional*, consolidou as series na televisión xeralista do Estado e das Autonomías coma alicerce da programación das horas nobres (o nomeado *prime time*[2]) e tamén dos nichos reservados ó *"ideal demographic"*[3]. Desde o seu ca-

1. Cabería xa falar de "tendencia", constatada polo fluxo actual do mercado internacional. Xunto co cinema —case exclusivamente norteamericano— as series *nacionais* ocupan o 62,1 por cento do tempo de emisión estatal, segundo datos elaborados por GECA a partir do balance de TNSofres A.M. de 1997-2000.

2. As horas nobres ou *prime time* corresponden a aquela franxa da programación onde se concentra perante do televisor o volume maior da audiencia. Correpóndese coa audiencia familiar.

3. O *ideal demographic* refírese a grupos, xeralmente femininos e de mocidade, que forman un segmento altamente consumidor.

rácter comercial histórico a serie desenvolveuse cara a un producto con rendibilidade social e de interese público[4]. A Televisión de Galicia, coma outras, a falta dun maior presuposto e sen grandes arelas creativas, imitou este modelo e política na necesidade da competencia coa televisión xeralista do Estado. O resultado social é que as audiencias da TVG se manteñen e anovan. O resultado económico é que o custo se dispara e, neste caso, sen ver resolta unha estratexia de obtención de rendementos, por exemplo, publicitarios para a canle. Esa non contraprestación de producto-rendibilidade económica para o emisor (e para a reinversión e incentivamento) no que atinxe ás series, indica que a TVG percibe un diñeiro público fóra de orzamentos ordinarios para afortalar a súa posición diante da competencia, máis que para fornecer a producción e o traballo nacente que se xera coa *industria seriada.* O sector, tamén a TVG coma correa de transmisión, é subsidiario dunha política pública que é quen controla os contidos e decide quen debe facelos, sen atender realmente a unha planificación da rendibilidade económica da programación neste caso.

Ó redor da Televisión de Galicia foise constituíndo un anel de producción herdeiro do intercambio político-económico que converteu a canle autonómica nunha extensión do poder do Goberno e nunha roda de mercado para os vellos medios de prensa —con divisións audiovisuais ou oficinas de producción—, para as empresas de infraestructuras —a TVG naceu coma monstro emisor-productor tipo TVE, pero sen infraestructura suficente— e para antigos empregados da propia TVG —velaí executivos, programadores, realizadores[5]...—. Fóra deste anel a provisión de contidos, sexa de ficción ou non, volve pasar polas axendas do Goberno para ter unha existencia efectiva na TVG ou para acceder á política de migallas do audiovisual quen, como sector estratéxico, *medra* sen posibilidade da axeitada visión industrial que lle é propia[6].

As condicións do contexto, modas e capacidades de reclamo subliñadas deseñan un marco de estratexias que favorecen a concentración do mercado, a navegación incerta das políticas e obxectivos de programación e as limitacións dunha certa transmisión ideolóxica. Neste marco móvese a programación da TVG, incluídas as series de ficción.

Coma extensión dun cliente único e dominante como é a Xunta de Galicia, a TVG é un *motor* do audiovisual que limita e amolda o sector

4. Se atendemos as xustificacións dos programadores das canles públicas cando falan das políticas de custos e ingresos.

5. Estamos a falar de divisións audiovisuais como as do Grupo Voz ou Editorial Compostela, de infraestructuras como as que ten CTV ou a propia Voz e de productoras como Pórtico ou Zenith.

6. Martínez Hermida, M. *Televisión y vídeo en Galicia. La intervención de la institución autonómica en el sector audiovisual.* Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1994.

para fornecer a continuidade de emisión, diriamos que case unicamente. A política audiovisual da Xunta de Galicia, doutra banda, tende a reforzar un audiovisual en poucas mans. Namentres, a mesma administración activa a asociación con certas empresas e fundacións (no eido da animación ou na administración das localizacións para o audiovisual)[7] ou considera a formación para a man de obra técnica, esquece a formación de productores, guionistas e actores[8], tamén as liñas de investigación e desenvolvemento parellas ou, como dixemos xa, non dá crédito á consideración industrial do sector e non alenta a creación dun tecido empresarial que apoie e se apoie no audiovisual (velaí a necesidade de xerar *clusters* e políticas fiscais que disparen o sector)[9]. Atopámonos, xa que logo, cun sector con eivas importantes que se traducen nos seus productos. Bens que, a pesar dos esforzos e das ilusións, a penas contan con promoción e distribución[10] —outra grande eiva do sector— se non é a través da TVG ou das subvencións da Xunta, encamiñadas agora a apoiar máis as producción estatais que as propiamente galegas. Xa que logo, non se desenvolve unha política audiovisual e televisiva con obxectivos harmonizadores, aínda que si interesados.

Todos estes problemas inciden, directa ou indirectamente, na producción das series para televisión, na súa calidade, e poderiamos dicir que nas liñas que sustentan as súas formas, contidos e representacións. A elección da *"serie"*[11] coma formato case único para desenvolver a creatividade da ficción galega implica, en programacións pouco activas como a da TVG, unha aposta para o anovamento e mantemento da au-

7. Lijó Marcote, T. *Aproximación ás Film Commissions: modelos e xestión.* Departamento de Ciencias da Comunicación. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2001.

8. Seguindo a Doc Comparato: "Actualmente o audiovisual abrangue o teatro, o cinema, o vídeo, a televisión e a radio". Cómpre, xa que logo, contar con aqueles que exercen nestes eidos.

9. Segundo a Xunta de Galicia, dentro do hipersector "Telecomunicacións e audiovisual", o audiovisual galego moveu 7.000 millóns no ano 1999, sendo a metade producción interna, *é dicir, para consumo galego.* A Xunta, nese ano, contabilizou 160 empresas no sector. No eido do audiovisual empeza a falarse da creación de *clusters*, sempre dirixidos desde empresas e organismos xa posicionados no sector e dentro do *ael* amentado.

10. O fracaso da distribución, respecto das series galegas, constátase na primeira experiencia de venda externa da serie *Mareas vivas* a ETB e TeleMadrid. A falla dun deseño previo de distribución e de producción susceptible de venda externa que permitiu o fracaso nese caso, sen embargo non debe relacionarse de seguido coa política de colaboración da TVG coa FORTA na recente coprodución de *tele movies.*

11. Na *serie* temos un mesmo personaxe ou personaxes que viven historias diferentes; na *mini serie* ou no *seriado,* os persoaxes viven unha historia. A diferencia primordial, como indica axeitadamente Isolino Alves de Sousa na súa obra *O guión audiovisual,* Departamento da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2001, p. 98, é que a *serie* ten episodios e o *seriado* capítulos. Neste é a mesma historia; na *serie* son conflictos que se resolven normalmente en cada episodio. Nos cadros de programación de TVG falamos propiamente do formato de *serie*, vista a producción *nacional* emitida maioritariamente.

diencia en principio limitada. Tamén, hai que dicilo, con pouca diferencia do programar común da ficción da competencia. A capacidade de risco é pouca nas programacións e no mundo das series *nacionais*. Sen embargo e a maiores, a TVG ten o costume de esgotar e reproducir os formatos ata o cansancio, alongando os *estándares* ata que lle superan reiteradamente no *share*[12]. Dentro do formato é difícil que innove, non sendo no que atinxe á variación ou verniz de "proximidade"[13] que supón *diferente* á audiencia galega.

II

A Televisión de Galicia enganchouse hai uns seis anos á moda das series *nacionais*. Un dos motivos, cecais o principal, foi precisamente a imposición desta tendencia de mercado e, subseguintemente, a loita polas audiencias que lle restaba a competencia ó abeiro desta tendencia, cando a teimosa TVG mantiña daquela *(¿mantén?)* unha programación periclitada[14]. É doado imaxinar un televidente en horario de máxima audiencia, canso da loita laboral cotiá, cambiando por arte de mando o persistente bucle informativo, a incansable festa do *luír* ou os filmes de *elección* da TVG pola, máis complexa pero relaxante, artesanía de contar historias para lembrar, esquecer sen molestias, identificar e identificarse, emocionarse ou rir a cachón.

Os programadores galegos[15] gábanse, na actualidade, de que os televidentes fieis prefiren as series propias ás series estatais a pesar da pouca experiencia en producir, difundir e en programar este tipo de productos. Pódese definir a programación de series na TVG como un exercicio novo e pouco artellado. Xunto o que xa dixemos, os programadores galegos

12. "O *share* serve para medir a cota de mercado que unha canle ou un programa pode conseguir fronte á competencia. En termos de audiencia é a porcentaxe que representa a audiencia media dunha canle, nun período de audiencia definido, con relación ó total de espectadores que nese período estaban diante do televisor". Contreras, J. M. e M. Palacio. *La programación de televisión. Comunicación audiovisual*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001.

13. A "proximidade", que algúns teóricos reseñan propia do eido das empresas locais de televisión, é unha estratexia activa dos medios respecto da captación da audiencia. Consiste en relacionar a mensaxe cos supostos valores, identificacións e representacións comunitarios e individuais da audiencia que se quere conseguir.

14. O exercicio da programación é unha arte difícil. A TVG que sorprendeu antes coa incorporación ós cadros de programación de ficcións estranxeiras novidosas para os palimpsestos estatais (velaí *"A escrava Isaura"*), semella na última década ir ó pairo da competencia, a remolque. Sen embargo, non se lle pode discutir o esforzo engadido para promover unha *industria seriada*, aínda que sexa cativa, clónica e concentrada. O contexto, novamente, fai que as cousas non sexan doutro xeito.

15. Fronte a *Periodistas*, *El Comisario* ou *Policías* series de suposto selo ocupacional, a audiencia galega na pasada tempada preferiu de lonxe as comedias, dramedias e series familiares. A audiencia galega, cecais máis ¿clásica?, foxe de entornos corporativos para compartiren o chiste ou chisme que xorde na representación da propia comunidade. A TVG non emitiu, ata de agora, series de marcado cariz profesionalista.

optan, como as privadas xeralistas, por un ordenamento de tipo horizontal, tratando de achegarse a un *checkerboarding*[16], é dicir, emitindo todos os días da semana unha serie de producción *nacional* diferente e abrindo o horario de grande audiencia. A gran dificultade para manter esta estratexia é o irregular dos resultados, posto que ó tratarse de productos máis ou menos diferentes non se consegue o efecto de fidelización que se pretende. Só a base de complementalo con repeticións de episodios[17], buscando outros segmentos de audiencia. As privadas xeralistas reforzan as series, facéndoas eixo de todo o programa vertical, é dicir, do día, ó través de autopromocións e co apoio doutros programas que falan das series directa ou indirectamente. Este reforzamento aínda é moi lene na planificación de TVG.

Outro problema que semella menor e que pode servir como exemplo da provisionalidade é a alteridade e disparidade nos cortes publicitarios nas series (xa falamos antes da escasa comercialización) o que provoca saturacións e perdas no fío das historias. É complexo para os guionistas adaptar o formato das series ó non ter marcados os cortes e así, ademais de non estar afeitos a escribir nestes formatos polos imprevistos característicos destas producción e da creación dunha *industria seriada* coas eivas da galega, o proceso tamén esta cheo de imprecisións e, en consecuencia, (non só por esta causa) de fórmulas moi repetidas.

Estas repeticións reprodúcense tamén nas características dos personaxes dunha serie a outra, nas resolucións das partes e episodios, nos chistes, nas temáticas, no tratamento audiovisual... pola estreita marxe do exercicio de programación en busca dunha seguridade excesiva que a estanca, pola selección temática pechada que marca a TVG que fala duns certos teitos ideolóxicos ou polo condicionamento de obxectivos dirixidos soamente cara ó mercado interno e á necesidade da continuidade de emisión. Este excesivo exercicio de *prudencia* e de falta de confianza na creatividade do sector fala dos límites da propia televisión neste eido e do pouco apoio que aporta para a formación do sector e os seus operativos.

Pese a estes problemas, a evolución das series galegas refire a achádegos de interese fundamentados na representación de certas formas de vida, na busca de contrarios[18] para conducir a acción, nas visualizacións de exteriores recoñecibles (aínda que poucos) como propios e na inter-

16. É unha tira de xénero ó longo da semana, centrada normalmente no *prime-time*.

17. Temos un exemplo en *Pratos combinados*. A primeira tempada esta serie non acadaba as grandes cotas de audiencia que agora recolle. Este dato é significativo, xa que indica que a audiencia recoñece "por cansazo" o espacio ou ben que a audiencia mudou e segmentouse. A mudanza da audiencia debería verse acompañada de novas apostas de programación.

18. Formas de vida baixo o prisma do binomio urbano-rural, por exemplo.

pretación dalgúns actores. O máis nomeado, non embargantes, é a ruptura dos estándares mediáticos da lingua que amosou a real riqueza do galego e que, mágoa, quedou só nas series e non traspasou a outro tipo de productos. Se ben os formatos galegos asimilan estructuras e escrituras xa revisados polas series estatais e estranxeiras, sobre todo aqueles dirixidos á comedia e ás audiencias familiar e feminina, as variantes diferenciais que se poderían desenvolver non se constrúen o suficente como para xerar productos diferentes que posicionar no mercado externo. Programadores e algúns productores e guionistas conveñen en que o problema estriba na *diferencia* cultural deses trazos galegos. Obsérvase a diferencia como unha negativa á proxección deste tipo de productos no exterior, cuestión longamente desmentida pola historia das series e o cinema[19]. O uso da *diferencia* é máis por asegurar un público propio, víctima da continuidade de emisión imposta e identificable coa restrinxida visión de *audiencia* da propia TVG, que por innovar nas temáticas galegas posibles e nas formas de dalas a coñecer a outros públicos. Digamos, asemade, que os tópicos que se asentan nas series galegas son tan rancios que son asumibles, pero non sorprenden nin suxiren novos pensamentos. Inclusive a aqueles que son *audiencia* da TVG.

Pode que sexa arriscado falar dunha certa estratexia previa para o exercicio dunha determinada *transferencia ideolóxica*[20] a través das series galegas por parte da TVG, fóra da *moral* que impoñen os horarios e dalgúns risibles *tabús* que a actual *democracia televisada* evidencia. O punto de vista das series para audiencias amplas soe reforzar os valores tradicionais da comunidade, reconducindo os problemas e as novidades que se expresan nos contidos cara a solucións en positivo, asumibles incluso dentro dunha posible extravagancia. Esta constante no formato actual vén delimitada pola reiterada prudencia que se exerce perante a producción e a ideación das series máis que por unha estratexia deliberada de querer introducir subliminalmente unha ideoloxía. Certo é que a TVG, como calquera outra emisora, posúe unhas normas máis ou menos *aceptadas* de moralidade acordes co que pensan que é a audiencia, pero son máis os perigos da *autocensura* e o peso de contexto de producción (dise que o contexto é o oitenta por cento da realización dunha serie) os que deseñan finalmente os contidos.

É nese punto, no contexto de producción, onde se pode dicir que a TVG si reduce as expectativas, controlando *quen* chega a realizar o

19. Pensamos no *western* norteamericano, tan local e universal, ou no *humor á británica*, tan similar e diferente ó propio.

20. Referímonos a que haxa un control esaxerado, de propósito. O que non quere dicir que se intente. Como veremos si existe unha intencionalidade política, desde o momento en que se impón un só formato para a creatividade e que se decide quen o fai. Estimamos que o como se fai aínda non está artellado como estratexia común na TVG, pola cantidade de exemplos que, no caso, demostran a inexperiencia no control das series.

producto. Doutra banda, e no mesmo senso, a representación que se fai das *realidades* da sociedade galega a través dos estereotipos utilizados e da axenda temática á que se acode[21] é dabondo estreita. Un cambio escénico non supón unha realidade diferente, unha acción distinta, xa que os personaxes son os mesmos e actúan do mesmo xeito. A clonicidade das tramas, por exemplo, asegura un modo de ver e a súa repetición é constatable tempada tras tempada[22]. Non só na clonicidade de tramas, senón na estructura xeral das series que anovan fórmulas exitosas recoñecibles pola audiencia[23].

Sen chegar sequera a unha utilización grave dos *pseudo eventos*[24], como no caso esaxerado doutras series estatais, as series galegas emitidas pola TVG responden a unha axenda revisitada de problemas con solucións politicamente correctas: a sida, as drogas, a emigración, o tema do caciquismo revirado en paternalismo, o ascenso da muller, a inexperiencia da mocidade... A TVG sabe delimitar moi ben os seus espacios informativos do que considera ficción. Sería inconcibible, por exemplo, que o tratamento da política galega, cos actuais protagonistas informativos que propón a TVG, fose trasladado ó contraste das discusións que sobre un tema ou outro tivesen os personaxes dunha serie.

O tratamento do humor[25], outro paradigma, como constante nas comedias familiares ou na nomeada *sit com* roza, en xeral, o arrepío nas series que a TVG emite.

21. Os personaxes das series galegas son marcadamente *planos*, están inmersos nunha representación tan *coral* —característica do formato— que lles é difícil profundizar e expresar solucións non previstas no común do formato. Só algunhas interpretacións evidencian un certo sentido de identificación e de sentimentalidade a maiores respecto do espectador (Velaí o caso do Pereira en *Pratos combinados* ou do Currás de *Mareas vivas* que de ser personaxes planos, a convincente "teatralidade" dos actores convérteos en referentes clásicos de comportamentos, case sempre asumidos, controlables e dominados ideoloxicamente polo receptor). No que atinxe ás *axendas temáticas* referímonos aquí ó conxunto máis ou menos ordenado de proposicións que os creadores e a producción dispoñen para principiar unha conversa co espectador. A súa *actualización* conleva unha maior "proximidade" á realidade que se cre vive o televidente.

22. A recente emisión dos primeiros episodios de *Terras de Miranda* indica unha continuidade do esquema de *Mareas vivas*. Os programadores salientan a necesidade de "trasladar" a escena do "mar" ó "agro" por unha simple cuestión de que a "realidade" deste último se atopaba en desequilibro co excesivo tratamento narrativo dos temas marítimos.

23. Velaí o caso de *Rías Baixas*, cun tratamento semellante do *Dallas* comentado por Ang (1985) e máis aínda do *Falcon Crest*, ou de *Avenida América* coma escenario escolar onde ultimamente a mocidade parece que viva todos os seus problemas.

24. Traslado dos temas de actualidade ó *debate* nas tramas da serie.

25. Lendo a Fernández Flórez: "... un pueblo joven o una literatura joven no dan frutos de humor. El humor aparece cuando las naciones ya han vivido mucho y cuando en su literatura hay muchos dramas, muchas tragedias y mucho lirismo; cuando el descontento ya se exteriorizó con genialidad en cólera y en lágrimas, en sátiras y en reproches [...] hay razas y pueblos especialmente capacitados para el humor, y que, entre aquellas, la céltica fue la que produjo más y muy famosos escritores que lo cultivaron [...] el hecho de que sea Galicia la región donde surgen más escritores humoristas". Fernández Flórez, W. "El humor en la literatura española. Discurso de ingreso en la Real Academia Española", en *Obras completas*. Carrogio Ediciones, Barcelona, 1979.

A contaminación do *malhumor* das series españolas convoca nas series galegas o espectro do sarcasmo, máis que do humor que se pode observar na literatura clásica dos galegos. E así rimos máis das desgracias do personaxe, sen consecuencia das bondades coas que o humor gratifica e dignifica. A gargallada substitúe ó sorriso. Esa posición dominante da burla non é máis que un subterfuxio típico para facer as beiras ó espectador, tan común no común do formato e no sentir da comedia allea que non galega. É doado pensar na tráxica consecuencia narrativa destas seriedades. A perda de mecanismos propios para conxurar o entretemento, afástanos tamén do coñecemento propio, de coñecermos. Cabe pensar que a simpleza do humor das series galegas só é froito da inexperiencia na escrita destes formatos e das velocidades de producción, como noutras cuestións que xa apuntamos e que semellan teñen a mesma raíz.

III

A comenencia de revisar e adaptar textos literarios propios parece unha boa idea para non só chegar a unha mellor explotación do formato das series, senón a outros formatos e a outro tipo de producciónss como as cinematográficas dentro do amplo marco de expectativas que puido exercer pero non exerceu co pulo necesario a TVG.

Á parte do gran *stock* que a TVG posúe da producción galega e non programa máis que en festas do sentir comunitario ou en horarios minoristas de audiencias minorizadas, tal debe ser o concepto de audiencia da TVG, as novas liñas de anovamento da ficción da vindeira tempada ou marcan máis do mesmo ou inician coproducciónss para a realización de *tele movies* dun calado ético[26]complexo. O intento, doutra banda, de novas formas de ficción atopámolo na *première* dunha serie de contos este verán[27]. A súa tentativa de amosar a literatura breve galega, actualizándoa mediante unha trama nova que nos remite á actual recuperación dos contacontos, a través dunha linguaxe audiovisual igualmente complexa para a televisión pero valente, significa unha

26. Visto o tratamento informativo previo que se fixo do feito, a elección do caso do tetrapléxico Ramón Sampedro (única *tele movie*, filme para televisión, gravada pola TVG polo de agora no convenio con FORTA) como referente desta producción ou ben resolve o exercicio sobre o debate da eutanasia ou ben nos atopamos coa mesma liña morbosa daquel tratamento informativo.

27. Referímonos a *Un mundo de historias*, un seriado que harmoniza contos tradicionais galegos cunha liña de ficción que encadea as diversas temáticas daqueles. Non é unha fórmula nova. Hai anos unha serie norteamericana con grandes actores como contadores introducíanos neste tipo de *transfers* dos contos universais.

aposta fóra do criterio de atender a audiencia común. A recuperación da literatura e dos escritores propios (os clásicos e os novos) era, sobre o papel, un dos obxectivos básicos polos que se creara a TVG.

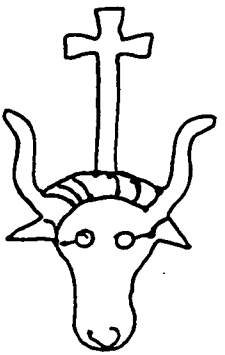
A programación debe volver recuperar a representación da sociedade, a frescura de cando comezou, explorando novos campos, integrando os que ten desvirtuados ou afastados, alimentando unha nova concepción dunha *audiencia* que debe ser *público* e non simple valor de cambio.

A substitución do cinema como motor da industria de ficción pola televisión (e o nacente mercado de ficción en internet e en multimedia, polo de agora complementario na diversificación dos productos)[28] conleva tamén o compromiso de xestionar e apoiar unha política de grandes dimensións, na que é necesaria a contribución de todo o audiovisual e outros sectores económicos.

O mercado non só impón contidos, senón que no mercado hai necesidade de novos contidos. Paga a pena revelar ó mercado o que pode ser a cultura e a industria galega e, fóra dos criterios de mercado, é urxente a recuperación daquelas formas e contidos propios para non só practicar nas tendencias que se impoñen. A estratexia que se emprenda debe ir parella á xeración desa recuperación, da creación plural e dunha industria aberta, competitiva e competente.

M. A. M. H.

28. Non se deben esquecer tampouco os primeiros pasos da animación, máis nas curtas realizadas ata de agora que nas primeiras tentativas longas, de desigual resultado.



As axencias de publicidad en Galicia. Informe sobre a situación do sector

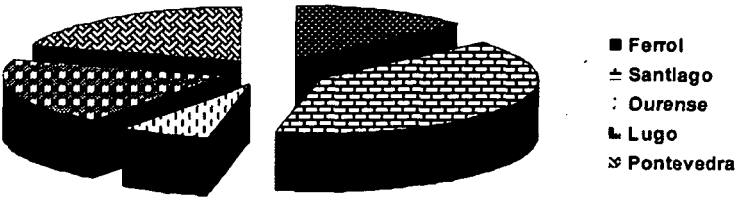
María Olga Fontán Maquieira

O desenvolvemento nos últimos tempos do medio publicitario en Galicia e a súa escasa implantación nesa Comunidade Autónoma provoca unha serie de problemas que están a incidir non só na calidade dos traballos publicitarios galegos, senón tamén no proceso evolutivo dos profesionais do sector.

Na investigación levada a cabo polo Equipo I+D CS2 da Universidade de Vigo[1] revélanse unha serie de datos que nos falan da realidade do mundo publicitario en Galicia, da situación laboral dos profesionais do mesmo, e da influencia que este medio ten sobre a lingua galega e como esta é empregada nas campañas publicitarias desta Comunidade Autónoma.

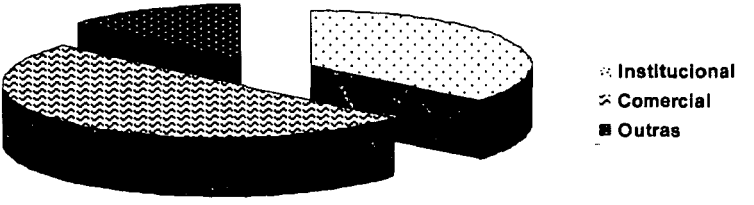
Hoxe en día, a maioría das axencias galegas atópanse situadas nas dúas grandes urbes costeiras de Galicia: Vigo e A Coruña, ó ser estas as que posúen un maior volume de mercadorías, servicios, industria e comercio. Case un 60 por cento das axencias se reparten, pois, entre estas dúas cidades, o que provoca que as zonas do interior e as pequenas localidades queden ó descuberto, reducíndose notablemente o nivel de producción publicitaria nestas zonas:

1. Son tamén membros do Equipo: Anna Amorós (investigadora principal), Marisa F. Soilán, Charo Lacalle e Sandra Martínez. Proxecto de investigación subvencionado pola Universidade de Vigo, convocatoria do ano 1999. Nesta investigación realizouse unha enquisa a unha mostra tipolóxica das axencias de publicidade nas catro provincias galegas no período 1998-2000. Área de Comunicación Audiovisual e Publicidade da Universidade de Vigo.



Situación das axencias publicitarias en Galicia.

O seu ámbito de traballo é fundamentalmente autonómico, xa que só unha cuarta parte (23 por cento) das mesmas realiza traballos a nivel estatal, e un 10 por cento campañas internacionais elaboradas sobre todo para o veciño país portugués. Ese localismo que define a producción publicitaria galega vén determinado, en boa medida, non só polo feito de que a maioría das campañas realizadas son sobre productos galegos, senón tamén porque un amplo espectro das axencias de Galicia realizan traballos de carácter institucional para a Xunta de Galicia e as distintas Consellerías, Deputacións, Concellos ou Patronatos



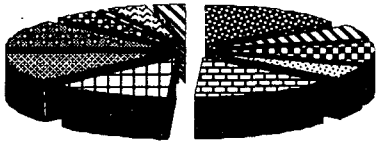
Especialidade publicitaria.

No tocante ós tipos de productos que se anuncian, os que con máis frecuencia destacan son, sobre todo os dos sectores da automoción, alimentación, tecnoloxía e telefonía, seguindo así as tendencias publicitarias de fóra da Comunidade. Os medios empregados para a inserción dos anuncios son, fundamentalmente, a prensa diaria (22 por cento), radio (15 por cento), publicidade exterior (12 por cento) e publicidade directa (12 por cento), mentres que só o 13 por cento deles insire spots en televisión e un 4 por cento o fai en Internet ou teletexto. Este feito pon de manifesto a clara tendencia das axencias de Galicia á producción gráfica, deixando de lado o sector audiovisual e as novas tecnoloxías. Isto é debido, en boa medida, á escaseza de instalacións apropiadas, xa que a maioría das axencias se estructuran de cara ó deseño gráfico nos medios de comunicación escrita, mentres que só un 8 por cento ten instalacións de gravación sonora, un 10 por cento estudios de fotografía e un 6 por cento cámaras de gravación. Este feito implica que as axencias deben manter coas productoras de cine e vídeo de Galicia, un estreito contacto de cola-

boración que lles permita empregar os equipos precisos para a realización dos traballos de producción das axencias.

Por esta razón, nos últimos anos estase a dar unha tendencia cada vez maior de expansión dos servicios ofertados, tanto por parte das productoras, que en moitas ocasións acaban creando a súa propia axencia publicitaria, como por parte das axencias que, nalgúns casos establecen a súa propia productora.

No referente ós medios empregados por esas axencias destaca a inserción na prensa escrita de dúas das principais cidades galegas: A Coruña e Vigo, cunha porcentaxe do 34 por cento que se reparte entre Faro de Vigo, La Voz de Galicia e Atlántico Diario. En radio son a COPE, a SER, Radio Voz e a radio autonómica Radio Galega as de maior volume de inserción, mentres que no medio televisivo o maior investimento se leva a cabo na televisión autonómica Televisión de Galicia (TVG). Pola contra, as canles que non teñen desconexións locais rara vez son empregadas para a inserción por parte das axencias de Galicia, o que indica a escasa difusión nacional que ten a producción publicitaria galega.



Medios empregados polas axencias publicitarias de Galicia.

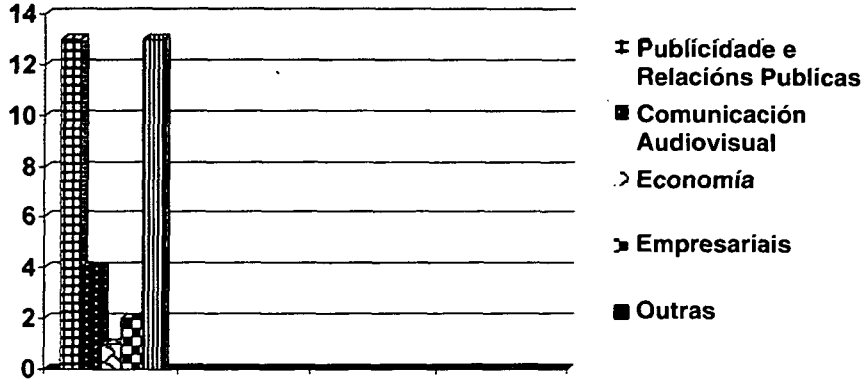
Sen embargo, hai que destacar un feito notable no tocante ó uso da lingua galega nas campañas publicitarias. Malia que nos últimos anos se vén realizando un incremento de producción en galego, o certo é que só un tercio (31 por cento) das axencias o emprega como lingua habitual nas súas campañas.

Este feito vén provocado por varios factores. O máis importante é a aínda recente difusión da lingua galega nos medios de comunicación,

xa que esta vén unida ó nacemento e a expansión da Televisión Autonómica galega (TVG) no ano 1985. Malia que desde o seu comezo esta canle realizou todas as súas emisións en galego, as axencias publicitarias que aínda non estaban preparadas para a producción audiovisual, seguiron a solicitar traballos ó resto de España, co que resultaba máis doado que esa producción se realizase en castelán.

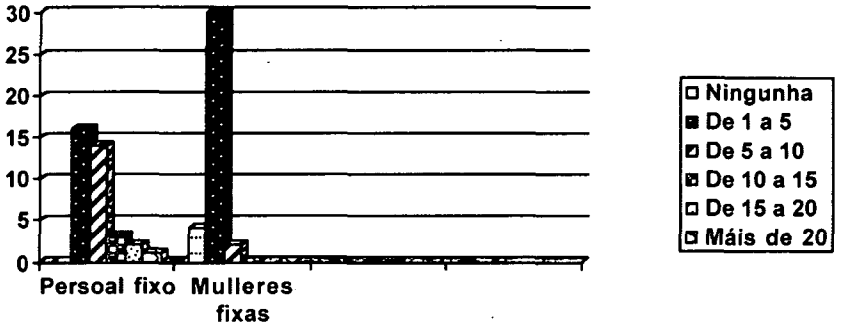
Igualmente, en moitos casos eran as propias casas comerciais as que solicitaban das axencias que as campañas deberían realizarse en castelán, en parte debido á idea de que así o producto se difundía máis doadamente fóra de Galicia, ampliando polo tanto, a súa repercusión. Igualmente, ata eses anos, o nivel de aceptación e uso do galego nos medios de comunicación era moi baixo, o que influíu notablemente na producción publicitaria nesa lingua. Tamén se consideraba que o volume de vendas do producto diminuía se estaba anunciado en galego, ó igual que a súa aceptación e consideración social entre o público. Por estas razóns, a presencia do galego na producción publicitaria é aínda moi baixa, malia que foi incrementando nos últimos anos.

No tocante ó tipo de persoal laboral das axencias publicitarias de Galicia, cabe dicir que este ten un perfil de xente nova, cunha idade comprendida entre os vintecinco e os corenta anos, idade media inferior á doutras profesións cunha maior implantación na Comunidade Autónoma. A formación profesional deses traballadores é a de Licenciado, aínda que só a metade dos mesmos posúen unha titulación similar á do perfil da carreira ou doutras afíns (Publicidade e Relacións Públicas, Comunicación Audiovisual ou Xornalismo). Isto implica, polo tanto, un alto nivel de intrusismo no sector, o que se reflicte na calidade do traballo realizado polas axencias e, tamén, na saída profesional dos que acaban de acadar a súa licenciatura.



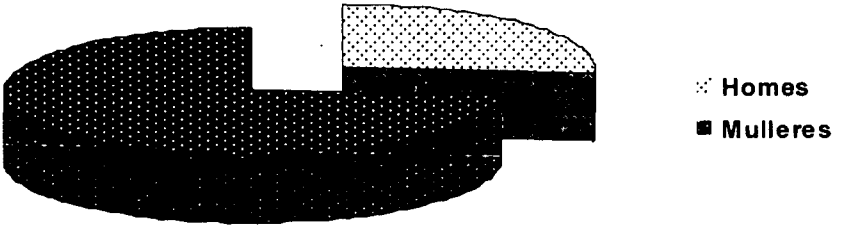
Licenciaturas dos empregados nas axencias de publicidade galegas.

O tipo de contrato destes profesionais é maioritariamente de tipo temporal, xa que o volume de empregados fixos se sitúa entre unha e cinco persoas. Ese factor indica outro dos elementos a ter en conta á hora de falar da configuración das axencias publicitarias galegas: o seu escaso tamaño, xa que o seu cadro profesional adoita estar composto por unha media de tres a cinco persoas.



Persoal fixo das axencias de publicidade galegas.

No tocante á situación laboral da muller no eido da publicidade cabe dicir que o número de mulleres con contrato fixo é inferior ó dos homes e a estes se lles contrata máis tarde, polo que a súa media de idade é maior. Igualmente, a muller contratada de forma fixa ten a formación da licenciatura de Publicidade e Relacións Públicas en maior medida có home, ó que se lle permite unha maior variedade no tocante á súa formación académico-profesional[2].



Sexo dos estudiantes de Publicidade e Relacións Públicas.

Gráficos: Sandra Martínez Costa.

2. Amorós, A. et al. "Informe sobre a profesionalización da muller no sector publicitario en Galicia", *Andaina. Revista Galega de Pensamento Feminista* 28, 2001, Santiago de Compostela, pp. 44-9.

Estes datos revelan, pois, que o sector profesional publicitario non mantén aínda as condicións de igualdade que serían de desexar no ambiente laboral, o cal se reflicte igualmente na calidade da elaboración dos traballos publicitarios.

Outro dato relevante é o feito de que só un 65 por cento das axencias de publicidade de Galicia contan no seu cadro de persoal cun bolseiro. Esta dato indica o escaso interese e atención que se presta ós que acaban de acadar a súa licenciatura e pon de manifesto a escasa colaboración existente entre a Universidade e as empresas á hora de elaborar convenios ou contratos que fagan máis doada a incorporación do alumnado ó mundo laboral.

O futuro do sector publicitario vai depender, polo tanto, da evolución da licenciatura que, na actualidade, é unha das máis solicitadas da Universidade de Vigo. A media de matriculados na carreira é de cento cinco estudiantes por curso debido a dous feitos: a que o número de prazas é limitado, e á elevada nota media que se lles esixe ós estudiantes (ó redor dun sete), sendo, pois, unha das máis altas da Universidade de Vigo, o que non impide que sexa a segunda máis solicitada entre as ofertadas.

Dese alumnado, case as tres cuartas partes (73 por cento) son mulleres pertencentes ó sector de idade comprendido entre os 19 e 21 anos e del, un 6 por cento supera todas as materias do curso, na súa maioría cunha nota media de notable. Sen embargo, o número de licenciados é aínda moi baixo (só de 21 ata os anos 1998/99) debido á recente implantación da carreira, da que só saíron ata o de agora tres promocións, e ó feito de que os alumnos teñen a obriga de presentar un Proxecto de Fin de Carreira[3].

En definitiva, pódese dicir que a profesión publicitaria en Galicia precisa de notables melloras que fagan máis doado o recoñecemento profesional da muller e o seu equiparamento cos cadros masculinos das axencias. Igualmente, faise precisa unha maior atención de cara ós licenciados da carreira, facilitando o acceso do estudiantado ó mundo laboral e posibilitando así a reducción do nivel de intrusismo profesional que se está a producir no sector. Por último, cabe destacar tamén que o medio publicitario deberá comezar a ter en consideración o feito de que é un dos vehículos de difusión da lingua galega e que, polo tanto, debería empregala de xeito cotián nas campañas, superando os conflictos referentes ó seu uso nos medios de comunicación e entre o público en xeral.

M. O. F. M.

3. *Datos estatísticos do alumnado do curso académico 1999/2000.* Rectorado da Universidade de Vigo, Vigo, 2000.

II
O AUDIOVISUAL E OS NOVOS MEDIOS

O proceso de dixitalización do sector audiovisual

Reflexión sobre o fenómeno desde Galicia

Anna Amorós i Pons

Cando analizamos o proceso de dixitalización tecnolóxica do sector audiovisual é necesario ter en conta unha serie de consideracións para comprender o fenómeno. En primeiro lugar é importante facer unha visión global da evolución das novas tecnoloxías no eido da producción audiovisual. A segunda consideración é contextualizar a dinámica deste proceso nun ámbito xeográfico concreto; é dicir, analizar o fenómeno e as súas manifestacións nun contexto máis local, por exemplo, a nosa Comunidade Autónoma.

EVOLUCION DAS NOVAS TECNOLOXÍAS NO EIDO AUDIOVISUAL

Nestes tempos ninguén pode negar que a gran difusión das novas tecnoloxías da comunicación está moi estreitamente relacionada co desenvolvemento dos sistemas informáticos, co perfeccionamento dos ordenadores e, sobre todo, co xurdirmento dun novo espírito de concibir os usos e posibilidades creativas que ofrecen estes aparellos. Hoxe, a compenetración existente entre a informática e os *novos media* é posible gracias a unha serie de experimentos neste eido, experimentos que veñen desenvolvéndose de xeito continuado desde finais dos anos cincuenta[1]. Moitas das técnicas dos *novos medias* actuais son producto de anos de estudio e de investigacións no ámbito da informática e da evolución dos sistemas e programas. Esta fusión telemática, esta simbiose entre "informática e novos medias", supuxo unha transformación do

1. Bettetini, Gianfranco e Fausto Colombo. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Paidós, Barcelona, 1995.

noso modo de informarnos e comunicarnos, do noso modo de traballar e do noso modo de gozar do tempo de lecer[2].

Sen embargo, os antecedentes históricos desta ferramenta informática datan xa do primeiro tercio do século XIX, cando o mátemático inglés Charles Babbage deseñou un proxecto de "máquina analítica" (1832) moi similar coa estructura das calculadoras mecánicas e dos ordenadores actuais[3]; pero, aínda tiveron que pasar máis de cen anos para que aparecese a primeira computadora nos EE.UU. (1945) para fins exclusivamente militares. Nos anos cincuenta, os ordenadores utilizábanse como instrumentos para realizar con precisión e rapidez complicadas operacións matemáticas, cumprían neste caso a función de ser calculadoras electrónicas. Unha década despois, co desenvolvemento dos sistemas e programas informáticos, estes aparellos computerizáronse permitindo a transformación de calquera tipo de información codificada e converténdose deste xeito en ordenadores electrónicos.

A década dos sesenta caracterizouse por ser unha etapa de grandes avances tecnolóxicos e científicos. A principios da década descubriuse o raio láser nos EE.UU. Os primeiros experimentos realizáronse en diferentes ámbitos da ciencia (concretamente na medicina) e da técnica (sobre todo na informática). Neste eido prodúcense catro avances moi significativos e que están estreitamente relacionados co futuro do audiovisual. O primeiro, o xurdimento das técnicas de *computer graphics*[4] ; o segundo, a aplicación do láser na gravación e lectura de discos ópticos; o terceiro, as primeiras investigacións na gravación de imaxes sobre sistemas de tipo dixital[5] fronte ó tradicional analóxico[6]; e, finalmente, teñen lugar as primeiras manifestacións da integración da informática e as redes de telecomunicacións, onde a radiación láser empezou a utilizarse nas liñas de cable de fibras ópticas[7]. Á metade da década dos sesenta, comézase a experimentar sobre os sistemas de realidade virtual[8], os cales terán a súa primeira aplicación a finais da década cos experimentos de aviación militar e aeroespacial, navegacións submari-

2. VV.AA. *Comunicar a l'Era digital*. Eds. Rosa Franquet e Gemma Larrègola. Societat Catalana de Comunicació, Barcelona, 1999.

3. *Diccionario Enciclopédico*. Planeta DeAgostini, Barcelona, 1992, pp. 115 e 817.

4. Son as técnicas que permiten a producción de imaxes a través da utilización do ordenador e de programas informáticos.

5. Transmisión de sinais de xeito que as súas magnitudes son substituídas por un valor ou código numérico.

6. Transmisión de sinais de xeito continuado, onde as súas magnitudes son substituídas por outras proporcionais.

7. Filo de silicio, vidrio ou ben de plástico transparente e onde polo seu interior se pode transmitir a luz a grandes distancias.

8. A través da aplicación práctica da imaxe informatizada pódense construír artificialmente espacios que poden ter ou non o seu referente no mundo real; pero, o espacio representado é un espacio ilusorio que recibe o nome de *ciberespacio*.

nas, exploracións de zonas radioactivas, volcánicas e das superficies dos planetas, etc.; é dicir, todos aqueles lugares que son descoñecidos, inaccesibles ou ben perigosos para o home.

A evolución da microelectrónica, os avances das técnicas dixitais e as investigacións sobre as posibilidades da fibra óptica orixinaron unha revolución no mundo das telecomunicacións. Estes experimentos fixeron posible que as novas tecnoloxías comezasen a ser unha realidade na década dos setenta. Deste período datan os primeiros videodiscos[9] e o videotexto[10], os experimentos no eido da televisión de alta definición (HDTV)[11] e as primeiras realizacións experimentais no ámbito da realidade virtual e da *computer graphics*, así como as primeiras conexións —vía rede telefónica— de varios terminais a un ordenador central. Pero, haberá que esperar uns anos máis para que novas técnicas (baseadas na dixitalización dos diferentes sinais) melloren a calidade da imaxe, do son e das múltiples manipulacións destas no proceso de posproducción audiovisual[12].

Na década dos oitenta, o desenvolvemento de novas técnicas e as súas aplicacións ás tecnoloxías existentes orixina o xurdimento dos *novos media,* como soporte e como contido da información. Neste proceso de transformación tecnolóxica non desaparecen os medios tradicionais, senón que a evolución no eido fai posible ó mesmo tempo a adaptación destes medias ás novas técnicas. No ámbito da informática, prodúcese unha adquisición masiva dos equipos, tanto no ámbito profesional coma no doméstico. Os usuarios pasan a utilizar o ordenador persoal —xa programado— sen necesidade de ter un gran coñecemento de informática. É nestes anos cando o ordenador se concibe non só como un aparello de tratamento da información, senón tamén como unha ferramenta de soporte da comunicación e como un instrumento de creación de imaxes.

Tanto no "mapa da industria da información" deseñado por McLaughlin (1980) coma no "mapa das novas tecnoloxías da comunica-

9. É un disco onde se pode rexistrar unha gran cantidade de información de maneira dixital por procedemento optoelectrónico.

10. Nome xenérico dos sistemas de transmisión na pantalla dun televisor de imaxes estáticas (que poden ser texto, gráficos, debuxos, etc.) que unha persoa pode seleccionar previamente. Existen dúas categorias: unha é o videotexto non interactivo (chamado tamén teletexto) e outra é o videotexto interactivo (cando unha persoa consulta a distancia un banco de datos e recibe as informacións solicitadas).

11. Refírese ós sistemas que dotan á imaxe de televisión dunha gran calidade pola lectura de máis liñas por imaxe ou pantalla.

12. No eido da cinematografía de animación de imaxes por ordenador, cabe subliñar as producción de Steven Lisberger en *Tron* (1982), *La historia interminable* (1984); a interconexión fílmica de personaxes reais e debuxos animados en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988); as imaxes computerizadas de *Terminator 2* (1991), *Parque Jurásico* (1993), *El cuervo* (1994), *Mentiras arriesgadas* (1994), *Toy Story* (1995), etc.

ción" de Bettetini e Colombo (1993) abarcan o mundo dos *novos media*. Pero, mentres no primeiro se recollen todas as tecnoloxías que serven de novos soportes á comunicación, no segundo van máis aló e contemplan as manifestacións comunicativas da aplicación das novas tecnoloxías nos medios tradicionais[13]. Así, na década dos noventa esténdense ós cidadans novas formas de comunicar (telecompra, correo electrónico, teleconferencia, teleensinanza, telefax, telefonía, telemedicina, telepago, telerreserva, telerreunión, teletexto, teletraballo, etc.).

Desde o punto de vista tecnolóxico, estes *novos medias* poden clasificarse en *on line* e *off line*. Aínda que ambos os dous permiten que o usuario non teña necesariamente que desprazarse para obter información ou comunicarse, a diferencia entre eles é notable[14]. Mentres o sistema *on line* permite a conexión a través da rede dun terminal a un sistema central, ou ben dun terminal a unha fonte de información; o *off line* é en si mesmo unha fonte de información, una fonte independente e autónoma, ben sexa polo programa instalado que ten ou ben polos posibles soportes ópticos de memoria que se poidan introducir (a través de CD-ROM, CD-I, DVD, etc.). Deste xeito, dentro da primeira categoría existen tanto medios que permiten un intercambio da información (medios bidireccionais) como só de consulta (medios unidireccionais). Pois ben, o desenvolvemento sistemático de novas técnicas e a súa aplicación ás novas tecnoloxías fan que esta clasificación dos *novos media* estea sempre en *continuous performance*.

Os avances no eido da fibra óptica, da tecnoloxía informática, da telefonía e das novas técnicas de dixitalización dos sinais na década dos noventa fixo posible a explosión do que pasou a coñecerse como o "fenómeno multimedia"[15]. Un fenómeno que foi *in crescendo* desde principios da década pasada. O desenvolvemento da comunicación telefónica e as diversas modalidades da súa difusión (ordenadores portátiles con teléfono e fax, teléfonos celulares con conexión á rede, etc...) fan posible que o usuario poida, por un lado, estar localizable en calquera lugar aínda que se despraze continuamente; e, por outro, poida traballar, comunicarse, informarse e gozar do seu tempo de lecer sen necesariamente ter que moverse do lugar onde estea. É dicir, os novos servicios que prestan a integración dos *novos media* fan posible —e así o manifestaba Emilio Prado— que sexa o usuario o que poida navegar (virtualmente) pola Autoestrada da Información, mentres as mercadorías

13. Bettetini, Gianfranco e Fausto Colombo. *Op. cit.* 1995, pp. 24 e ss.

14. Aguadero, Francisco. *Diccionario de términos multimedia*. Acento, Madrid, 1998.

15. Franquet, Rosa. "Novas tecnoloxías na producción audiovisual" (relatorio). Curso especializado *Técnicas de escrita de guións audiovisuais*. Organizado pola Asociación Galega de Guionistas. Pazo da Cultura de Pontevedra, Pontevedra 2000/2001.

estarán depositadas nun *Gran Almacén Universal Virtual*[16], un xigantesco arquivo de información situado en lugares abstractos, na inmensa selva das propias redes.

Este fenómeno universal fíxose notar tamén de xeito significativo na nosa Comunidade cara á metade dos noventa. En Galicia creábase —co apoio da Administración autonómica— no ano 1997 a Autoestrada Galega da Información (AGI) e dous anos despois o Centro Multimedia de Galicia (CMG)[17]. Pero moito tiveron que cambiar as cousas neste sector para chegar hoxe ó desenvolvemento que temos. Así, para poder falar do proceso de dixitalización tecnolóxica do sector audiovisual en Galicia hai que retroceder na historia.

PROCESO DE DIXITALIZACIÓN DO SECTOR AUDIOVISUAL EN GALICIA

Agora ben, cando se trata de analizar o proceso da transición do sistema analóxico ó dixital nas empresas audiovisuais galegas[18] é necesario de entrada facer algunhas observacións. O fenómeno *do local*, como obxecto de estudio, é de difícil aproximación científica. Un dos problemas que pode aparecer é que resulta complexo reflexionar e contextualizar os feitos, cando se estudian períodos moi recentes. O segundo, é a ausencia de material bibliográfico/hemerográfico existente sobre o tema, o que condiciona a realizar un traballo de campo na recollida de datos nun sector inestable pola continua expansión e mobilidade como é o das empresas audiovisuais en Galicia. Outro problema que xorde é a dificultade por cuantificar os datos empresariais do sector, a demanda desta información provoca a maioría das veces reaccións de defensa e tentativas de enmascarar os datos reais.

O proceso de dixitalización na nosa Comunidade comezou na metade dos anos oitenta, estando moi vencellado coa aparición da televisión autonómica (TVG, 1985), co apoio das empresas distribuidoras de equipos profesionais e coa incorporación dos primeiros equipos informáticos nas empresas. A pioneira en imaxe sintética en Galicia foi Faraón

16. Prado, Emilio. "Xarxes i societat: risc i pobres en informació", en VV.AA. (eds. Rosa Franquet e Gemma Larrègola). *Op. cit.*, 1999, p. 36.

17. Fontán, Olga. "El Centro Multimedia de Galicia: una puerta abierta a las NNTT"; *Atlántico Diario*, Suplemento Universitas, 26-IV-2001, p. 38.

18. Imos presentar os primeiros resultados da investigación *Novas tecnoloxías na producción publicitaria, en cine e vídeo, en Galicia.* Equipo I+D Cs2 da Universidade de Vigo. Proxecto subvencionado —por resolución única— pola Universidade na convocatoria do ano 1999. Son membros do equipo: a doutora Anna Amorós (investigadora principal), doutora Charo Lacalle (UAB), Marisa F. Soilán, Olga Fontán e Sandra Martínez.

Graphics (Vigo, 1986-1993). Nesta iniciativa empresarial participaron varios socios galegos: por un lado, a distribuidora de equipamento tecnolóxico Spica e a productora viguesa Faro TV; máis tarde incorporáronse ó proxecto TV-7, de Ourense, Sincro Vídeo, da Coruña, e Loga Vídeo, de Lugo[19]. A empresa, desde os seus comezos, especializouse en traballos gráficos por ordenador (infografismos, animacións 3D, efectos especiais para cine), prestando deste xeito servicio a empresas galegas de distinta natureza, tanto do sector audiovisual (como productoras de vídeo, cine, televisión) como empresas vencelladas ó sector da construcción (promotoras inmobiliarias, estudios de arquitectura, deseño de interiores, etc.)

Pero desde entón, moito cambiaron as cousas neste sector. Así, unha primeira valoración que pode facerse é que durante máis dunha década segue a manterse o *triángulo audiovisual Vigo/ A Coruña/ Santiago de Compostela.* Estas tres cidades, densamente poboadas, repártense case a totalidade das axencias publicitarias en Galicia[20], así como as empresas vencelladas directamente ó sector da producción audiovisual (productoras de cine, multimedia, animacións, vídeo, televisión, dobraxe e sonorización)[21]. Agora ben, a incorporación da tecnoloxía dixital no eido da producción realizouse desde diferentes perspectivas, segundo as políticas empresariais de cada productora. As opcións son múltiples pero, pódense catalogar en seis modalidades distintas.

O proceso comezou con aquelas empresas que traballaban mesturando equipos analóxicos na fase da gravación con ordenadores na posproducción, aínda que hoxe cada vez son menos as que optan por esta tendencia. En Galicia, xeralmente no eido da publicidade de calidade, as empresas elixen o formato cinematográfico na fase da rodaxe, ben sexa en 16 milímetros ou en 35 milímetros. Despois realizan en productoras de fóra da nosa Comunidade —xeralmente de Madrid ou Barcelona— o telecinado dixital (co formato D-1), a súa edición dixital (co EDL) e a montaxe dixital (en Henry ou Abekas). Neste ámbito traballan sobre todo Continental Producciones (A Coruña, 1990). Por outro lado, encóntranse empresas que traballan indistintamente co multimedia e as animacións en 3D. Así temos no panorama galego a Dygra Digital Multimedia (A Coruña, 1987), a Pixel Graphics (Vigo, 1993), etc.

19. Hospido, Coté. "Faraón Graphics", *Cielo Negro. Revista de Cine e dos Medios Audiovisuais* I, Vitelloni A.C., A Coruña, 1995, pp. 10-11.

20. Amorós, Anna et al. "Informe sobre a profesionalización (da muller) no sector publicitario en Galicia", *Andaina. Revista Galega de Pensamento Feminista* 28. Santiago de Compostela, 2001, pp. 44-49.

21. Casal, Pancho e Beatriz Legerén. "Nuevo sector industrial audiovisual en Galicia y su proyección internacional", en VV. AA. *Comunicación na Periferia Atlántica* (ed. Margarita Ledo). Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, pp. 299-302.

Actualmente, son cada vez máis numerosas as productoras que utilizan equipamento dixital (DVcam, Digital S, Betacam Digital, Betacam SX) en todo o proceso de producción. Cabe subliñar como pioneiras desta tendencia as empresas coruñesas Adivina Producciónes, S. L. (1985) e IJV Producciónes (1994). O equipamento con tecnoloxía dixital tamén se foi estendendo ás empresas dedicadas á dobraxe e á sonorización, moitas delas creadas ó longo da década dos noventa, como as coruñesas Área 5.1, Factoría Audiovisual, Estudio 99, Studio XXI Producciones, S. L. e a viguesa Sodinor, S. A. Pero, nestes últimos anos apareceron no panorama audiovisual productoras que teñen por especialidade as redes informáticas e *on-line*, como por exemplo a empresa viguesa Arnal (1996).

Sobre esta tipoloxía do proceso de dixitalización tecnolóxica do sector audiovisual en Galicia pódense extraer algunhas reflexións[22]. A primeira é que a característica xeral que identifica o fenómeno da dixitalización é a *heteroxeneidade empresarial*. Ou sexa, a diversidade das productoras audiovisuais, tanto nas políticas de actuación empregadas como na adquisición do seu equipamento tecnolóxico.

A segunda, é que a *peme-audiovisual* galega aínda non ten a suficente solvencia económica para dispor de equipamento de gama alta, o cal precisa dun forte investimento económico. Este feito orixina que moitas delas encarguen a productoras de fóra de Galicia —concretamente a Viva Vídeo, Telson, Molinare— a realización dalgunhas partes da producción dos seus traballos. Esta situación está a determinar unha certa *dependencia exterior do sector audiovisual* galego.

Polo tanto, unha terceira consideración a ter en conta é que para paliar este fenómeno migratorio do audiovisual dáse a tendencia de que algunhas productoras galegas empezan a encargar partes específicas da súa producción a terceiras empresas de Galicia especializadas profesionalmente en eidos non directamente vencellados ó sector, como poden ser do ámbito das telecomunicaciónes, da enxeñería, estudios de arquitectura, interiorismo, etc. É dicir, dáse a tendencia a unha colaboración *sinerxética local* na fase da producción audiovisual. Esta colaboración é propia dunha lóxica de diversificación "defensiva" das propias empresas, para evitar os posibles riscos económicos presentes cando deciden apostar pola ampliación da súa base de producción e de novos horizontes no mercado audiovisual.

Ben, hoxe o futuro das novas tecnoloxías que temos ante os nosos ollos é imprevisible e confuso. Novos problemas comezan a xurdir e

22. Amorós, Anna. "O proceso de dixitalización tecnolóxica do audiovisual en Galicia", *Atlántico Diario*, Suplemento Universitas, 19-IV-2001, p. 38.

novas políticas de actuacións se terán que aplicar no ámbito das telecomunicacións. Unha vez máis cabe subliñar aquela metáfora de "apocalípticos e integrados" de Umberto Eco para recoller as dúas posturas emerxentes ante este novo mundo interconectado. Mentres uns prognostican que as Novas Tecnoloxías conlevan a democratización e masificación (diversidade/opulencia/liberdade/progreso), outros auguran os perigos sociais que encerran (homoxenización/desinformación/control/desigualdade). As dúas caras dunha mesma moeda, coas súas funcións e disfuncións, valores e contravalores, posibilidades e contradicción.

A. A. P.

Formatos cinematográficos

FORMATO	ANCHO PELÍCULA	FOTOGRAMAS x METRO	PERFORACIÓNS x FOTOGRAMA	TIPOLOXÍA
35	35 mm	54 cadros	4 en cada lado	Profesional
16	16 mm	130 cadros	1 en cada lado	Paso estreito
Super 8	8 mm	240 cadros	1 nun só lado	Paso estreito

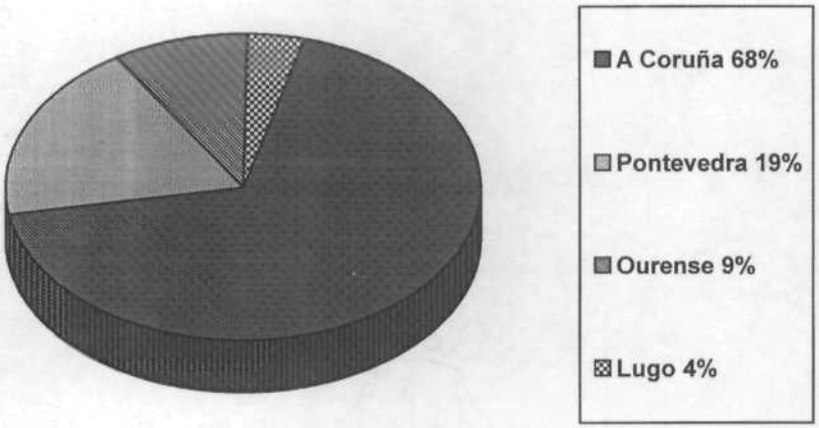
Fonte: Elaboración propia. Xuño, 2001.

Formatos de vídeo dixital

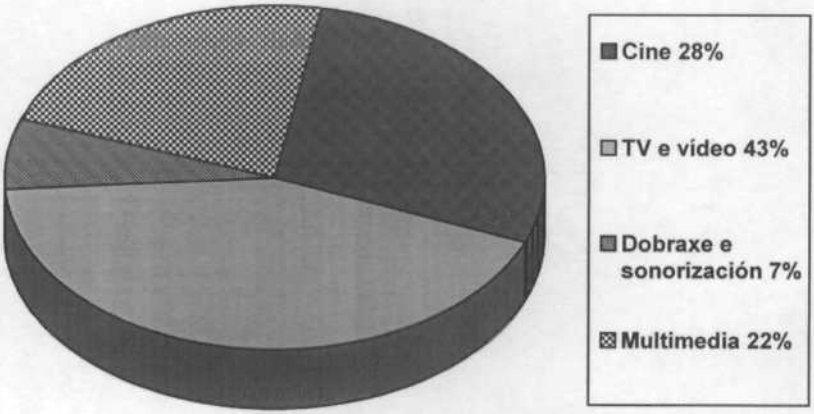
FORMATO	ANCHO CINTA	TIPO CINTA	TIPO SINAL	RESOLUCIÓN HORIZONTAL	PISTAS AUDIO
DV o DVC	6 mm	Metal evaporado	Compoñentes Dixitais	500 liñas	4 PCM
DVCPRO	6 mm	Metal evaporado	Compoñentes Dixitais	500 liñas	4 PCM
DVCAM	6 mm	Metal evaporado	Compoñentes Dixitais	500 liñas	4 PCM
Dixital S	1/2 pulgada	Partículas de metal	Compoñentes Dixitais	500 liñas	4 PCM
Betacam dixital	1/2 pulgada	Partículas de metal	Compoñentes Dixitais	500 liñas	4 dixitais
Betacam SX	1/2 pulgada	Partículas de metal	Compoñentes Dixitais	500 liñas	4 dixitais
D-1	3/4 pulgada	Partículas de metal	Compoñentes Dixitais	460 liñas	4 dixitais
D-2	3/4 pulgada	Partículas de metal	Compoñentes Dixitais	450 liñas	4 dixitais

Fonte: Elaboración propia. Xuño, 2001.

PRODUCTORAS AUDIOVISUAIS EN GALICIA

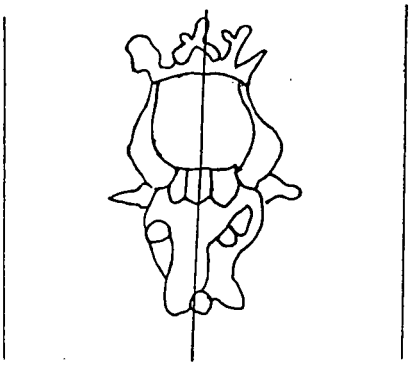


Situación xeográfica do sector empresarial audiovisual galego por provincias.



Empresas audiovisuais por especialización. A maioría dedícanse a varios dos sectores expostos.

Gráficos: Mª. Olga Fontán Maquieira.



A problemática dos dereitos de autor no audiovisual en relación coas súas múltiples e novas modalidades de difusión

Carmen Camba Constenla

Coa chegada de internet xorde, por primeira vez na Historia, a posibilidade de transmitir obras audiovisuais protexidas a petición individualizada do usuario a cambio dunha compensación económica, creándose así un comercio que ten as devanditas obras por obxecto e que se "materializa" (ou non) a través dos servicios en liña. Non embargante, e contrariamente ó que ocorre na maioría dos sectores nos que internet está a supoñer unha interesante plataforma para a comercialización dos productos e servicios, no ámbito do audiovisual en sentido amplo (vídeo, cinema e, en xeral, servicios multimedia) as reticencias son grandes á hora da utilización da rede para a explotación e transacción comercial. Isto é debido fundamentalmente á inadaptación da lexislación sobre propiedade intelectual ó fenómeno da comunicación a través da internet e á incapacidade que veñen demostrando os gobernos e as administracións públicas para asegurar a protección dos dereitos de autor no ciberespacio.

Débese partir da idea de que a transmisión dunha obra *on line* supón unha nova forma de explotación económica que debe ser controlada polos titulares de dereitos, pero antes de continuar é importante clarexar as diferencias entre dous termos que a miúdo se presentan como equivalentes e que, se ben están referidos a unha mesma problemática, designan dúas formas diferentes de facerlle fronte: trátase dos termos *dereitos de autor* por un lado e *copyright* polo outro. As diferencias entre ambos non son soamente semánticas nin un é a traducción do outro en inglés e galego, respectivamente.

O sistema do *copyright* xorde cando, superado o sistema de privilexios outorgados polos monarcas para a edición de obras impresas, este

é substituído polo sistema de liberdade de imprenta. Isto sucede no século XVIII en Inglaterra, onde o *Queen Anne Statute* estableceu a liberdade dos libreiros para mercar os dereitos e editar as obras, e nos Estados Unidos, onde a propia Constitución de 1787 contiña a garantía dun dereito exclusivo dos autores e inventores sobre as súas obras por un tempo limitado. O sistema dos *dereitos de autor* nace en Francia no fragor revolucionario e plasmouse na Lei do 13-19 de xaneiro de 1791 para logo estenderse a todo o continente europeo. A lei francesa estableceu o dereito dos autores á presentación das súas obras como un dereito de propiedade que estes ostentan durante toda a súa vida e, por cinco anos máis trala súa morte, a favor dos herdeiros. Coa simple exposición da xénese de ambos sistemas pode facilmente comprenderse o diferente alcance de cada un deles. O sistema do *copyright* ten unha inspiración máis comercial que o sistema dos *dereitos de autor*, máis personalista, e isto ten o seu reflexo no feito de que no primeiro dos sistemas referenciados a cobertura dos dereitos morais do autor é moito máis difícil que no segundo caso, pois naquel a óptica adoptada é eminentemente patrimonialista. Ademais, no sistema de *copyright* é indispensable, para que opere a protección dispensada, a fixación da obra nun soporte material, o que non é necesario no sistema europeo continental. No caso concreto das obras de cinema, no sistema de *copyright* o titular inicial do mesmo pode ser unha persoa xurídica e de feito así ocorre polo xeral coas empresas productoras, en cambio no sistema dos *dereitos de autor*, os titulares iniciais son as persoas físicas que teñan contribuído na creación.

No que atinxe ó contido, sintetizando a cuestión podemos dicir que a extensión do *copyright* abarca os seguintes dereitos ou facultades na persoa do seu titular: reproducir a obra ou unha parte substancial da mesma, editar copias da obra para o público, representala, mostrala ou interpretala de cara ó público, difundila ou incluíla nun servicio de programación por cable, facer adaptacións da obra e, respecto delas, exercer as mesmas facultades que respecto da obra orixinal. A formulación da extensión do *dereito de autor* é, pola súa banda, máis ampla pois engloba tres categorías de dereitos: o dereito moral do autor, os dereitos de explotación e outros dereitos conexos ou vinculados a esa explotación. O dereito moral do autor configúrase como un dereito extrapatrimonial e da personalidade, irrenunciable, inalienable e perpetuo nalgúns dos seus aspectos (como é o caso do dereito ó recoñecemento da autoría). Os dereitos de explotación en calquera forma son dereitos exclusivos do autor de xeito que soamente poden ser exercidos por terceiros previa cesión, que pode efectuarse de xeito independente para cada modalidade de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública e transformación, fundamentalmente). Por último, os chamados

"dereitos conexos" son dereitos de contido económico que non están vinculados á explotación da obra pero que tratan de facer partícipe ó autor do beneficio económico derivado das transaccións de que a obra é obxecto (laudemio para o caso das obras de artes plásticas ou remuneración por copia no caso de libros, publicacións, fonogramas, videogramas ou outros soportes sonoros, visuais ou audiovisuais).

Estas e outras diferencias entre o modelo anglosaxón e o europeo continental así retrazados fan que sexa moi difícil acadar as solucións uniformes a nivel mundial que hoxe en día se fan cada vez máis acuciantes a medida que a globalización da sociedade da información impón pautas comerciais que esixen flexibilidade e rapidez pero tamén seguridade e protección dos dereitos lexítimos. As disparidades de regulación fan que as industrias culturais tendan a se deslocalizar nun fenómeno incesante de *forum shopping*, na procura do establecemento que lle resulte máis beneficioso e no que lles resulte máis cómoda a xestión da propiedade intelectual das obras que negocian.

En España, na hora actual, a referencia lexislativa obrigada é o Texto Refundido da Lei de Propiedade Intelectual, do 16 de abril de 1996 (LPI). Como as restantes leis que participan da mesma tradición xurídica, a española parte desa consideración bimembre da propiedade intelectual que aglutina unha serie de dereitos de carácter patrimonial e de carácter persoal, como queda patente cando o artigo 3º separa o *corpus mysticum*, ou elemento inmaterial da creación e o *corpus mechanicum*, elemento material ou soporte da obra creada, vertentes independentes dunha mesma posición dominical que poden, e de feito a miúdo son exercidas acumuladamente.

Antes de continuar, e dado que neste traballo tentamos delimitar a problemática dos dereitos de autor ó ámbito da obra audiovisual, cómpre deixar apuntado o concepto de obra audiovisual ó que se refire a Lei. En efecto, a LPI utiliza un concepto restrinxido de obra audiovisual como "as obras cinematográficas e demais obras audiovisuais, entendéndose por tales as creacións expresadas mediante unha serie de imaxes asociadas, con ou sen sonoridade incorporada, que estean esencialmente destinadas a seren amosadas a través de aparatos de proxección ou por calquera outro medio de comunicación pública da imaxe ou do son, con independencia dos soportes materiais das mesmas". Na sistemática da Lei, a obra audiovisual está regulada nun Título á parte e diferenciado dos que conteñen o réxime xeral dos dereitos de autor, de xeito que se prevé para aquela un réxime completo e, de certo modo, diferenciado.

Así, se como principio xeral o suxeito titular do dereito de autor é o autor, a persoa ou persoas naturais que realizan a obra de creación orixinal, sexa esta literaria, artística ou científica, expresada por calquera

medio ou soporte, tanxible ou intanxible, coñecido ou por inventar, no caso da obra audiovisual a Lei atribúe exclusivamente a condición de autor ó director-realizador, ó autor do argumento, da adaptación e do guión ou diálogos e ós autores das composicións musicais, con letra ou sen ela, creadas especialmente para estas obras. Deste xeito a Lei, que rompe co que establecían as súas predecesoras, limita o concepto de autor ás persoas sinaladas e imponlles o réxime das obras "en colaboración", é dicir, das obras que son resultado unitario da colaboración entre varios autores, o que significa que os dereitos sobre a mesma corresponden a todos eles na proporción que teñan definido.

O contido nuclear dos dereitos de autor é a facultade de dispoñer sobre a difusión ou non da obra e sobre a forma da mesma. Neste núcleo desenvólvense os tres elementos xa apuntados: os dereitos morais, os dereitos de explotación e os demais dereitos vinculados á mesma. Xunto con estes tres elementos, é preciso ter en conta os denominados dereitos conexos ou afíns ós dereitos de autor.

O dereito moral do autor ampara na nosa Lei a capacidade daquel para decidir sobre a divulgación da súa obra, para esixir o recoñecemento da súa condición de autor e o respecto á integridade de tal condición, para modificar a obra[1], para retirala do comercio indemnizando ós titulares dos dereitos de explotación se fosen distintos del mesmo, e mais para publicar as obras en coleccións escollidas ou completas, aínda que que os dereitos de explotación individualizada de cada unha delas estivesen cedidos. Inclúe tamén a facultade instrumental de acceder ó exemplar único da súa obra cando esta estea en poder doutra persoa, coa finalidade de exercitar os demais dereitos que lle correspondan[2]. Dado o carácter de obra en colaboración da obra audiovisual, a divulgación e modificación requiren o consentimento de todos os coautores, pero unha vez divulgada a obra, ningún coautor se pode negar inxustificadamente a súa explotación na forma en que se divulgou. Outra particularidade da obra audiovisual consiste no feito de que o dereito moral tan só é exercitable sobre a versión definitiva da obra (aquela que é establecida contractualmente entre o director-realizador e o productor) e por iso a Lei prohibe a destrucción do soporte orixinal da obra que contén a versión definitiva e prevé que calquera modificación desta require autorización previa dos que a acordaron[3]. Os dereitos de recoñecemento da autoría, de respecto da integridade da obra e de decisión sobre a divulgación da mesma teñen unha vixencia temporal equivalente á vida

1. Esta facultade non é ilimitada senón que ha ter conta dos eventuais dereitos adquiridos por terceiros sobre a obra e as esixencias de protección dos bens de interese cultural.
2. Arts. 14 e 22 da LPI.
3. Arts. 92 e 93.

dos autores e 70 anos trala morte do último coautor supervivinte. Os demais dereitos morais extínguense coa vida dos autores.

Os dereitos de explotación concrétanse, no réxime xeral da propiedade intelectual, nos dereitos que corresponden ó autor de xeito exclusivo, de reproducción, distribución, comunicación pública e transformación da obra. A diferencia dos dereitos morais do autor, os dereitos de explotación son transmisibles e son así obxecto dunha pléiade de transaccións comerciais en relación coas obras ás que se refiren, pero no réxime específico da obra audiovisual prodúcese unha reconducción por ministerio legal ó contrato de producción audiovisual, do cal son partes, dun lado, os autores tal como os definimos máis arriba e, polo outro, o productor. Deste xeito, presúmese que todos os dereitos de reproducción, distribución, comunicación pública, dobraxe e subtitulado son cedidos en exclusiva ó productor[4], agás no caso específico da obra cinematográfica, na que será sempre necesaria a autorización expresa dos autores para a súa explotación mediante a posta a disposición do público de copias en calquera sistema ou formato, para a súa utilización no ámbito doméstico ou mediante a comunicación pública por radiodifusión[5]. Enténdese por "distribución" a posta a disposición do público do orixinal ou copia dunha obra mediante a súa venda, aluguer, préstamo ou calquera outra forma. Enténdese por "comunicación pública" todo acto polo cal unha pluralidade de persoas poidan ter acceso á obra sen a previa distribución de exemplares a cada unha delas. É comunicación pública a que se realice dentro do ámbito doméstico integrado ou conectado a unha rede de difusión de calquera tipo e isto ten unha incidencia clara no terreo audiovisual, así como noutras modalidades de comunicación exemplificadas pola Lei sen ánimo exhaustivo, tales como[6]:

— a proxección ou exhibición pública das obras cinematográficas e audiovisuais, a emisión por radiodifusión ou por calquera outro medio que sirva para a difusión inalámbrica de signos, sons ou imaxes;
— a radiodifusión vía satelite de calquera obra;
— a transmisión ó público de calquera obra por fío, cable, fibra óptica ou procedemento análogo, mediante abono ou non;
— a retransmisión, por calquera dos medios citados e por entidade distinta da de orixe, da obra radiodifundida;
— a emisión ou transmisión, en lugar accesible ó público mediante calquera instrumento idóneo, da obra radiodifundida;

4. Art. 90.2º.
5. Art. 88.
6. Art. 20.

— a exposición pública das obras de arte ou das súas reproduccións;
— o acceso público a bases de datos de ordenador por medio de telecomunicación cando estas incorporen ou constitúan obras protexidas.

Os dereitos de explotación duran, como regra xeral, toda a vida do autor —o productor na obra audiovisual— e 70 anos despois da súa morte ou declaración de falecemento, pasando ó dominio público unha vez transcorrido ese lapso temporal, de xeito que as obras poden ser utilizadas por calquera a condición de respectar a autoría e a integridade da obra[7].

Os outros dereitos vinculados á explotación da obra que consagra a Lei de Propiedade Intelectual son aqueles dereitos de contido económico que estenden ó autor os beneficios derivados do tráfico comercial que ten a obra por obxecto. No ámbito audiovisual ten unha relevancia particular o dereito de remuneración básica por cada modalidade de explotación concedida, polo aluguer da obra e pola súa proxección en lugares públicos mediante pago de entrada ou non, agás do caso das obras audiovisuais publicitarias[8]. A estas previsións hai que engadir o dereito de remuneración por copia privada das obras divulgadas en forma de fonogramas, videogramas e outros soportes sonoros, visuais ou audiovisuais, ou a súa reproducción mediante aparatos ou instrumentos técnicos non tipográficos para o uso privado autorizado pola Lei[9]. Trátase dunha remuneración que pretende recompensar os dereitos deixados de percibir pola reproducción da obra e que deben satisfacer, a través das entidades de xestión de dereitos de propiedade intelectual, os fabricantes (ou no seu caso os adquirintes) de equipos, aparatos e materiais que permitan as modalidades de reproducción que referimos[10].

Canto ós dereitos conexos ou afíns ós dereitos de autor, amparan posicións xurídicas diversas sobre as obras e son protexidos pola LPI sen prexuízo dos dereitos dos autores das mesmas. Cómpre mencionar como tales, os simples efectos de enumeración, os dereitos dos artistas intérpretes ou executantes dunha obra (á súa vez comprenden dereitos morais e dereitos de explotación[11]), os dereitos dos productores de fo-

7. Arts. 26 a 30.
8. Art. 90.
9. Art. 31. Trátase do uso polo copista, para fins privados, sempre que a copia non sexa utilizada colectivamente nin con fins lucrativos, ou para fins docentes ou de investigación citando a fonte. Compréndese tamén a reproducción para procedementos xudiciais ou administrativos e a reproducción sen fin de lucro realizada por museos, bibliotecas, filmotecas, fonotecas ou arquivos.
10. Art. 25.
11. As persoas que representen, canten, lean, interpreten ou executen en calquera forma unha obra (chamados artistas intérpretes ou executantes), os directores de escena e

nogramas[12], os dereitos dos productores de gravacións audiovisuais, os dereitos dos autores fotográficos[13] e os dereitos sobre as bases de datos[14]. Interésannos especialmente os dereitos dos productores de gravacións audiovisuais que son obxecto dunha regulación específica dentro da LPI[15]. O productor é a persoa física ou xurídica que asume a iniciativa e a responsabilidade dunha gravación audiovisual. Esta, á súa vez, consiste na fixación dunha secuencia de imaxes, con son ou sen el, con independencia de que entre ou non dentro do concepto legal de "obra audiovisual" tal como o apuntamos máis arriba.

Non se pode cuestionar que a actual lexislación española, por oposición ás que a precederon, ten conta dun xeito bastante satisfactorio da especificidade da obra audiovisual como obxecto destacado da propiedade intelectual. Sen embargo, a problemática xurdida polas novas formas de difusión da mesma a través das redes permanece por completo ignorada e, neste senso, a Lei española está afectada da mesma falta de adaptación que o resto das lexislacións nacionais do seu entorno, situación á que aludiamos dun xeito xeral ó principio e que se fai evidente cando observamos que estas continuan invariablemente a xirar en torno ós conceptos e técnicas tradicionais de protección dos dereitos de autor, ás que se engaden algunhas precisións para tentar de acomodalas ás especificidades da distribución e explotación das obras por procedementos informáticos. A normativa española, como vimos de ver, malia delimitar dun xeito amplo a noción de propiedade inte-

os de orquestra ostentan un dereito moral sobre as súas interpretacións ou execucións que consiste no recoñecemento da autoría destas e na oposición a calquera deformación, mutilación ou atentado sobre a súa actuación que lesione o seu prestixio. A duración deste dereito alcanza toda a vida do intérprete e 20 anos despois do seu falecemento. Estas persoas ostentan tamén unha serie de dereitos de explotación sobre as súas actuacións que se desglosan no dereito a autorizar a fixación das mesmas, de autorizar a reproducción directa ou indirecta das devanditas fixacións, de autorizar a comunicación pública das actuacións, así como a súa distribución.

12. A persoa física ou xurídica baixo a iniciativa e responsabilidade da cal se realiza por vez primeira a fixación sonora da execución dunha obra ou doutros sons (non se inclúen as grabacións conxuntas de imaxe e son), ostenta o dereito exclusivo de autorizar a súa reproducción directa ou indirecta e o de autorizar a distribución dos fonogramas e das súas copias, así como un dereito de compensación económica pola utilización ou comunicación pública dos mesmos.

13. A obra fotográfica goza do réxime xeral de protección das obras que a Lei desina. Así mesmo, os autores de fotografías illadas ou doutras reproduccións obtidas por procedemento análogo ó fotográfico teñen o dereito de autorizar a súa reproducción, distribución e comunicación pública en idénticas condicións que os autores de obras fotográficas no senso da Lei.

14. Trátase do dereito que asiste ó fabricante dunha base de datos de impedir a extracción e/ou reutilización dos contidos desta ou dunha parte substancial dos mesmos. Isto non obstante, o fabricante non pode impedir ós usuarios lexítimos das bases a extracción e/ou reutilización de partes non substanciais do contido das mesmas, independentemente do fin ó que estes as destinen.

15. Arts. 120 a 125.

lectual para abranguer, segundo se dispón no artigo 10, "as creacións expresadas por calquera medio ou soporte, tanxible ou intanxible, actualmente coñecido ou que se invente no futuro", propón unha serie de solucións técnicas lexislativas que están pensadas para satisfacer as necesidades das formas tradicionais de explotación das obras protexidas e así, aínda que a realidade representada por internet ten cabida nos conceptos xerais de *divulgación* ou *comunicación pública* que a Lei manexa, cando nela se fala de *publicación* a idea subxacente é a da edición clásica en formato papel e cando se alude á creación colectiva estanse a albiscar as obras literarias ou artísticas en coautoría pero non os productos multimedia que se caracterizan por reunir nun mesmo soporte físico creacións de natureza diferente, formas de expresión varias que dan lugar a unha concorrencia de titularidades dominicais de distinto alcance. Simplificando moito a cuestión poderíase dicir que un dos piares que sostiña tradicionalmente o edificio da protección dos dereitos de autor, como era a dimensión territorial por referencia ós límites do Estado-nación, desapareceu como consecuencia da aparición dun tráfico comercial a escala mundial a través das redes.

Entre as deficiencias máis relevantes das lexislacións ó uso en relación coas novas tecnoloxías da información, podemos mencionar a ausencia de toma en consideración da multiplicación expoñencial do número de axentes que participan tanto no proceso creador como difusor das obras (operadores de rede, provedores de acceso, titulares de servidores, etc.), así como das posibilidades de exhibición e posta a disposición ó público das mesmas (*browsing, catching, linking, framing*...). Pensemos no problema suscitado polas obras multimedia integradas por productos escritos, audiovisuais e informáticos de natureza diversa: se as consideramos como simples programas de ordenador, o titular dos dereitos de autor sobre as mesmas será o empresario ou persoa xurídica titular do programa tal como ocorre, por definición, no sistema anglosaxón do *copyright*; pola contra, se consideramos a obra multimedia como obra audiovisual, a titularidade dos dereitos sobre a mesma serán conxuntamente os participantes na súa creación (guionistas, arranxistas, etc.), como é a regra de base no sistema continental. A solución non se presenta diáfana de xeito que haberá que contemplar caso por caso para determinar en qué medida a obra é o resultado previsible da execución dun programa informático e en qué medida contén elementos de creación intelectual independente dos automatismos xerados por tales programas.

Non obstante, a maior mostra de inadaptación da actual lexislación ó fenómeno internet reside no descoñecemento case xeneralizado dos novos modos de reproducción. Ata o de agora, as reproduccións das obras audiovisuais eran sempre tanxibles e duradeiras pero no momen-

to actual resulta arriscado aventurar que non existe reproducción aínda cando a obra se teña almacenado nun soporte que non permite a súa visualización inmediata, do mesmo xeito que a durabilidade non é xa un requisito para que exista reproducción senón que esta idea está a ser rapidamente substituída pola de utilización efectiva. A tendencia consiste en considerar que existe reproducción, aínda que sexa indirecta, en canto unha obra transita pola memoria dun ordenador. Deste xeito, o concepto de reproducción quedaría sensiblemente ampliado e podería acoller modalidades de difusión como a que se efectúa a través de vínculos de hipertexto. Agora ben, tendo en conta que nestas transmisións participan unha pluralidade de intermediarios, faise precisa unha delimitación dos criterios que permitan atribuír as eventuais responsabilidades cando se produzan lesións nos dereitos de autor.

Así as cousas e ante a incapacidade manifesta dos lexisladores para establecer un marco adecuado de protección dos dereitos de autor das obras audiovisuais con ocasión das súas singraduras internautas, as solucións —parciais e casuísticas— han vir pola vía dos acordos *interprivatos*, tal e como vén de acontecer no sector musical no que a *Sociedad General de Autores de España* (SGAE) asinou un acordo, o pasado 6 de agosto de 2001, co portal especializado *Vitaminic*, polo cal este provedor paga unha remuneración á SGAE a cambio do dereito de utilización das obras musicais existentes nos fondos da mesma, utilización que comprende tanto a reproducción e difusión na rede das obras como a descarga dos ficheiros nos que se almacenan estas por parte dos usuarios do portal.

Como é habitual desde o século XIX no que, fronte ós avances técnicos e económicos inabordables para as febles estructuras gobernamentais e administrativas do Estado liberal o tratamento destas cuestións transferiuse a determinadas instancias internacionais, contribuíndo deste xeito ó propio florecemento do Dereito Internacional convencional, tamén neste momento están sendo as instancias supranacionais as que están xogando un papel de vangarda no tratamento destas problemáticas e propiciando a celebración de acordos específicos (como os tratados asinados no ámbito da Organización Mundial da Propiedade Intelectual —OMPI—) ou a elaboración de directivas de obrigada observancia para os Estados previa trasposición no Dereito interno (ámbito da Unión Europea). Uns e outros instrumentos pretenden garantir o establecemento e cumprimento dun estándar mínimo de respecto ós dereitos de autor con ocasión do transito de obras protexidas polas infovías.

Os dous Tratados OMPI, asinados en Xenebra entre os días 2 e 20 de decembro de 1996, abordan algúns destes aspectos da propiedade

intelectual. O primeiro deles (o que máis nos interesa aquí) versa directamente sobre dereitos de autor, en tanto que o segundo se circunscribe ó ámbito da interpretación e execución de fonogramas. Os piares sobre os que se asenta o Tratado OMPI sobre dereitos de autor son tres: o establecemento do dereito de comunicación pública como facultade exclusiva do autor, a previsión de medidas técnicas e tecnolóxicas que impidan a vulneración desa exclusividade e a fixación limitativa dunha serie de excepcións á mesma.

O dereito de comunicación pública que asiste ós autores aparece definido de forma o suficientemente ampla para dar cabida ós medios informáticos e ás transmisións interactivas: este abarca calquera tipo de comunicación ó público das obras "por medios alámbricos ou inalámbricos [...] de tal xeito que os membros do público poidan acceder a estas obras desde o lugar e o momento que cada un deles elixa". Quedan así superadas tanto as referencias ós soportes como a idea de unidade espacial e temporal que era característica da comunicación ó público das obras audiovisuais ata o momento en que o desenvolvemento das novas tecnoloxías da información modificou definitivamente a paisaxe da explotación das mesmas.

No Tratado dispóñense tamén as obrigacións dos Estados de dispoñer de mecanismos xurídicos de reacción contra a vulneración dos sistemas tecnolóxicos de protección das obras postos en marcha polos autores ou contra a comisión de actos non autorizados por estes ou prohibidos polas leis, así como a habilitación de recursos xurídicos de inmediata execución fronte á supresión ou alteración, sen autorización do autor, de calquera información electrónica sobre xestión de dereitos ou fronte a distribución, tamén sen autorización, de exemplares de obras tendo coñecemento da supresión da información sobre xestión de dereitos.

Pero o texto que máis nos interesa neste momento é a recente Directiva sobre harmonización de certos aspectos do dereito de autor e dereitos afíns na sociedade da información (Directiva 2001/29/CE, do 22 de maio de 2001) pois, aínda que a panoplia de cuestións que nela se abordan excede o ámbito do dereito de autor na rede para sustentar unha aproximación horizontal —harmonización dos dereitos de reproducción, comunicación ó público e distribución— á temática dos dereitos de autor, son moitos os aspectos da mesma con relevancia desde o punto das transmisións interactivas[16]. Se temos en conta que as Directi-

16. A atención da Unión Europea comezou a se centrar neste tema relativamente pronto, antes mesmo de que nos Estados Unidos se lograse lexislar a materia. O primeiro documento relevante no ámbito comunitario foi o Informe *Europa e a sociedade global da información,* de 1994, coñecido nos medios de comunicación como o "informe Bangemann", en atención ó comisario Martín Bangemann que presidiu o Grupo de Alto Nivel sobre a sociedade da información. A este informe seguiría, en 1995, o Libro Verde sobre

vas enxendran obrigas de resultado para os Estados membros que deben adecuar as súas disposicións lexislativas, regulamentarias e administrativas ós obxectivos fixados na norma comunitaria, é facil comprender a trascendencia da aprobación dunha Directiva como a que agora comentamos, pois a través do seu *corpus* podemos atisbar con fiabilidade cáles han ser os desenvolvementos da normativa estatal nun futuro próximo.

O fin último da Directiva é regular, dun xeito harmonizado, as condicións nas que os titulares dos dereitos patrimoniais de autor han explotar as súas obras nas redes dixitais baixo a modalidade de petición individualizada do usuario, ó tempo que asegurar esta explotación nun medio potencialmente agresivo para os dereitos de autor como é internet. Os obxectivos explícitos da norma comunitaria son tres: impedir a fragmentación e as distorsións de competencia dentro do mercado único europeo a que dá lugar a existencia de distintos niveis de protección cos que os Estados fornecen na hora actual ó universo cibernético; asegurar o cumprimento das obrigas contraídas pola Unión Europea no marco da OMPI e garantir o equilibrio entre os dereitos e as obrigacións de todas as partes implicadas nas transmisións interactivas durante todo o proceso de achegamento, harmonización e adaptación das normativas no seo da Unión.

A clave de bóveda da Directiva é o seu artigo 3º que se refire ó dereito de comunicación ó público e ó dereito de poñer a disposición do público obras ou outros traballos similares. O seu parágrafo 1º afirma o dereito exclusivo dos autores en tanto que o parágrafo 2º dedícase ós titulares de dereitos afíns.

Así pois, segundo o artigo 3.1º da nova Directiva os autores das obras ostentan o dereito exclusivo de comunicar as mesmas ó público e de poñelas a disposición deste, facultade que se estende a todas as categorías de obras. Canto ó concepto de comunicación ó público, a Directiva retoma e mesmo reproduce o concepto utilizado polo Tratado OMPI sobre os dereitos de autor ó que fixemos referencia máis arriba (comunicación mediante calquera medio ou proceso, alámbrico ou inalámbrico, distinto da distribución de exemplares materiais). A posta a disposición, pola súa banda, fai referencia a unha especie dentro do xénero do dereito de comunicación ó público que só ten sentido respecto da transmisión interactiva previa petición individualizada. O sistema que a Directiva tenta establecer articúlase en dúas esferas distintas en función de se a obra é posta a disposición do público *on line* ou *off*

os dereitos de autor e os dereitos afíns na sociedade da información (actualizado con outro Libro Verde en 1996) e, en 1998, o Libro Verde sobre a usurpación da marca e a pirataría no mercado interior.

line: para estas últimas configúrase o dereito de comunicación pública de longo alcance ou referido a todo tipo de obras, en tanto que para as transmisións en liña e ante as diverxencias de entendemento do "público" nos distintos Estados membros, optouse por substituír esta referencia pola da modalidade de acceso dos individuos ás obras (no momento e no lugar en que estes elixan) de xeito que este é o verdadeiro elemento activador do sistema de protección dos dereitos de autor nunha transmisión interactiva previa petición individualizada.

O artigo 3.2º, pola súa banda, establece un novo dereito independente para os titulares de dereitos afíns sobre as obras, de poñer a disposición do público as súas prestacións mediante transmisións interactivas reproducindo así o mesmo esquema de protección en dúas esferas, segundo que a transmisión se faga *on line* ou *off line* (o aluguer, as transmisións radiodifundidas vía satélite ou por cable, baixo o réxime de pago por visión, así como a posta a disposición da obra en presencia do público quedan fóra do seu ámbito de aplicación) pero, superando as previsións do Tratado OMPI sobre intérpretes e executantes de fonogramas, este apartado 2º do artigo 3º da Directiva inclúe dentro da protección dispensada ós productores cinematográficos, entidades de radiodifusión e intérpretes do sector audiovisual.

Non entraremos en maiores profundidades na análise da Directiva pero os trazos aquí esbozados son suficientes para comprender que a decantación producida no Dereito comunitario é clara no sentido de diferenciar entre os servicios da sociedade da información que poñen as obras a disposición do público e os servicios tradicionais de radiodifusión que comunican obras ó público. A fenda está xa aberta. Agora queda agardar que as instancias normadoras nacionais integren correctamente este acervo, coa flexibilidade necesaria para poder dar cabida á enorme variedade de situacións que están actualmente aqueixadas de orfandade normativa pero, ó mesmo tempo, co suficiente rigor e corrección técnica para que a rede non se convirta en maraña e poida efectivamente servir á súa función vehicular de cultura e de intercambios.

C. C. C.

O futuro será dixital... ou non será

Jaime J. Pena

Durante o verán de 2001 o British Film Institute, a través da revista *Sight and Sound*, organizou unha mostra itinerante con proxeccións e conferencias baixo o significativo título de *The Future of Film: Digital or Die?* A mostra pretende ofrecer respostas ó protagonismo que pouco a pouco foi adquirindo a tecnoloxía dixital e as rodaxes en vídeo e que están cambiando a faciana do cine a través da reformulación de moitos dos seus conceptos tradicionais, empezando por aquel no que radicaba a súa esencia e que servía para diferencialo doutras artes fronteirizas; refírome, claro está, á súa propia materia, o celuloide. De feito, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* editaba en abril de 2000 un monográfico sobre estes temas cun título que poñía tamén o dedo na chaga, *Aux frontières du cinéma*. Que nos encontramos no albor dunha ¿pequena?, ¿gran? revolución parece claro. Que está en xogo o futuro do cine, que nos atopamos nun momento fronteirizo a partir do cal a narrativa fílmica, pero tamén o espectáculo cinematográfico, van experimentar un profundo cambio, quizais non sexan máis que as novas hipóteses apocalípticas lanzadas polos tecnoptimistas de sempre, tan confiados eles nas posibilidades revolucionarias da ciencia e a tecnoloxía. As consecuencias de todo este proceso son difíciles de prever, pero sen dúbida serán importantes. O problema daqueles que non practicamos a futuroloxía é que nos temos que contentar con facer balance do presente e este non deixa de emitir sinais contradictorios que dificultan o diagnóstico. Imaxinen o que será encima predicir as súas consecuencias e anticipar o futuro. Porque o problema co que nos encontramos ó intentar interpretar qué está sucedendo é que a *revolución* nos chega desde dous bandos teoricamente enfrontados e opostos, tanto en intereses coma en medios. Dun lado está Hollywood e a súa

aplicación da tecnoloxía dixital á animación, ós efectos especiais, a unhas rodaxes que cada vez o son menos. Doutro, unha serie de cineastas independentes que desde distintas partes do mundo están xeneralizando as rodaxes en vídeo —e non só dixital: para estes menesteres é válido ata o sistema doméstico máis cutre— como a fórmula óptima para reducir custos e abaratar as producciónS. Dun lado, polo tanto, a busca da imaxe perfecta, inodora e incolora. Polo outro, asistimos á presentación en sociedade, co beneplácito de todos, dunha imaxe *sucia*, voluntariamente imperfecta, mal iluminada, mal encadrada, desenfocada ata uns límites insospeitados aínda hai poucos anos cando a fronteira do tolerable viña marcada polo característico gran do 16 mm. Entre medias, o resto do cine, a expensas do que poida acontecer, seguramente agardando a ser fagocitado por unha ou outra vertente da industria, a dominada pola infografía ou a dos equipos de filmación reducidos ó mínimo indispensable. Dous opostos que acabarán por conciliarse porque, como xa sabemos, é preciso que algo cambie para que todo siga igual.

Nun principio o interese de Hollywood pola tecnoloxía dixital non ía máis alá da fascinación polo novo xoguete cunhas potencialidades que parecían circunscribirse ó campo dos efectos especiais. É así como os efectos especiais dixitais van ir substituíndo progresivamente ós mecánicos dadas as súas ilimitadas posibilidades para a creación de personaxes, para deseñar mundos imposibles ou para tratar as propias imaxes ó antollo dos seus creadores. O robot de mercurio de *Terminator II* (1991), os dinosauros de *Parque Jurásico* (1993), pero tamén as pernas amputadas de Gary Sinise en *Forrest Gump* (1994), film que puxo igualmente de moda a manipulación das imaxes de arquivo (¿quen pode confiar desde entón na veracidade absoluta e no valor testemuñal dunha imaxe dixital?), exemplos todos eles que certifican que nos atopamos no reino das empresas como Industrial Light and Magic ou Digital Domain. As novas ferramentas facilitan novas conquistas e, coma no caso de *Parque Jurásico*, a posta en pé de proxectos poucos anos antes inasumibles: gracias á perfección tecnolóxica por fin o espectador pode ser testemuña da *resurrección* dos dinosauros. Durante os primeiros anos 90 o cine parece volver á súa infancia, ós seus primeiros tempos. O virtuosismo tecnolóxico de filmes coma os citados ou das novas producciónS de animación convértese no seu principal atributo, ata o punto de que todas as estratexias de mercadotecnia se dirixen a destacar estes aspectos, aínda que sexa en detrimento dos narrativos. É esta volta ó cine entendido como barraca de feira o que levaba en 1993 a Leslie Felperin Sharman[1] a retomar a célebre frase de Tom Gunning para

1. Felperin Sharman, Leslie. "New Aladdins for Old", *Sight and Sound*, novembro 1993, pp. 12-15.

caracterizar o cine dos primeiros tempos: estamos de novo ante un *cine de atraccións* no que, agora, como entón, todo o protagonismo recae na novidade tecnolóxica[2].

Pero será no cine de animación onde a tecnoloxía dixital dará o seu primeiro paso de xigante. Tras unhas primeiras curtametraxes, a compañía Pixar, aliada para a ocasión nos terreos da distribución coa todopoderosa Disney, sorprende a propios e estraños con *Toy Story* (1995), longametraxe de animación en 3D asinada por John Lasseter que terá a honra de pasar á historia por ser o primeiro film *rodado* integramente en soporte dixital, sen celuloide polo tanto, cun negativo —a necesidade de tirar copias para a distribución fai necesaria a existencia tamén dun *duplicado* do negativo en celuloide— que se atopa almacenado nos discos duros de varios ordenadores. Desde aquela, o mundo da animación parece bascular entre as técnicas tradicionais e os novos procedementos dixitais cun predominio cada vez maior destes últimos —pois ata as películas de animación tradicional se servirán deles aínda que a súa estética remita ó pasado—. E a tendencia parece apuntar cara a unha progresiva confusión en torno ó propio significado da palabra animación. A medida que as técnicas dixitais se van perfeccionando, os riscos que se asumen son maiores. O principal: a representación da figura humana. Aínda que neste sentido herdeiras da tradición imposta por Disney, películas como *Toy Story, Toy Story II* (1999), *Hormigaz* (1998) ou *Bichos* (1998) rexeitaban claramente os personaxes humanos polas dificultades que presentaba a súa representación *realista*. Boa parte do éxito de *Toy Story* cómpre facela recaer no perfecto coñecemento por parte dos seus creadores de cáles eran as súas limitacións de orde tecnolóxica: a representación *naturalista* dun xoguete si é posible, o mesmo que a dun insecto, o que disimula as carencias dun 3D aínda moi pouco desenvolvido ante un espectador ó que, pola contra, se lle posibilitaba gozar das súas insólitas virtudes. Pero, ¿acaso 3D é igual a animación? ¿É *Dinosaurio* (2000) unha película de animación como o poidan ser *El rey León, Aladdin* ou *Tarzán*? Entón, ¿cabería considerar *Parque Jurásico* como unha película que mestura animación e imaxe real? Atopámonos nunha terra de ninguén que dificulta a utilización da terminoloxía tradicional, tanto máis ampla e confusa canto máis nos adentramos no cine dominado polos efectos especiais. O exemplo perfecto podería ser *La máscara* (1994), onde as constantes transformacións de Jim Carrey o convertían nun personaxe de debuxos animados inspirado nas creacións de Tex Avery. Desde este momento

2. No caso dos dinosauros de *Parque Jurásico* aínda son máis os paralelismos co cine primitivo e, máis en concreto, con algunha das potencialidades que apreciaron os primeiros espectadores do cinematógrafo: o soño *frankensteiniano* de que a morte deixe de ser absoluta. Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid, 1987, pp. 37-39.

xa é posible manipular a imaxe real coa mesma facilidade que un debuxo e, consecuentemente, as fronteiras esvaécense. Chegamos así a títulos como *La amenaza fantasma* (1999) onde a enchenta dixital —que non só serve para facer voar as naves coma nos episodios *previos* da saga de *La guerra de las galaxias*[3], senón tamén para a creación de escenarios e dunha multitude de novos seres, algún dos cales alcanza o status de coprotagonista, caso do insoportable Jar Jar Binks— conduce cara a un *horror vacui* sintomático: esta é a demostración das máis variadas posibilidades da tecnoloxía dixital, sen que importe a súa pertinencia. Tal profusión de recursos dixitais fai que boa parte da película fose xerada informaticamente. É o paso previo ó que vai vir. O novo capítulo da saga, o *Episodio II*, está sendo rodado con cámaras dixitais, anticipo dun futuro máis ou menos inmediato do que non é aventurado anunciar a desaparición —progresiva, coma todo— do celuloide. O proceso dixital será deste xeito completo, se ben aínda hai un espacio profílmico e actores que deben ser rexistrados por unha cámara, por moito que esta careza no seu interior dun negativo fotoquímico. Os rápidos avances tecnolóxicos poden lograr, sen embargo, que as cámaras sexan tamén innecesarias, polo menos nesa terra de ninguén xenérica que comentabamos. O novo film de animación de DreamWorks, *Shrek* (2001), introduce entre os seus protagonistas personaxes humanos, máis próximos nos seus trazos ás monecas de porcelana que a outra cousa, pero o seu éxito probablemente significará a fin dese tabú que impedía a asociación 3D-figura humana[4]. Desde calquera punto de vista —proxecto, producción ou comercialización— *Shrek* é un filme de animación. Isto non se pode dicir dun xeito tan categórico de *Final Fantasy* (2001), film, este si, xerado totalmente por ordenador que se sitúa nun chanzo por riba de *La amenaza fantasma*. Anos atrás é posible que o acabasemos definindo como animación para adultos, pero hoxe temos claro que nos atopamos ante unha forma distinta de facer cine na que os actores poden ser substituídos sen problemas por personaxes 3D[5]. Non se trata simplemente dun novo xénero,

3. As edicións especiais da triloxía anterior xa foran retocadas dixitalmente por George Lucas con vistas á súa reposición de 1997 para preparar o terreo para o novo episodio. O retoque consistía nunha reactualización dalgúns dos efectos especiais e no engadido dalgún que outro personaxe dixital. É preciso facer constar que esta tendencia cara ó debuxo animado xa era perceptible nos personaxes dos *ewoks* de *El retorno del Jedi* (1983), só que entón, a falta doutra cousa, Lucas tivo que recorrer a nenos disfrazados de peluches. Son as miserias dun cine que precisa dun abano de público tan amplo que non pode renunciar nin á máis tenra infancia.

4. A película galega de animación *El bosque animado* (2001), aínda que producida integramente segundo técnicas dixitais, parte dunha concepción do debuxo tradicional que rexeita a representación pretendidamente realista.

5. Como o fora de feito Brandon Lee en *El cuervo* (1994). Falecido nun accidente durante a rodaxe, o actor tivo que ser substituído por un dobre corporal dixital para poder completa-la metraxe do filme.

pois a tecnoloxía é válida para distintos tipos de historias, pero é obvio que para algunhas —a ficción científica, as inspiradas nos videoxogos e nos comics— se adapta coma anel ó dedo. E quén dubida que o futuro de producciónS tipo *La guerra de las galaxias* ou a nova adaptación de *El señor de los anillos* que está rodando Peter Jackson con amplitude de efectos dixitais[6] pasa por un 3D que non precisa de actores, nin de decorados, onde o *star-system* será cousa do pasado e non haberá que negociar salarios nin vulgaridades deste tipo. Outro tanto se pode dicir dos films inspirados nos video xogos, caso de *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) ou de cibermetáforas como *The Matrix* (1999)[7], películas que teñen unha orixe temática e estética no mundo dos ordenadores, o que os condena —é un dicir— a retornar ó útero materno unha vez que os actores de carne e óso xa non sexan necesarios.

Non obstante, a renuncia ó celuloide e a conseguinte rodaxe con formatos videográficos dixitais fora anticipada por unha serie de cineastas europeos, sobre todo a partir da irrupción do movemento Dogma 95 no Festival de Cannes de 1988. Lars von Trier e Thomas Vinterberg foron os primeiros en non querer agardar a que George Lucas e a Sony desenvolvesen as súas marabillosas camáras dixitais capaces de competir en calidade —iso din— co 35 mm. E fixérono co que tiñan máis a man: unhas simples cámaras domésticas. Como se di a miúdo, os extremos ás veces tócanse e, un ano despois, nos fiadeiros da industria cinematográfica chegou a saltar o rumor de que o mesmísimo autor de *Los idiotas* (1998) sería o encargado de dirixir a terceira parte de *Parque Jurásico* seguindo, por suposto, ¡os principios do voto de castidade do Dogma![8]

Máis alá do que ten de astuta estratexia comercial —un chegou a pensar que quizais se tratase de pouco máis ca diso, pero non é este o sitio adecuado para reflexionar en extenso sobre o particular—, as películas Dogma demostraron que, gracias ós novos sistemas de quinescopado, unha película rodada en vídeo, por moi de baixa gama que esta fose, podíase exhibir nunha sala comercial sen importar as súas máis obvias deficiencias, desde a escasa iluminación dalgúns dos seus planos, á falta de foco doutros, pasando polo avultado gran da imaxe, iso cando

6. Hai que lembrar que a versión anterior levada a cabo por Ralph Bakshi (1978) era un filme de debuxos animados, única forma por aquel entón de trasladar ó cine un mundo coma o de Tolkien, cheo de seres e paisaxes imaxinarias.

7. Filme, por outra parte, emblemático de canto estamos a dicir. Non só como filme de anticipación que propón unha inquietante inversión dos termos real e virtual. Tamén pola súa renovación do tradicional filme de acción importando para iso as típicas coreografías do cine de artes marciais de Hong Kong. E polos seus imaxinativos efectos especiais dixitais, sobre todo no que atinxe á utilización de recursos coma o dos *tempos mortos*.

8. Citado en Kelly, Richard. *Dogma 95*. Alba Editorial, Barcelona, 2001, p. 97.

todas estas circunstancias non ían da man. Aínda que o seu mérito quizais estribe en ter convencido á industria, ós críticos e ó público de que unha longametraxe comercial non tiña por qué cumprir cuns estándares mínimos de calidade. Hai algo de provocación en todo isto, claro. No fondo o famoso voto de castidade non deixa de ser unha falacia que lles permitiu a unha serie de cineastas daneses descoñecidos —coa excepción de Lars von Trier—, e logo a outros de calquera confín do mundo que se subiron ó carro —non cito nomes, polo de agora—, ser as pezas máis cobizadas por festivais e distribuidores internacionais. Non é pouco, por suposto, sobre todo se temos en conta que filmes coma os dous fundacionais do movemento, *Los idiotas* e *Celebración* (1998), tiñan algo de vello filme de tese, pois, xa se sabe, certos experimentos é preferible facelos con gasosa. Aínda así prefiriría destacar outros aspectos que gardan máis relación co tema que estamos tratando. En primeiro lugar, a abolición da dictadura das imaxes fermosas e perfectas: as películas Dogma non son películas cunha *boa fotografía*. Con isto quérennos vender que son películas descoidadas, sen confesar que este descoido é voluntario e non deixa de esconder un artificio. Unha vez probada a súa fiabilidade comercial, con *Dancer in the dark* (2000) Lars von Trier distanciouse, aparentemente, do movemento ó filmar un musical que non respecta as regras que se autoimpuxeran os asinantes do manifesto, pero non por isto renunciou á súa exitosa estética vídeo: os planos desenfocados convertéronse na súa figura retórica máis identificable. O segundo aspecto destacable deriva da tan cacarexada inmediatez do vídeo, polo que se ve, indirectamente a causa que permitiu que a industria ampliase o campo do dicible e que tolerase imaxes de sexo explícito pouco antes inimaxinables fóra do gueto do porno[9].

O máis curioso é que esta utilización do vídeo por parte do Dogma 95 foi froito da casualidade, pois non figuraba no manual do usuario do movemento. A única norma escrita ó respecto impón que as películas se deben distribuir/exhibir en 35 mm e formato Académico. A intención era utilizar sempre soporte cinematográfico porque, na súa busca da pureza, a imaxe fotoquímica sempre sería máis difícil de manipular que a electrónica[10]. Pero todo se precipitou por cuestións prácticas. A norma terceira do decálogo fala de que a cámara se debe levar na man ou ó ombro, en constante movemento polo tanto, o que era incómodo e

9. Ó breve inserto dunha penetración en *Los idiotas* seguiron films como *Seul contre tous* (1998), *Romance* (1999), *Baise-moi* (2000) ou *O fantasma* (2000), todos eles con abundancia de felacións e penetracións non simuladas. Durante un tempo especulouse tamén coa posibilidade de que Von Trier dirixise un filme porno segundo os postulados Dogma, ¡coma se o cine X non descubrira o Dogma xa moito antes!

10. Como puidemos ver, o cine americano recorre ás técnicas dixitais precisamente por isto: pola súa capacidade para manipular as imaxes.

pesado cunha cámara de 35 mm. A alternativa era utilizar cámaras de 16 mm., pero tanto Von Trier coma Vinterberg optaron polas aínda máis lixeiras cámaras de vídeo. Así, da primeira fornada Dogma tan só *Mifune* (1999) se rodou en 16 mm., aínda que ó seu director, Soren Kragh-Jacobsen, lle tivese gustado rodala directamente en 35, pero esta opción era demasiado cara. Velaquí a razón principal que conduciu a que en boa parte do cine independente mundial acabase por impoñerse o vídeo. Un soporte tan barato que lle permitiu, por exemplo, a Von Trier dispoñer de 100 cámaras para rodar *Los idiotas* ou a Kristian Levring, que utilizou só 4 en *The King is Alive* (2000), rodar preto de 150 horas de material.

E o Dogma cruzou o Atlántico, primeiro gracias a cineastas como Harmony Korine, que loitou o indicible para que o seu film *Julien Donkey-Boy* (1999) fose etiquetado como Dogma. Ata o punto que non só foi admitido na irmandade, senón que foi considerado por Von Trier como o máis perfecto e puro film-Dogma[11]. Pero do mesmo xeito que certas películas de éxito italianas ou francesas son adaptadas por Hollywood en *remakes* perfectamente axustados ás preferencias do público americano, o Dogma ou, mellor, o tipo de producción rodada en vídeo con baixísimo orzamento que o Dogma representa, tamén tivo o seu equivalente *californiano*. Nunha das máis insólitas, imaxinativas e audaces campañas de mercadotecnia que se recordan e que soubo servirse de Internet como ninguén o fixera[12], unha distribuidora independente americana, Artisan, logrou situar unha pequena producción de terror filmada en vídeo por dous novos cineastas acabados de saír da escola, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, *The Blair Witch Project* (2000), entre as películas máis exitosas do ano, cunhas recadacións totais no mercado doméstico que sobrepasaron os 150 millóns de dólares, cifras que converten esta producción levada a cabo cuns 35.000 dólares nunha das máis rendibles da historia. Máis alá da empatía que os deseñadores da campaña promocional souberon establecer entre un xénero narrativo moi determinado —o terror adolescente—, a utilización das novas tecnoloxías do vídeo e o medio para transmitir a mensaxe —a World Wide Web, terreo no que os mozos americanos se moven con certa sensación de aparente liberdade, entendida esta como a ausencia de regras civís e morais, onde o prohibido aínda está ó alcance da man—,

11. Citado en Richard Kelly, *El título de este libro es Dogma 95*, p. 56. Á vista do traballo de Korine —onde non só está desenfocada a imaxe, tamén a posta en escena e o guión— cabería pensar que o cualificativo de Von Trier era irónico ou agachaba algún tipo de autocrítica. Que unha película como *Era outra vez* (2000) recibira tamén o certificado oficial Dogma fainos temer o peor sobre os criterios e os gustos do autor de *Los idiotas* e os seus colegas.

12. Telotte, J. P. "*The Blair Witch Project* project. Film and the Internet", en *Film Quarterly*, vol. 54, número 3, primavera 2001, pp. 32-39.

hailles que recoñecer a Myrick e Sánchez unha perfecta adecuación entre medios utilizados e material narrativo. Baixo a aparencia dun falso documental, *The Blair Witch Project* preséntase ante o público como a montaxe dos fragmentos atopados dunha película que, antes de que desapareceran sen deixar rastro, uns estudiantes rodaban nun bosque sobre a lenda da bruxa do título. A utilización do vídeo engade aquí un plus de autenticidade, en parte confirmada pola deficiente calidade da imaxe, pola ausencia de trípode, pola escasez de planos e por unha montaxe abrupta. Con só tres personaxes, un dos cales non pode aparecer en cadro pois se supón que é o portador da cámara, a película aproveita no seu beneficio a súa limitación de medios, sacando petróleo de certos recursos narrativos que constitúen a esencia do xénero do cine de terror e que, ademais, non gardan relación ningunha coas dispoñibilidades orzamentarias: o suxerido, o non visto, o fóra de campo. Seguramente foi só unha excepción no mundo de Hollywood. Salvo unha secuela que a penas tivo repercusión, *The Blair Witch Project* non xerou unha avalancha de films de similares características. ¿Quen pode crer que Hollywood vai apoiar un tipo de cine que bordea o *amauterismo* e que, consecuentemente, ataca as propias esencias da industria: as estrelas, os grandes orzamentos, os ilimitados equipos técnicos, os salarios dos directivos?

Agora parecen distantes os tempos en que o vídeo se utilizaba episodicamente no cine, tanto para planos que simulaban visións subxectivas coma para imitacións de filmacións domésticas ou televisivas. Incluso nestes casos aparecían na diéxese diferenciadas ás veces polo típico botonciño vermello co REC, non fose que algún espectador pensase que os defectos da imaxe eran imputables ós autores da película. En 1989 aínda era posible ver o Wim Wenders de *Carnet de notes sur vêtements et villes* confinar as imaxes vídeo na pequena pantalla dun vídeo *walkman*. Pouco tempo despois, o cineasta alemán, que cultivara en abundancia o 16 mm ó longo dos anos 70 e incluso 80, atreveríase coa efémera tecnoloxía da Alta Definición (HDTV) para as imaxes oníricas de *Hasta el fin del mundo* (1991)[13]. A introducción do vídeo como so-

13. "O vídeo permitía procesos de producción máis rápidos e baratos. Prefiro unha visión mellor a unha visión máis rápida". Estas declaracións de Wenders que expoñen a súa opinión anterior á súa entrada en contacto coa HDTV —tecnoloxía xa desbotada pola súa carestía, a súa calidade superaba totalmente a dos outros sistemas videográficos— poden ser representativas de todo un estado de opinión entre os cineastas de todo o planeta. No fondo o que se estaba formulando era a dicotomía cine/televisión, discusión hoxe xa superada. Fóra de festivais e filmotecas, o cine independente encontrou o seu principal mercado e medio de difusión nas televisións de pago e nas canles cinematográficas especializadas. ¿Que sentido ten entón alcanzar un estándar de calidade superior ó televisivo? Como se pode comprobar as *únicas* vantaxas que vía Wenders acabaron por ser definitivas. Wim Wenders, "High Definition [Alta Definición] (1990)", en *La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad.* Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000.

porte cinematográfico pode que fose tímida, pero nestes momentos estamos asistindo á súa consolidación a medida que os cineastas van desentrañando as súas posibilidades e comezan a experimentar coas súas novas texturas.

A canle franco-alemana Arte foi unha das primeiras en darse de conta da situación e a través da súa serie Petites Cámeras apoiou a realización de telefilms en formato mini-DV, en principio un formato doméstico dixital que, gracias ó seu pequeno tamaño e á súa extraordinaria relación calidade/prezo, acabou por impoñerse entre os cineastas. Da serie de Arte, *Nacional 7* (2000) foi o título que acadou maior relevancia e difusión internacional en festivais e salas comerciais. Ademais do filme de Jean-Pierre Sinapi, a serie agrupa traballos de Claude Miller, Jacques Fansten ou Oliver Py, os cales puideron comprobar as vantaxes dun sistema máis rápido, máis barato e cunha calidade que facilita o posterior quinescopado[14]. E non son só vantaxes económicas. Tamén estéticas. O DV dá o mellor de si nos planos curtos, polo que se adecúa perfectamente a un cine de personaxes, algo do que se beneficia moi en particular o cine de autor ou, polo menos, certo tipo de cine de autor. Á fin e ó cabo, os condicionantes económicos e estéticos acostuman, ben sexa unha cara producción hollywoodense ou unha producción independente, a ir sempre da man. Pois, en definitiva, a arte é un reflexo da economía —e viceversa—. O primeiro impulso acostuma a ser económico, pero axiña os cineastas comezan a descubrir as vantaxes estéticas e técnicas do vídeo. Entre os cineastas xa consagrados encontrámonos con experiencias como as de Barbet Schroeder que, rodando *La virgen de los sicarios* (2000), descubriu que co vídeo recuperaba a sensación de liberdade dos inicios da *nouvelle vague*; Arturo Ripstein —*Así es la vida* e *La perdición de los hombres* (2000)—, para quen o vídeo facilita moito ——polo menor peso da cámara e polo escaso custo da cinta vídeo cando son necesarias varias tomas da mesma escena— os seus longos e complexos planos secuencia; Mike Figgis, que atopou no novo soporte a garantía de que a experimentación —aínda que esta se limite á *splitscreen* de *Time Code* (2000)— non ten por qué xerar déficits; ou, en fin, Eric Rohmer, que acaba de rodar a súa última longametraje, *L'Anglaise et le Duc* (2001), en vídeo dixital, sen que este feito represente para el —un cultivador habitual do 16 mm— ningunha reconsideración no seu xeito de entender o cine. O vídeo dixital é para Rohmer unha mera cuestión técnica: un procedemento que permite a re-

14. Lequeret, Elisabeth. "Petites caméras sur grand écran. Enquête sur les caméras DV", *Cahiers du Cinéma* 544, marzo 2000, pp. 44-48. As cámaras mini-DV utilizadas nos distintos filmes da serie tiñan un custo estimativo en torno o medio millón de pesetas (prezos de principios de 2000, hoxe máis baratas). Claude Miller considera que a súa aportación á serie, *La Chambre des magiciens*, de rodarse en 35 mm tería custado uns 400 millóns de pesetas. En DV non superou os 125.

producción ilimitada, controlar e manipular as cores e unhas cámaras cada vez máis pequenas[15].

Non todos os cineastas teñen un posicionamento tan práctico coma o de Rohmer, máis insólito se cabe xa que *L'Anglaise et le Duc* é un film de época e co orzamento máis importante da súa filmografía. O obstáculo principal sempre acostuma a ser o mesmo: vencer a reticencia inicial a non rodar en 35 mm. A experiencia de Jonathan Nossiter coa súa película *Signs and Wonders* (1999) é, desde esta perspectiva, exemplar. Nossiter dispoñíase a rodar a súa segunda longametraxe coma sempre, en 35 mm, a pesar de que o monopolio actual de Kodak reduciu ó mínimo as posibilidades dos cineastas para servirse de distintas estéticas. Desaparecidas practicamente Fuji e Agfa, a película Kodak de hoxe en día —lémbranos Nossiter— é un soporte moi perfecto que permite rodar con moi pouca luz, pero é, tamén, un soporte moi uniforme pensado para que poida pasar sen problemas por televisión e que remite á estética publicitaria. Inconvenientes estes dos que era moi consciente Nossiter e pese ós cales non tiña intención de renunciar ó soporte cine. Sen embargo, nos traballos de preparación do filme, rodou en DV algunhas localizacións e, a partir desas imaxes vídeo, sacou unha serie de fotografías en formato 35 mm. Así foi como descubriu que o vídeo lle podía proporcionar aquela estética do 35 mm clásico que buscaba, o seu gran, a súa textura e que tamén era factible conseguir unha imaxe menos descritiva e máis expresiva[16]. Tamén o cineasta español Pablo Llorca rodou en DV Cam *La espalda de Dios* (2000), a súa cuarta longametraxe. E fíxoo con consciencia plena da súa estética diferenciada: "Ata hai pouco, as películas en dixital trataban de disimular a súa orixe: rebaixaban a intensidade da cor e sometían o resultado a unha filtraxe que eliminase as peculiaridades do dixital. Pero chegou Robby Müller coa súa *Buena Vista Social Club* e saturou a película con tonalidades abrasivas. En *La espalda de Dios* non hai filtraxes uniformizadoras e as cores son brillantes. Fixemos que [Isabel] Ampudia [a actriz protagonista] levase camisetas vermellas ou laranxas, para poder xogar coa súa intensidade"[17]. Insiste igualmente Llorca noutra das vantaxes que todos os usuarios do vídeo recalcan: a sensación de anonimato, a posibilidade de rodar na rúa e que a cámara pase desapercibida. Característica que é esencial no caso dos documentais, pois a cámara de vídeo, en tanto que electrodoméstico, converteuse nun obxecto cotián ante o que a xente —na rúa, na súa actividade diaria, nunha entrevista—

15. Blouin, Patrice, Stéphane Bouquet e Charles Tesson. "Eric Rohmer. Je voulais que la réalité devienne tableau", *Cahiers du Cinéma* 559, xullo-agosto 2001, p. 56.

16. Higuinen, Erwan e Olivier Joyard. "L'amour aux trousses. À propos de *Signs & Wonders*. Entretien avec Jonathan Nossiter", *Cahiers du Cinéma* 544, marzo 2000, p. 61.

17. Llorca, Pablo "Diez trucos digitales", *El País*, suplemento "El País de las Tentaciones", venres 8-VI-2001, p. 24.

non se sente incómoda[18]. É así como a naturalidade —tan difícil de captar cunha aparatosa e cohibidora cámara de cine— se converte en algo factible co vídeo. Este foi un dos aspectos máis destacados por Wim Wenders cando filmou os vellos músicos cubanos protagonistas de *Buena Vista Social Club* (1999), un documental que contribuíu a popularizar o uso do vídeo, non só polos achádegos do seu fotógrafo que comentaba Pablo Llorca, senón fundamentalmente polo seu grande éxito. Era este un matrimonio xa ben avido, o do vídeo e o documental, entre outras razóns pola filiación televisiva actual dun xénero que perdera o seu espacio natural nas salas de cine. Pero sen dúbida o vídeo permitiu revitalizar o documental *cinematográfico* e eliminou un dos seus principais obstáculos financeiros. A creatividade non se verá agora coartada pola obrigatoriedade de acurtar as rodaxes, xa que a cámara de vídeo está sempre dispoñible, e o AVID simplificou tamén os longos procesos de montaxe. En *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice montou xa algúns planos rodados en vídeo (Betacam analóxico) que, polo menos en proxección cinematográfica, *cantaban* dun xeito esaxerado —se ben a súa mesma inclusión dotábaos dunha aura de momentos privilexiados que, pese á súa baixa calidade, non se quixeron suprimir. Hoxe, a mellora dos soportes dixitais e dos procesos de quinescopado fan que a rodaxe en 35 mm sexa considerada case un luxo, cando non unha excentricidade.

A invisibilidade da cámara e o rexistro de horas e horas de gravación sen a penas incremento do custo de producción lévannos tamén cara a novos terreos expresivos, todos eles vinculados dun xeito ou outro co documental. É inconcibible unha película como *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, rodada noutro soporte que non fose o vídeo. ¿É posible, acaso, introducir unha pesada cámara de cine onde ninguén o fixera, na barriada máis degradada de Lisboa, no cuarto dunha muller que non para de *xutarse*, e que a vida se siga desenvolvendo alí coma se nada ocorrese? O milagre acontece gracias á pequena cámara DV empregada por Costa, testemuña muda, en aparencia discreta, pero ó final capaz de rexistrar sons e imaxes que ata entón estaban vedados ós nosos ollos e que nos desvelan a existencia dunha realidade infrahumana. Un realismo extremo que tivo unha continuación no campo da ¿ficción?, *Noites* (2000), dirixida precisamente pola sonidista de *No quarto da Vanda*, Claudia Tomaz[19].

18. Ulrike Koch tiña previsto rodar o seu documental *The Saltmen of Tibet* (1997) en cine, pero non obtivo os permisos necesarios das autoridades chinesas. Intentou entón introducirse no país como turista, portando unha cámara de vídeo. Foi así como rodou o seu documental sobre as caravanas que percorren as altiplanicies do Tibet para recoller o sal dos grandes lagos. Quinescopada a 35 mm, a calidade visual de *The Saltmen of Tibet* é espléndida. Como se pode ver, o vídeo tamén consegue que as autoridades aduaneiras se confíen.

19. Un tipo de realismo que entronca co practicado polos irmáns Dardenne en *Rossetta* (1999), que aínda rodan en cine, pero con abundancia de cámara en man ou, como

Outras prácticas de non-ficción que son máis problemáticas de englobar no documental clásico, tales coma os diarios ou os filme-ensaios, encontraron no vídeo o medio expresivo ideal. No caso dos diarios é agora cando se fai real a posibilidade de filmalo todo e que a utopía de substituír o ollo por unha cámara sexa algo máis que unha metáfora. A perfecta ponte entre o documental clásico de investigación ou denuncia e o diario filmado podería estar representada polo último traballo de Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), centrado no mundo dos espigadores, pero cunha formulación subxectiva que se fai explícita no seu título inglés, *The Gleaners and I.* Obra polo tanto subxectiva no dobre sentido da palabra. Non só polo punto de vista empregado na narración. Tamén porque é a obra dunha soa persoa que se serve da nova tecnoloxía, neste caso unha cámara Mini DV, para recoller as súas impresións sobre un tema determinado sen a obriga de cargar cun pesado equipo de colaboradores. É a omnipresencia do ollo dixital. Na súa case póstuma longametraxe, *De grote vakantie* (2000), na que Johan van der Keuken filma as súas derradeiras viaxes —as súas grandes vacacións do título— e a súa loita contra o cancro, vemos o propio director holandés saíndo cámara en man a un escenario onde vai ser homenaxeado, subordinando deste xeito a súa propia visión do momento presente á salvagarda futura da visión subxectiva que a cámara lle proporciona[20]. É así como o cine se fai permeable a outras prácticas fronteirizas e pode recoller e integrar as experiencias acumuladas ó longo dos anos polos cineastas experimentais ou pola vídeo-arte. Non estamos tan lonxe dos diarios de Jonas Mekas nin de obras como *The Passing* (1991) de Bill Viola[21]. En definitiva trátase de prácticas artísticas que evolucionaron en paralelo e sen vasos comunicantes entre elas por dúas únicas razóns: os distintos soportes utilizados e, sobre todo, as distintas vías de difusión.

se di a miúdo, "cun estilo cercano ó documental". No seu caso, coma no de Rohmer, o soporte só é unha cuestión de técnica.

20. Johan van der Keuken faleceu a principios de 2001, a penas seis meses despois de concluír esta película. Que as pequenas cámaras de vídeo son cada vez máis unha prolongación da man e un substituto do ollo —dentro de pouco poderanse adquirir en tendas ortopédicas— vémolo día a día. Na cerimonia de clausura do Festival de Cannes de 2001, un dos membros do xurado, Terry Gillian, protagonizou unha entrada no escenario similar á de Van der Keuken: unha intencionada inversión dos papeis prefixados na que o público descobre de súbito ser obxecto da mirada indiscreta dun *voyeur* que o está a filmar desde o mesmo escenario.

21. A comparación entre certas obras de vídeo creación como *The Passing* ou, por citar un exemplo próximo, a última gañadora do primeiro premio do Festival Internacional de Vídeo de Vigo, *These are not my images (Neither there nor here)* (Irit Batsry, 2001), con algúns dos vicios das películas Dogma pode resultar moi saborosa. As imaxes desenfocadas e os varridos de cámara destas últimas non deixan de ser un efectismo tendente a subliñar a aparencia de improvisación e de feísmo rebuscado; os movementos de zoom, os ralentís, as imaxes borrosas das obras de Viola ou Batsry —ambos, curiosamente, relatos que adoptan a forma dun diario— tenden cara a unha abstracción de raíz pictórica que non renuncia á beleza compositiva.

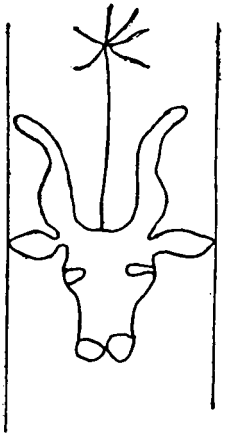
Raymond Bellour citaba *Level Five* (1997) de Chris Marker como a obra máis importante da década dos 90, pola súa condición de ponte entre o pasado e o futuro das imaxes, entre a memoria do cine e da historia e un cine do futuro que aínda non sabemos como será[22]. Marker sérvese tamén do vídeo, pero isto non constitúe ningunha novidade para alguén que utilizou as novas tecnoloxías incluso en terreos totalmente inexplorados para a práctica totalidade dos cineastas —véxase o seu CD-ROM *Inmemory* (1997). Sen pretender emendar a plana a Bellour, coido que a súa descrición de *Level Five* —por outra banda, tan xusta— é igualmente apropiada para *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), a obra magna de Jean-Luc Godard, realizada en soporte vídeo, orixinalmente destinada á televisión e por iso mesmo unha película —pese a todo, debemos utilizar este cualificativo— que escapa a calquera tipo de clasificación. Sen dúbida un punto de inflexión para a linguaxe cinematográfica, polo que ten de recapitulación sobre a súa propia historia e o que apunta dos camiños a seguir, *Histoire(s) du cinéma* sérvese dos recursos do vídeo ——mesturando e asociando imaxes, sons e textos da máis diversa procedencia— para reflexionar sobre a natureza das propias imaxes que o cine produciu no seu primeiro século de vida[23]. Cómo influirá no cine que ha de vir aínda está por ver. Polo pronto, Godard volveuse servir do vídeo dixital para a súa nova longametraxe, *Eloge de l'amour* (2001), segundo as noticias que nos chegan, unha obra cun carácter máis narrativo. Nas súas declaracións previas, sempre tan provocadoras, confirma moitas das experiencias que fomos describindo. Unha das partes da película, confesa Godard, quería rodala en 70 mm. Falto de cartos, tivo que recorrer ó DV. E chega a afirmar que se o DV existise na época da *nouvelle vague* seguramente o tivesen utilizado. O dixital non deixa de ser unha técnica e toda discusión ó respecto será sempre un tanto inútil. O que importa, como xa sabemos, é o que se fai e por qué se fai[24].

Xullo de 2001
J. J. P.

22. Resposta de Raymond Bellou incluída en "A Film Comment Poll. Film in the Nineties...", *Film Comment*, xaneiro/febreiro 2000, p. 53.

23. Antoine de Baecque ("Le cinéma para la bande", *Cahiers du cinéma* 513, maio 1997, pp. 37-38) cualificou moi acertadamente a obra de Godard como un *work in progress*. Parece coma se o cineasta suízo atopase cunha fórmula narrativa da que vai botar man unha e outra vez: a curtametraxe *L'Origine du XXIème siècle* (2000) ben puidera ser un novo capítulo que engadir ós oito anteriores. A importancia desta serie que constitúe *Histoire(s) du cinéma* queda de manifesto cando lembramos algúns dos termos superlativos cos que foi obsequiada: Jonathan Rosenbaum comparouna con *Finnegans Wake* e o propio Antoine de Baecque con *Las señoritas de Avignon*.

24. Burdeau, Emmanuel e Charles Tesson. "Avenir(s) du cinéma. Entretien avec Jean-Luc Godard", *Cahiers du cinéma*, número especial "Aux frontières du cinéma", abril 2000, pp. 8-18.



O labirinto audiovisual

Ángel Luis Hueso Montón

Un dos trazos máis representativos do final do século XX foi a convulsa situación vivida polo mundo audiovisual. Ninguén pode negar que se produciu unha auténtica transformación de moitos dos parámetros sociais e comunicativos con que a sociedade funcionara durante bastantes décadas. Esta circunstancia, que podería semellar máis ou menos intranscendental para algúns, ten repercusións sobre moi diversos ámbitos da sociedade e, sobre todo, repercute en determinadas concepcións vitais profundamente enraizadas no ser humano.

Dalgunha maneira, esta faceta non podemos considerala dun xeito puntual senón como a fase final ou culminante dunha crise que paseniña, pero inexorablemente, veu desenvolvéndose ó logo da segunda metade do século pasado.

Cando falamos de "crise" non debemos considerar este concepto desde un punto de vista meramente negativo, senón como expresión dunha transformación que, aínda sendo máis ou menos traumática, conduce a unha nova situación e abre perspectivas de futuro.

Se temos en conta a propia historia do cine e dos outros medios audiovisuais, non pode estrañarnos a mención do concepto de crise; foron moitos os momentos en que estas formas expresivas sufriron convulsións de todo tipo que semellaban conducilas á súa desaparición ou, cando menos, a unha transformación radical dos seus presupostos. Nalgunhas ocasións, tratábase de situacións externas (guerras ou revolucións), mentres noutras era a evolución dos seus mesmos elementos internos (lembremos a incorporación do son ou da cor, os grandes formatos das pantallas, etc.) a que daba orixe a unha situación de auténtico cambio.

Esta visión dos medios audiovisuais sometidos a convulsións continuas chegou a difundirse a nivel popular, de forma que o gran público escoita falar e ten asumido o feito de que nos atopamos ante manifestacións que polo seu propio carácter interno (e sobre todo pola súa profunda conexión coa armazón social) están sometidas a unha serie de cambios permanentes. O que se trata de presentar neste traballo, cando intentamos unha reflexión sobre estes feitos, é a procura do sentido subxacente a estas situacións e a súa validez na evolución propia de cada forma expresiva.

Quizais o elemento definidor do momento de profunda transformación que se viviu no último tercio do século XX fora a *interdependencia* que nun grao cada vez maior se vai producindo entre as diferentes expresións audiovisuais. É un feito doadamente constatable nas últimas décadas como os especialistas abandonan a mención a cada un dos diferentes medios, considerados individualmente, para referirse nos seus traballos ó conxunto audiovisual, o cal se foi convertendo de maneira progresiva nunha fórmula referencial válida para o conxunto dos eidos icónicos.

É indubidable que esta interdependencia se foi desenvolvendo en todos os niveis, de xeito que podemos atopar unha tendencia á homoxeneidade nas propostas estéticas e narrativas; así, ninguén pode negar que ó ollar filmes contemporáneos se produce a sensación, meirande a cada volta, de atoparse ante imaxes televisivas. A rapidez expositiva, a presentación dos personaxes a través de trazos moi elementais, unha estructura fragmentada en bloques case independentes, a utilización de planos curtos de forma case abusiva, a ignorancia dos esquemas da narración clásica, son algúns dos aspectos que de forma continua imos atopando nas películas e que son idénticos ós utilizados nas series televisivas.

Tampouco podemos esquecer que esa tendencia homoxeneizadora foi socavando de maneira lenta mais continua as propias bases técnicas do soporte fotográfico do cine; se durante décadas fomos estudiando e reflexionando sobre como esa imaxe posuía unhas peculiaridades, que abrollaban da súa mesma raíz fotográfica e condicionaban a propia realidade ontolóxica do cine, nos últimos anos atopámonos coa necesidade de mudar ese discurso, ou cando menos matizalo, en canto que estaba perdendo vixencia.

A utilización progresiva da imaxe electrónica (ó principio como simple complemento das rodaxes e para facilitar a súa rapidez) mudou moitos dos esquemas cos que se concibía o traballo cinematográfico, e a isto viñeron unirse de xeito radical as contribucións do mundo informático, que coa incorporación das imaxes virtuais abriron un camiño cheo de futuro e de posibilidades sen límite; neste campo xa entramos nos últimos anos nunha situación na que coexisten nas obras as aportacións máis diversas, aínda que dando a idea dunha totalidade homoxénea.

Todos somos conscientes de que estas circunstancias adquiren especial importancia se temos en conta que cada vez son máis as xeracións que de xeito sucesivo se incorporan ó uso e consumo do audiovisual tras realizar a súa aprendizaxe (desde a infancia) no mundo da informática, dos videoxogos e as conexións a través da rede; isto, ademais, crea unha situación de ruptura xeracional fronte a outros grupos que proceden e utilizan modelos audiovisuais anteriores, co que é preciso realizar unha política de asimilación e equilibrio entre ambos.

Esta progresiva interdependencia do conxunto audiovisual acadou, igualmente, unha importancia radical nos eidos industrial e comercial. Se contemplamos a historia dos diferentes medios audiovisuais (cine, radio, televisión), atopamos multitude de momentos ó longo do pasado século nos que se produciron presións para dominar os ámbitos empresariais de cada un deles e tender pontes que penetrasen en áreas máis ou menos afíns.

Sen embargo, esta circunstancia acadou un nivel considerable no último tercio do século XX, o cal foi testemuña dunha dinámica imparable que conduciu a unha xigantesca concentración empresarial que desborda todos os límites anteriores; así, é moi representativo deste período que as fusións entre compañías abarquen campos diferentes aínda que relacionados co mundo da comunicación (televisións, radios, prensa escrita, compañías discográficas e publicitarias, productoras, distribuidoras e cadeas de exhibición cinematográfica), de tal maneira que inciden de xeito directo ou indirecto en todos os campos da industria cultural e do ocio.

Vimos de utilizar, conxuntamente, tres termos (*industria*, *cultura* e *ocio*) que nos últimos anos adquiriron unha perspectiva relevante e transformadora da sociedade. Ninguén ignora que estes conceptos poderían considerarse, xunto con algúns outros, como representativos da contemporaneidade, pois repercuten en moitos aspectos da vida social; sen embargo, o máis interesante desde o noso punto de vista é ver como se interrrelacionan e as consecuencias que diso se derivan para o conxunto da sociedade.

Podemos pensar que o ocio é un elemento que foi adquirindo de xeito progresivo un meirande protagonismo na vida dos cidadáns; non se trata unicamente do feito de que se vaia prolongando a expectativa de vida, co que iso supón de grupos humanos con disponibilidades de tempo que hai anos non se contemplaban, mais tamén de que xorden novas formas de complementar o horario laboral (que por outra parte se vai reducindo) e de ofrecer alternativas de entretemento continuamente renovadas a cada vez máis amplos sectores urbanos da sociedade.

O papel que pode ocupar (e de feito ocupa) o mundo audiovisual no conxunto do ocio é meirande cada vez, con repercusións sobre as-

pectos sociais moi diferenciados (os anciáns e os adolescentes, por exemplo) e ofrecendo ós consumidores un abano de posibilidades practicamente ilimitadas e en renovación continua de acordo coas súas expectativas. É revelador como se crea unha situación de demanda continua, dando a sensación de que ningún grupo humano quere conformarse con aquilo que logrou (ou sentíndose insatisfeito en canto se acadou) e esixe que se lle ofrezan novas posibilidades. As repercusións de tipo psicolóxico e sociolóxico que esta situación poida ter estanse comezando a estudiar de xeito máis continuo, pero abren unha serie de interrogantes ante a relación que se establece entre os humanos e os medios audiovisuais sempre cambiantes.

En paralelo, cada vez séntese de maneira máis perentoria a necesidade de que o mundo audiovisual non fique reducido ós meros límites do espectáculo ou a diversión (aínda sendo estes moi importantes e consubstanciais co seu propio sentido), senón que desenvolva unha función cultural complexa e necesaria. Trátase de que a través das imaxes poidamos transmitir unha serie de valores inherentes á sociedade, ó cal se une o desexo de que tamén eses medios técnicos sirvan como vehículos de auténtica expresión dos grupos humanos e das súas peculiaridadees, faciliten a comunicación entre eles e reafirmen as semellanzas e as diferencias coas cales se establecen as normas mínimas de convivencia.

Esta perspectiva cultural ten sido reivindicada desde axentes sociais moi diversos, pois a carón dos organismos oficiais (que deberían ter adscrita esta función pola súa propia entidade) foron aparecendo gran cantidade de grupos nos que é constante a preocupación de que nunca se deixe á marxe esta vertente cultural que está presente nas imaxes.

A complexidade coa que se foron desenvolvendo todos estes dominios leva, de xeito case natural, á necesidade de organización dese ocio e desa dinámica cultural con categorías empresariais; e aí nace unha preocupante disxuntiva ante a que se atopa a sociedade actual, pois unhas actividades que deberían estar marcadas pola creatividade, a busca do equilibrio e o consenso entre os homes, o desenvolvemento dos aspectos máis positivos do ser humano, a necesidade do respecto e a liberdade, atópanse condicionadas polas ríxidas estructuras do mundo económico e do beneficio.

Non podemos considerar que esta faceta industrial e comercial sexa mala de seu, pero indublidablemente é necesario facer un esforzo para lograr que se manteña un equilibrio entre todas estas facetas, sen que o predominio dunha delas poida causar unha minusvaloración das restantes; sobre todo hai que ter en conta que a coordinación entre estes aspectos unicamente pode producir beneficios á sociedade e que é o único camiño nun mundo tecnificado como o actual para acadar unha transmisión xeneralizada das grandes premisas culturais.

Sen embargo, non podemos ignorar a forte presión que se produciu ó longo da última centuria (e que se radicalizou nos últimos anos) por parte dos grandes grupos empresariais para dominar este tipo de manifestacións; podemos lembrar, como simple exemplo, as famosas discusións nas conversacións da rolda Uruguai dos tratados do GATT, relativas ó cine e ó conxunto do audiovisual, en que se enfrontaron as posturas claramente mercantilistas, defendidas por Estados Unidos e Xapón, e as que salientaban o carácter de industria cultural que posuían estes medios e que postulaban os países europeos, abandeirados por Francia.

Pero xunto a este discurso que fai mención desa profunda interconexión a todos os niveis e que se vai producindo na sociedade contemporánea e ós condicionantes que deben ser tidos en conta desde esta perspectiva global, atópase outra vertente que testemuña cunha radicalidade semellante á convulsión que está vivindo o conxunto audiovisual. Referímonos á difícil situación do *individualismo*.

Ó longo dos últimos anos foi difundíndose a todos os niveis, desde o máis especializado ata a divulgación máis popular, a preocupación sobre como esa tendencia globalizadora, que está en íntima conexión coa interdependencia que xa apuntamos, repercute e condiciona o desenvolvemento do individuo e tamén o de pequenos e peculiares grupos humanos.

Poderiamos reflexionar en extenso sobre o feito de que esta circunstancia estivo presente noutros momentos da historia da humanidade, mais cremos que nestes primeiros instantes do novo milenio adquire unha singularidade que nunca tivera e que, en parte, deriva das repercusións do conxunto audiovisual.

Se xa nós primeiros teóricos que reflexionaron sobre o cine a principios do século XX, como é o caso de Hugo Munsterberg, atopamos unha preocupación por un dos campos máis interesantes, aínda que tamén máis difíciles de valorar, de todo o conxunto da imaxe, como é o necesario equilibrio entre as perspectivas comunitarias ou sociais e o mundo individual, non pode estrañarnos que ó longo de toda a centuria fosen moitas as aportacións que incidían nalgunha das dúas perspectivas fundamentais, a sociolóxica e a psicolóxica.

Pero desexando centrarnos na etapa cronolóxica máis inmediata a nós, é necesario que lembremos un feito que pola súa obviedade corre o perigo de deixarse á marxe, mais que é clave fundamental para toda esta reflexión: o suxeito accede de xeito illado, individual, ás imaxes que se lle presentan. Esta afirmación que ninguén pode negar, debe ser matizada na súa rotundidade, pois tampouco ninguén ignora que toda persoa se atopa inmersa nunha serie de circunstancias sociais moi amplas (edu-

cación, contexto político, país de orixe, condicións económicas, relixión, etc.) que condicionan a recepción dese conxunto audiovisual.

E é que esta relación entre o individuo e o mundo social que o arrodea adquiriu unha radicalidade especial nos últimos tempos, polo que as preguntas sobre como se pode lograr un equilibrio entre ambos están presentes na nosa vida cotiá e abren continuas expectativas sobre o futuro.

Porque se, por unha parte, temos eses trazos homoxeneizadores que apuntabamos anteriormente e que chegan a niveis verdadeiramente sorprendentes (é moi difícil librarse da forza dos impactos publicitarios que inciden sobre grupos sociais moi distintos en todo o mundo), atopámonos con situacións peculiares que apuntan cara a unha ruptura desa globalización.

Podemos contemplar esta situación desde niveis distintos, pois, por exemplo, ninguén ignora que un dos trazos máis fortes de identificación persoal entre a mocidade actual é o recurso a formas de consumo audiovisual nas que reafirman as súas peculiaridades; a utilización dos recursos da rede, o uso dos videoxogos desde unha perspectiva de triunfo persoal, a busca na radio, a televisión ou os discos duns trazos que lle resulten asumibles, etc., son algunhas situacións que atopamos con moita frecuencia.

É ben sabido que en paralelo existe unha dependencia cada vez maior daqueles trazos que conducen a unha homoxeneización universal e que veñen impulsados polas grandes compañías que atopan neses rapaces un mercado potencial de grande importancia: o consumo de determinados modelos discográficos, a semellanza nas fórmulas televisivas, o acceso a obras cinematográficas concretas de xeito masivo e puntual, o culto a modas que rebordan os contextos sociais (lembremos o consumo das "marcas"), condicionan de xeito radical esta contraposición da que é moi difícil fuxir.

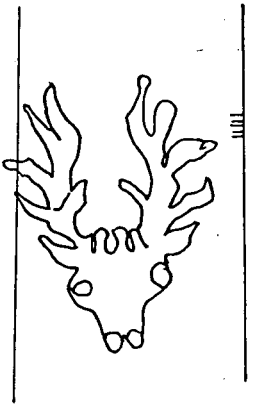
Iso non é obstáculo para que poidamos constatar que nos tempos máis recentes se produciu unha auténtica renovación expresiva mercede ó uso individual dos recursos audiovisuais e informáticos. Os artistas do noso tempo recorren a todos os niveis da imaxe que citamos anteriormente para atopar novas formas expresivas nas que plasmar as súas vivencias, as súas novas formas de entender o mundo e as súas preocupacións ante situacións que son dificilmente comprensibles.

Xunto a isto, e cunha visión máis ampla, atopámonos que fronte ós modelos cinematográficos, radiofónicos e televisivos convencionais se busca ofrecer ó espectador unha posibilidade na que os seus trazos persoais e as súas preferencias poidan manifestarse; deste xeito atopámonos cos cines independentes ou pertencentes a nacionalidades me-

nores, as cadeas radiofónicas ou as canles televisivas temáticas ou alternativas. Aínda que tamén é verdade que nestes casos constatamos unha presión moi forte das tendencias homoxeneizadoras, sobre todo ó ver como as pequenas compañías ou os cineastas independentes son tentados polas grandes multinacionais en canto acadan un éxito relativo, ou o modo de presión que se exerce sobre as canles temáticas ou especializadas, de xeito que a súa única supervivencia se atopa na protección que lles prestan estructuras de meirande amplitude.

É doado comprobar que todas estas claves responden a unha situación social chea de complexidade, na que se produce unha loita continua entre todo tipo de manifestacións, especialmente das vencelladas ó contexto audiovisual, e na que a dialéctica de relación entre o individuo e o contexto no que vive adquire niveis que hai anos nos terían parecido cheos de fantasía. Por iso é necesario reflexionar continuamente e procurar novas alternativas sobre este mundo sometido a unha transformación convulsa e na que a responsabilidade social do mundo audiovisual rebordou todas as previsións que se fixeran no pasado.

Á. L. H. M.



A dixitalización: o vagalume que vén e vai

Xosé López

Os tempos da dixitalización son chegados. Ninguén ten dúbidas do cambio que empezou no ámbito da Comunicación e na sociedade en xeral da man da capacidade de converter a información en díxitos para a súa difusión. Andamos nunha nova etapa histórica, a que algúns conviron en chamar Sociedade da Información e o Coñecemento, que, cando menos na súa fase inicial, ofrece moitos claroscuros. Abre portas, descobre oportunidades, suxire camiños, advirte dificultades, presenta retos, precisa actuacións, mostra ameazas... Estamos nun tempo para novos retos, para novos desafíos. No horizonte óllanse oportunidades e riscos. Nada especialmente novidoso, agás o feito de vivir unha etapa histórica distinta, contar cuns actores forxados nun contexto de cambio de século, unha mercantilización que trata de gañar posicións e unha chea de interrogantes. Outro soño, outra esperanza, outra fase dunha vella historia, a do vagalume que vén e vai[1].

Todo o que ten que ver coa dixitalización é un vello asunto —da primeira metade do século XX— que ten moitas liñas sen escribir porque a revolución que está comezando vai contruibuír non só ó cambio do sistema mediático, senón tamén a novos usos sociais da información e a un novo modelo de sociedade: a sociedade en rede. As raíces do dixitalismo da Sociedade da Información e o Coñecemento son as actuais converxencias. Os datos das tendencias nos últimos anos apuntan que a

1. A luz do vagalume simboliza algúns dos lampexos das tecnoloxías da era dixital, caracterizadas pola tendencia ás pequenas dimensións e ás grandes prestacións. A luz do vagalume na noite, que aparece e desaparece con facilidade, garda certo parecido co optimismo dos entusiastas coas tecnoloxías actuais e co pesimismo dos tecnófobos. Son dous xeitos de entender un mesmo feito.

evolución dixital non só acelera os cambios, senón que altera a dirección dos mesmos[2]. Estamos pois nunha nova fase histórica que deixa atrás os sistemas analóxicos e camiña da man da dixitalización.

O concepto de dixitalización refírese á transformación ou traducción de calquera tipo de magnitude electrónica a díxitos, e concretamente só a dous díxitos, o cero e o un. O número cero significa ausencia de corrente eléctrica ou de sinal, mentres que o número un significa presencia de corrente ou nivel de tensión[3]. A oposición áchase entre o analóxico e o dixital, que caracterizan o pasado e o futuro, respectivamente. Foi por iso que na última década se produciu unha transformación de sistemas analóxicos en dixitais no ámbito das telecomunicacións que fixo posible non só unha maior calidade dos servicios, senón unha multiplicación e un incremento das prestacións. Este é o punto de partida da nova era.

A integración tecnolóxica avanzou moi a présa nas dúas últimas décadas ata abrir as portas da comunicación interactiva. Apareceu Internet como paradigma da comunicación total, o que supuxo non só o nacemento dun novo medio e dun novo canal de medios, senón unha nova forma de establecer as relacións comunicativas e de programar o desenvolvemento das sociedades. Internet foi o medio indispensable no comezo da nova era da que falamos e actúa como motor na formación da nova economía[4]. Este canal, Internet, é o elemento que marca a centralidade na era actual.

Neste escenario de comezo dun novo século, o do tránsito dos sistemas analóxicos ós dixitais, hai grandes retos para todos os sectores. Estamos nun tempo de oportunidades, de desafíos, o que fai que todos os países teñan necesidade de plans estratéxicos para dispoñer dunhas infraestructuras que fagan posible aproveitar as oportunidades[5]. As políticas de comunicación pasan de novo a primeiro plano, aínda que nuns tempos de desregulación e liberalización, a maioría dos gobernos deixa nas mans da iniciativa privada, sobre todo dos grandes grupos, moitos asuntos máis propios da súa responsabilidade. Os resultados da evolución nestes anos advírtense na brecha dixital das sociedades actuais —aumentan as diferencias entre países desenvolvidos e subdesenvolvi-

2. Terceiro, José B. e Gustavo Matías. *Digitalismo. El nuevo horizonte sociocultural.* Taurus Digital, Madrid, 2001, p. 285.

3. Cremades, Javier. *El praíso digital. Claves para entender la resolución de Internet y las telecomunicaciones.* Plaza Janés, Barcelona, 2001, p. 36.

4. Castells, Manuel. *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad.* Plaza Janés, Barcelona, 2001, p. 71.

5. A maioría dos países da Unión Europea elaboraron plans estratéxicos para deseñar as actuacións na Sociedeade da Información e o Coñecemento. En maior ou menor medida, tamén regularon sobre a Sociedade da Información, con lei específica, e sobre o sector das telecomunicacións.

dos—, verdadeiro termómetro para medir a capacidade de participar na nova era e de acometer a construcción dunha sociedade mellor.

NO COMEZO FORON AS TIC

Hai poucos anos aínda —só vinte— que as telecomunicacións, ben en mans de empresas públicas ou de empresas privadas, eran un negocio sen excesivas posibilidades, con inversións a moi longo prazo e no que poucos inversores tiñan especial interese. A súa actuación limitábase ó campo da telefonía e servicios derivados que apareceron posteriormente. Tiñan importancia estratéxica para os países, na medida en que atendían un servicio que se popularizou e se converteu en básico —o teléfono—, pero poucos expertos pensaban que no século XXI estarían no centro dun novo modelo de sociedade.

Certamente, a busca de instrumentos que facilitasen o desenvolvemento das diferentes civilizacións en todas as ordes marcou a historia da Humanidade e o campo comunicativo/informativo estivo presente neste proceso[6]. A tecnoloxía presentouse como un instrumento para a elevación dos niveis de vida, para mellorar a calidade de vida e o benestar social, xa que se trata dun proceso para efectuar un conxunto de actividades humanas co fin de obter resultados superiores ós alcanzados con anterioridade. A tecnoloxía, ó longo da historia, cambiou o proceso de traballo e permitiu a aparición de mellores productos.

O proceso de cambio nas ferramentas, nos instrumentos para a producción e a actuación na sociedade, foi especialmente intenso nos últimos vinte anos da man do que convimos en chamar Tecnoloxías da Información e a Comunicación (TIC)[7], que non son outra cousa que as tecnoloxías actuais. De feito, o desenvolvemento da microelectrónica a partir dos anos sesenta do pasado século XX sentou as bases da transformación das telecomunicacións e sentou as bases para o nacemento dunha nova era.

Foi nos anos setenta e oitenta cando as tecnoloxías vinculadas á microelectrónica, á informática e ós satélites estableceron as bases para a construcción da Sociedade da Información[8]. Nestes vinte anos de importantes transformacións constatamos que as TIC romperon barreiras

6. Canga, Jesús. *La prensa y las nuevas tecnologías. Manual de la redacción electrónica.* Editorial Deusto, Bilbao, 1988, p. 23.

7. Aínda que hai diferentes formas de denominar as tecnoloxías actuais, optei pola de Tecnoloxías da Información e a Comunicación (TIC) na medida en que é máis estandarizada e unha das que maior número de defensores ten no ámbito internacional.

8. Villares, Ramón e Ángel Bahamonde. *El mundo contemporáneo. Siglos XIX y XX.* Taurus, Madrid, 2001, p. 547.

espaciais e temporais, xa que as tecnoloxías actuais non só transforman os obxectos, por exemplo informatizándoos, senón que tamén modifican a estructura dos espacios de interrelación e de acción[9]. Vivimos un cambio tecnolóxico, pero tamén social e económico.

A complexidade do proceso de cambio, xunto coas súas consecuencias sociais e económicas, provoca a aparición de opinións enfrontadas sobre o papel das TIC. Como aconteceu ó longo da historia cos progresos tecnolóxicos, o rápido auxe das tecnoloxías da información e a comunicación motivou sonadas queixas de recoñecidos intelectuais e de representantes dos movementos sociais. O progreso tecnolóxico, unha vez máis, foi temido e rexeitado, quizais porque calquera innovación molesta na medida en que cambia as ordes constituídas[10].

ABRIRON O CAMIÑO DA CONVERXENCIA

As resistencias aconsellaron reformulación de proxectos e pequenos cambios de rumbo, pero non frearon o proceso. Todo o contrario. A superación das vellas barreiras de compatibilidades abriu as portas á converxencia, á unión de esforzos e de medios para multiplicar as posibilidades de transmisión e de incorporar servicios. As TIC estiveron na orixe dun proxecto que desembocou na posibilidade de codificar e dispoñer de información en formato dixital para que as infraestructuras e redes dos diferentes operadores puidesen transmitir de forma indistinta servicios que ata hai pouco circulaban por redes diferentes.

A versatilidade das infraestructuras e a capacidade para transmitir a gran velocidade enormes cantidades de información fan posible, cando menos na teoría ou nun sistema dixital ideal, a aparición de novos productos, de novas formas de comunicación e de renovados usos sociais da información. Neste escenario de cambio debemos situar fórmulas como a fase actual de pagar por ver, vídeo á carta ou acceso a paquetes de información multimedia e interactiva que, con máis ou menos éxito, destacan como modalidades de prestación de servicios audiovisuais nos que o usuario ten unha intervención activa.

A combinación da moderna tecnoloxía con redes[11] actuais anuncia unha fase de negocios rendibles no ámbito da comunicación que non

9. Echeverría, Javier. *La era de la información*. Vol. 1. *La sociedad red*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

10. Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus, Madrid, 1998, p. 29.

11. Emprego o termo "rede" para referirme ó conxunto de recursos interconectados por liñas ou enlaces que teñen como función que os elementos conectados a ela poidan establecer unha comunicación. Sobre as redes existe unha ampla bibliografía, da que podemos destacar, como manual básico, o de *Redes y servicios de telecomunicaciones*, do que é autor José Manuel Huidobro e editado por Paraninfo.

sería pensable se previamente non existise a converxencia técnica, que leva a outras converxencias e a deixar en poucas mans o abastecemento de máquinas. Son equipos que deseña e fabrica a industria transnacional que forma parte dese grande entramado de dominación do sistema global, o que favorece con claridade ós países do mundo chamado desenvolvido.

O proceso tecnolóxico de converxencia que está marcando o comezo do século XXI presenta serias cuestións económicas e sociais. As telecomunicacións, as TIC e os medios de comunicación traballan co fin de prestar vellos e novos servicios. A aproximación estructural dos tres sectores non cambiará de dirección nos próximos anos, polo que o impacto das TIC nos campos socioeconómico, político e cultural revestirá maior importancia.

Na actualidade, logo dos primeiros datos dos efectos das TIC, xa moi poucos dubidan que, nesta fase inicial, as TIC e a converxencia tecnolóxica, contribúen a aumentar a brecha dixital, as desigualdades entre países ricos e pobres. Todos coincidimos en que a información resulta vital, constitúe unha cuestión central na Sociedade do Coñecemento, pero tamén sabemos que só se pode acceder a ela se hai infraestructura e alfabetización dixital. De aí a importancia das políticas públicas de comunicación no século XXI para incorporar as TIC coa menor dependencia posible, crear infraestructura básica para a iniciativa pública e privada e preparar a xente para intervir no mundo dixital.

OS MEDIOS SUBÍRONSE Ó TREN

Moi poucos actores desexan quedar á marxe neste novo escenario, aínda que non todos comparten a posición que se debe adoptar diante do fenómeno. Mais o certo é que a entrada da tecnoloxía dixital no campo da comunicación mediada está provocando, segundo a maioría dos expertos e estudiosos, unha revolución que, presumiblemente, marcará o futuro do hipersector como no seu día o fixo a aparición da imprenta. Falamos, en definitiva, dun proceso que mudará o mapa dos medios de comunicación[12], que non se mostran indiferentes diante do que acontece.

De feito, na actualidade escoitamos mensaxes sobre a televisión dixital, a radio dixital ou a dixitalización dos medios de comunicación. Podemos dicir que este proceso tecnolóxico chegou a todos os sopor-

12. O mapa dos medios de comunicación de todos os países mudou considerablemente nos últimos dez anos. O proceso de liberalización e de desregulación no ámbito das telecomunicacións propiciou a entrada de novos actores no hipersector. A isto hai que engadir o proceso de constante concentración cada vez en menos mans que se repite en todos os países.

tes, pero non coa mesma intensidade. Ademais de afectar ós sistemas de producción dos medios tradicionais, tamén permitiu a aparición da televisión e da radio dixital como novas formas de elaborar e difundir a información.

No caso da televisión dixital terrestre, o proceso vai lento. No Estado español aprobouse o plan técnico e o regulamento técnico, que datan do ano 1998, e agora chega a fase das emisións. En canto á televisión dixital de pago, trátase dun negocio que aínda tardará en reportar beneficios —cando menos en moitos países, entre eles o noso, segundo coinciden os entendidos— e que ten como principais actores a Canal Satélite, cunha cota maioritaria do mercado, seguido de Vía Digital. As dúas plataformas deron os primeiros pasos para a fusión.

A radio dixital está en lista de espera. Non parece claro o negocio a curto prazo, segundo os expertos. O principal motivo radica en que a penas hai aparatos de recepción, xa que non serve o actual parque. Todo isto fai que só algunhas empresas que teñen concesión de frecuencias se limiten a realizar iniciativas para experimentar coas emisións pero sen moitas présas.

Pola contra, abundan as máquinas dixitais nos procesos de producción de todos os medios —desde os impresos ata os de Internet—. Foi a comezos da década dos noventa cando saltou á primeira liña a linguaxe dixital. Fíxoo con tanta forza que conseguiu a "electronificación" de todos os medios —impresos ou audiovisuais—. Hoxe moitas ferramentas de uso diario empregan a tecnoloxía dixital para mellorar a eficiencia productiva e facilitar a difusión a través dos distintos soportes informativos. O reto, polo tanto, situámolo na producción de contidos con estas ferramentas actuais para tentar atender as demandas da sociedade.

En definitiva, aínda que algúns medios dixitais avanzan lentamente —nomeadamente o caso da radio—, o certo é que as TIC se atopan nun claro incremento en número e en aplicacións. Están presentes en todas partes da vida diaria —en case todos os aparellos— e se algo as caracteriza é a dixitalización, que merece a consideración de tecnoloxía sinérxica e, polo tanto, con moitas posibilidades de rendibilización a medio prazo.

O NOVO MODELO

Os pasos dados pola evolución das tecnoloxías, pola converxencia tecnolóxica e social, polos propios medios de comunicación e polos usuarios conducíronnos á fase inicial dun novo modelo de sociedade, a Sociedade da Información e o Coñecemento, na que camiñamos cara a un acceso xeneralizado á información xerada por outros. A tecnoloxía

fai posible alcanzar este obxectivo, polo que o cidadán, o usuario, dispón de capacidade para actuar e intervir nesa sociedade sempre e cando dispoña de vía de acceso e de coñecementos para o manexo dos equipos. É o impacto do novo modelo de sociedade o que presenta moitos interrogantes, moitas dúbidas.

Podemos, con todo, enunciar algunhas evidencias. Sabemos da importancia das infraestructuras —terminais, redes, servidores...—, dos equipos técnicos, que permitan o acceso desde calquera punto ós contidos preparados para a Sociedade da Información e o Coñecemento. E coñecemos o papel fundamental dos usuarios, dos cidadáns con alfabetización dixital, que precisan eses contidos e os buscan a través das infraestructuras da era actual.

Nunha fase de tránsito, como a que vivimos na actualidade, require un programa de formación que permita ós usuarios dispoñer das destrezas necesarias para andar coas novas ferramentas e aproveitar os servicios de última xeración. Certamente, pero non é suficiente. Convén formar cidadáns con capacidade crítica, capacidade de reflexión e análise, para unha participación activa na construcción dunha sociedade que ofreza maior xustiza social e maior benestar para todas as capas da poboación.

Situar o asunto da era dixital na alfabetización dixital, nos usos sociais da información e nos obxectivos para o conxunto da sociedade provoca, como parece evidente, puntos de conflicto. Algunhas administracións participan activamente no financiamento de infraestructuras para desenvolver a Sociedade da Información e o Coñecemento, e na formación instrumental dos usuarios, pero non teñen interese nunha alfabetización con todas as consecuencias. Advertimos, unha vez máis, que esas políticas de comunicación gardan unha das chaves coas que deberemos escoller a dirección que desexamos para o futuro.

A PRODUCCIÓN MULTIMEDIA

Mentres cada país pensa a vía que debe elixir, Internet convértese no paradigma da nova era e no centro de moitos proxectos de producción de contidos que aínda precisan infraestructuras mellores para ofrecer servicios multimedia e interactivos. Numerosos actores reclaman vías de banda ancha —a Autoestrada Galega de Información, unha rede de fibra de banda ancha, entrou en servicio na última década do pasado século— para facer realidade o que polo de agora é un sono: a definitiva consolidación do novo modelo que implica a Sociedade da Información e o Coñecemento (SIC), é dicir, o acceso desde calquera parte de información audiovisual —e de todo tipo de información— xerada por outros e o seu

uso masivo. Deste xeito confirmaríanse as expectativas de negocio e consolidaríase o éxito económico da era dixital.

En tanto as infraestructuras da última xeración non chegan, os países promoven producciónS de contidos para experimentar e aproveitar as oportunidades que se presentan. O propio Consello da Unión Europea[13], na sesión de novembro do pasado ano, invitou á Comisión e ós Estados membros para que, no marco das súas respectivas competencias, contribúan á dixitalización dos contidos culturais, a promover a utilización das redes existentes, favorecer a comunicación en rede e favorecer a formación en tecnoloxías da información.

Desde o cumio de Lisboa, o consello da Unión Europea deu pasos no campo das telecomunicacións e no da preparación para participar na SIC. Tamén promoveu novas accións no audiovisual, que centrou a Conferencia Audiovisual Europea, celebrada en Birmingham en abril de 1998 baixo o título "Retos e oportunidades da era dixital" .e onde se acordou promover cambios estructurais a favor dunha competitividade internacional do audiovisual europeo.

En definitiva, a producción de contidos multimedia e a potenciación do audiovisual figuran como obxectivos estratéxicos dos países da Unión Europea, que constatan o actual dominio norteamericano. Aínda existindo dificultades para a plena converxencia mediática e limitacións na capacidade das redes, hai un proxecto compartido que ten postos os seus ollos na rede e que confía na capacidade de elaboración de contidos propios para afrontar os desafíos do século XXI.

PRIMEIROS PASOS

Mentres Internet se converteu nun dos paradigmas da sociedade actual e as políticas europeas defendían a necesidade de potenciar o audiovisual, con atención ó sector tradicional da ficción e da multimedia en xeral, en Galicia déronse os primeiros pasos para entrar na SIC con proxectos que permitan recuperar posicións perdidas nos últimos anos. A implantación do novo modelo tecnolóxico e social avanza no mundo occidental a distintas velocidades, como xa dixemos, e Galicia non figura precisamente nos lugares de cabeza. Mais ben todo o contrario.

Aínda que os indicadores mostran os puntos débiles do noso país, convén recoñecer a existencia dalgúns activos que poden resultar deci-

13. Hai bastantes documentos da Unión Europea que nos últimos anos tratan cuestións relativas á Sociedade da Información e o Coñecemento. Aquí só facemos referencia a unha medida que ten especial importancia porque o Consello destaca que a cultura constitúe un elemento fundamental na sociedade actual e expresa o apoio á dixitalización dos contidos culturais.

sivos para vencer os desafíos do futuro inmediato. Ademais das infraestructuras, das redes, como a Autoestrada Galega de Información —moi desaproveitada, por certo—, o sector audiovisual mostrou síntomas de camiñar cara á súa estructuración como industria con producciónS competitivas e con resultados esperanzadores —a concesión de dous Goyas á película de animación "El Bosque Animado" é só un dato máis.

A creación da Compañía de Radiotelevisión de Galicia (CRTVG) en 1985 foi unha medida que contribuíu a afianzar o proceso de creación dun mercado audiovisual galego. A industria desenvolveuse pouco a pouco, con especial incidencia nas cidades da Coruña, Santiago e Vigo, onde se crearon importantes empresas do sector e onde existen centros de producción de contidos audiovisuais e multimedia. O motor de toda esta industria está na Televisión de Galicia, que, como medio público, impulsa a producción propia.

Non menos importante debemos considerar a aprobación no Parlamento de Galicia, por unanimidade de todos os deputados, da Lei do Audiovisual de Galicia, que desde o ano 1999 recoñece o carácter estratéxico deste sector. As últimas actuacións da industria apuntan unha tendencia a proseguir o desenvolvemento con productos competitivos e con actuacións empresariais que confirmen a creación dunha importante industria. Con este fin, a comezos do ano 2002 as asociacións das empresas, a CRTVG e o Instituto de Crédito Oficial asinaron un convenio que permitirá ás productoras audiovisuais galegas dispoñer dunha liña de crédito por valor de nove millóns de euros ata xuño do ano 2003.

Sen dúbida, son só primeiros pasos nun escenario de claroscuros, pero indican a puxanza de moitas iniciativas creativas existentes en Galicia e na vontade dalgúns proxectos de dar o salto do voluntarismo inicial á creación dunha industria capaz de producir contidos para a Sociedade da Información e o Coñecemento. Trátase de boas noticias, insuficientes a todas luces, pero boas noticias á fin e ó cabo que deben enmarcarse nun proxecto xeral galego para crear as condicións necesarias para que o país poida participar con éxito nos desafíos da era dixital.

REPENSAR O PAPEL DA COMUNICACIÓN

Aínda que as TIC permitiron percorrer o primeiro tramo da era dixital, os países da Unión Europea dan pasos para participar con éxito na Sociedade da Información e o Coñecemento, e Galicia estableceu medidas para estructurar o sector audiovisual e multimedia, todos os datos apuntan que queda un longo período antes de que a converxencia cambie radicalmente os usos sociais da información de todos os cidadáns. Quizais por iso convén reflexionar e estudiar os cambios que es-

tán producindo na sociedade estas ferramentas actuais para dispoñer de propostas de actuación capaces de anticiparnos ó que vai vir e gañar o futuro. Non pensamos que as tendencias actuais aquí descritas vaian cambiar a medio prazo, pero entendemos que a acción humana ten capacidade para facer algo por reconducir aqueles aspectos máis escuros e para ofrecer un futuro máis optimista.

As contradiccións da nova revolución estimulan liñas de pensamento dirixidas a repensar a comunicación audiovisual e, en xeral, a estructuración e o papel dos distintos actores do hipersector da comunicación. As dimensións actuais dos medios, da man das tecnoloxías dixitais, traspasaron as vellas fronteiras, entraron nun escenario de gran mercantilización e perderon moitos dos trazos de identidade cos que naceron. Multiplicáronse as posibilidades de elaborar información mentres o papel do xornalista se orientou a xestionar a información mediante a interpretación do que acontece, pero cun certo distanciamento da vida cidadá, do contacto coa rúa.

A denominada era dixital non só se caracteriza pola importancia desta tecnoloxía baseada na conversión de información en díxitos, senón que máis ben aparece definida pola complexidade dunha sociedade na que a comunicación ocupa un lugar central. Comunicar entraña, nesta etapa histórica, o coñecemento do funcionamento da sociedade e o papel que desempeña cada actor, xa que hai importantes cambios nas posibilidades de que dispoñen empresas e usuarios para difundir as súas mensaxes, agora marcadas pola cultura audiovisual.

O novo escenario comunicativo e o novo modelo de sociedade está marcado pola converxencia da industria dos contidos —dos medios de comunicación—, a informática e as telecomunicacións e está caracterizado pola innovación tecnolóxica. Muda, pois, o escenario e os actores, polo que parece aconsellable unha nova reflexión en profundidade sobre a comunicación e os seus efectos.

Non é esta a ocasión para tratar polo miúdo as claves do novo modelo comunicativo, pero si parece o momento para deixar constancia de que neste cometido hai autores de referencia que deberemos ter moi presentes se queremos entender o que pasa para anticiparnos ó futuro. Na longa lista está desde Pierre Bourdieu —recentemente morto—, con formulacións que situaron en primeiro plano a cultura francesa —no campo audiovisual deixounos *Sobre la televisión*, entre outros traballos— e a cultura europea en xeral fronte á dominación norteamericana ata Armand Mattelart, que sempre ofreceu unha visión europea crítica do funcionamento do sistema de comunicación no mundo. Non podemos esquecer as achegas dos autores galegos, tanto as dos que están dentro como as dos que residen noutros países, especialmente as

feitas polos que promoveron ou participaron na implantación dos estudios da comunicación no noso país, que cumpren dez anos.

UN MAPA EN CAMBIO

O esforzo de repensar o papel da comunicación mediada na sociedade actual hai que acometelo mentres o mapa industrial en Europa e en Galicia muda baixo a sombra da tecnoloxía dixital. No subsector da televisión teñen postos os seus ollos e, nalgúns casos, os seus diñeiros, os grandes grupos industriais e financeiros. As tendencias do mercado móstrannos unha constante tendencia á concentración e á integración empresarial para dominar un negocio cada vez máis segmentado. Son bastantes os operadores tradicionais que entraron —ou van facelo proximamente— na oferta de servicios de televisión dixital.

Para a nova etapa anúnciase máis variedade, novos servicios interactivos e o control das emisións. Despois das cuantiosas inversións feitas, os propietarios da televisión dixital estudian todas as posibilidades que ofrece a tecnoloxía para recuperar o diñeiro. Quizais por iso prestan especial atención ós novos servicios, á política de comercialización e á política de prezos.

O mercado audiovisual europeo, a pesar das barreiras existentes entre países —de lingua, entre outras—, vaise estructurando para aproveitar a potencialidade dun escenario que conta con cerca de catrocentos millóns de habitantes. Nos países da Unión Europea aumenta a televisión de pago, que convive coa televisión comercial xeneralista en aberto e coa televisión pública.

Estas grandes tendencias encontran nas tecnoloxías actuais un aliado para acelerar o cambio do mapa de medios —do sistema mediático— e as características dos productos dominantes. A converxencia tecnolóxica facilita a diversificación dentro da industria, unha maior calidade na elaboración dos formatos e maior presencia dos productos multimedia. Os sitios que hai na rede ofrecen cada vez máis mensaxes multimedia.

ALGUNHAS DÚBIDAS E POSIBLES RESPOSTAS

As tecnoloxías actuais alimentan o proceso de transformación que se produce na sociedade de comezos do terceiro milenio. Poucos expertos teñen dúbidas do cambio que empezou no ámbito da Comunicación e na sociedade en xeral da man da capacidade de converter a información en díxitos para a súa difusión. Os avances nos sistemas de transmisión, agora con altas velocidades, non teñen contestación. Mais as tecnoloxías, como

aconteceu ó longo da historia, non resolven todos os problemas, senón que atenden unhas necesidades e provocan novos efectos. De aí que resulte aconsellable non deixarse cegar polo deseño e as capacidades dos mecanismos que se empregan no hipersector da comunicación.

Somos testemuñas dos alicerces dunha revolución, polo que precisamos de ferramentas de análise para achegarnos con maior profundidade ós cambios que introduce a tecnoloxía. Aínda que non crea nin destrúa emprego, está transformando en profundidade a natureza do traballo e a organización da producción[14]. Empresas e organizacións proceden a unha reestructuración aproveitando a flexibilidade das tecnoloxías actuais, o que anuncia cambios na organización social e económica. As bases do sistema actual móvense para comezar unha nova tendencia.

A dixitalización introduce máis cambios cós referidos ó espacio, ó tempo, á capacidade de transmisión ou á versatilidade das infraestructuras. Os bos momentos da tecnoloxía, xunto coa popularización de Internet, estableceron novos comportamentos, abriron novas vías de información e apuntaron vierios posibles para a fase de comunicación total. Aínda que hai dificultades coas infraestructuras actuais para facer realidade o sono dunha comunicación multimedia e interactiva xeneralizada e de calidade, xa se coñecen algunhas das posibilidades de actuación para o futuro inmediato que contan con gran demanda dos usuarios. Do receptor pasivo estamos pasando ó usuario activo, que intervén, suxire ou produce.

Os medios de comunicación advertiron o gran potencial das ferramentas actuais. Ningún deles quixo quedarse á marxe. As máquinas empregadas nos procesos de producción incorporaron a dixitalización. Mentres isto acontecía, foi aparecendo o xornalismo dixital, a televisión dixital e algún boceto do que será a radio dixital. A converxencia hoxe anuncia novos pasos ó tempo que esperta receos. Os intentos de presentar imaxes caricaturescas dos medios dixitais ou das redaccións dixitais dificulta que as experiencias que promoven distintos medios rematen cun ou con varios modelos que sexan aceptados na industria e na profesión dos novos centros de producción de contidos e co perfil ou perfís dos novos comunicadores. De momento albíscanse algunhas liñas xerais das novas redaccións multimedia e dos centros de producción de contidos multimedia e audiovisuais. A integración desexada está en marcha, pero tardará algúns anos máis en chegar á súa fase de maduración.

Nesta etapa de tránsito, a que vivimos na actualidade baixo a alongada sombra das TIC, precisamos dun programa de formación que permita ós usuarios dispoñer das destrezas necesarias para andar coas novas ferra-

14. Castells, Manuel. *La era de la información. Vol. 1. La sociedad red.* Alianza Editorial, Madrid, 2000, 2ª. ed., p. 322.

mentas e aproveitar os servicios de última xeración. Precisamos da formación de cidadáns con capacidade crítica, capacidade de reflexión para analizar os efectos da nova sociedade e para participar activamente no novo escenario sen dependencias das ferramentas —ou coas menos posibles— nin dos operadores interesados no negocio a curto prazo.

Todos os ámbitos da sociedade se ven afectados pola dixitalización, aínda que non coa mesma intensidade. Nun repaso pola evolución descóbrense claroscuros, puntos fortes e débiles. Trátase de instumentos da dominación que contribúen a aumentar a brecha dixital, pero que están cambiando o funcionamento da sociedade. De momento as transformacións móstranse timidamente, sobre todo se temos en conta o panorama que os "gurús" debuxan nun horizonte de dez anos.

Desde o punto de vista tecnolóxico, a dixitalización supón un paso adiante porque permite traballar con grandes cantidades de información que logo se poden enviar/transmitir por redes de alta capacidade —no caso de que existan e cheguen ás casas/oficinas dos usuarios— para todo tipo de soportes e sen a penas limitacións. As posibilidades que abre o novo sistema non só están cambiando as relacións sociais, senón o modo de producción, a estructura económica e a propia economía. A converxencia da tecnoloxía dixital trouxo unha nova economía que ten como un dos seus principais apoios na información e o coñecemento. Da acción humana, da súa capacidade de aprender dos erros e de conducir con acerto —a favor dos intereses da sociedade—, dependerá desde agora a dirección que seguiremos nesta carreira de imprevisible final.

A tecnoloxía móstrasenos como unha vía para o cambio e o progreso. Gracias a ela producimos máis cantidade, máis rápido e con mellor calidade. Quizais sexa así, pero tamén, da súa man, a sociedade evolucionou polo camiño dunha maior mercantilización, dunha maior insolidariedade, dun maior individualismo, dun maior desequilibrio entre ricos e pobres, e dunha sociedade onde segue habendo inxustiza. Avánzase, conséguense metas, supéranse vellos obxectivos, pero non se acada a "felicidade dixital", a situación ideal coa que case todos soñamos algunha vez.

Certamente, a tecnoloxía é un dos aspectos da complexa sociedade actual, onde os medios de comunicación seguen sendo a principal fonte de socialización do coñecemento e seguen tendo un papel central. Da man da evolución da tecnoloxía chegou a rede de redes, que se converteu nun escaparate para todos os actores sociais e, por suposto, tamén para os medios de comunicación tradicionais. De fenómeno xeneralizado debemos falar cando nos referimos á incorporación de tecnoloxía dixital nos medios de comunicación e á elaboración non só de

productos para a rede, senón de productos para todos os soportes. As empresas dedicadas ó negocio da información entenderon que xurdía un novo ámbito de negocio no que queren estar presentes. Do conxunto da sociedade dependerá a futura orientación deste sector, que ten na rede un dos seus puntos de apoio e unha das vías para as súas principais actuacións futuras.

No punto que estamos hoxe, nunha presencia desigual da tecnoloxía dixital na sociedade —iso acontece en Galicia—, quedan importantes retos para aproveitar as posibilidades que ofrece a dixitalización. Segue sendo un obxectivo a construcción dunha ampla rede, que chegue a todas as comarcas, de maior velocidade, maior seguridade e fidelidade na transmisión de datos. Internet é unha infraestructura necesaria, pero insuficiente. Ten que chegar a todos os pobos e ten que popularizarse como ferramenta dunha fase de tránsito que terá sempre na xente nova os principais usuarios. Mais hai que mellorar a rede e preparar os cidadáns para o seu aproveitamento, para o seu coñecemento. Cómpre, como xa subliñamos, a alfabetización dixital para empregar os servicios actuais e os novos servicios no horizonte de construír unha sociedade mellor.

En definitiva, a dixitalización, que abriu todas as portas a unha revolución en marcha no ámbito da comunicación, preséntase como unha ilusión e, ó mesmo tempo, como unha opción de cambio de modelo na sociedade da que dificilmente poderemos fuxir. Queiramos ou non, verémonos —vémonos xa— afectados pola súa acción. Estamos nos novos tempos, nos tempos dos retos e dos desafíos. Vivimos nunha etapa histórica que, coa experiencia doutras etapas pasadas, permite ollar o futuro como un escenario de mercantilización da comunicación cunha chea de interrogantes. Todo fai pensar que estamos diante doutro soño, diante doutra esperanza que se pode frustrar, diante dunha vella historia, a do vagalume que vén e vai.

X. L.

III
O AUDIOVISUAL EN RELACIÓN CON OUTRAS ARTES E ACTIVIDADES

Cos poros abertos. As relacións entre a literatura e o cine españois onte e hoxe

Luís Miguel Fernández

Dúas son as actitudes que ó longo do tempo adoitan manter os escritores con respecto ó cine. A primeira, a da desconfianza, ben podería ser exemplificada polas palabras de Jacinto Benavente cando, preguntado polo que pensaba da adaptación cinematográfica que lle fixeran de *La Malquerida*, dixo aquilo de: "Bueno, me han pagado veinte mil duros por los desperfectos". A segunda, a do recoñecemento das débedas contraídas, é a que vemos no testemuño de Carmen Martín Gaite ó se lembrar da paixón polo cine dela e dos seus compañeiros de xeración durante a súa mocidade:

> Todos nuestros poros estaban abiertos a él, lo que pasa es que no nos enterábamos. Y desde nuestra incipiente y más o menos ambiciosa vocación de novelistas, aprendíamos cine, se infiltraba el cine en nuestro quehacer. Se trataba de un aprendizaje deleitoso e insensible, como el de los primeros amores[1].

Entre ambas ficamos coa crenza de que o cine trocou a percepción que do mundo tiveron e teñen os escritores desde a súa invención no século XIX, xa que logo dificilmente poucos puideron impedir que lles entrase polos poros, especialmente aqueles que se afixeron a el cando nenos, ó formar parte dunha sociedade que non se podería entender sen o influxo do cine no seu imaxinario e costumes.

1. Martín Gaite, Carmen. "Reflexiones en blanco y negro", *Academia* 12 (outubro 1995), p. 54.

ONTE

Aínda que se ten falado de colonización do cine pola literatura nas primeiras décadas do século XX, ó servirse aquel da recreación das obras literarias como base principal dos filmes e da participación dos escritores como guionistas, semella máis axeitado pensar nun camiño de dobre dirección, polo menos nos tempos do cine mudo, no que se este se nutre da literatura, estoutra non permanece allea á nova maneira de ver a realidade que o cine supón, de xeito que se moitos escritores van participar directamente na realización de películas, outros amosáronse como capaces de recoñecer a autonomía e independencia do cinematógrafo respecto da novela e do teatro á vez que o seu papel de modelo para este último. É verdade que Unamuno, Maeztu ou Antonio Machado, por sinalar tan só a algúns dos autores máis representativos da literatura finisecular, tratárono con indiferencia e hostilidade, pero hoxe ninguén pode afirmar, como ata hai ben pouco era habitual, que os escritores lle deron as costas durante eses vintecinco ou trinta primeiros anos de vida. Se Galdós ía ser en 1913 un dos defensores da idea de que o teatro tiña que renovarse a partir do cine, e Pardo Bazán era quen de recoñecerlle en xaneiro de 1915 un estatuto artístico semellante a calquera outra das artes tradicionais a raíz do impacto producido nela pola película italiana *Cabiria*, outros moitos van ter unha presencia importante no mundo do cine, especialmente entre 1915 e 1925, como directores, guionistas e productores dos seus propios filmes.

Temos que lembrar a Adriá Gual, impulsor da productora Barcinógrafo, coa que, ademais de dirixir películas baseadas en obras de Cervantes, Calderón ou Schiller, entre outros clásicos, recreou e dirixiu filmes derivados de obras súas como *Misteri de dolor* (1915); a Eduardo Zamacois, realizador dun par de documentais sobre o toureiro Belmonte (1916) e sobre escritores e artistas contemporáneos (1920), así como autor da recreación do seu relato "El Otro", levado ó cine por José María Codina (1920); a Blasco Ibáñez, que por medio da súa productora Prometeo Films puxo os cartos, fixo o guión e dirixiu *Sangre y arena* (1916) e *La vieille du cinéma* (1917), con base nos seus escritos; a Jacinto Benavente, a quen a productora Cantabria Cines lle deu a posibilidade de dirixir *Los intereses creados* (1919) —se ben foron o seu axudante de dirección Fernando Delgado e o actor Ricardo Puga os que se encargaron da mesma—, e que pouco despois desta estrea creou a súa propia productora Madrid Cines para rodar *La madona de las rosas* (1920), pagada integramente do seu peto; e a Pérez Lugín, director de *La casa de la Troya* (1925) e *Currito de la Cruz* (1926), quen, a diferencia de Benavente, coñecía ben os aspectos técnicos do cine por ter rodado como operador varios documentais para o empresario galego Isaac Fraga. E todo isto sen falar dos diversos escritores que ó

longo desa década se limitaron tan só a recrear para o cine algunha das súas obras, caso de Eduardo Marquina ou os irmáns Álvarez Quintero, entre outros[2].

De todo este panorama permítome destacar o nome de Valle-Inclán, porque coa súa idea de fundir cine e teatro non só afastaba o teatro do naturalismo herdeiro do século XIX, senón que tamén se achegaba a esa nova forma de percibir a realidade (realidade fragmentada, de moitos escenarios e chea dunha visualidade dominada polo primeiro plano).

Á marxe dos intereses puramente económicos que puideron ter uns escritores desexosos de dar a coñecer as súas obras e prolongar o éxito dos libros, non hai dúbida de que nesa actitude pesaban tamén unha crecente valoración positiva sobre o cine por parte dos intelectuais e dos sectores burgueses, distantes de tal fenómeno uns anos antes, e o papel de revulsivo que supuxo a intervención dun escritor tan relevante como o italiano D'Annunzio na elaboración dos letreiros do filme *Cabiria* de Giovanni Pastrone en 1914.

Máis coñecido é o entusiasmo que sentiron os escritores da Generación del 27 polo cine —chamada por Gómez Mesa "generación del cine y los deportes"— e que ficou plasmada nun repertorio temático alusivo a xéneros, tópicos, situacións e actores procedentes do cine cómico norteamericano, así como na tentativa de aprehender o estatuto perceptivo, artístico e social da nova arte e no desexo por parte dalgúns deles de imitar nos seus poemas e novelas certos trazos da linguaxe fílmica. Un entusiasmo visible na revista *La Gaceta Literaria* e nas sesións de cine da Residencia de Estudiantes e do Cineclub Español, que, conducidos por Luis Buñuel axudou a descubrir o cine máis renovador de Europa e dos EE.UU. O aspecto máis superficial desta militancia foi a producción dunha chea de libros que van ter como protagonista o cine en canto mitoloxía dos novos tempos: *Cinelandia* (1923) de Gómez de la Serna, *Polar Estrella* (1928) de Francisco Ayala, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) de Alberti, *Escenas junto a la muerte* (1931) de Benjamín Jarnés, *Tres cómicos de cine* (1931) de César M. Arconada, *Cinematógrafo* (1936) de Carranque de los Ríos... Menos abondosas foron as reflexións de carácter teórico, algo confusas e influenciadas polas vangardas francesas, aparecidas fundamentalmente en traballos puntuais de *La Gaceta Literaria* ou, caso de Fernando Vela e o seu artigo de 1925 "Desde la ribera oscura

2. Véxase para o ocorrido con estes e outros autores a Utrera, R. *Escritores y cinema en España*. Ediciones J. C., Madrid, 1985 e Matínez, J. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*. Filmoteca Española / Consorcio de Madrid 92, Madrid, 1992. Para a recepción do cine en España por parte dos intelectuais e escritores é importante Pérez Bowie, José Antonio. *Materiales para un sueño*. Librería Cervantes, Salamanca, 1996.

(Sobre una estética del cine)", na *Revista de Occidente*, así como nalgún libro do tipo *Indagación del cinema* (1929) de Francisco Ayala.

Polo demais, e fóra dalgúns filmes como os de Giménez Caballero (*Esencia de verbena*), Manuel Noriega (*Madrid en el año 2000*), Sabino Antonio Micón (*Historia de un duro*) e, por suposto, os de Luis Buñuel, tan só ficou de todo isto algún proxecto frustrado (o do filme *Caprichos/El mundo por diez céntimos* de Gómez de la Serna e Luis Buñuel), algún guión non convertido en cine (*Chifres* —dez curtísimos guións de Gómez de la Serna— e *Viaje a la luna* de García Lorca)[3], e, sobre todo, uns escritores que durante a etapa republicana e despois na posguerra, desde o interior ou desde o exilio, ían facer do cine unha parte moi importante da súa laboura artística: Manuel Altolaguirre, Edgar Neville, Jardiel Poncela e Max Aub; sen que nos debamos esquecer daqueloutros que, aínda cunha intensidade menor e mesmo cun carácter marxinal dentro do conxunto da súa obra, tamén tentaron achegarse a el mediante a reflexión e a elaboración de guións que nunca se levaron adiante, caso de Rafael Dieste, autor do guión "Promesa del viejo y de la doncella" e vencellado a importantes homes de cine do período republicano como o documentalista Val del Omar e o crítico Juan Piqueras[4].

Papel destacado en todo isto tivo Gómez de la Serna, porque, a diferencia da maioría dos poetas da Generación del 27, albiscou no cine unha nova maneira de entender a realidade, de xeito que para el era máis un achádego gnoseolóxico que unha estética, convencido de que despois desa nova percepción do mundo nada ía ser como antes[5].

Capítulo distinto é o das mal chamadas "adaptacións". A recreación fílmica de obras literarias foi constante ó longo do cine mudo e do sonoro, especialmente das obras teatrais de autores xa consagrados como Arniches, os irmáns Álvarez Quintero, Benavente e Martínez Sierra, entre outros[6], téndose chegado, sobre todo na segunda década do século

3. Sobre a relación dos membros da Generación del 27 co cine hai publicados traballos dabondo. Permítome sinalar os de Morris, C. B. *Esa acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 1997 (a primeira edición en inglés é de 1980). Sanchez Biosca, Vicente. "El cine y su imaginario en la vanguardia española", en Pérez Bazo. I. (ed.). *La vanguardia en España. Arte y Literatura*. CRIC / OPHTS, París, 1998, pp. 399-411. Gubern, Román. *Proyector de luna*. Anagrama, Barcelona, 1999.

4. Fernández, Luís Miguel "Dieste guionista. A *Promesa del viejo y de la doncella* e as súas ideas cinematográficas", en Casas, Arturo (Coord.). *Tentativas sobre Dieste*. Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995, pp. 205-18.

5. Mainer, José Carlos. "El espejo inquietante: Ramón y el cine", en Peña Ardid, Carmen (Coord.). *Encuentros sobre Literatura y cine*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1999, pp. 109-34.

6. Un dos máis agudos críticos da época, Juan Piqueras, dicía en 1932 que "es mejor carecer de un cinema nacional que llevar a nuestras pantallas las obras teatrales de los Quintero, los Muñoz Seca, los Pedro Mata, los Arniches, los Benavente y los Linares Rivas". *Vid.* Pérez Merinero, Carlos e Domingo. *Del cinema como arma de clases*. Fernando Torres, Valencia, 1975, pp. 208-9.

XX, a crear productoras coa idea de recrear textos de escritores importantes como Galdós ou Benavente, ademais de importar certos modelos como o da Film d'Art francesa que duraron pouco tempo (caso da Barcinógrafo de Adriá Gual). Máis significativo para nós, pero moi pouco estudiada, é a estratexia que se seguiu en varias destas películas de recrear case na súa literalidade os textos literarios de partida, e que a publicidade da época traducía como "todos los episodios" ou "todos los cuadros" da obra literaria, porque alén do asunto da posible "fidelidade" ou "infidelidade" nese feito devecía a necesidade do cine de amosar a súa independencia e incluso superioridade con respecto á literatura, na medida en que só o cine podía facer visible aquilo que no texto de partida —especialmente o teatral— non se dicía ou se dicía de modo insuficiente[7]. Outros casos de recreacións diferentes foron os daquelas películas que despois se converteron en obras teatrais (*Nobleza baturra* de Joaquín Dicenta, e xa na posguerra *La vida en un hilo* de Edgar Neville), ou a gran cantidade de versións noveladas de filmes de éxito que se publicaron nas colección de textos populares como "El argumento ilustrado", "La novela popular cinematográfica", "Biblioteca de los Grandes Films"... e así ata preto de cincuenta.

Se nos anos corenta os intelectuais e escritores non lle prestaron ningunha atención ó cine —velaí a un Álvaro Cunqueiro que, salvo algunha intuición feliz, non se interesou por el nin cando escribía de cine— e a industria a penas recreou textos dos autores máis novos (agás *Nada* de Carmen Laforet, levada á pantalla por Neville en 1947), será nas dúas décadas seguintes cando o cine se vai converter de novo nunha referencia para os narradores.

A chamada Generación del Medio Siglo, e moi especialmente o grupo neorrealista desta xeración (Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Martín Gaite, Ana María Matute e o Juan Goytisolo das primeiras novelas), terá un dos seus modelos principais no cine neorrealista italiano. Un cine co que coincide na súa poética dun realismo humanista e humanitario, que atende ós aspectos máis triviais da existencia dos homes humildes baixo os que é posible albiscar aqueles instantes de grande intensidade dramática que se lle revelan ó espectador e ó lector epifanicamente —compárese, por exemplo, a descrición da man ferida dun mozo labrego ó comezo de *Los bravos* de Fernández Santos coa secuencia do despertar da criadiña en *Umberto D.* de De Sica e Zavattini, descubridoras as dúas dun drama humano por debaixo da banalidade diaria—, e que se serve dunha paisaxe reveladora das máis íntimas

7. Fernández, Luís Miguel. *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica.* Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000, pp. 68 e ss. e 103-5.

pulsións dos homes e mulleres que alí habitan, de xeito semellante ó que a paisaxe podía ter no cine de Rossellini[8].

Emporiso, e malia que algúns como Fernández Santos se dedicaron profesionalmente ó cine, mentres que outros como Daniel Sueiro, García Hortelano ou Juan Marsé, fixeron de guionistas ocasionais, as empresas productoras non se serviron da maioría deles nin das súas obras que tan só illadamente levaron á pantalla: *Young Sánchez* e *Con el viento solano* de Aldecoa, feita por M. Camus; *Nuevas amistades* de García Hortelano por R. Comas; as películas de Gonzalo Suárez e doutros directores sobre textos do primeiro (*De cuerpo presente* de A. Eceiza, *Ditirambo* de G. Suárez, *Las crueles* de V. Aranda); e aqueloutras baseadas en textos de Daniel Sueiro como *Los golfos* de C. Saura, entre as principais. Nesta época os directores máis renovadores preferiron a escritores das xeracións anteriores como Valle-Inclán (*Sonatas* de Bardem), Unamuno (*La tía Tula* de M. Picazo) ou Baroja (*La busca* de A. Fons).

En troques, ese mesmo cine que prescindía das obras dos escritores máis novos vai recorrer á tradición sainetesca española en personaxes, argumentos, ambientes, etc., se ben en ocasións transformada pola mestura con outras tradicións distintas, como se ve nos filmes de Berlanga, Neville, Fernán-Gómez e Ferreri, entre outros[9].

Alén disto, e ó mesmo tempo que o proceso de renovación e de busca de novas formas que para o cine español ían supoñer os filmes dun Carlos Saura, con ese punto de arranque que foi *La caza* (1966), tamén a narrativa avanzaba cara ó experimentalismo e o dominio da subxectividade que desde finais da década dos sesenta se converteu nun dos seus trazos fundamentais, proceso no que de novo se tivo ó cine como referencia, fose para amosar a peculiar mitoloxía dunha mociña burguesa en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1966), para fundamentar un proceso de reconstrucción da propia personalidade nunha novela que, como *Señas de identidade* de Juan Goytisolo (1966), imitaba o modelo dialéctico de Eisenstein na súa arquitectura constructiva, ou para servir de referente paródico ás promocións máis novas

8. Véxase para o das coincidencias entre os dous neorrealismos a Villanueva, D. *"El Jarama" de Sánchez Ferrosio. Su estructura y significado.* Universidade de Santiago de Compostela / Edición Reichenberger, Santiago de Compostela, 1993. A 1ª edición é de 1973. Peña Ardid, C. "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1991, T. XVII, fasc. 1 e 2, pp. 161-191. Fernández, L. M. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta.* Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992. Especial valor ten o testemuño dunha das integrantes do grupo como Carmen Martín Gaite. *Esperando el porvenir.* Siruela, Madrid, 1994.

9. Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Lo sainetesco en el cine español.* Universidade de Alacant, Alacant, 1995.

que desde pequenas asumiran o cine con total naturalidade e botaban de menos esa mesma comprensión do fenómeno nas xeracións anteriores, caso de *Los dominios del lobo* de Javier Marías (1971)[10].

HOXE

Se pensamos que unha das leis que rexen na oferta e na demanda dos productos culturais é a de ofertar productos de risco feble, que se dirixen a un gran número de xentes, e que se basean en espectáculos de "prestixio" sobre os que se pode ter unha información doada de conseguir a través dos medios de comunicación, entenderemos que ó longo do período que abrangue desde a morte de Franco ata a década dos anos oitenta e parte dos noventa a recreación fílmica se tivese presentado como un producto de calidade e baixo risco, competitivo sen renunciar á validez estética, e dirixido a un público que, debido a unha ampla escolarización, coñecía os modelos canónicos da literatura. Isto foi así desde os gobernos da UCD ata os do PSOE, que apostaron polo "prestixio" e a competitividade tanto á hora de promover as recreacións fílmicas na TVE como á das axudas económicas para o cine. Deste xeito o maior número de recreacións fílmicas dirixíronse cara a aqueles xéneros ou orientacións temáticas cos que un espectador novo e relativamente culturizado puidese sentirse máis ligado, ben polo coñecemento dun código bastante ríxido, como acontece co xénero policial ou cine negro, que se correspondía coa súa importancia no ámbito literario deses anos, ben por unha identificación afectivo-ideolóxica, caso do cine histórico sobre a España franquista ou dos dramas rurais de derivación social-ecolóxica.

O desenvolvemento do cine negro foi contemporáneo dunha narrativa semellante e do gusto por contar historias que se produciu na novela logo da enchenta de experimentalismo de finais dos sesenta e principios dos setenta, un gusto que comezou con *La verdad sobre el caso Savolta* de E. Mendoza, levada ó cine por A. Drové en 1978, se ben xa antes Bigas Luna tiña feito o mesmo no ano 1976 con *Tatuaje* de Vázquez Montalbán, o autor deste xénero máis veces recreado polo cine: *Asesinato en el Comité Central* de V. Aranda (1982), *Los mares del Sur* de M. Esteban (1991), *El laberinto griego* de R. Alcázar (1992), e a serie de TV sobre o detective Carvalho. Ademais cómpre citar as nove-

10. O mellor traballo que coñezo sobre o influxo do cine nos escritores españois desde os anos sesenta en diante é o de Peña Ardid, Carmen. "La imagen y el imaginario fílmico en la novela española contemporánea", en Peña Ardid, Carmen (coord.), 1999, pp. 37-64. A esta senlleira análise remito ó lector interesado.

las de especialistas no xénero como *Demasiado para Gálvez* de J. Martínez Reverte (A. Gonzalo, 1980) ou *Prótesis* de A. Martín, que orixinou unha das máis notables películas policiais, *Fanny Pelopaja* (V. Aranda, 1984). Así mesmo, teñen sido varios os autores que se achegaron ó relato policial desde outros ámbitos da literatura e que foron recreados polo cine, casos de E. Mendoza e o seu *El misterio de la cripta embrujada* (*La cripta,* de C. Del real, 1981), Juan Benet e *El aire de un crimen* (A. Isasi, 1988), A. Pérez Reverte e *El maestro de esgrima* (P. Olea, 1992 —mestura de filme policial, histórico e de filme de espadachíns ó George Sidney), e A. Muñoz Molina con dúas novelas, *Un invierno en Lisboa* (J. A. Zorrilla, 1990) e *Beltenebros* (P. Miró, 1991).

O cine histórico tense servido tamén dos textos literarios, aínda que en maior medida daqueles referidos á etapa anterior á Guerra Civil, a esta e á época franquista, que doutros de temática máis distante no tempo: *La oscura historia de la prima Montse* (J. Cadena, 1977), *La muchacha de las bragas de oro* (V. Aranda, 1980), *Últimas tardes con Teresa* (J. Herralde, 1984) e *Si te dicen que caí* (V. Aranda, 1989), todas de Juan Marsé, un dos autores contemporáneos máis veces recreados polo cine (e do que, fóra desta temática, tamén se recrearon *Libertad provisional* de R. Bodegas, 1976; a producción para TVE *Un día volveré* de F. Betriu, 1991, e *El amante bilingüe* de V. Aranda, 1993); *Mi idolatrado hijo Sisí* (*Retrato de familia,* Giménez-Rico, 1976) e *Cinco horas con Mario* (*Función de noche,* J. Molina, 1981), de Delibes; *Las buenas intenciones,* de Max Aub (*Soldados,* A. Ungría, 1978); *La colmena,* de Cela (M. Camus, 1982); *La plaza del diamante,* de M. Rodoreda (F. Betriu, 1982); *Crónica del alba* (A. Betancor, 1983) e *Réquiem por un campesino español* (F. Betriu, 1985), de R. J. Sender; *Tiempo de silencio,* de Martín-Santos (V. Aranda, 1985); e *Luna de lobos,* de J. Llamazares (Sánchez Valdés, 1987); mentres que a historia anterior a tal período foi tratada nas recreacións de *La aventura equinocial de Lope de Aguirre,* de Sender (*El Dorado,* de C. Saura, 1987); *Extramuros,* de J. Fernández Santos (M. Picazo, 1985) —autor do que tamén se fixo para TVE *Los jinetes del alba* (V. Aranda, 1990)—; e *Crónica del rey pasmado,* de Torrente Ballester (*El rey pasmado,* I. Uribe, 1991), quen lle debe gran parte do seu recoñecemento actual polo público á versión televisiva da súa triloxía *Los gozos y las sombras* (R. Moreno Alba, 1981).

En canto ó drama rural, de intensa presencia nos derradeiros tempos do franquismo, e no que nos atopamos con varios autores galegos, presenta dúas derivacións fundamentais, a do conflicto social, metaforicamente aludido no filme derivado da novela de Cela *La familia de Pascual Duarte* (*Pascual Duarte,* R. Franco, 1975) e ben visible en *Los santos inocentes* de Delibes (M. Camus, 1984), e a das relacións agro-cidade, sexa por medio dos malentendidos ou a erosión mutua pola in-

terferencia dos dous universos, como en *Parranda* (G. Suárez, 1976), baseada na novela de Blanco Amor *A esmorga*, e *El puente* (Bardem, 1976), que parte do relato "Solo en moto" de D. Sueiro, sexa como nostalxia e utopía, ademais de ámbito misterioso, fronte á sociedade tecnolóxica dos nosos días, en *El Sur* (V. Erice, 1983), *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987) e *El disputado voto del Señor Cayo* (Giménez-Rico, 1986), nacidas dos textos de A. García Morales, W. Fernández Flórez e M. Delibes, respectivamente, estando a ser o autor vallisoletano outro dos máis veces recreados polo cine ó longo destes anos (lembrense *El camino*, de A. Mariscal, 1962; *La guerra de papá* —que parte de *El príncipe destronado*— e *El tesoro*, de Mercero, de 1977 e 1988, respectivamente; ou *La sombra del ciprés es alargada*, de L. Alcoriza, 1990). Noutra liña semellante pero máis escorada cara ó filme de aventuras débense mencionar *Gran Sol* (F. Llagostera, 1988) e *El río que nos lleva* (A. del Real, 1989), que parten de dúas novelas de Aldecoa e J. L. Sampedro.

Esta lista, que non pretende esgotar os filmes recreados senón tan só ser indicativa de tendencias —e que deixa fóra aqueles nacidos das narracións de Martín Gaite, I. Montero, Vaz de Soto, L. Mateo Díez, R. Guerra Garrido, J. Madrid, Á. Pombo, etc.— permítenos ver a preferencia polos autores consagrados e das xeracións da posguerra das que non se tiña ocupado o cine durante o franquismo (Sender, Cela, Delibes, Torrente Ballester, Marsé, Martín-Santos...), así como de escritores das xeracións posteriores, a do 68 e a seguinte (Vázquez Montalbán, E. Mendoza, Muñoz Molina, Pérez Reverte e, en menor medida, J. Llamazares ou A. Martín). Pero tamén percibimos o menor apego por obras e autores anteriores á Guerra Civil (excepto Valle-Inclán: *Beatriz*, de G. Suárez, 1976; *Luces de bohemia*, de M. A. Díez, 1985; *Divinas palabras*, de J. L. García Sánchez, 1987), e o distanciamento dos problemas sociais e políticos (o paro, a loita de clases...) así como dunha visión máis crítica sobre a nosa época, salvo excepcións.

Nos anos máis recentes, xa na década dos noventa, atopámonos coa necesidade por parte da industria, tanto a de Galicia como a de fóra de aquí, de servirse, como sempre fixo, de autores de éxito, avalados por premios literarios ou pola súa capacidade para vender libros, pero tamén, e isto é máis novidoso, de narradores moi novos, mozos e mozas que pertencen ás xeracións últimas e cos que probablemente se busca unha maneira máis doada de atraer ó cine a un público xuvenil ó que os temas e a linguaxe deses escritores lles resultan máis próximos (temas urbanos e xuvenís, con rapaces que ás veces reflexionan sobre as relacións entre pais e fillos e outras déixanse levar pola pasividade e o acomodo no alcohol e nas drogas, e con heroes inmaduros que empregan unha linguaxe moi pobre).

A resultas destas circunstancias naceron filmes derivados de libros de éxito, do tipo de *Cómo ser mujer y no morir en el intento* de C. Rico-Godoy (A. Belén, 1991), *La pasión turca,* de A. Gala (V. Aranda, 1994), *Manolito Gafotas,* de E. Lindo (M. Albadalejo, 2000), e as varias novelas de Pérez Reverte: *Cachito* (E. Urbizu, 1996), *Territorio comanche* (G. Herrero, 1997), *El club Dumas* (*La novena puerta,* R. Polansky, 1999). Tamén son varias as películas que buscaron aproveitarse da resonancia dun premio literario, nalgúns casos de autores coñecidos debido á súa colaboración nos medios de comunicación: *La mirada del otro,* de F. G. Delgado, Premio Planeta 1995 (V. Aranda 1997); *Adosados,* de F. Bayón, finalista do Nadal de 1995 (M. Camus, 1996); *Son de mar,* de M. Vicent, Premio Alfaguara (Bigas Luna, 2001) e *¿Que me queres, amor?,* de M. Rivas, Premio Torrente Ballester 1995 e Premio Nacional de Narrativa 1996 (*La lengua de las mariposas,* J. L. Cuerda, 1999), autor do que axiña se estreará *O lapis do carpinteiro,* recreada no cine por A. Reixa.

Entre os escritores novos son preferidos os máis coñecidos ou vendidos, como J. A. Mañas e as súas novelas *Historias del Kronen* (M. Armendáriz, 1995) e *Mensaka* (S. García Ruiz, 1998), ou Lucía Etxebarría, ganadora do Nadal e autora dun *best-seller* como *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (M. Santesmases, 2001); outros, como Ray Loriga, conseguiron dirixir un filme derivado dunha novela propia, *La pistola de mi hermano* (1996), que parte dun texto, *Caídos del cielo* (1995), influído polo subxénero das "road-movies" do cine americano, nunha liña que vai de Denis Hopper a Wenders e Lynch; e outros, en fin, é posible que lle deban o interese suscitado á calidade dos seus textos, caso de Belén Gopegui e a súa novela *La conquista del aire* (*Las razones de mis amigos,* G. Herrero, 2000).

No medio fican aqueloutros escritores que como E. Mendoza (*La ciudad de los prodigios,* M. Camus, 1999), Muñoz Molina (*Plenilunio,* I. Uribe, 2000), J. Marías (*Todas las almas,* recreada por G. Querejeta co título de *El último viaje de R. Rylands,* 1996), ou M. Hidalgo (*El portero,* G. Suárez, 2000), entre outros, pertencen á xeración anterior, a do 68, e son contemporáneos da meirande parte dos citados enriba, pois case todas as recreacións fílmicas de novelas son de autores que andan ó redor dos corenta/cincuenta anos ou están por debaixo desa idade, entre os que cómpre nomear, así mesmo, ó galego Suso de Toro, con varios proxectos para recrear as súas historias, aguantando tan só das xeracións anteriores M. Delibes (*Diario de un jubilado,* recreada co título de *Una pareja perfecta* por F. Betriu, 1997; *Las ratas,* Giménez-Rico, 1997; e, en proxecto de J. L. Cuerda, *El hereje*) e J. Marsé (*El amante bilingüe,* V. Aranda, 1993; *El embrujo de Shanghai,* F. Trueba, en fase de rodaxe), acompañados excepcionalmente por Galdós (*El abuelo,* J. L. Garci, 2000) e Valle-Inclán (*Tirano Banderas,* García Sánchez, 1993).

O mesmo se podería dicir dos temas: ó longo da década dos noventa case desapareceron os dos anos anteriores, especialmente o filme negro e o rural, se ben no que afecta ó da Guerra Civil e ó franquismo reaparece de forma intermitente (*La lengua de las mariposas, Tranvía a la Malvarrosa*, de M. Vicent, recreada por García Sánchez en 1996), mentres que aumenta a tendencia a contar historias urbanas do tempo presente.

Algo distinto é o ocorrido co teatro desde 1975 en diante, xa que os clásicos aguantan mellor o paso do tempo, se ben as recreacións son hoxe moitas menos que as das épocas anteriores: clásicos dos séculos de ouro (*La Celestina*, G. Vera, 1996; *El perro del hortelano*, P. Miró, 1996; a recreación teatral do *Lazarillo* feita por Fernán-Gómez co título de *Lázaro de Tormes*, Fernán-Gómez e García Sánchez, 2001), dos períodos finisecular, novecentista e vangardista, como Valle-Inclán —do que xa se falou— , Martínez Sierra (*Canción de cuna*, J. L. Garci, 1994) e García Lorca, o máis veces recreado de todos eles (*Bodas de sangre*, C. Saura, 1981; *Nanas de espinas* —versión musical de *Bodas de sangre*— , P. Távora, 1984; *La casa de Bernarda Alba*, M. Camus, 1987; *Yerma*, P. Távora, 1999), e autores das xeracións de posguerra como Buero Vallejo (*Esquilache* —baseado en *Un soñador para un pueblo*—, J. Molina, 1989), A. Sastre (*La taberna fantástica*, J. Marcos, 1991), Fernán-Gómez (*Las bicicletas son para el verano*, J. Chávarri, 1983), Alonso de Santos (*La estanquera de Vallecas*, E. de la Iglesia, 1987; *Bajarse al moro*, F. Colomo, 1988), e Sanchís Sinesterra (*¡Ay, Carmela!*, C. Saura, 1990).

Especial mención dentro deste capítulo merece a versión realizada en animación de tres dimensións de *El bosque animado* pola productora galega Dygra (2001), en tanto que experiencia inédita en España que contou coas gabanzas de crítica e público.

Outros dous feitos aconteceron nos últimos anos. O primeiro é o da máis estreita colaboración dos escritores co mundo do cine con respecto ó ocorrido nos anos do franquismo, ás veces participando dalgún xeito na elaboración dos diálogos ou dos guións derivados das súas obras, como Lucía Etxebarría (*Amor, curiosidad, Prozac y dudas*), Belén Gopegui (*Las razones de mis amigos*), Elvira Lindo (*Manolito Gafotas*), Manuel Rivas (*La lengua de las mariposas*), Félix Bayón (*Adosados*), Joaquín Oristrell (*Entre las piernas*, Gómez Pereira, 1999), Ignacio Martínez de Pisón (*Carreteras secundarias*, E. Martínez Lázaro, 1997), Julio Llamazares (*Luna de lobos*, Sánchez Valdés, 1987), Vázquez Montalbán e Pérez Reverte, entre outros; noutras ocasións facendo de guionistas en proxectos non sempre relacionados coa súa obra, casos da novelista e guionista profesional Lola Salvador Maldonado, de Belén Gopegui, de E. Lindo, ou de J. Llamazares; e, en fin, como directores dos seus propios filmes, pois ás figuras tradicionais de Gonzalo Suárez e Fernán-Gómez cómpre engadir as daqueles que ocasionalmente se

puxeron do outro lado da cámara nos tempos recentes, como o xa citado Ray Loriga e un dos outrora chamados poetas "novísimos", Vicente Molina Foix, que vén de rematar a súa primeira película, *Sagitario.*

O segundo feito é o da plena aceptación por parte da maioría dos escritores da liberdade de quen recrea as súas obras para interpretalas según lle veña en gana, o cal se non disipa totalmente a desconfianza tradicional do autor do libro con respecto ó cine, alomenos serve para que publicamente o escritor manifeste a súa crenza en que se trata de dúas linguaxes distintas que se expresan por forza de xeito diverso. Debido a este clima é polo que unha polémica como a que mantiveron no seu día Javier Marías con Elías e Gracia Querejeta a raíz da recreación da novela *Todas las almas* resultou tan rechamante.

Esta naturalidade coa que, polo menos aparentemente, se acepta que o cine pode recrear libremente os textos literarios, correspóndese coa asunción por parte de moitos escritores de que a referencia cinematográfica forma parte do seu horizonte de creación e da súa propia experiencia vital. Francisco Ayala dicía en 1991 que "apenas habrá hoy obra de ficción narrativa o poética de cuyo contenido pueda decirse que está ausente la experiencia cinematográfica"[11], e dese mesmo feito levantaba acta hai pouco tempo un crítico, nunha análise da narrativa española actual que suscitou unha certa polémica nos medios literarios, ó sinalar entre os trazos característicos da prosa narrativa española o seguinte: "la reciente aparición de una nueva hornada de autores que parecen —no todos, por fortuna— más interesados y formados en los medios audiovisuales que en la tradición literaria y cuya prosa se encuentra más emparentada con el esquematismo propio del guión cinematográfico que con la musculatura de la prosa narrativa"[12]. O que vén coincidir, se cadra, con esa posliteratura, ou a literatura de despois do cine, da que falan outros como Urrutia[13].

Creo que tal afirmación contén parte de verdade aínda que necesitada de matizacións substanciais.

Hai algo lexítimo, e polo tanto non reprobable, na integración do cine como un referente cultural da literatura española a partir da morte de Franco, en canto que vai contra o modelo naturalista de representación dunha realidade ordenada e homoxénea ó obligarlle a asumir un novo estatuto perceptivo caracterizado pola visibilidade e as súas consecuencias, a dunha realidade heteroxénea, fragmentada e ambigua. Por iso os escritores da Generación del 68, hoxe en plena actividade creadora, e os da xeración seguinte van servirse del de moitas maneiras.

11. Ayala, Francisco. "Taracea cinematográfica", *El País,* 18-X-1991, p. 16.
12. Valls, Fernando. "La narrativa española de ayer y hoy", *El País,* 5-XII-2000, pp. 43-44.
13. Urrutia, Jorge. "Epistemología y metodología de las relaciones del cine con la literatura", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* Vol. XXV, nº 1, outono 2000, pp. 169-81.

Unha delas é a desa subxectividade sometida á perda da propia identidade, ós desdobramentos do "eu", e á confusión da vida coas súas representacións, de xeito que o cine remata por se converter nun remedo da propia experiencia, como lles ocorre a algúns personaxes dos relatos de Juan José Millás (*Visión del ahogado, Ella imagina*), ós acometidos por certa "cinefagia" de José María Conget (*Palabras de familia*), ó Gregorio de Luis Landero (*Juegos de la edad tardía*), ós personaxes de Muñoz Molina que se proxectan na ficción fílmica (*Beltenebros*), ou ós que se serven das fantasías e ensoñacións para se perderen dentro do mundo da pantalla, como o neno aquel do conto de José María Merino ("El niño lobo del Cine Mari"), ou o enfermo El Charro de Alejandro Gándara (*La media distancia*)[14]. Outra é a da identificación do cine coa propia vida nos escritores que narran a súa autobiografía como se fose unha memoria nacida das películas que van puntuando cada instante dela, caso de Julio Llamazares (*Escenas de cine mudo*) ou Vicente Molina Foix (*El novio del cine*). E outra, a máis visible e superficial, é a da cita e/ou a parodia en ocasións dalgúns lugares comúns dun xénero ou dun filme concreto (o xesto de poñerse a gabardina do actor George Raft en *Scarface* de Howard Hawks, citado por J. Marías en *Corazón tan blanco*; autor que, por outra parte, utiliza a película *Campanadas a media noche,* de Orson Welles, en *Mañana en la batalla piensa en mí* e a parodia de varios xéneros en *Los dominios del lobo*), a da inclusión do mundo do cine como tema da novela (como en *Coproducción,* de Carlos Aguilar), a da referencia a certos filmes para explicar a novela ou parte da trama (o filme polaco *La estructura de cristal,* de K. Zanussi, mencionado por Víctor en *El disputado voto del Señor Cayo* de Delibes, para amosar o enfrontamento entre as varias maneiras de entender a vida dos socialistas que na novela buscan o voto rural; a grande ilusión dunha amizade que desaparece co tempo en *La gran ilusión* de Sánchez-Ostiz, e que alude ó filme homónimo de J. Renoir...), etc. Nesta liña é Juan Marsé quen máis reiteradamente se serve do cine e dos seus mitos para presentar os seus mundos de ficción (*Si te dicen que caí, Un día volveré, El embrujo de Shanghai...*).

Son moitos tamén os que admiten explicitamente o influxo do cine como un dos máis importantes na súa obra: Soledad Puértolas, Javier Marías, Muñoz Molina, Vázquez Rial, Molina Foix, Eslava Galán, Ray Loriga...; influxo que se percibe en bastantes dos escritores actuais no dominio dunha narratividade chea de diálogos breves e de sobreentendidos, carente de adxectivos, e cunha ausencia de descricións dos personaxes, de paisaxes e cidades que, como dicía o crítico antes citado, converten as súas narracións en algo moi esquemático e próximo ó guión cinema-

14. Peña Ardid, Carmen. *Op. cit.*, 1999.

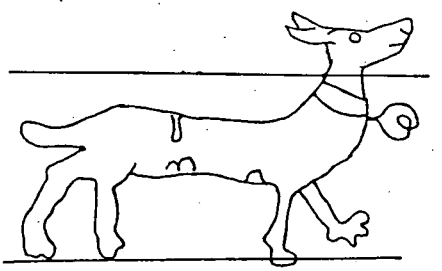
tográfico, e do que o modelo máis evidente é *De qué va eso del amor* das guionistas Yolanda García Serrano e Verónica Fernández. Por iso ten certa razón cando advirte sobre ese proceso de mimetismo como algo perigoso para a novela, en tanto que semella renunciar á súa propia tradición para imitar a do cine en busca de posibles lectores identificados con ese tipo de narración audiovisual. Non estariamos así diante dunha linguaxe que incorpora o cine como horizonte de carácter provocador para crebar a representación realista e naturalista da realidade ou, como acontecía nos anos cincuenta e sesenta, para intentar explicala desde un punto de vista histórico-social, senón máis ben dunha rendición, producida non se sabe se pola naturalidade coa que o cine é percibido polas novas promocións ou por un puro interese comercial.

A esa emerxencia do audiovisual como parte dunha fronte común narrativa coa novela —no que o poético vai en retroceso e fica reducido a un cine de minorías— responden certos fenómenos actuais como a creación de premios literarios por editoriais prestixiosas para aquelas novelas que máis se axusten ós códigos fílmicos e que se poidan recrear posteriormente, aproveitándose dese xeito de tal corrente de mimetismo (o Premio Destino-Guión, concedido por primeira vez no ano 2001), así como doutros de menor entidade para relatos que teñan o cine como tema (Premio Cuentos de Cine, de El Café de la Luna de Logroño), ou para aqueles autores estranxeiros cunha obra literaria ou cinematográfica de valía (Premio Reino de Redonda, creado en febreiro do 2001 polo escritor Javier Marías), estes dous últimos desleixados do carácter oportunista do primeiro. Pero tamén chaman a atención a publicación de guións de películas nas moi abondosas coleccións nacidas con este obxecto (a de Paidós, a "Ocho y Medio", "Tal cual", etc.), e de coleccións de relatos nos que o cine serve de referente (*Cuentos de cine* e *Cuentos sin cámara*, editados por José Luis Borau; *Cuentos de cine*, editados por Rafael Utrera); o recurso publicitario ó cine para vender certas novelas (así, a mesma editorial, pertencente a un importante grupo de comunicación español, facía unha publicidade semellante de tres obras e autores distintos: a novela de Javier Marías *Los dominios del lobo* anunciábase como "Una novela de película", a de Luis G. Martín *La muerte de Tadzio* como "El cine y la literatura comparten protagonista", e o libro de Manuel Rivas *¿Qué me quieres, amor?* como "Manuel Rivas y *La lengua de las mariposas*", acompañado por un fotograma da película que se incorporou como portada nas edicións en castelán); o que certas fundacións como a de Francisco Ayala teñan entre os seus obxectivos a creación dun máster en guión para cine e televisión, a instauración do Premio Ayala para novos realizadores e o Proyecto Audiovisual Ayala para recrear no cine algunhas das súas obras[15], etc.

15. "Ayala cumple 95 y saca una 'web'", *El País*, 17-III-2001, p. 31.

Todos eles son síntomas de que algo se está a mover no universo literario dunha maneira descoñecida en épocas anteriores e de que os poros seguen abertos, como dicía Martín Gaite. Agardemos que para ben e que, fronte á apocalipse que algúns anuncian, non lle toque á literatura facer o papel que Argos, o can de Ulises, fixo diante do seu amo, que morreu unha vez que soubo que coa volta do heroe xa había un señor que reinaba naquela casa.

L. M. F.



The Big Brother. O teatro e o audivisual

José María Paz Gago

PRÓLOGO

Desde L'Île de France a Long Island, pasando pola Gava da Fura, dos Comediantes e dos Xograres, todos os grandes centros mundiais da investigación teatral actual traballan en diálogo permanente coa imaxe, analóxica ou dixital, proxectada ou emitida, en pantalla grande, mediana ou pequena. O audiovisual, lonxe de aniquilar e desterrar, de desprezar o vello e sagrado teatro, aplícase a complementalo, a potencialo ofrecéndolle modalidades artísticas ata agora inéditas, novas posibilidades expresivas ó espectáculo en vivo e en directo.

No Watermill Center, a dúas horas do Manhattan bombardeado pola irracionalidade que nada ten que ver nin con razas nin con relixións, Bob Wilson ensaia todas as combinacións posibles de música, teatro e artes visuais para dar forma ós seus *work in progress*, espectáculos híbridos sempre diferentes e orixinais. Neste muíño de creatividade en continuo e frenético movemento sempre, onde se preparan catro espectáculos e catro óperas ó mesmo tempo, ademais dun par de instalacións, xa non existe disociación entre o teatro e o audiovisual; o que se consagrou neste espacio onde se funden os vellos mitos e os *tics* da contemporaneidade é a asociación natural e imprescindible dos soportes e dos signos, de todos os medios de expresión materiais nas propostas escénicas deste terceiro milenio que acabamos de estrear.

Tampouco no parisiense Teatro de Les Bouffes du Nord, sede do Centro Internacional de Investigación e Creación Teatral, falta esa relación dialéctica entre imaxe viva e imaxe enlatada, revivida pola acción

emocional dos intérpretes de carne e óso ou impresa sobre unha pantalla, polo contacto escénico entre actores e obxectos reais e actores e obxectos visuais ou mesmo virtuais. Simple e eficaz era aquela televisión que Peter Brook, todos recordamos con emoción a estrea en Compostela, utilizaba en *Je suis un phénomène*, onde a imaxe da pantalla amosaba o funcionamento interno do cerebro do prodixio memorístico que estudiara o psicólogo Luria.

Os grupos cataláns Joglars, Comediants, La Cubana (*Cegada de amor*) e, sobre todo, La Fura dels Baus, en Gavà (Barcelona), explotan e utilizan as tecnoloxías audiovisuais con extraordinaria eficacia espectacular, atopándose hoxe esta última compañía na vangarda do chamado Teatro Dixital Interactivo. Metáfora da comunicación audiovisual que rexe as nosas vidas globalizadas, o espectáculo MTM de La Fura quería ser a demostración do engano manipulador que comportan os medios audiovisuais, o telelixo-espectáculo á busca desquiciada do morbo sanguinolento, do morbo rosáceo de corazóns mediático-financeiros ou do morbo cotián, esa obsesión do *voyeur* que materializa simbolicamente —paradoxo da reteatralización televisiva— o Gran Irmán da mundialización teleespectacular.

Unha división radical do espacio escénico non convencional —garaxe, pavillón ou colector de grandes dimensións— permitía dividir os espectadores en dous grupos só comunicados pola gran pantalla na que se emitían simuladamente, en aparente directo-directo, as imaxes recollidas por unha cámara omnipresente que centraba a posta en escena. Segundo os casos, o público dunha parte presenciaba, a través do dobre mecanismo referencial da pantalla e da cámara, a hipotética situación que vivían os seus colegas da outra parte, unha festa ou unha catástrofe, orxía ou hecatombe, segundo as versións elixidas por estes manipuladores da substancia visiva, responsables sublimados do chamado teatro da conmoción. Producíanse así os efectos pragmáticos de euforia ou terror nos receptores dunha ou da outra parte do espacio escénico; desexo de participar das celebracións festivas ou de fuxir dos perigos amosados polo dispositivo audiovisual que presidía o espectáculo-vivencia de La Fura, reelaboración videográfica da catarse contemporánea, *fobos* e *éleos* reelaborado a través dos aparellos audiovisuais productores de imaxes falsificadas.

HISTORIA

O que comezou semellando unha competición desigual, un enfrontamento aberto entre espectáculo teatral en vivo e imaxes enlatadas, terminou en complementariedade fecunda, unión estratéxica e compli-

cidade estética[1]. A tecnoloxía audiovisual, cinematográfica primeiro, televisiva despois e informatizada ultimamente, pareceu unha ameaza insalvable para a literatura escrita ou para o teatro convencional representado, pero a realidade é outra: o pulo da sofisticación tecnolóxica non fixo máis que complementar as diferentes posibilidades de comunicación artística, que no caso do teatro sempre estiveron familiarizadas con trebellos lumínicos, aparellos mecánicos ou os instrumentais escenográficos máis diversos e complexos.

O extraordinario pulo do cinematógrafo e do quinetoscopio nos primeiros anos da súa existencia, entre 1895 e 1900, fixo temer seriamente ós empresarios teatrais pola supervivencia do vello espectáculo dramático. De todos os xeitos, as propias limitacións do invento desenvolvido polos irmáns Lumière e por Edison, aínda nun estadio primitivísimo e sen posibilidades de superar as consabidas vistas e actualidades que cansaban xa ós espectadores, freou a expansión fulgurante do que quedou en pouco máis ca un espectáculo popular. Falando dos primeiros pasos do cine, Juan Antonio Cabero conta como "los empresarios teatrales, que por presentir en el cinematógrafo en sus comienzos a un competidor, le abrieron las puertas presurosos, ahora, al ver que era inofensivo, por demasiado joven, le desterraron de sus coliseos y fue un tanto en contra para mantener tan menguado prestigio[2]".

O teatro estivo desde sempre familiarizado coas técnicas e tecnoloxías do pasado, do presente e do futuro. Non soamente ensaiou e utilizou con intensidade as máis modernas invencións de cada época histórica, senón que a escena teatral serviu de campo de experimentación para máquinas e aparellos de todo tipo, lanternas, dispositivos de iluminación e mecanismos de movemento, para o gas e a enerxía eléctrica, para os primeiros pasos do cinematógrafo e para os máis diversos e avanzados trebellos audiovisuais, analóxicos ou dixitais. A óptica e a acústica, a luminotecnia, a escenografía e a fotografía, da mecánica á cibernética, as estratexias de representación imaxinaria de espacios tridimensionais fixeron e farán do espectáculo teatral un prodixioso banco de probas de avances científicos e de innovacións de toda sorte.

"La técnica al servicio de la ficción, el complejo mundo que se oculta tras el telón es uno de los aspectos más interesantes y curiosos de la es-

1. Nunha interesante reflexión sobre o teatro do futuro, Jorge Urrutia facía alusión a ese enfrontamento inexistente: "En la sociedad de la comunicación tecnológica, el teatro no entra tanto a competir con otro tipo de espectáculo como con un concepto de vida. Por un lado, porque ha perdido valor lo irrepetible frente a lo reproducible, por otro, porque el posible espectador es sedentario y solitario" ("Del teatro que viene", *Las puertas del drama*, 1, 2000, p. 13).

2. Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Gráficas Cinema, Madrid, 1949, p. 36.

tructura del edificio teatral, la amplia gama de recursos ópticos y mecánicos con los que producir la ilusión de espacios inexistente". Así explica o fenómeno da simbiose entre tecnoloxía e teatro o historiador da arte José Ramón Soraluce Blond, referíndose ó teatro á italiana do século XIX[3]. Ese será o obxectivo visual cobizado polos artistas da escena, o *quid* da impresionante pesquisa tecnolóxica que desenvolveu o teatro nos seus tres milenios de existencia, desde as técnicas da perspectiva ata a realidade virtual, producir no espectador a ilusión referencial máxima, a ilusión perceptiva da representación do mundo real na ficción do escenario.

A evolución tecnolóxica que hoxe coñecemos, particularmente no eido do audiovisual, está a marcar necesariamente o espectáculo teatral da actualidade, porque o teatro ten unha inesquecible dimensión social, mantendo un diálogo constante coa evolución técnica e cultural da sociedade na que se insire necesariamente. Aínda que non sexa a vía das tecnoloxías audiovisuais, das redes informáticas e da realidade virtual, o único camiño de renovación substancial do teatro do presente e do futuro, xa hai signos evidentes de que o espectáculo escénico incorporou eficazmente a imaxe e, ademais, está servindo de marco idóneo para a experimentación das posibilidades estéticas e ficcionais dos avances vertixinosos da tecnoloxía dixital, da cibercultura e da ciberarte do século XXI. Os espectáculos a distancia mediante sistemas perfeccionados de videoconferencia en entornos de consistencia virtual, con actores igualmente virtuais, escenografías simuladas e textos de creación colectiva e interactiva é un dos campos esenciais de experimentación que marcará sen dúbida o espectáculo escénico do terceiro milenio.

O concepto renacentista de *maquinaria escenográfica* dota ós xéneros teatrais e operísticos dunha impresionante *tecnoloxía especializada* (Soraluce Blond, 1988), que se perpetuará ó longo dos séculos modernos. A iluminación con gas ou con electricidade, as proxeccións audiovisuais e os adiantos da simulación virtual foron incorporándose a esa tecnoloxía especializada esencial ó teatro, desde as formulacións teóricas e os exercicios creativos de Appia e Craig. A principios de século, en efecto, formúlanse teorías teatrais verdadeiramente revolucionarias como as propostas recollidas na *Arte do teatro* (1905) de Craig[4], onde se postula un espectáculo sen actores nin texto, no que os elementos esenciais serán a escenografía e, sobre todo, a iluminación.

En confluencia coas técnicas ilusionistas da perspectiva, é a luminotecnia o eido tecnolóxico que atopa no teatro contemporáneo o campo

3. Soraluce Blond, José Ramón. "El espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia", *Boletín Académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura* 9, Universidade da Coruña, A Coruña, 1988, p. 29.

4. Craig, Gordon. *The Art of the Theatre*, T. N. Foulis, London, 1905. *Vid.* tamén *Towards a New Theatre. Forty Designs for Stages Scenes*, Dent and Sons, Londres, 1913.

privilexiado de experimentación e desenvolvemento, especialmente ó longo do século XIX, que coñece a progresiva implantación da luz eléctrica. Precisamente, en 1887 chega a luz eléctrica á Coruña para iluminar o Teatro Rosalía de Castro da Coruña, daquela Teatro Principal. Popularizado o seu uso a finais do século XIX (exactamente como ocorreu coa tecnoloxía informática a finais do XX), a electricidade é sen dúbida o grande invento da primeira contemporaneidade, a invención que fará posible a primeira gran revolución tecnolóxica da comunicación, protagonizada polo teléfono e o telégrafo, o fonógrafo e o cinematógrafo.

INTERFERENCIAS

Ó longo do século da industrialización e de tantas invencións, os teatros serviron de cadro axeitado para a exhibición dunha serie de tecnoloxías do espectáculo visual, trebellos ópticos de toda sorte que mantiveron unha relación de alternancia ou complementeriedade co teatro convencional, aínda que xeralmente son vencellados a outra invención decimonónica, o cinematógrafo, que dará lugar co tempo a unha expresión artística diferente. Tal como apunta Xosé Luís Cabo[5], falando dos espectáculos precinematográficos en Galicia, os dioramas, panoramas, cosmoramas, polioramas, estereóscopos, cadros disolventes e outros derivados do uso da lanterna máxica, lograron ó longo de todo o século XIX un éxito rotundo entre un público ansioso de novidades.

Desde 1805 hai noticias da presencia na Casa-Coliseo da Rúa Nova compostelá de espectáculos visuais baseados na técnica lumínica e óptica coñecida como "lanterna máxica", sobre todo do xénero das fantasmagorías, imaxes de espectros que producían a sensación de movemento e vida. O Gabinete de Máquinas de Carlos Pianca, as Fantasmagorías de José dos Reis Malavar ou o Gran Polyscopio Universal, xa con enerxía eléctrica (1868), de William Walter formaban parte dos espectáculos habituais dos Teatros de Santiago, A Coruña, Pontevedra ou Vigo. Poliscopio, concertos musicais, actuacións de ventrílocuos ou os cadros disolventes formaban parte de funcións anunciadas como "de Teatro", xénero que encabezaba o nome destas Compañías exhibidoras de tecnoloxías impactantes na época, tanto polos seus efectos visuais como ópticos e sonoros, tecnoloxías que Gubern non dubida en situar nas raíces históricas mesmas da Realidade Artificial, a que hoxe en día comeza a caracterizar as novas formas do espectáculo dramático.

5. Cabo, Xosé Luís. *Espectáculos precinematográficos en Galicia*. Xociviga, O Carballiño, 1990. *Vid.* "Espectáculos precinematográficos. Das sombras chinescas ós panoramas", en Castro de Paz, X. L. *Historia do cine en Galicia*. Vía Láctea, A Coruña, 1996, pp. 11-13.

O *Teatro Pintoresco y Mecánico* está en Compostela en 1833, cos seus Panoramas e Cosmoramas, amosando vistas de diferentes cidades europeas, coa preocupación constante de lograr a perspectiva perfecta para producir a completa ilusión da realidade. O ourive e fotógrafo suízo Enrique Luard, afincado na Coruña, percorrerá Galicia con este Teatro Mecánico no ano 1842, anunciando o seu Cosmorama como invento artístico e científico para amosar obxectos e fantasmagorías. Tamén o Théâtre Magique de París estivo de xira en 1878 alomenos por Vigo, Pontevedra e Santiago ofrecendo un programa moi completo composto por números musicais e de prestiditaxión xunto con outros de física e óptica como os cadros disolventes axioscópicos, proxección dunha fonte luminosa intensa amplificada por lentes e producida polo gas hidro-osíxeno. A chamada luz oxi-hídrica, presentada como superior en prestacións á luz eléctrica, foi utilizada por Robert Marguet na súa xira polos teatros de Santiago, A Coruña, Pontevedra e Tui en 1878.

Todas estas pretecnoloxías audiovisuais formaban parte de programas que ían encabezados polo reclamo *teatro* e tiñan lugar en espacios teatrais, que integraban deste xeito os grandes avances técnicos da época, e que acollerán inmediatamente o novo espectáculo por excelencia, o cinematógrafo que de seguida será definido como "teatro máis electricidade". Esta primeira (r)evolución tecnolóxica afecta decisivamente ó espectáculo teatral e orixina tamén, nos primeiros anos do pasado século, unha profunda reflexión sobre o teatro do futuro, as formas dramáticas que ía adoitar a escena do século XX.

Fronte ós panos pintados do século XIX, fronte ás *candilejas* situadas no proscenio, fronte ás convencións da perspectiva pictórica naturalista, Adolphe Appia e Gordon Craig van protagonizar unha gran revolución teatral baseada precisamente nos procesos tecnolóxicos da luz eléctrica e do ilusionismo referencial escenográfico, nun intento de reteatralizar o teatro renovando as técnicas escenográficas e luminotécnicas. A partir do ensaio wagneriano sobre *A obra de arte do futuro* (1849), Appia imaxina unha nova atmosfera para o drama, baseada na escenografía e na luminotecnia, na síntese de cinco elementos: música, actor, espacio, luz e pintura. Se Appia insiste en que o elemento primordial é o actor pero seguido moi de preto pola iluminación, afirmando que a obra teatral do futuro consistirá na realización da fusión dos sons e da luz[6], o seu amigo Graig chega máis lonxe para negar con rotundidade a importancia do actor humano e da música, e afirmar, con ocasión do seu primeiro encontro co grande escenógrafo suízo: "le seul, le vraie matériau pour l'art du théâtre, c'est la lumière, et à travers la lumière, le mouvement"[7].

6. Appia, Adolphe. *Oeuvres complètes.* Vols. I e II. L'Age d'homme, Berna, 1983-1986, vol. I, 1983, pp. 34 e 52.
7. *Ibidem*, vol. I, 1983, pp. 1-2.

Craig describe o teatro do porvir como combinación de elementos escenográficos (*screen*) dotados de movemento e ritmo para provocar infinitos tons de luz e son, orixinando unha incesante transformación arquitectónica dunha escena desmaterializada, na que se prescinde do actor, substituído pola *über-marionette*, tal como o expón nun texto de 1907, *Os artistas do futuro teatro*. A mellor especialista española na obra teórica de Craig, María Ángeles Grande, non deixa de facer o paralelismo que nós estamos a facer: "En la disimetría de este nuevo arte de contrastes que auspicia Craig podemos encontrar un precedente incuestionable para las representaciones multimedia contemporáneas"[8]. Aínda que a súa valoración non sexa moi positiva para este teatro de efectos ópticos puramente abstractos, sen actores, sen autor dramático e sen obra nin para o que segundo a profesora granadina podería chegar a ser en realidade, "un nuevo espectáculo de barraca de feria, semejante a los espectáculos de óptica tan celebrados en este momento".

Axiña da aparición do cinema, prográmanse proxeccións de filmes documentais de poucos minutos nos teatros, tal como documenta amplamente José Luis Castro de Paz para o caso de Galicia[9]. Deste xeito, en xaneiro de 1899 no Circo ferrolán, segundo *El Correo Gallego* do día 30 e son proxectadas vistas cinematográficas[10]. En 1905, o empresario do Teatro Rosalía de Castro solicita o permiso gobernativo para realizar proxeccións cinematográficas, actividade revolucionaria que soamente podía atoparse daquela no Teatro Principal de Barcelona, no da Comedia de Madrid, o Arriaga de Bilbao ou o Rosalía de Vigo[11].

O espectáculo teatral conservará a súa peculiaridade artística propia e moi específica, distanciándose do cine a medida que este deixa de ser o que Bresson chama "Teatro fotografiado", e a medida que vai desenvolvendo a súa linguaxe específica. De tódolos xeitos, non deixará o espectáculo teatral de recorrer ós diferentes medios audiovisuais, cos que comeza un diálogo artístico e creativo cada vez máis fecundo.

Desde principios do século pasado comézase a insertar proxeccións de vistas cinematográficas ou cintas relacionadas diexeticamente co drama representado nos espectáculos teatrais máis convencionais. Deste xeito, o comediógrafo Pedro Muñoz Seca estrea en 1912 o sainete *Trampa y cartón, con ilustraciones mímicas de película*, segundo informa o crítico do ABC: "Trampa y cartón tiene, aunque no completamen-

8. Grande, María Ángeles. *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Universidad de Alcalá, Alcalá, 1997, pp. 196-97.

9. Castro de Paz, J. L. "A chegada do cine a Galicia e as primitivas fórmulas de exhibición (1896-1908)", *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea, A Coruña, 1996, pp. 32-61.

10. Ocampo Vigo, Eva Mª. *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Uned, Madrid, 2000, p. 303. Tese de doutoramento inédita.

11. Soraluce Blond, José Ramón. "Teatro Rosalía de Castro (A Coruña)", *Arquitectura teatral en España*, Dirección General de Arquitectura y Vivendas, Barcelona, 1985, p. 132.

te nueva en nuestra escena, una nota muy original y muy interesante: la intervención del cinematógrafo en la construcción de los cuadros que simplifican el desarrollo de la acción"[12]. Para o *Heraldo*, "la acción se desarrolla unas veces en la escena y otras con visiones cinematográficas por las que se convierten las sábanas de la Bombilla y del Retiro en frondas y praderas mejicanas. No sé qué casa creadora de films es la autora, pero me consta que ha realizado un magníifico trabajo cienmatográfico"[13].

INTERFERENCIAS EN GALICIA

A incorporación ben fundada dos medios audiovisuais pode ser moi positiva para o espectáculo teatral actual, por riba de snobismos, modas ou correntes dominantes. No Teatro Galego actual, tamén se dá unha intelixente e significativa incorporación escénica dos medios audiovisuais, desde Eduardo Alonso ata Manuel Guede. Precisamente na coprodución do ferriniano *Retorno a Tagen Ata* introducían Alonso e Guede, pola primeira vez no noso contexto cultural, a proxección cinematográfica dun par de escenas, en 1990.

Os nosos dramaturgos, na súa misión de ser conciencia crítica da sociedade, non deixan de denunciar os usos e abusos dos medios de comunicación de masas, en especial da tan denostada televisión. Así, tanto Gustavo Pernas (*Ladraremos*) como Suso de Toro (*Unha rosa é unha rosa*) tratan de forma aberta e irónica o problema da teleadicción, desde a perspectiva material da escena teatral.

Guionista e novelista de éxito, nos últimos anos de Toro iniciou unha fecunda relación autorial cos espectáculos teatral e audiovisual: desde a versión teatral da súa obra maior, *Tic-Tac*, o seu primeiro texto dramático, ata diversos proxectos para levar ó cine os seus textos narrativos (Xavier Villaverde, *A sombra cazadora*, 1994, *Trece badaladas*, 2002). Por iniciativa do director Eduardo Alonso, en efecto, Teatro do Noroeste puña en escena *Una rosa é unha rosa*, primeira incursión do escritor compostelán na literatura dramática. Comedia efectista, Suso de Toro teatraliza con eficacia as súas parodias da sociedade actual con todos os seus *tics*, neste caso a xa citada teleadicción. Ás aportacións da modernidade e a posmodernidade, o teatro dentro do teatro ou a incorporación á escena dos medios audiovisuais, engádese aquí unha fórmula nova e orixinal: o telefilme dentro do teatro. Un diálogo paródico

12. *ABC*, 22-XII-1912, p.16.
13. *El Heraldo*, 22-XII-1912, p. 2.

coa teleserie Colombo (o cómico *Tenente Pombo*) insire nunha humorística intriga criminal coa súa frustrada invetigación detectivesca, e de aí o polisémico subtítulo da peza, *Unha comedia de medo.*

Na liña de intelectuais sen complexos coma Umberto Eco ou Juan Cueto Alas, Suso de Toro reivindica e rinde homenaxe teatral á televisión, nun texto arriscado que *Teatro do Noroeste* afrontou con audacia. O difícil traballo de sincronización resolve os enxeñosos diálogos entre os actores que se atopan en escena e os que falan desde a pequena pantalla, producindo un curioso efecto de transgresión ficcional e existencial. Parodia dos excesos cotiáns, a peza recréase na confusión entre realidade visual e realidade... escénica, experimentando eficazmente con este diálogo entre soportes e linguaxes.

Nas súas montaxes co Centro Dramático Galego, é sen dúbida Manuel Guede o director teatral que ten desenvolvido o diálogo estético máis profundo e cobizoso cos medios audiovisuais, servíndose con intencionalidade perspicaz de proxeccións e videoproxeccións.

En *Ligazón*, unha das pezas que configuraban o espectáculo Valle Inclán '98, en efecto, utiliza a proxección sobre o ciclorama da mesma acción representada polos actores, pero nun lapso de tempo lixeiramente anterior e cun ritmo ralentizado. Reduplicación da acción escénica, desdobramento visual do tempo da historia, o procedemento era explotado esteticamente para representar o tempo deformado do esperpento valleinclaniano. Tamén en *Calígula*, parafraseando o fenómeno mediático do Gran Irmán, o protagonista, Xosé Antonio Durán "Morris", vía reflectida a súa faciana entolecida nunha pantalla omnipresente. Testemuña da propia tolemia, a cámara persegue a este tirano de si mesmo e dos outros, devolvéndolle a cruel mensaxe da súa conciencia perversa.

EPÍLOGO

O *Big Brother*, ese Gran Irmán que constitúe a esencia mesma do telelixo, o metatelelixo mirándose ó embigo, vén encarnar a utopía imposible da non-estética teatral naturalista: pechar cachos de vida real para ofrecela, en directo-directo, en tempo real e cun falso efecto de continuidade absoluta, ó telespectador que nunca deixará de selo, en sesións interminables de vida compartida e simulada. Os protagonistas non son actores, son cidadáns comúns que simulan non actuar pero actúan cada segundo para o espectáculo audiovisual por excelencia, unha televisión interminable que só emite as súas vidas-espectáculo. Non hai texto nin decorados, nin montaxe, nin iluminación... todo parece querer borrar o proceso da enunciación e o propio enunciado, facer esquecer que se fai unha realización televisiva do máis convencional, para que o

espectador se atope fronte á vida mesma. Estes ratos de laboratorio audiovisual encarnan, insisto, a realización da utopía zoliana: unha casa anódina e pechada, escenario cotián como a vida mesma, convértese en ríxida determinación das súas accións e reaccións, expostas á mirada do telespectador hipermasivo.

Teatro e audiovisual irmándanse neste subproducto da mercadotecnia globalizadora, perpetuando a pesquisa obsesiva da hipermímese que, de Platón a Zola, confundiu a realidade da vida coa ficción da escena. Contra a tradición que vai de Aristóteles a Nietzsche, a confusión entre arte e repetición acabará substituíndo o pracer do espectáculo, teatral ou audiovisual, coa recepción enganosa do simulacro, Baudrillard *dixit*.

J. M. P. G.

LIBROS

SECCIÓN A CARGO DE:
LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.** POLÍTICA E DEREITO: **ÁLVARO X. LÓPEZ MIRA.** ECONOMÍA: **XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA.**

Ganga: un acerto

● ANTÓN LOPO. *Ganga.* Edicións Xerais, Vigo, 2001.

O poeta Antón Lopo —que é o pseudónimo co que se dá a coñecer Antón Rodríguez López— achegáse de novo á narrativa tras unha longa ausencia neste xénero. Xa pasou unha paréntese de case unha década desde a publicación da súa novela máis coñecida, *As reliquias* (1991), ata a da súa recente novela curta *O riso de Isobell Hill* no ano 2000 —novela que, por certo, pasou desapercibida no panorama literario galego, se cadra pola escasa difusión que fai a Deputación de Pontevedra das obras que edita—. Durante eses anos Antón Lopo dedicouse a abrir novos vieiros na nosa poesía de finais de século, rompendo os tópicos de xénero —*Pronomes*, entre outros libros— e apostando pola oralidade, co seu espectáculo poético *Prestidixitador,* que xa se viu en Compostela e Madrid. Agora preséntanos esta novela nun momento no que a narrativa galega está a vivir un alude de obras —falamos en termos de cantidade que non de calidade—, mais trátase dunha narrativa alternativa á literatura máis comercial.

A historia que se conta en *Ganga* empeza pouco antes de que o protagonista reciba unha fría chamada telefónica que lle anuncia a morte da súa parella, Rose, por mor dunha sobredose, supostamente. Trala morte do seu compañeiro Ganga non só estará sumido nunha gran tristeza pola súa perda, senón que descubrirá unha realidade agochada ós seus ollos: a persoa coa que compartira os seus vinte últimos anos distaba moito de ser quen el pensaba e non só no terreo persoal. A partir dese momento Ganga é perseguido por unha banda de narcotraficantes e por unha comunidade secreta que anda á procura dunha fórmula para conseguir a eterna mocidade, sen saber realmente qué queren del. Será entón cando emprenda unha fuxida trepidante, coas dificultades que supoñen nesa escapada o seu voluminoso

corpo de cento e algo de quilos e os excesos coas drogas. Na súa fuxida relacionarase con moitos personaxes, amigos e descoñecidos, e o cometido do personaxe que encarna Ganga será sacarlle a máscara a cada un deles para saber o rol que xogan nese rocambolesco entramado. Ameazado de morte, colle un tren que o levará á cidade de Barcelona porque é consciente de que lle sería imposible sobrevivir se permanece en Galicia, pois os últimos sucesos acontecidos involúcrano no asasinato da súa sogra. Alí, tras un pequeno cambio de imaxe, refuxiarase nos brazos doutro amante, e por un breve espacio de tempo esquecerá a marañada na que se atopa inmerso involuntariamente. Descuberto na cidade condal, emprenderá de novo a escapada que o leva de Europa á India, lugar por onde discorre o río que lle dá nome ó protagonista, Eladio Villar López. A peregrinación espiritual a un gurú misterioso proporcionaralle as claves para descifrar e entender a outra cara da moeda, non sen antes pasar por soños premonitorios, alucinacións, persecucións incensantes, mentiras e traicións, nos que moito teñen que ver as drogas (naturais ou sintéticas) que consome arreo.

A novela sitúase nun espacio, cando menos, pouco habitual na narrativa galega. O escritor lugués consegue crear maxistralmente un mundo crible malia non ser o espacio habitual ó que estamos acostumados. A trama de tráfico de narcóticos dista da prototípica rede de narcotraficante das rías que agochan moitas páxinas da nosa narrativa. A representación de mundos alleos ó común —mesmo propios dunha novela de ficción científica— acada nesta obra un punto de verosimilitude e credibilidade. Este é precisamente, un dos eixes vertebradores da obra: o concepto da realidade, as diferentes perspectivas que se poden ter dun mesmo feito.

A outra teima da obra é a cuestión da identidade, ligada estreitamente ó protagonismo do corpo de Ganga durante toda a trama. A súa gordura ten moito que ver co feito de que é un antiheroe e isto vai condicionar a súa comunicación co resto do mundo. A concepción do corpo non é só un feito individual senón que tamén se canaliza a través dos individuos que nos rodean ("quedarías perfecto cuns quilos de menos e unhas lentes de contacto azuis", p. 85) e dos espellos, que nos ofrecen a realidade desde outra perspectiva ("o rapaz quitoulle a máscara da tinguidura e Ganga impresionouse co rostro que lle devolvían os espellos", p. 85). O corpo tamén ten que ver nese proceso de medranza espiritual do personaxe. Se ben nun principio se resigna ante a incapacidade do control corporal e a consideración dos seus límites ("Como nun proceso femente, Ganga chegou ó límite da báscula —cento quince quilos— e sen componenda posible, rompeu coa báscula a súa estreita relación" p. 12), logo comenzará un proceso de transformación externa ata que, finalmente, se produce un reencontro entre espírito e corpo como unidade indisociable.

Ganga aparece coma un antiheroe que vai superando dun xeito algo casual todas as aventuras e contratempos que xorden nesa viaxe pola xeografía euro-asiática, que vén ser unha viaxe iniciática onde a súa identidade irá mudando e cobrando sentido. Tanto o autor coma personaxes (Ganga e Rose) parecen renunciar a unha parte da súa identidade polo rexeitamento

do seu propio nome e o emprego dun pseudónimo. Deste xeito, Antón Lopo rexeita os apriorismos identitarios e aposta por un individuo que se vai formando segundo as súas propias experiencias. Deste xeito, Ganga é presentado coma metáfora do río e o seu proceso de transformación discorre paralelo ás tres fases do mesmo. Unha primeira chegaría ata a morte de Rose onde Ganga aparece coma obxecto paciente que soporta —supostamente, por "amor"— as vexacións, violencia e infidelidades da súa parella, anulado como persoa. A partir de entón Ganga irá adquirindo moitas expereriencias de xente nova que irá coñecendo, onde empeza a decatarse dunha nova realidade. Ábrese a novas sensacións e esperta o seu desexo por agradar; muda a súa imaxe externa —corta o pelo e pon unhas lentes de contacto de color azul— pero tamén o seu interior. Ese cúmulo de elementos erosionados chegarán á desembocadura dun Ganga en Oriente, que descobre a súa identidade e que pasa de ser obxecto a ser suxeito. Nesta última parte da súa viaxe é onde vai conseguir ter unha concepción diferente do ser humano.

Continuando coa idea da identidade, aparece o que Edward Saïd deu en chamar "orientalismo", vinculado á análise da imaxe do oeste co leste, postulando a idea de que a visión do oriente é unha invención europea que non existe fóra da nosa imaxinación. O oriente foi visto desde Europa coma unha colonia de seu, que nos axudou a definirnos por oposición; a identidade occidental gañou forza a través do contraste co "outro". Este binomio tamén funciona en termos de xénero identificando a presencia colonizadora, a europea, como "masculino" e o territorio colonizado como "feminino". Sen embargo, o autor xoga e disloca estes roles xenéricos porque nin Ganga nin Venú, o hindú que o guía na súa peregrinaxe pola India, se corresponden con eles. Neste caso o "outro" non é presentado tanto como o oposto, senón como un igual nunha relación homoerótica, diluíndo o tradicional modelo identitario binarista home/muller no que se articulan as identidades tradicionais, quebrando e modernizando eses tópicos para dar paso a un novo concepto de xénero e realidade.

Un dos grandes acertos do libro consiste en que innova nos personaxes e na trama, na presencia do mundo das drogas e o tratamento da homosexualidade dun xeito desprexuizado e con normalidade. E todo isto presentado baixo a forma dunha marfallada de subxéneros: a ciencia ficción, pasando polo suspense, novela de xénero e mesmo novela policial, entre outros. E por riba diso, aparece como algo coherente, son coma as seis caras de diferentes cores dun cubo de Rubik, coma as diferentes caras dunha mesma "realidade".

Agradécese, nos tempos que corren, ler unha novela de máis de duascentas páxinas, onde o interese do lector non decae en ningún momento. É máis, a novela non só mantén a tensión no decorrer das súas páxinas, senón que demanda un lector activo para que recoloque as pezas do cubo.

MÓNICA FOLGUEIRAS LÓPEZ

Como levar un morto

● XESÚS RÁBADE PAREDES. *Como levar un morto*. Sotelo Blanco Edicións, Santiago de Compostela, 2001.

"Quen esquece a súa historia está condenado a repetila". Esta máxima que se tende a repetir nos convulsos primeiros anos dun novo milenio que nace ameazado pola eclosión da xenofobia, do racismo, da intolerancia, e polo renacer de grupos de ultradereita, é tamén unha idea que aboia ó longo de toda a obra ata chegar a converterse no guieiro desta entrega narrativa de Xesús Rábade Paredes. As alusións ó esquecemento son constantes: "moitos nin o recordan tan sequera" (p. 9), "A Amador Souto dóenlle moito os mortos na memoria. Pero non pode esquecer o que pasou. Nin quere" (p. 59) e "Só ten o medo de esquecer" (p. 62). Recuperación da memoria, pero tamén homenaxe a aqueles que loitaron contra a barbarie fascista que seguiu ó levantamento militar do 18 de xullo de 1936, un obxectivo que se reflicte na dedicatoria da novela "A meu tío Manuel, o Roxo de Lobradas. A María do Cebreiro e Xesús Abelardo", dar a coñecer ás xeracións mozas, que por razóns de idade non coñeceron aquel tempo, cómo actuaban, quén eran e qué pretendían os que durante corenta anos xogaron ó seu antollo coa liberdade de todos, para que así, desde o coñecemento dos feitos, non ousemos repetilos.

Alén da descrición dos feitos que envolven a trama, hai unha crítica moi directa ós protagonistas da transición política cara á democracia; "un golpe planeado ata o menor detallé, liquida a dictadura, desactiva o seu propio partido único e implanta certas bases democráticas, esas de medio pelo e guante blanco" (p. 43), en clara alusión a Adolfo Suárez. Crítica da que tampouco se libran outros políticos que aínda seguen en importantes cargos no día de hoxe, como se pode comprobar nos seguintes fragmentos: "Francisco Vales, de toda esta desfeita, conserva aínda o que lle toca: o apéndice incorrupto do L da Coruña" (p. 10), "Francisco Vales, o pesoísta do apéndice incorrupto, non foi ministro de Franco nin franquista porque non lle cadrou nin llo pintaron, pois o certo é que puido moi ben selo. Ó mellor non lle deron ocasión. É dos que se inflan moito cando fala de España, como se fose o único importante, e non é para tanto" (p. 23), "O individuo atiplado dos bigotes ascende a xeneral a un militar que o 23 de febreiro de 1981 apoiou ós golpistas. O suxeito en cuestión rexeita, en cambio, un documento legal sobre os nosos exiliados que cualifica a guerra (in)civil española xusto como o que foi: como un golpe fascista. Amador Souto pensa que aínda seguen os mesmos no cabalo" (p. 11), "Despois do Anano, veu vindo unha farsada de corte democrática, esa de medio pelo e guante branco, sen cantos nin camisas, sen cruces e sen frechas que se vexan, pero moi quen de foder as liberdades conquistadas con bágoas e con sangue durante moitos séculos" (p. 79). Ese desengano da vida e ese escepticismo do protagonista da novela están xustificados polos continuos padecementos que sufriu: orfandade desde

moi novo por culpa dun falanxista, torturado no servicio militar, encarcerado e, posteriormente, ingresado no Sanatorio Psiquiátrico de Conxo, nun tempo no que este centro era "negocio redondo para a xente da curia, cardeal e cóengos, e outros capitalistas santiagueses" (p. 128), cunha esquizofrenia paranoide crónica, enfermidade que xustifica o contido reiterativo das súas memorias. Unha constante valoración negativa que se estende ós estamentos máis baixos da Igrexa, desde o crego don Feliciano, que chegou a afirmar que "matar roxos non é ningún pecado" (p. 67), compañeiro perenne do Teso, o falanxista que destrozou as familias de Amador e de Isaura, como recoñece un dos narradores "tamén houbo asasinos de sotana, que o siso revirado e a mala idea non diferencia estados. Non houbo só camisas e botas e tricornes. As botas e as pistolas agochábanse mestas nas sombras das igrexas, tamén iso, e nos sermóns avesos que grallan nas igrexas".

Como levar un morto, que sae á rúa coa auréola de ser finalista do Premio Manuel Lueiro Rey de Novela Curta, estructúrase en once capítulos, cada un deles datado nun mes do ano 1999, desde febreiro ata decembro, ambos incluídos, unha época na que o protagonista principal da novela, Amador Souto, decide escribir as súas memorias. É este un dos factores que condiciona a complexa arquitectura da obra, coa presencia dunha pluralidade de voces narrativas: un narrador omnisciente de fondo que actúa como confidente do personaxe central; un narrador-protagonista en primeira persoa nos treitos nos que Amador toma a palabra; a reproducción das cartas entre Amador e a súa querida Isaura; ademais doutros fragmentos, espallados por toda a obra, nomeadamente incluídos no apéndice de "Documentos", que contén diversas dilixencias e declaracións xudiciais, así como o "Informe médico psiquiátrico de Amador Souto Alborés", unha serie de textos que funcionan como operadores realistas xa que empregan a terminoloxía específica correspondente ó mundo da xustiza e da psicoloxía, respectivamente. Esta preocupación por facer crible a historia levou a Rábade Paredes a empregar referencias a obras como a *Descripción del reino de Galicia* de Molina, a *La Historia de España contada con sencillez* de José María Pemán, ademais de citas de Dámaso Alonso, coas que conclúe que "a maneira de vernos os galegos foi maioritariamente imaxinada polos outros e non imposta no mundo por nós mesmos como así debería" (p. 25). O narrador omnisciente tamén se fai verosímil ó se referir a personaxes históricos como Blanco Torres ou os maquis Foucellas, Gómez Gaioso e Manuel Ponte. Con respecto a estes últimos, ofrece unha visión desmitificadora, "entre os da resistencia non todo era tampouco trigo limpo [...] había delatores e mesmo delincuentes. Ós do monte xuntáronse moitos fillos de puta sen conciencia nin lei (p. 131), ben afastada da que recentemente nos chegou a través de novelas como *Expediente Artieda* ou filmes como *Silencio roto*. En definitiva, combina o autor unha ampla gama de técnicas narrativas, que xa ensaiara en *A palabra secreta* (1989) e *Saraverde* (1987), que esixen unha concentrada lectura, pero que, ó mesmo tempo, permiten que teñamos unha visión máis rica dos mesmos feitos.

Malia a dura realidade que describe, Rábade Paredes bota man do lirismo que caracteriza boa parte da súa obra anterior, como podemos compro-

bar neste fragmento no que evoca as relacións amorosas entre os pais de Isaura: "unha única vez e para sempre, túa nai Etelvina fíxose un inmenso océano para escachar de escumas. Pancho fíxose peixe para choutar nas ondas inzadas como montes, polo curuto dos seus peitos novos" (p. 54)", un lirismo que o propio narrador recoñece: "A Amador Souto cando escribe estas cousas sáelle sen remedio o tempo lírico" (p. 55), e que tamén intuímos se temos en conta que decide poñerlle fin á súa vida escoitando unha sonata de Beethoven e un poema de Cunqueiro.

Como levar un morto constitúe unha nova visita a un terreo abondo explorado nos últimos tempos nas nosas letras: a Guerra Civil e as súas consecuencias. Unha visita orixinal con respecto ós títulos anteriores por politicamente incorrecta e por atrevida, ademais de axudar a desmitificar o "intocable" período coñecido como a Transición.

XABIER CAMPOS VILLAR

O aire doutros planetas

● XAVIER RODRÍGUEZ BAIXERAS. *Eclipse*. Edicións Espiral Maior, A Coruña, 2001.

Con *Eclipse*, libro que obtivo o premio Antón Losada Diéguez na convocatoria deste ano, Xavier Rodríguez Baixeras amplía a súa xa dilatada, sólida e coherente traxectoria literaria, referendando os aspectos máis salientables do seu mester poético e introducindo non poucas claves que apuntan cara a un posible punto de inflexión. Xa o título, de fondas resonancias míticas e simbólicas, relaciona o contido do poemario coa orde do *fatum*, do sobrenatural, do que rompe coa orde previsible e cotiá dos acontecementos para se inserir na órbita elíptica do que Rosalía denominara "desgracia traidora".

As cosmoloxías antigas explicaban os eclipses como combates dun astro cun poder misterioso. Segundo un mito hindú, o demo Rahu comete a ousadía de embebedarse co viño da inmortalidade. O Sol e a Lúa descobren a trasnada e cóntanllo ó deus Visnu, que decapita a Rahu. Pero a cabeza do demo cobra vida propia e comeza a rodar polo ceo adiante, ata que dá co Sol e coa Lúa e, para vingarse deles, decide devoralos. O mito engade que o único xeito de obrigar ó monstro a soltar as súas presas é berrar. Tamén este *Eclipse* semella un berro poético contra o escurecemento súpeto, que sorprende a vida e ameaza con detela para sempre.

De arquitectura ben trabada, o libro consta de cinco seccións: "Para escarnio das augas", "Ecos", "Criaturas do soño", "As pedras" e "11-8-99". O equilibrio entre unidade e variedade, que rexe tanto a articulación individual de cadansúa serie como a construcción conxunta do poemario, atínxese en

virtude dos cambios tonais, de voz, de rexistro e mesmo, ocasionalmente, de lingua, modulacións presididas por unha estética na que se funden harmoniosamente procedementos de xinea simbolista ("Luís Pimentel"), surrealista ("Tempo de pruno", "Nai") e mesmo conversacional ("Regresando da festa").

Cinguíndonos ó ámbito poético catalán, que lle é vital e literariamente tan próximo, Rodríguez Baixeras é quen de incorporar, personalizándoas, as achegas de voces tan senlleiras como as de Riba ou Ferrater. Co autor das *Elegies de Bierville* comparte un mesmo interese por profundizar na palabra lírica, que é tamén palabra musical, entendida como fonte de acceso ó misterio do ser. De aí o ton existencial que preside moitas das evocacións verquidas nestes poemas. Correlativamente, unha praxe literaria na que a palabra é elevada a cotas de alta dignidade estética convértese nun exercicio ético onde, por dicilo na célebre máxima de Mallarmé, o poeta lles dá un sentido máis puro ás palabras da súa tribo.

En *Eclipse* prodúcese, asemade, unha plena asimilación de procedementos temáticos e estilísticos só en aparencia arredados do simbolismo. Por medio da inclusión de índices deícticos, sobre todo de carácter espacio-temporal, Rodríguez Baixeras apunta constantemente cara a un "fóra do texto", xerando unha dinámica de hiperreferencialización do poema, que, máis que depararlle unha condición circunstancial ou ocasional, o desrealiza, co conseguinte efecto de estrañamento. Esta é a función dalgúns topónimos, e tamén da data que lle dá título á última sección do poemario. A esta mesma función contribúen, asemade, certas viraxes conversacionais do discurso, na órbita do elegante coloquialismo de *Les dones i les dies*.

Con Ferrater o poeta comparte unha análoga percepción das mulleres como obxectos posibles do poema, nun equilibrio raramente atinxido pola tradición poética occidental. Evitando tanto a sublimación falsificadora como a degradación misóxina, esta poesía encara con gravidade e delicadeza a figura feminina, e depáralle un tratamento no que a asunción da alteridade non impide unha percepción respectuosa e aquilatada. A fermosa serie "Anacos de Francesca", que podería ser glosada criticamente á luz de xéneros da literatura antiga como o (contra)epitalamio ou a partenia, constitúe un bo exemplo de todo canto vimos dicindo:

> *¿Quen te collía polo van? Malia tenrura da carne, nada se derramaba, todo era teu e lonxe.*

Eclipse, por outra banda, demostra unha vez máis a habelencia de Rodríguez Baixeras no manexo dun grande espectro de posibilidades métricas. Mestre do verso branco (nomeadamente hendecasílabo), o autor segue afondando nas posibilidades do poema en prosa, das que xa dera cumprido testemuño en anteriores poemarios. Poida que o poema en prosa sexa, precisamente, o espacio textual de confluencia das moi diversas sensibilidades que abrollan hoxe en día no panorama poético galego, e a ponte chamada a comunicar esas dúas ribeiras que a crítica, con maior ou menor fundamento, deu en chamar "poesía dos oitenta" e "poesía dos noventa".

Na lírica de Rodríguez Baixeras, o ritmo delongado que propicia a suspensión dos metros curtos favorece unha dicción fluída, moi apta para acoller contidos de carácter meditativo e memorialístico, con incursións nun *stream of conciousness* no que a palabra propia se converte en receptáculo privilexiado para a evocación das voces alleas e das presencias idas. Neste sentido, o poeta depón o monoloxismo inherente a unha certa, e moi restrinxida, concepción da lírica para darlles entrada a outras posibilidades discursivas. A poliglosia, representada textualmente pola eventual inclusión de fragmentos en castelán e en catalán, atópase en perfecta correspondencia coa polifonía que, no plano da enunciación, atravesa estes poemas. En non poucos casos, o poema mantense no territorio da "non-persoa", en denominación de Benveniste, aproximándose daquela á didascalia teatral ou, máis precisamente, á linguaxe dun guión cinematográfico traspasado de elipses temporais e de desprazamentos espaciais.

En suma, *Eclipse* constitúe un lenzo poético abstracto, en boa medida anticipado pola ilustración da cuberta, asinada por Rafael Baixeras. A poesía e a pintura presentan a mesma fusión de cores frías e quentes, e a súa resolución central nun verde que, segundo as leis da cromoloxía, é simultaneamente a cor da morte e a do renacemento. Igual que Arnold Schönberg, anticipándose á gran revolución sonora do dodecafonismo, dixo sentir o aire doutros planetas, Xavier Rodríguez Baixeras é quen de acompasar o tempo da memoria para se abrir, con tento, ás músicas futuras.

MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR

O discurso político de Nietzsche

● FRANCISCO SAMPEDRO. *A aristocracia imposible: o discurso político de Nietzsche.* Editorial Laiovento, Santiago de Compostela, 2001.

Dicía Nietzsche nalgún momento da súa obra que só pasados cen anos se lle podería entender. Ben, o tempo cumpriuse, o filósofo dionisíaco morría en 1900. Temos, pois, a perspectiva suficiente para abordalo; e, sobre todo, o poso dos moitos, diverxentes e bos traballos, que se foron asentando, de Heidegger, Fink, Löwith, Jaspers, a Janz, Colli, Montinari, Deleuze e tantos outros; e tamén, un momento no que, menos urxidos polos acontecementos e a inmediatez de disputas ideolóxicas, e con máis apertura que nunca entre as distintas escolas e correntes, faise posible un achegamento máis ecuánime á súa obra.

Quizais, no que se refire á faceta política do noso autor, esteamos no punto de peche dun ciclo no que, de forma moi esquemática, pode distin-

guirse unha primeira fase, de uso e abuso da súa obra por parte do nazismo e os seus intérpretes como Rosenberg e Bäumler; e das lecturas tráxico-esteticistas dos compoñentes da chamada "revolución conservadora", como Schmitt, Junger, ou Drieu la Rochelle. Unha segunda fase, en que, xa desde perspectivas de esquerda, se lle pretende rescatar daquelas interpretacións —que algúns, como Lukacs, viñan a dar por válidas— e aínda reivindicar na súa totalidade como filósofo de corte máis ben libertario, algo que sobre todo, en formas diversas, farían os estudiosos franceses, desde os pioneiros traballos dun Bataille, a Klossowski e Deleuze, entre moitos outros. E agora, entraríamos nunha terceira fase, menos propensa a certos reduccionismos, ou lecturas transversais e ó esquecemento de textos que non encaixan no patrón interpretativo. Existe hoxe máis conciencia que nunca da multiplicidade de caras, ambigüidade e carácter polisémico, non exento de contradicción, dun pensamento que intencionadamente fuxía da precisión abstracta do concepto, e da ordenación sistemática, en aras da máis viva, e cargada de contido, intuición, e do recurso ó pensamento fragmentario, que tomaba nota de que na totalidade só pode habitar o falso.

A moi analítica e coidadosa interpretación obxecto deste comentario tería, pois, que ser situada neste último marco. Sampedro é sabedor de que non cabe tomar a un autor como Nietzsche nunha soa dimensión, e que por iso non cabe nin o rexeitamento, nin a súa acrítica asunción sen restos. Cautelosa posición que é máis necesaria cando se trata da cuestión política, cuestión á que Nietzsche non dedicou ningún libro, nin traballo, e que, polo tanto, hai que rastrexar ó longo de toda a súa obra, e sobre a que non é sempre fácil deslindar o que é mera *opinión* do autor e o que é *elemento teórico* articulable e articulado no seu pensamento. Se a isto se lle engade que este (o político) é precisamente un punto ó que a miúdo non se lle presta atención detida nos moitos estudios, a dificultade da laboura é evidente.

Sampedro aplica, en certo modo, ó propio Nietzsche o método da sospeita, utilizando o desvelamento do home, da biografía, do *ethos* existencial que se agocha tralo discurso, como clave para a súa mellor interpretación, o que no texto se chama a *ecuación persoal*. Para iso sérvese da ferramenta *psicanalítica*. Sen embargo —e este é un punto da maior importancia—, non quere proceder *ad hominem* de forma que se corra o risco de neutralizar a pretensión de validez, de universalidade do afirmado. O espiñoso e sempre polémico recurso á ecuación persoal (soidade, enfermidade, pulsións, mecanismos compensatorios, etc.) iluminaría a xénese do discurso, afectaría, por así dicilo, ó *contexto de descubrimento*, mais non ó de *xustificación*, polo que non nos exime de entrar na análise e debate da consistencia do seu contido.

Xa nesta orde, Sampedro rexeita decididamente tanto a interpretación que fai de Nietzsche un proto-nazi, como a que o converte nun singular autor de corte anarcoide. Se non se quere incorrer en reduccionismos e simplificacións abusivas atopariamos elementos dabondo que se poden contrapoñer a unha e outra liña interpretativa. Así, fronte á primeira, e máis alá da cuestión hoxe indubidable da manipulación dos textos póstumos, destácan-

senos os aspectos de crítica sen concesións do gregarismo, da explotación do resentimento, do militarismo e do nacionalismo, as críticas ó antisemitismo, propio da *canaille*, á cultura alemana; sen esquecer que non é precisamente unha pulsión de morte a que está na base dunha filosofía esencialmente caracterizada polo seu vitalismo. Fronte á segunda interpretación, ou outras nesa liña, Sampedro destaca elementos, que os partidarios da primeira, xustamente, quererían converter en totalizantes, especialmente aqueles que se poden atopar con máis frecuencia a partir do *Zaratustra* en adiante: particularmente o eloxio da crueldade, baseada nunha interpretación da vida como apropiación, violación, roubo, asasinato, imposición...; e, nun retorno a un "materialismo regresivo", a unha especie de elemento último espido, salvaxe; o desprezo, como mera capa encubridora, ideolóxica, sen consistencia ningunha nin autonomía, de todo o que é normativo, dereito, moral, consenso, argumentación. De aí, a visión da democracia como unha decadente pacificación da existencia, desexosa de pactos e tratados. Nesa liña habería que recordar a identificación simple de toda reivindicación de igualdade co imperio da mediocridade e a vulgaridade, co odio ás diferencias. Nese sentido entenderíanse as críticas concretas ó que tradicionalmente se estima como fitos no progreso histórico: a Revolución francesa, os movementos socialistas, o feminismo, e un longo etc.

Lonxe, pois, destas posicións, Sampedro prefire codificar o Nietzsche político como defensor dunha postura de aristocracia do espírito, que reacciona fronte á mesquindade e vacuidade do ascenso nivelador da cultura burguesa, e que, nesa medida, desenvolve unha penetrante crítica, pero que vai asociada —e este é o verdadeiro *punctus saltans*— a unha ruptura total co proxecto ilustrado moderno e a unha traducción nunha orde social xerarquizadora, antiuniversalista, na que incluso a servidume se entende xustificada se contribúe á emerxencia dalgún home esgrevio, pois, á fin, toda unha cultura, máis alá do ben e do mal, quedaría lexitimada polos grandes homes ós que dá lugar. De aquí que Sampedro non se amose conforme coa interpretación que entende, por exemplo, as categorías de *amo* e *escravo* tan só na súa dimensión de crítica moral. Sen negar en ningún momento ese compoñente —para nós, e penso que tamén para Sampedro, quen trata de non descoidar todas as facianas, sen dúbida o máis interesante— considera que non se pode illar desa outra dimensión que enlaza co social e con acontecementos históricos concretos. A *aristocracia do espírito* dobraríase, pois, dunha *aristocracia social*. Velaí o que faría inviable a súa postura.

Mais tal definición crítica da política nietzscheana non suporía, nin moito menos, o seu desbotamento global. Sería incoherente coas distintas dimensións que ó longo do estudio se van resaltando. Sampedro pensa que especialmente o Nietzsche "médico", o lúcido diagnosticador dos lados máis escuros da nosa cultura, o que nel hai de agudo *crítico da ideoloxía*, non pode ser abandonado por ningún pensamento que se queira vigoroso e crítico. E penso que, efectivamente, nese lado *negativo* é onde, en xeral, e non só no político, se atopa o seu lado máis profundo e aínda inquietante, o que seguirá a cuestionarnos, e onde quizais máis alá da fidelidade ós textos, sen

temor á parcialidade, e incluso *utilizando a Nietzsche contra Nietzsche*, habería que buscar-imaxinar a "gran política". Nese lado, en calquera caso, estaría tamén o que enlazaría coa suxestiva aposta de Sampedro por un "comunismo das singularidades".

JORGE ÁLVAREZ YAGÜEZ

Manual de fonética

● EUGENIO MARTÍNEZ CELDRÁN. *Introducción á fonética. O son na comunicación humana.* Adaptación ó galego de Sabla Labraña. Trad. de Silverio Cerradelo e Sabela Labraña. Galaxia, Vigo, 2002.

O presente libro é a versión adaptada do manual *El sonido de la comunicación humana. Introducción a la fonética* (Martínez Celdrán, E. 1996), que, ó tempo é a adaptación ó castelán de *La fonètica* (Martínez Celdrán, 1994). Este traballo é un manual de iniciación á fonética no que se presenta unha revisión dos sons como elementos da comunicación humana desde as vertentes fundamentais da fonética: a producción e a percepción. O estudio realízase mediante a fonética articulatoria e acústica e ten a lingua galega como vehículo para ilustrar as cuestións que se propoñen (mérito que corresponde a Sabela Labraña, membro do Laboratori de Fonètica da Universidade de Barcelona e profesora de Filoloxía Galega desta universidade).

Este libro ten a vocación de ser unha ferramenta que facilite os primeiros pasos no coñecemento da fonética. A organización e a selección dos contidos son eminentemente didácticos e van desde os criterios e principios máis xerais, como por exemplo, o lugar que ocupan os sons na comunicación humana, a situación da fonética dentro do estudio da fala ou a diferencia entre a fonética e a fonoloxía, ata os máis concretos, como a descrición das articulacións do galego ou a análise da estructura da onda dos sons do galego. Este itinerario pasa polos elementos descritivos necesarios, como as clasificacións, as descricións dos fenómenos físicos ou dos mecanismos da percepción. A secuenciación dos contidos preséntase de maneira homoxénea e lóxica, con explicacións concisas e con gráficos, figuras e imaxes ilustrativas.

A obra consta de cinco capítulos, un deles introductorio, máis un epílogo e dous apéndices. Na introducción sitúase o ámbito da fonética, tanto desde unha visión máis xeral, o dominio do estudio da fonética dentro do feito da fala, como polo seu encaixe na lingüística, o estudio dos sons e a súa relación coas unidades significativas: o dominio da lingua.

O segundo capítulo trata a fonética articulatoria, a súa clasificación segundo o punto e o modo de articulación, o vocalismo e o consonantismo. Faise

unha revisión dos signos que representan as principais articulacións, referíndose, co apoio dos apéndices, ós dous alfabetos fonéticos máis empregados na lingüística no Estado español: o AFI e mais o alfabeto da *Revista de Filología Española*. A descrición das diferentes clasificacións ilústrase primeiro con exemplos de sistemas vocálicos e consonánticos de diversas linguas, e logo descríbense os sons vocálicos e consonánticos do galego. Ó longo desta exposición cuestiónase o rigor e a conveniencia das clasificacións ou a relevancia de trazos fonéticos que a miúdo non se inclúen, por exemplo a tradicional distinción *vocal-consoante*, pouco rigorosa pero útil, ou a importancia da duración e do trazo *tenso* respecto da sonoridade. Este segundo capítulo ofrece de maneira dosificada os contidos imprescindibles para o estudio da onda sonora, utilizando basicamente a análise espectrográfica.

O terceiro capítulo comeza cunha explicación moi simplificada, ó tempo que didáctica e efectiva, dos movementos periódicos, que serven de introducción ó estudio da física do son. O obxectivo é dar as nocións básicas para coñecer a natureza da onda sonora e do ruído e así poder estudiar as características acústicas das vocais e das consoantes. Neste apartado introdúcense conceptos como o ciclo e a frecuencia, o Hz como unidade de medida da frecuencia, o ton fundamental ou os harmónicos, entre outros; e a súa representación gráfica mediante a interpretación de espectros e espectrogramas. Relaciónase a análise acústica co feito da producción do son, é dicir, coas cavidades do tracto vocal, estudiando o tipo de onda que estas producen e de qué maneira modifican a representación dos sons na información que proporcionan os aparellos. Unha vez presentada a capacidade analítica da espectrografía e as súas correspondencias co aparello fonador, pasa a examinar as propiedades acústicas das vocais e as consoantes do galego. Introdúcense conceptos coa súa traducción gráfica, como as transicións, as oclusións e as barras de explosión, o VOT, etc. Seguindo a tónica de situar cada elemento no escenario global, o capítulo acaba o esquema dun modelo de percepción da fala, onde se pode situar o estudio da articulatoria e a acústica dentro de todo o proceso da producción.

O cuarto capítulo está dedicado á percepción. Preséntase o funcionamento do mecanismo auditivo e das teorías da percepción máis relevantes (*teoría motriz* e de *análise por síntese*). Aquí revísanse as repercusións de características acústicas como o ton, a sonoridade e o timbre na capacidade discriminatoria, a posibilidade de establecer configuracións con patróns acústicos estables, a invariación, etc. O fío argumentativo deste capítulo, pola natureza mesma do tema, conduce máis a unha presentación didáctica da percepción a partir das conclusións que se extraen do estado da cuestión, que non a unha descrición do galego como acontecía nos apartados dedicados á articulación e á acústica. Esta presentación didáctica consiste en relacionar as teorías da percepción coa psicoacústica, presentar a teoría cuántica de Stevens, a teoría da *percepción categorial* da fala e a relevancia dos índices acústicos invariantes do sinal fónico emitido polo aparello fonador humano no estudio da percepción.

O quinto e último capítulo trata brevemente a prosodia. Presenta os trazos suprasegmentais (o acento, o ton e a duración) a través dos que se constrúe o estudio do ritmo, da entoación e a melodía e tamén da relación entre a duración, dunha banda, e a calidade da articulación, o contexto e o timbre, doutra altra.

O libro péchase cun epílogo no que se fai un breve repaso das aplicacións prácticas dos estudios de fonética e dous apéndices onde se presentan os alfabetos fonéticos da AFI e da RFE con exemplos das articulacións en galego, castelán, catalán, inglés e francés. Ademais proporciónase un índice de termos e de autores que permite acceder ás páxinas onde estiveron citados.

Para acabar, creo que podemos felicitarnos de que aparezan libros coma este, manuais de introducción que sintetizan os contidos dunha disciplina tan ampla de maneira clara e pouco feixuga, ó tempo que científica e con espírito crítico. A súa formulación é especialmente acertada, xa que nun manual de introducción córrese o risco de expoñer o contido mínimo que o autor cre que cómpre saber, no canto de, como no caso que nos ocupa, presentar as liñas principais cos exemplos pertinentes, de maneira que proporcionen as ferrramentas e as directrices para decidir en que aspecto e ata que punto se quere ou é preciso profundar. Polos motivos devanditos este libro pode ser un instrumento de moita utilidade tanto para os estudiantes de filoloxía galega como para aqueles non especialistas que queiran formarse unha idea do punto no que se atopan actualmente os estudios de fonética pois, ademais de facer unha introducción ó estudio da fonética xeral coa presentación de aspectos bastante novidosos, proporciona unha descrición da fonética do galego e facilita as referencias oportunas a estudios máis especializados nos diferentes temas que trata; e, por outra, porque os contidos se abordan de maneira abondo xeral, concisa e didáctica para que sexan accesibles a non especialistas.

JOAN CASTELLVÍ VIVES

Diccionario do cine

● JOSÉ LUIS CABO VILLAVERDE, JOSÉ ANTONIO COIRA NIETO, JAIME PENA PÉREZ (coord.). *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*. A coruña, Xunta de Galicia-Centro Galego de Artes da Imaxe, 2002.

Se os diccionarios achegan ás diferentes comunidades sociais os resultados dunha suma de textos hexemónicos, a historia do cinema hispano posúe nos últimos anos a moi necesaria compilación e proliferación deles. Os precedentes que atopamos en Galicia eran máis que escasos: en 1985 Emilio

Carlos García Fernández asumía o monumental labor de pioneiro coa publicación dun tratado de oitocentas páxinas, *Historia del cine en Galicia* (1896-1984), que incluía mesmo unha recompilación de nomes significativos, atinxindo ademais todos os sectores da industria. Empero, o caudal informativo vese rapidamente sobrepasado.

O mesmo catedrático de Comunicación Audiovisual da Complutense emprendía en 1993 a redacción do acopio de datos dunha investigación que comezara en 1975, o imprescindible pero aínda insuficiente *Diccionario filmográfico de Galicia,* unhas setecentas referencias de películas rodadas na nacionalidade histórica en 16 e 35 milímetros.

Co coñecemento e acertado precedente de obras como a coordinada por Borau para a Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en 1998 e lonxe dos famosos e desmesurados —pola súa soberbia e, en demasiadas ocasións, arquimiseria de datos— achegamentos do inefable Augusto M. Torres, aparece esta variante autóctona do que Deleuze aplicara ó seu inxente e memorable traballo sobre a arte das imaxes: "una taxinomia, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos".

Metodoloxía e eleccións

As estructuras canónicas establecen sempre a súa particular nómina ou repertorio de nomes. Como tantas outras veces, a *amplificatio* pode devir nun exercicio máis que lúdico, preciso ou acuciante. E sen dúbida, ese é un dos problemas ó enfrontarse a este tipo de obras: os excluídos e os presentes, espacios máis ou menos amplos, carencias ou subterfuxios, periféricos e/ou nucleares, os convidados a este banquete do cinema construído e realizado desde Galicia, presentan entón a disxuntiva dos criterios de selección requiridos. O número de colaboradores, estudiosos, historiadores, docentes, escritores e analistas da expresión fílmica, este si selecto ou dificilmente superable, explicita o rigor da tarefa.

A perspectiva tomada nesta arca de Noé do audiovisual galego propón de partida unha eliminación consecuente, decisión espinosa pero vinculada ós límites de espacio e contido —a relación coa industria cinematográfica dos nados na comunidade autónoma, xa desenvolveran a súa actividade na propia Galicia, no marco xeral da industria española ou noutras terras de asentamento profesional— de todo estudio global(izador): o cine afeccionado non ten cabida, non obstante, figuran —con sutil elegancia— dous tipos fundacionais como José Ernesto Díaz-Noriega e Rafael Luca de Tena, entusiastas promotores do cinema de afeccionados nos grises e pouco fecundos anos 60 da Galicia cinematográfica. A efervescencia posterior, as primeiras filmacións en 35 milímetros, coincidindo coa agonía infinita do dictador ferrolán, caracterízase parcialmente pola formación e amizade compartida con eles. O continxente de discípulos, colegas ou cinéfagos criados á súa beira —de Miguel Castelo a Xavier Villaverde—, marcan o fluír dunha diáspora de realizadores e técnicos navegantes finalmente nas procelosas augas dun profesionalismo que non tería sucedido do mesmo xeito sen a existencia dos aludidos.

Ó modo dos marcos intertextuais propostos por Eco, a conexión de cada voz ou entrada deste diccionario corresponde ós sistemas de representación invocados, conformando o *corpus* fílmico dunha historia breve pero viva. Un mapa cheo de amosegas apaixonantes que describen traxectorias profesionais, aspectos concretos ou marxinais do cinema, da socioloxía á análise historiográfica, filmografías case completas e bibliografía básica (en algúns casos a única dispoñible), que presentan un volume de preto de catrocentas páxinas e excelentes ilustracións —cfr. o descubrimento de fotografías descoñecidas, por exemplo a do célebre crítico dos anos 20 Sobrado de Onega— e permite sobrepasar a mera sucesión de nomes para insertar entradas que exercen de síntese de cuestións xerais que dificilmente se poden atopar noutros traballos destas características. Así, voces como "Arquitectura cinematográfica" (pp. 28-33), "Cine afeccionado" (pp. 89-93), "Cineclubismo" (pp. 94-98), "Crítica" (pp. 104-107), "Distribución" (pp. 119-122), "Documentais, industriais e noticiarios" (pp. 123-131), "Emigración" (pp. 133-141), "Exhibición" (pp. 143-147), "Lexislación" (pp. 213-216), "Literatura e cine" (pp. 220-228) e "Mostras, xornadas e festivais" (pp. 256-258) configuran un percorrido bastante acabado pola historia do noso cinema, a superación da mera acumulación de distintivos en beneficio dun continxente de datos contextuais e suplementarios.

Logo, a presencia de moitas aparentes curiosidades, producto da rigorosa e científica perspectiva adoptada: entradas mesmo de figuras do calado do actual director de *Le Monde Diplomatique*, o combativo Ignacio Ramonet —non só alumno de Barthes senón tamén autor dunha tese sobre semioloxía do cine cubano e crítico na súa primeira xuventude—, e personaxes cunha aproximación mínima ó celuloide (da cantante malpocada protagonista de *Supernova* a Álex Castro ou Miguel Calderón, realizadores dunha curtametraxe promovida por institucións sen continuidade laboral); a primeira revista franquista (*Radio y Cinema*), fundada na Coruña en plena Guerra Civil; as datas exactas e cabais; o lugar concedido ós nomes de hoxe, e o interesante esmiuzamento das escasas —case todas moi próximas no tempo— longametraxes.

Finalmente, convén precaver tanto ó espectador avezado como ó previamente temeroso que non é precisa a identificación do lector con aquel "tipo de sujeto trascendente", que suxería Christian Metz acerca do espectador cinematográfico. Lonxe das pretensións de complexidade ou das en moitas ocasións inaccesibles análises historiográficas e textuais, o diccionario, suxeito, xa o indica a propia introducción, a un imperecedeiro "work in progress", cumpre a función máis sinxela, exacta e directa: punto de información, instrumento de concisión, oferta de datos, obra de consulta en resumo.

Baixo a coordinación dos dous directores na historia da Filmoteca Galega (CGAI) e o seu encargado de programación (respectivamente José Antonio Coira, José Luis Cabo e Jaime Pena), cunha xuntanza estimable de mentes preclaras no estudio do cinema galego (Castro de Paz, Folgar, M. A. Fernández, García Fernández, Hueso, Nogueira, etc.), apoiados por Gorostiza, Zunzunegui ou Julio Pérez Perucha, presidente da Asociación Española de Historiadores do Cine, nace unha obra de referencia, proxecto de raigame institucional

estrictamente cultural —agardemos a non inferencia doutros estamentos, tan proclives a superar a simple figuración no seu cometido—, destinada a crecer, engadir e apostilar futuras e, agardemos, suculentas informacións.

A lembranza dunhas verbas de 1958 do profeta reaccionario Vicente Risco amosa as esperanzas do medio de expresión estética máis popular e segregador de identidades: "Lo 'enxebre' ha de presentarse por sí mismo, sin buscarlo como accesorio o como distintivo. El cine gallego se ha de hacer de dentro a fuera, desde el alma, y no como suele suceder, en la superficie, como un disfraz..."

JOSÉ MANUEL SANDE

Para a escrita de guións audiovisuais

● ANNA AMORÓS (coordinadora). *Técnicas de escrita de guións audiovisuais*. Asociación Galega de Guionistas / Tórculo Ediciones, Santiago de Compostela, 2002.

O libro conta con 132 páxinas. Delas, tres corresponden ó discurso político da Delegada do Goberno galego en Pontevedra, exposto baixo o epígrafe de "Presentación", na que se fala do esforzo institucional nas axudas ó sector audiovisual. Dúas páxinas son da coordinadora, na "Introducción".

A celebración de congresos, cursos, homenaxes no campo das Letras, ou con expresión máis recente, no das Humanidades, conta case sempre coa promesa dunha publicación, máis ou menos extensa, que vai saír proximamente. O lapso, en España, case sempre excede do que se entende por proximidade. Pero hai excepcións: este libro é unha delas.

Como sinala A. Amorós, profesora na Universidade de Vigo, entre novembro de 2000 e marzo de 2001 tivo lugar en Pontevedra o curso do que o título do libro é reproducción. Foi editado en marzo de 2002. Na contracuberta figura a relación das entidades que tiveron que ver co curso: Asociación Galega de Guionistas; Agapi; a Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual da Xunta de Galicia; o concello de Pontevedra; o pazo de cultura de Pontevedra e Caixanova. O deseño da cuberta e das portadiñas dos grandes bloques temáticos é, así mesmo, de A. Amorós. Quince conferenciantes interviron no curso. A súa relación, alfabética, aparece na lapela da contracuberta. Nós imos seguir, no fundamental, a estructura decursiva do libro, disposta en "relatorios" e "obradoiros de guión".

Tres traballos compoñen o primeiro grupo. "O guión no proceso de producción" é o texto de X. Henrique Rivadulla. Seguindo a súa argumentación, a escrita do guión ten un valor que vai do espermatozoide á crisálida dun

verme, é dicir, un texto "ante portam". Estou en desacordo cando afirma que o interese do guión, "en si mesmo, se non chega a ser película, é escaso", posto que os guións, publicados como libro, son necesarios para a comprensión da obra cinematográfica, para o seu cotexo co producto da realización, e mesmo para ter unha idea daqueles que, por censuras diversas, non puideron ser trasladados a imaxes. O segundo texto, "O traballo do actor/actriz diante dun guión", é de Uxía Blanco. Parte da súa aprendizaxe autodidacta, e recomenda tres maneiras de achegamento para a interpretación dun guión: unha intelectual, outra de acomodación física ó papel, e a emocional. O artigo que pecha este grupo, "Análise da ficción televisiva nas series: de *Twin Peaks* a *Murder One*", é de Charo Lacalle, e ten unha andadura moito máis académica (con algunha nota e bibliografía) que os outros dous, e unha extensión tamén maior (17 páxinas). Aqueles que non dispoñan de mínimos coñecementos de semiótica e de narratoloxía van ter que facer un esforzo suplementario para percorrer coa axuda de diéxesis e metadiéxesis, (intra/extra)textos, a xeira dos personaxes televisivos, se antes non leron, e comprenderon, cousas de Chatman, Genette ou Greimas, amais das dos pontífices máximos Barthes ou Eco. Por certo, que nas notas a autora non inclúe (agás nun caso) as indicacións de páxina.

No grupo dos "obradoiros" hai varios tipos de traballos: os que fan diacronía, ou teoría; os que transmiten recomendacións prácticas, baseadas nalgún caso na propia experiencia; outros, que barallan as dúas posibilidades (Algora e Rodal), e o de Miguel Castelo, que relata a intrahistoria do desenvolvemento das súas leccións.

En "O cine documental", Xosé Nogueira describe un camiño sinóptico deste tipo de cine, desde os seus comezos, en Europa e nos Estados Unidos, cos pioneiros da cinematografía, ata case os nosos días, con especial fincapé nas décadas de 1920 a 1940, nun enfoque euronorteamericano, como non pode ser doutra maneira na nosa situación cultural e xeográfica. M. Castelo, no seu peculiar estilo, resume en "Documental: crónica dunha experiencia" as actividades que realizou, e que chegaron a un final problemático, como a vida mesma, "con deberes e preocupacións pendentes. Para dar cumprimento a tal compromiso, os grupos participantes conveñen facer, cara a unificación de critérios e obxectivos, novas postas en común". Aurora García, "A curtametraxe cinematográfica: o curso da súa historia", preme en a penas tres páxinas outra sinopse diacrónica, que Nogueira desenvolve en dez. "Nocións de estructura narrativa, guión, planificación e montaxe" de Carlos Aurelio López Piñeiro está na liña do texto de Castelo, pois manifesta (como o facía o antecitado) a intención do curso: escribir catro guións para curtametraxes sobre Pontevedra. No seu pre-texto, Piñeiro di que vai elaborar unha síntese marco, máis teórica que práctica, de fontes bibliográficas sobre os asuntos expresados no título da súa colaboración. É pena que non aplique neste caso, e transmita, os seus propios coñecementos cinematográficos, tanto en formato subestándar como en formato profesional. Sandra Martínez e a súa "Estética do cine na imaxe publicitaria" afonda aínda máis na feble andaina (valla a contradicción) da comunicación de A. García. O publicista Jorge Benito Algora describe, tamén en a penas tres páxinas, "O proceso de rea-

lización publicitaria", para pasar, logo, a unha moi concisa visión da xeira publicitaria en Galicia. Ángel de la Cruz e Valentín G. Carrera con "Romeo e Xulieta morren de amor: ou como facer o capítulo piloto dunha serie de debuxos animados" e Beatriz Legerén con "¿Que é un guión multimedia?", ofrecen algunhas pautas axeitadas ó tema do curso. Ambos os dous traballos engaden novos elementos ó de López Piñeiro. Jorge Rodal en "As series de televisión: un xénero para tódolos públicos" considera o carácter popular deste tipo de producción AV, tendo en conta os seus resultados en termos estatísticos, sinalados polas medicións das audiencias. María Olga Fontán en "A producción multimedia" deseña esquemas con varias posibilidades de realización, baseados nun actualizado equipo informático, se ben, no remate do seu texto considera que "a práctica e a aprendizaxe a través do traballo vannos proporcionar a mellor escola para aprender". Remata o libro cun artigo da coordinadora, "A imaxe audiovisual: identidade e eclecticismo", no que parte da idea do cinema como conformador dunha nova percepción cultural, que diacronicamente vai transmutar, coa axuda da tecnoloxía, en televisión e nas diversas pantallas dos ordenadores, modernidades que non o son tanto se consideramos a historia do pensamento e da cultura occidentais.

O libro que, sucintamente, vimos de comentar ten interese pola súa novidade no panorama das publicacións galegas sobre o audiovisual. Novidade que se reforza pola diversidade, e variedade, das súas aportacións.

Con todo, falta un índice onomástico, ou non podendo ser, unha bibliografía que recompile as citadas polos autores. Tamén falta o diñeiro... A relación entre o confección dun guión e a súa transformación en presuposto específico. Pero iso non é escrita creativa, ortográfica, senón escrita pragmática, numérica.

JOSÉ MARÍA FOLGAR DE LA CALLE

Familia e comunidade

● XAN M. BOUZADA. *Familia e comunidade.* Editorial Galaxia, Vigo, 2001.

A sociedade cambia en pequenas doses que non somos quen de percibir ata que os investigadores analizan a historia, os hábitos sociais, as transformacións económicas.

A familia é unha institución encadrada no que chamamos *universais culturais*, como a linguaxe, a relixión, a propiedade ou o matrimonio, presentes en todo o mundo aínda que con distintos enfoques. Institucións tan presentes como a eterna pregunta sobre a súa crise, adaptación ou supervivencia.

Este novo traballo de Xan Bouzada abre unha ollada a esta institución desde Galicia, coa filosofía da comunidade —o desenvolvemento comunitario— como utopía e pretensión de suxeito histórico, enmarcado no contexto teórico da producción sociolóxica.

Neste primeiro marco teórico, entre Merton, Bourdieu ou Gil Calvo, o autor de *Familia e comunidade* vai debullando os factores do cambio social actuantes sobre a familia contemporánea: o rol social da muller, a crise demográfica e o auxe da adopción, a emancipación xuvenil, o paro estructural duradeiro, a crise do Estado Benefactor como tradicional substituto da familia, a nova identidade familiar...

Os novos enfoques da familia nas ciencias sociais acentúan o aspecto de "estratexias familiares", sobreposto ó de "función": non só unha análise do que a familia é ou foi como tal grupo senón tamén o que fai cada un dos seus membros como actores cunha capacidade de acción racional que tende a maximizar os seus beneficios persoais na nova sociedade de capitalismo avanzado, do consumo e os servicios. "¿Estamos no tránsito desde unha sociedade de familias a unha sociedade de individuos?", pregúntase o profesor Bouzada sen apostar por dilemas senón pola analise de sociedades complexas, con traxectorias e historias distintas.

O libro toma entón a deriva e o derroteiro do noso país, e agradécese que a teoría da socioloxía da familia planee sobre a realidade social de Galicia, tan minguada de investigación social, e nos sitúe de fondo varios estudios de caso que servirán para ensaiar o axuste dos enfoques. A familia é o pano de fondo, pero non o único, de actividades singulares de desenvolvemento comunitario como o programa de educación infantil *Preescolar na casa*, a experiencia de desenvolvemento local da parroquia de Lodoselo, o programa de desenvolvemento sociocomunitario da asociación Portas Abertas ou o Plano Comunitario do barrio de Caranza, programas todos eles co denominador común da súa permanencia no tempo, penetración social e complexidade.

Na inmersión nos datos e indicadores socioeconómicos de Galicia é evidente que estamos no acelerado tránsito, seguindo a liña que está a desenvolver a sociedade occidental cara á cultura urbana, a economía terciarizada e á sociedade da información, pero ¿que está a acontecer nas familias, na realidade social galega, neste tránsito entre séculos?

Acredítase que en Galicia, ó lado dos indicadores económicos e de benestar aparecen —a diferencia da Europa máis desenvolvida— os fogares unipersoais nas zonas rurais e pequenos concellos máis ca nas grandes cidades porque este tipo de fogares non son aínda producto dun cambio social modernizador e que facilite máis marxe de autonomía senón ó contrario, son ámbitos de dependencia, "fogares unipersoais fráxiles, provocados pola emigración e os seus efectos nos anciáns de teren que envellecer sós, lonxe dos fillos".

Igualmente, o auxe da familia monoparental, habitual en Centroeuropa ou América do norte, por mor do incremento das separacións e dos divorcios e en menor medida pola existencia de nais solteiras, dáse con menos frecuencia nos países católicos da Europa meridional: os fogares monopa-

rentais galegos están formados sobre todo por pais/nais que enviuvaron, de idade madura ou avanzada, con fillos maiores, mentres que os monoparentais froito de separación ou divorcio son, de momento, minoritarios.

A emigración de volta, o tránsito rural-urbano, é dicir, a historia recente, son factores determinantes na estructura familiar en Galicia onde aínda a familia extensa, os "fogares complexos", practicamente inexistentes en Europa, teñen aquí unha presencia considerable: os fogares extensos (uninucleares con outras persoas) son o 17,1 por cento, e os fogares múltiples, constituídos por dous ou máis núcleos, representan o 10,5 por cento.

Por encima e por debaixo de consideracións estatísticas, a familia é aínda hoxe, malia o debate sobre o seu rol, "unha fonte primordial de identidade contra a neurose do baleiro. A cultura familiar é o berce psicolóxico dos individuos: relacións sexuais e afectivas, correspondencia emocional, canle dos afectos e dos sentimentos, seguridade, refuxio ante a incertidume..."

E tamén, na revisión do seu papel tradicional, cómpre desmitificar a idealización da vella familia patriarcal. Mesmo recoñecendo o importante labor da solidariedade inter- e intrafamiliares, hai que constatar que a comunidade rural era tamén o *do ut des*, onde a "solidaridade dos grandes momentos" (morte, labores, botar unha man) tamén era de intercambio e reciprocidade, como ten escrito Xavier Castro: "agardaban unha compensación diferida e a presión parroquial ocupábase de que ninguén faltase ó seu compromiso tácito".

A familia era e é o lugar preferente da socialización humana. Este papel, en competición coa institución escolar, tamén ten presencia no libro. A idea da familia como problema, tanto no imaxinario da comunidade escolar como no dos servicios sociais, a baixa participación da familia na actividade escolar por entender que é un labor principal da escola, debuxa un campo de conflicto e posibilidades para un debate presente na actualidade.

Na procura da imaxinación sociolóxica e da xestión de novos servicios, o autor constata a mestura tácita de axuda familiar e institucional en casos de axuda a enfermos ou a persoas maiores, como unha colaboración posible entre o Estado e os cidadáns, un *Welfare-mix* que preserve os dereitos e tamén a solidariedade.

A muller é a protagonista principal deste libro. Nas familias tradicionais por cumprir dous roles, o laboral e o doméstico, nas familias novas por tecer as solidariedades e participar maioritariamente na acción comunitaria e na educación dos fillos, ademais do rol laboral. Cando se analizan as experiencias comunitarias citadas e o papel da familia, hai que falar non de asociacións de pais de alumnos senón de nais, cando se fala de actividade sociocultural vólvese a falar de mulleres ás que os seus maridos urbanos e proletarios deixan que vaian ós actos, pero teñen que "ter a cea posta na casa ás nove da noite"...

Son moi suxerentes as experiencias relatadas na análise de caso das actividades comunitarias. Se hai un mundo social descoñecido en Galicia é o do asociacionismo e o da actividade comunitaria. As implicacións dos actores, as estratexias microsociais para fomentar a participación, as dificultades da inser-

ción popular na acción social, a endogamia asociativa, a segmentación social dos barrios obreiros, a tipoloxía dos conflictos sociais, os liderados...

O autor aposta e transmite o optimismo que acredita nas potencialidades da familia, como "espacio nodal de socialización e resocialización das persoas, a súa capacidade para actuar en apoio dos membros máis fráxiles ou na axuda mútua, o seu lugar como instancia privilexiada de mediación entre o individuo e o mercado, o seu lugar para facilitar o acceso a unha realidade social cada vez máis complexa" e para actuar como institución favorecedora dunha implicación social moito máis ambiciosa cá actual.

Estamos ante un libro de cociña sociolóxica feito con ingredientes de socioloxía dun país e teoría xeral, imaxinativo nas propostas e sobre todo convencido de que hai un nós familiar e comunitario, agochado e posible.

MANUEL P. RÚA

Rosalía, outra volta en lingua portuguesa

■ ROSALÍA de CASTRO. *Nas margens do Sar*. Editorial Diferença, s. d., Leiria. Traductor: José Carlos González.

Apareceu no país veciño para os lectores que ignoran o castelán, ou simplemente para aqueles destinatarios con vontade de veren os versos rosalianos na súa lingua, unha nova traducción de *En las orillas del Sar*. Este feixe de versións demostra unha vez máis que Rosalía continúa a ser, con seguranza, a personalidade literaria galega de máis ampla fortuna en territorio portugués, non se perdendo así unha longa corrente de recepción, tanto lectora como crítica, que foi obxecto de análise xa en traballos de Pilar Vázquez Cuesta —"A recepción de Rosalía en Portugal", de 1986— e António Rodrigues Baptista —no artigo "A presença de Rosalía nas letras portuguesas (De 1910 a 1930)", publicado igualmente no ano 1986, e tamén na tese de doutoramento titulada *A obra e a figura de Rosalia de Castro em Portugal (de 1875 a 1954)*, que foi defendida na Universidade de Santiago de Compostela en 1989.

Con motivo da publicación deste *Nas margens do Sar* faise oportuno repasar, tan sequera a través de trazos sumarios, aquel apartado, non moi atendido pese a todo, da proxección de Rosalía no mundo lusófono que se refire concretamente á difusión da súa obra quer en formato orixinal, quer en maneira de adaptacións de diferente intensidade ou de traduccións abertas. Deixando en lugar secundario, por non faceren ó caso, edicións rosalianas elaboradas en Galicia con vocación reintegracionista, como é o caso das *Folhas novas* que coubo en 1985 á responsabilidade de Elvira Souto, onde se observan exclusivamente alteracións ortográficas, ou tamén dos *Cantares*

galegos que un ano despois levou adiante Higinio Martínez Estévez, sendo xa aquí evidente un atrevido labor de adaptación lingüística que non excluíu mesmamente transformacións léxicas, cómpre identificar como fitos do devandito proceso de difusión a *Antologia de poemas*, seleccionada por Juan Naya, que viu a luz na cidade do Porto en 1958, a controvertida *Antologia poética. Cancioneiro rosaliano* que Ernesto Guerra da Cal publicou en 1985 baixo o selo de Guimarães Editores e, por último, xa no espacio brasileiro, o volume *Poesia*, organizado por Ecléa Bosi, que Editora Nós-Publicações Galiza Ceibe, promovida por Xosé Velo en São Paulo, deu no ano 1966, o cal tivo unha segunda edición lanzada vinteún anos máis tarde pola Editora Brasiliense.

Á parte das referencias citadas nas liñas anteriores, mención especial merece a decisión translativa de Jacinto do Prado Coelho que se percibe no seu ensaio "Rosalia e as lições do desengano", publicado nas páxinas da revista lisboeta *Graal* en 1956, onde os anacos que se transcriben de composicións rosalianas xorden acomodados, aínda que tenuemente, ás convencións ortográficas portuguesas, en resposta con certeza á seguinte interrogación retórica formulada polo aludido estudioso lusitano: "Sendo o galego uma variedade regional —regional e arcaica— do português, não é este procedimento mais aconselhável?".

Aínda que con apertada concisión, resulta conveniente lembrar as características máis relevantes que presentan os tres títulos expostos co gallo desta nova entrega rosaliana en Portugal que se está a comentar. Así, con respecto en primeiro termo á *Antologia de poemas*, é preciso subliñar que nesta colectánea, onde se recollen poemas de *Cantares gallegos*, *Follas novas* e *En las orillas del Sar*, os textos aparecen reproducidos nos respectivos idiomas de partida. Débese engadir, non obstante, que se inclúe ó final do volume un "Glossário", composto exclusivamente por vocablos galegos, destinado ó lector portugués, no que chama curiosamente a atención, xa que logo, a ausencia do mesmo trato para as voces castelás de *En las orillas del Sar*, coma se o significado destas, ó contrario do que acontecería coas galegas, fose en calquera circunstancia intelixible para tal lector.

No que atinxe, en segundo lugar, á *Antologia poética. Cancioneiro rosaliano* axeitada por Guerra da Cal, algunha vez cualificada de "volume revolucionário", é inevitable sinalar que o seu autor non concibiu, polo menos no caso das pezas de *Cantares gallegos* e de *Follas novas*, as versións absolutamente lusitanizadas que, logo de "mudar de roupa a sua poesia", como o mesmo antólogo afirma, aquí se dan, en tanto traduccións propiamente ditas, aínda que ó final non haxa máis remedio que consideralas desa maneira vistos os resultados do seu labor. Polo contrario, segundo Guerra da Cal propón, tales versións mellor habería que apreciala tan só en calidade de producto que obedece, de acordo cuns ideais idiomáticos predeterminados, ó degoro de ver a obra rosaliana, sen dúbida escrita en primeira instancia en galego, "trajada com o vestido normal da comunidade linguística à que historicamente pertence", co designio deste modo, continuando o autor coa mesma metáfora previamente empregada, de "contornar esta barreira do vestido linguístico que limita a difusão em Portugal, e no Brasil".

Finalmente, no que fai referencia á *Poesía* preparada por Ecléa Bosi, débese consignar que se está neste caso diante dun traballo con destino ós lectores brasileiros no que se realiza unha aclimatación integral de textos rosalianos, por medio da actividade traductora, onde é alleo por completo calquera clase de afiliación ortográfica prefixada. En consecuencia, o que se presenta nas dúas edicións que tivo este volume, ambas de importante eco no seu país de orixe, é un conxunto de versións lusófonas sobre composicións pertencentes ós tres principais libros poéticos de Rosalía no que se salienta, sobre todo, a arela de facer comprensible nun ámbito diferente o dicir da escritora. Para iso non só se fan necesarias intervencións estrictamente lingüísticas, mais igualmente se leva a cabo outro tipo de operacións mediadoras de índole, en concreto, cultural, como por exemplo é o caso das que se observan na traducción feita por Ecléa Bosi dos ingredientes xenuínos do poema "Has de cantar", pórtico de *Cantares gallegos.*

Volvendo á análise específica do volume *Nas margens do Sar* que é motivo desta recensión, é interesante reparar no texto introductorio que encabeza a traducción portuguesa das composicións castelás que integran o derradeiro libro poético da autora galega. Non cabe negar, en xeral, nin moito menos, o rico valor que adoitan proporcionar as informacións de carácter paratextual que se incorporan nas traduccións, as cales son coma a equipaxe coa que se fai viaxar un producto literario orixinal máis aló das fronteiras do seu espacio de partida. O caso do breve prólogo deste libro, particularmente, non defrauda tal expectativa, posto que os seus contidos son sumamente útiles para observar algunhas notas de feitío ideolóxico relacionadas con este novo traslado de Rosalía á lingua portuguesa. É xa moi revelador, nese sentido, que este prólogo, coa sinatura do propio traductor, José Carlos González, teña como título "Porta de entrada para Rosalía de Castro", o que resulta sen dúbida abondo explícito desde o primeiro instante.

Efectivamente, unha lectura desta introducción permite obter unha restra de xuízos non pouco significativos e ata altamente apaixonados. Seguindo unha mínima orde, ó primeiro dos dous tipos de xuízos que se acaba de establecer cumpriría remitir, por exemplo, a estimación de que "Rosalía de Castro, celta, ibérica, é uma das figuras *vivas* maiores que o romantismo deu nesta península. Porque, assumindo-se desde o início como tal, como romântica, e por vezes excessivamente, deu tudo de si, não para o seu espelho envenenado desde a nascença, mas para os outros todos que a queiram entender". Ó mesmo tipo inicial de xuízos pertencería tamén a idea exposta polo prologuista e traductor de que tres temas primordiais predominan ó longo da obra de Rosalía: "a vida-morte, o amor, e o desafio a todos os usurpadores da liberdade e da cultura". Por último, na mesma categoría encaixaría aínda a constatación de Portugal ser territorio onde xurdiron atentos comentaristas, mesmo con ascendencia galega nalgún caso, dos versos rosalianos: "Alguns sérios estudiosos portugueses souberam falar e comunicar o lirismo torturado, íngreme, da mensagem poética de Rosalía de Castro. Dentre eles temos que destacar Jacinto Prado Coelho, descendente aliás por urna via, das terras de Paio Soares de Taveirós, de Bernal de Bonaval, de

Mendiño, de Pero Meogo e de Martim Codax, não esquecendo o da *espada-a-cinta*, Dinis de Portugal".

Xa con referencia ó segundo tipo anteriormente formulado de xuízos que se conteñen nesta "Porta de entrada para Rosalía de Castro", é dicir, aqueles que se caracterizan por un ton de elevada paixón, a lindaren ás veces co exceso verbal, cumpriría salientar en primeiro termo as seguintes palabras relativas ó poder omnímodo de Castela sobre os países galego e portugués: "Filha do seu século, com montes de desgraça e de desilusão ós ombros, ela foi a magnânima intérprete humilde, sem contradição, dos destinos jogados contra a celtitude dos nosos países —Galiza e Portugal— assoberbados e esquartejados por vagas de conquistadores tão idiotas como feras, que nos feriram a alma, nos indignificaram, nos retalharam o corpo social, portanto o povo. Há que dizê-lo sem máscaras nem disfarces: os prepotentes castelhanos, por mais de quatro séculos". Igualmente aquí se encadraría a interpretación proposta por José Carlos González sobre o uso literario do castelán por parte de Rosalía nalgunhas das súas obras poéticas: "Curioso será, penso eu, ver como uma das respostas à *ocupação* da Galiza, e mais tarde de Portugal, é o facto de Rosalía ter escrito os seus primeiros dois livros, *La flor* y *A mi madre*, rebentos febrís, e o último, *Nas margens do Sar* que agora apresentamos, em língua castelhana. Assim disse a Poeta alto e forte, ó invassor, que ela bem dominava a língua dos senhores Austrias".

A pesar de todo, e pondo remate a estas liñas de comentario acerca de *Nas margens do Sar*, pódese estar mesmo de acordo co desexo expresado en forma de conclusión polo prologuista e traductor para estas versións rosalianas súas en lingua portuguesa: "Ouso esperar que este livro, tão delicado como cruel, possa reacender em Portugal não um culto (estamos fartos) mas uma séria atenção para a Poeta que Pascoaes e outros tanto admiraram". Así sexa.

XOSÉ MANUEL DASILVA

José Ángel Valente ou a posibilidade da traducción

■ JOSÉ ANGEL VALENTE. *Cuaderno de versiones*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. Edición de Claudio Rodríguez Fer.

O poeta, traductor e traductólogo brasileiro Haroldo de Campos despregaba hai algúns anos nun lúcido ensaio, titulado "Da tradução como criação e como crítica", a tese de que unha vez admitida en princicipio a imposibilidade da traducción de textos creativos, era preciso aceptar a seguir como corolario a posibilidade de recrear eses mesmos textos. O obxectivo que cumpría perseguir nesa tarefa, ó seu entender, non tería que se cifrar na ilu-

sión de trasladar esforzadamente os compoñentes estéticos dun producto orixinal e si, pola contra, na realidade de procurar na versión correspondente outra información estética, a ser factible mesmo autónoma, de modo que o texto de partida e o texto de chegada acabasen estando vencellados mediante unha relación de isomorfismo. É dicir, ambos textos serían diferentes desde o punto de vista da súa linguaxe, aínda que, como os corpos isomorfos, haberían cristalizar individualmente sen deixar de posuír asemade uns trazos artísticos semellantes.

A proposta de Haroldo de Campos que se acaba de presentar cabe recoñecela plasmada, sen dúbida, nesta espléndida entrega editorial póstuma, de case catrocentas cincuenta páxinas, na que baixo o título *Cuaderno de versiones* se recollen todas as traduccións poéticas, publicadas ou polo de agora inéditas, feitas por José Ángel Valente desde os inicios da súa carreira literaria ata o final da súa existencia. Por parte do rigoroso responsable deste volume, Claudio Rodríguez Fer, existiu nese sentido pretensión de exhaustividade, posto que segundo se declara aparecen aquí non só aquelas traduccións das que se ten coñecemento contrastado, senón tamén as versións que foron asumidas polo escritor a partir do seu propio testemuño. Cabe xulgar xa desde o principio este traballo, por conseguinte, a todas luces de meritorio, sobre todo se se lembra que os froitos da faceta traductora de Valente, espallados en diversas publicacións, só foran servidos previamente en forma de edicións exentas, e para iso só de dous autores, en tres únicas ocasións: no caso de Constantino Cavafis, *Veinticinco poemas* (Caffarena León, Málaga, 1964) e *Treinta poemas* (Ocnos, Barcelona, 1972); no caso de Paul Celan, *Lectura de Paul Celan: Fragmentos* (Segovia, Instituto Francisco Giner de los Ríos, 1993).

A segunda virtude que, por outro lado, axiña é preciso sinalar neste *Cuaderno de versiones* ten que ver co formato escollido para ofrecer os textos, xa' que como adoita ser moi recomendable nestas oportunidades se trata dunha disposición bilingüe onde é doado percibir, se o lector máis escollido niso ten interese, cómo o traductor xesta o seu traballo e o leva a bo termo no producto traducido. Dígase, a este respecto, que a vantaxe que fornece o volume é aínda maior do que é habitual, dado que se debe facer constar que Rodríguez Fer decidiu moi acertadamente reproducir de forma sistemática, agás en dous autores, as edicións utilizadas directamente por Valente para o seu labor, as cales se deduciron das pegadas que permanecen nos exemplares gardados na biblioteca do poeta.

Unha revisión breve do repertorio nominal de autores trasladados permite albiscar que o traductor, á vez creador, quixo establecer unha conversa fecunda cos seus autores afíns. Nestas páxinas, en efecto, están as versións levadas a cabo en solitario polo poeta ourensán de nomes como John Donne, John Keats, Gerard Manley Hopkins, Eugenio Montale, Friedrich Hölderlin, Paul Celan, Louis Aragon, Benjamin Péret, Edmond Jabès, Günter Kunert, Che-Lan-Vien, Ludwig Hohl, Yehuda Amichai....; traducidos en colaboración xorden Dylan Thomas —con W. Gordon Chapman—, Robert Duncan —con Julian Palley— e Constantino Cavafis —con Elena Vidal. Por certo, a propó-

sito do poeta grego faise pertinente lembrar o método traductor empregado por Valente nestas circunstancias en que optou pola compañía, que foi o seguinte segundo confesión del mesmo: Elena Vidal primeiro facía unha traducción moi fielmente apegada ó texto orixinal que, logo, era transformada en versión poética por Valente e que, en última instancia, era obxecto de matizacións por parte de ambos a fin de corrixir calquera posible traizón de orde semántica.

O estudio introductorio que Rodríguez Fer apón a este *Cuaderno de versiones*, moi mesto e repleto de informacións documentais, dá boa conta sobre a xénese sucesiva de cada unha das traduccións recollidas no volume. Previamente aparece aínda unha esclarecedora reflexión a propósito da actividade traductora como dobre forma de apropiación do alleo, para o que o editor se serve do concepto que Valente tiña do vocábulo "versión", de máis ampla liberdade, fronte ó mero sentido do termo "traducción". En tanto primeiro grao ou grao máximo de apropiación, son moitos os exemplos referidos por Rodríguez Fer que demostran cómo Valente foi incorporando, en demorado diálogo intertextual, anacos do seu quefacer como traductor á súa propia obra da mesma maneira que facía, por outra parte, con fragmentos en lingua orixinal de autores españois por el citados de forma íntegra. O segundo grao ou, por así dicir, o grao intermedio de apropiación, menos radical, estaría manifestado xa nas versións compiladas nestas páxinas, as cales son obxecto de análise escrupulosa seguindo unha orde que contempla como criterio a lingua de partida, desde o inglés ata o francés, pasando polo italiano, o grego e o alemán.

É conveniente advertir que abafadoramente é o castelán a lingua de chegada na maioría das versións realizadas por Valente. De feito, o galego está presente como receptáculo, pouco máis que de modo testemuñal, só na traducción de cinco poemas de Hölderlin, que supoñen un segundo encontro do poeta coa nosa lingua en calidade de instrumento artístico logo das *Sete cantigas de alén*, resultado inmediato dunha disertación en Xenebra sobre as Cantigas de Afonso X o Sabio, dadas á luz en 1981 con prólogo de Xesús Alonso Montero e, oito anos máis tarde, ampliadas en *Cantigas de alén*. Estas adaptacións ó galego de cinco poemas do autor alemán apareceron orixinalmente no ano 1998, xa que logo case no final da existencia de Valente, no número 3 da revista *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, e tres delas foron reproducidas un ano despois no suplemento *Culturas* do xornal *La Voz de Galicia*. Lémbrese canto a isto, aínda que só sexa tanxencialmente, que acaba de saír unha antoloxía poética de Valente en edición bilingüe español-portugués, realizada polo prestixioso traductor luso José Bento e publicada por Espiral Maior en colaboración co Seminario Internacional de Traducción creado pola asociación *Auliga*. Consonte as palabras de Antonio Domínguez Rey na introducción ó devandito volume, o autor de *Las palabras de la tribu* rexeitou a proposta de facer versións galegas de poemas seus en castelán, alegando primordialmente que un lector galego, pola súa competencia nas dúas linguas, podería acceder sen a axuda de calquera mediación á lectura dos orixinais.

Volvendo novamente ó fío deste comentario, á vista de *Cuaderno de versiones* é doado comprender que Valente, traductor profesional durante catro décadas polo seu cargo de funcionario internacional da Organización de Nacións Unidas, responsable tamén dunha versión ó castelán da xa clásica novela de Albert Camus *L'étranger*, non reservaba de ningún modo para a traducción un posto de rango secundario. Inversamente, Valente atribuíalle ó acto de verter un autor noutra lingua, conforme a proposta de Haroldo de Campos explicada ó comezo, unha dose de creatividade parangonable á que require en si a escrita orixinal. Obsérvase que a traducción literaria foi unha ocupación exercida con perseveranza polo poeta ó longo da súa carreira literaria, non en van a primeira versión súa da que se ten constancia, segundo noticia do propio Valente, data de 1953, cando se inclúe na revista *Índice de Artes y Letras*, curiosamente sen que se rexistre ó pé o seu nome, unha adaptación do galés Dylan Thomas, realizada en colaboración con W. Gordon Chapman, única sinatura que figura como responsable, na etapa oxfordiana do autor de *A modo de esperanza*. Mais non só como ocasión para crear de novo un texto concibía Valente a traducción, pois igualmente é visible o seu desexo de aproveitar este exercicio a fin de ler con máis fondura poetas preferidos, como xa se manifesta de modo palpable, polo demais, na edición en que recolleu as versións do xudeu romanés de lingua alemana Paul Celan, o autor máis amplamente por el traducido, titulada precisamente *Lectura de Paul Celan. Fragmentos*.

En suma, velaquí unha obra que depara unha pracenteira oportunidade de achegarse a traduccións dalgúns autores foráneos cerebralmente fermosas, un valor ó que hai que engadir, por outra banda, o convite que encerra para se converter en fonte de coñecemento recto da personalidade creadora do propio Valente. Faise imprescindible transcribir o xuízo de Pere Gimferrer acerca das versións que o escritor ourensán fixo de Constantino Cavafis, por suposto extensible, sen moito custo, ás que levou a cabo doutros autores, cando afirmaba que "el poeta traductor proyecta sobre sí mismo el rayo de luz que dirige al espejo en que se mira y mira la poesía". Á fin e ó cabo pódese dicir, sen que iso supoña moito atrevemento, que a posibilidade da traducción queda máis que garantida nas páxinas deste *Cuaderno de versiones*, e se houbese aínda dúbidas repárese nas palabras que José Ángel Valente incorporou diante das súas versións do poeta xermano Günter Kunert: "¿Son las palabras intercambiables si la poesía es testimonio de la misma verdad? ¿Inscribo en el molde de la ajena visión mi propio sentimiento? Releo ahora los versos castellanos de Günter Kunert y me atrevo a pensar que así vestidos conservan su valor y aun siendo otros son lo mismo: meditación directa, ardiente y libre, sobre el rostro escondido de la realidad".

XOSÉ MANUEL DASILVA

Unha historia para a radio

■ ARMAND BALSEBRE. *Historia de la radio en España* (Volumes I e II). Cátedra, Madrid, 2001/2002.

A radio, un dos medios de comunicación colectiva do sistema actual, conta xa cunha longa traxectoria salferida de iniciativas comerciais, de modalidades expresivas axeitadas para a oralidade e de xornalistas que fixeron da voz unha gran ferramenta comunicativa. O setenta e cinco aniversario da radio española serviu de motivo para, mediante distintas iniciativas públicas e privadas, recordar as orixes, revivir os principais acontecementos e facer un repaso dos feitos que permiten comprender a natureza e a calidade da radio que se fixo no pasado e que se fai no presente. Sen pasado non hai futuro, polo que todas as accións promovidas para recuperar a memoria histórica da nosa radio axudarán a que entendamos os pasos que previsiblemente seguirá este medio que mantén un grande impacto social no actual mapa da fragmentación e da especialización das canles.

No conxunto dos estudios sobre a radio realizados nos últimos tempos, hai un que destaca tanto polo obxecto, un percorrido histórico, como polo afán divulgador dun medio de futuro e con futuro. Falamos da historia da radio contada polo profesor da Universidade Autónoma de Barcelona Armand Balsebre, quen aporta abundantes datos para coñecer as raíces económico-empresariais, tecnolóxicas, comunicativas, expresivas e profesionais da industria radiofónica. O seu traballo permite descubrir o escenario histórico no que apareceu e se desenvolveu un medio que chegou para quedarse no escenario mediático cun papel moi definido pola proximidade, pola versatilidade, pola fugacidade e pola especialización nas mensaxes sonoras. E non só iso: tamén hai explicacións da interacción do medio coa sociedade do seu tempo, nas distintas etapas históricas.

En dous volumes, Armand Balsebre dá unha visión de conxunto do período comprendido entre 1874 e 1985, onde pon o final. No primeiro libro analízase a evolución ata 1939. Comprende unha explicación dos primeiros ensaios radiofónicos da etapa da Restauración, a creación das primeiras emisoras de radio —no período da Dictadura, de 1923 a 1931—, a etapa republicana da radio —de 1931 a 1936—, e a súa utilización como arma de guerra e propaganda —a radio que se fixo entre 1936 e 1939—. A reconstrucción cronolóxica e o estudio dos acontecementos que caracterizaron cada fase poñen de manifesto os pasos que se deron para a consolidación do modelo comercial, que estiveron condicionados polo marco político.

No segundo volume estúdiase a evolución de España desde unha fase inicial baixo a radio falanxista e nacional-catolicista ata a radio de concursos e fútbol da etapa que foi desde 1951 a 1962. A última parte relata o esplendor e morte do serial, o *boom* da radio musical e o nacemento da radio informativa na SER. A modo de epílogo, o autor recolle o último gran cambio da radio en España:

a que xurdiu despois da morte de Franco e a restauración democrática. Desta etapa só fai referencia a algúns dos aspectos máis relevantes dos dez anos posteriores á recuperación das liberdades en España.

Máis de mil páxinas recollen datos precisos, contextualización histórica e reflexión serena dun experto na radio e un bo coñecedor da intrahistoria do medio radiofónico e das características que definiron cada unha das etapas. O libro, publicado en dous volumes, converterase nun dos manuais dos centros de formación de comunicadores, nunha fonte de consulta para todas as persoas interesadas en recordar o pasado e entender o presente e nun manual para atopar moitas das datas ou fotos realizadas que deixaron pegada na evolución da industria radiofónica española do século XX.

DE AUDIENCIAS E XORNALISMO

Nestes últimos meses, as novidades editoriais non se cinguiron só á historia dos medios, senón que abundaron os estudios sobre a televisión, especialmente arredor das audiencias. O consumo dalgúns dos programas —*Gran Hermano* ou *Operación Triunfo*, entre outros— e a controversia que suscitaron os seus contidos aumentaron o interese por estes estudios arredor dos factores que inciden no éxito. Hai moitas dúbidas sobre o telespectador e os seus gustos, polo que todas as achegas resultan sempre enriquecedoras.

Un destes traballos de divulgación máis completos chegou da man da profesora Amparo Huertas Bailén (*La audiencia investigada*, Gedisa, 2002), que desvela as liñas de investigación sobre as audiencias e dá pistas para reflexionar sobre a actual realidade televisiva. A aproximación que fai a autora ós comportamentos das audiencias revela a complexidade dun fenómeno que precisa de renovadas metodoloxías para tentar entender mellor o que está pasando cos gustos dos telespectadores e coa programación que emiten as cadeas de televisión.

Tanto na televisión coma nos outros soportes, a baixa calidade de moitos productos suscita reflexión desde distintos sectores. Quizais por iso moitos xornalistas e teóricos da comunicación aproveitan a situación para lanzar as súas propostas para facer bo xornalismo. No medio desas suxestións, hai un libro no que se recollen propostas dun dos grandes reporteiros actuais, Ryszard Kapuscinski (*Los cínicos no sirven para este oficio*. Anagrama, 2002). En varias conversas que edita Maria Nadotti, este polaco que fixo xornalismo en boa parte do escenario mundial —principalmente en zonas de conflicto— sostén que é un erro escribir sobre alguén con quen non se compartise polo menos un tramo da vida. Toda unha declaración de principios nestes tempos de xornalismo instantáneo, de "aluvión".

A INFONOMÍA

A xestión da información nas organizacións, que xa tivo grande importancia na segunda metade do século XX —na última fase da Sociedade Industrial—, cobra agora un protagonismo especial na nova economía e, en xeral, na Sociedade da Información. O éxito dos proxectos de entidades, organizacións ou persoas —de calquera actor social, en definitiva— depende,

en boa medida, da súa capacidade para acadar una boa comunicación interna e externa. Agora, a diferencia do que acontecía no século pasado, as organizacións convertéronse en sistemas de información.

Na busca dunha disciplina de consenso entre informática, organización, deseño, pragmática, semioloxía, comunicación..., o profesor Alfons Cornella explica as liñas xerais da información como recurso dinámico no seu último libro (*Infonomía.com*, Deusto, 2002). O estudio parte do cambio que supuxo Internet e da evolución das empresas para moverse no novo escenario. Cornella mantén que a supervivencia das empresas actuais depende da capacidade de xestionar a súa información. Unha teoría, sen dúbida, interesante que o paso do tempo deberá confirmar ou desmentir. De momento, quen teña interese pode actualizar coñecementos sobre esta cuestión nunha páxina web que puxeron en marcha co mesmo título do libro: infonomia.com.

XOSÉ LÓPEZ

Radiografías da televisión actual

■ GABINETE DE ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL (GECA). *El anuario de la televisión 2002*. Madrid, 2001.

EDUARDO GARCÍA MANTILLA E CARLOS M. ARNAZ. *La nueva era de la televisión*. Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España, Pozuelo de Alarcón, 2002.

A importancia da comunicación audiovisual na era dixital anima á elaboración de numerosos estudios sobre o proceso de transformacións que vive o sector a partir da desregulación e liberalización. Nos últimos anos multiplicáronse os informes elaborados por distintas entidades, organizacións ou institucións dirixidos a desvelar as claves do negocio, as liñas de producción, os efectos das súas mensaxes e a súa incidencia no escenario do sistema de medios de comunicación colectiva. Hoxe contamos desde informes da televisión no mundo ata estudios sobre a súa evolución en Europa ou radiografías moi detalladas do estado da cuestión nos distintos estados ou comunidades autónomas. A televisión está, pois, de actualidade e converteuse nun referente ó que se dirixen as miradas dos actores sociais e dos usuarios.

Os traballos elaborados polos expertos en España tanto da man de iniciativas de investigación pública como privada fai que dispoñamos dunha variada oferta de datos e puntos de vista arredor das tendencias no sector audiovisual. *El anuario de la televisión 2002* ou *La nueva era de la televisión* constitúen dúas mostras de bos estudios que permiten ós interesados dispoñer de moitos datos que se escapan ó simple receptor de programas ou

informativos. Na televisión, seguindo estas dúas fontes, podemos dicir que tamén hai trastenda.

No anuario do Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual (GECA) o lector encontrará datos dos feitos máis relevantes —un resumo da tempada—, análises sobre as súas causas e posibles consecuencias, e estudios detallados de cada un dos operadores. Na ampla oferta recollida en catrocentas páxinas hai datos sobre audiencias, inversión publicitaria, abonados ás plataformas dixitais, programas máis vistos, opinións dos críticos destes programas, balances económicos, entrevistas con responsables de empresas, datos das principais productoras ou aspectos da reorganización no sector, entre outros moitos. Nove capítulos dan abondo de si para subministrar abundante información que garanta unha visión panorámica do que aconteceu.

Das formulacións xerais pásase, nalgúns apartados, ás características da oferta concreta en ámbitos territoriais e as televisións autonómicas. Neste apartado aparece unha valoración positiva do apoio da Televisión de Galicia ás series de ficción e a industria audiovisual do país. O informe destaca que a canle autonómica galega é no *prime time* onde se mostra como unha das integrantes da Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA) máis eficaces —obtivo un 23,7 por cento de *share*, unha cifra que só superou a catalana TV3.

O segundo informe, editado pola Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España, centra a súa oferta informativa na resposta dos principais actores ás preguntas sobre o futuro a curto e medio prazo da televisión. Con opinións para todos os gustos, o punto forte deste traballo reside nas diversas formulacións feitas por profesionais e expertos, que en varios casos acompañan con datos estatísticos.

Todos os participantes nesta obra "coral" falan de cambio, de evolución e de tendencias. Baixo a coordinación de Eduardo García Matilla, os convidados escriben sobre o contexto —a sociedade da información, o marco televisivo e os distintos órganos de regulación—, a producción —perspectivas da industria—, os operadores —o papel de cada iniciativa—, os contidos —como fabricalos—, os públicos —como conquistalos— e o futuro. Neste último apartado escriben desde Román Gubern ata Enrique Bustamante, José Miguel Contreras ou Eduardo Punset, entre outros.

Aínda que non todos os artigos teñen a mesma profundidade, a obra, no seu conxunto, resulta moi actual, interesante e con ideas sobre os camiños a seguir neste cambiante escenario audiovisual. Non só se atopan posicións diversas, senón que se tratan boa parte das cuestións centrais da nova era dixital. É, polo tanto, un libro de interese e útil para quen queira saber algo máis sobre a televisión que chama á porta.

Arredor desa televisión hai máis novidades editoriais. A bibliografía recente sobre televisión non remata cos estes dous informes que comentei, senón que se completa cunha ampla oferta na que destacaremos *Máscaras de la ficción* (Román Gubern, Anagrama, 2002) e *Negocios de la televisión* (Carlos M. Arnanz, Gedisa, 2002). O primeiro libro, do sempre enxeñoso investigador ca-

talán, somérxenos nun labirinto de personaxes míticos emblemáticos da cultura occidental nos últimos dous séculos, as circunstancias da súa creación, as súas características e a súa popularización en distintos ámbitos culturais. Mentres, o segundo volume citado analiza os cambios que se producen no sector televisivo da man da dixitalización, cunha revisión dos sistemas tradicionais de financiamento e con propostas para a medición das audiencias.

Mais non só de televisión vive o mundo da comunicación e, polo tanto, a oferta editorial de novidades. O xornalismo de viaxes (Mariano Belenguer, *Periodismo de viajes*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2002) ou a ética nos medios (Gianfrancon Bettetini/Armando Fumagalli. *Lo que queda de los medios*, Eunsa, 2002) e as a comunicación nas relacións internacionais (Pedro Lozano. *De los imperios a la globalización*, Eunsa, 2002) completan a oferta....

O libro de Belenguer resulta unha achega de interese para quen queira coñecer algo máis dos antecedentes, situación actual e tendencias de futuro no xornalismo de viaxes, unha especialización xornalística. Ofrece unha completa bibliografía comentada, datos da evolución histórica dos viaxeiros e contadores de aventuras de viaxes e comenta aspectos dos xornalistas e medios que na actualidade seguen por este vello camiño.

Non menos interese ten o libro dos profesores italianos Gianfranco Bettetini e Armando Gumagalli, que estudian problemas moi actuais da ética dos profesionais e dos propios medios de comunicación, ou o de Pedro Lozano, que analiza os antecedentes das relacións internacionais, a situación actual e as consecuencias na sociedade e o escenario comunicativo. Da man da editorial Eunsa puxéronse no mercado estes dous libros que aportan, cando menos, novas perspectivas para a reflexión e a análise do que acontece no ámbito da comunicación.

XOSÉ LOPEZ

Paixón polo ADN

■ JAMES D. WATSON. *Pasión por el ADN. Genes, genomas y sociedad*. Editorial Crítica, S. A., Barcelona, 2002.

James Watson, nado en 1928, é unha das iconas da bioloxía molecular a nivel mundial. Foi codescubridor, xunto con Francis Crick, da estructura do ADN en 1953, cando aínda non cumprira os vintecinco anos. Recibiu por este descubrimento o premio Nobel de Fisioloxía e Medicina en 1962. Aumentou a súa sona ata acadar a celebridade pola publicación do seu libro autobiográfico *A dobre hélice* (1968). Foi o primeiro director do Proxecto Xenoma Huma-

no, dependente dos Institutos Nacionais da Saúde (NIH) dos Estados Unidos e dirixiu desde 1976 o laboratorio de Cold Spring Harbor, un dos máis prestixiosos do mundo, do que na actualidade é o seu presidente.

Estas breves pero sobresaíntes credenciais abondarían para que un libro de Watson non debese pasar desapercibido. Para calquera lector minimamente interesado nas repercusións sociais da bioloxía moderna (especialmente da xenética e da bioloxía molecular) os escritos de Watson poden provocar calquera sensación agás a de indiferencia, non tanto polo currículo do autor senón polo seu estilo incisivo e polas súas opinións polémicas e apaixonadas. De Watson pódese admirar o seu estilo vivo e directo, case contaxioso, así como a súa perspicacia e capacidade de razoamento ó tempo que se lamenta a súa falta de temperanza e de delicadeza (case poderiamos dicir que de educación) nalgunhas discusións, así como os seus puntos de vista particularmente rudos e controvertidos en cuestións bioéticas, en especial a súa querencia euxenista ó abordar as implicacións sociais do Proxecto Xenoma Humano.

Pasión por el ADN é un libro de ensaios, que recompila artigos escritos entre 1971 e 2001, agrupados en cinco bloques temáticos: Voos autobiográficos; Controversias sobre o ADN recombinante; O etos da ciencia; Guerra contra o cancro e, por último, Implicacións sociais do Proxecto do Xenoma Humano.

O interese dos ensaios recompilados é desigual, xa que desigual é a vixencia dos temas tratados. Nalgúns casos, especialmente os dedicados ás controversias sobre o ADN recombinante e, incluso, os que tratan da investigación sobre o cancro nos anos 70 e 80, perderon algo do seu interese, aínda que non totalmente, xa que resultan bastante ilustrativos do xeito de pensar e de enfocar estes problemas por parte do autor.

Os ensaios autobiográficos están escritos co estilo vivo e estimulante do que xa fixera gala en *A dobre hélice* e recrean algúns episodios importantes da historia da bioloxía molecular nos que el participou. Particularmente atractivos son os esbozos biográficos que realiza *in memoriam* de Salvador Luria, Alfred Hershey e Linus Pauling.

O bloque de ensaios dedicado ás controversias sobre o ADN recombinante é, como indiquei máis arriba, se cadra o de menos actualidade. Sen embargo, hai dous aspectos, dos puntos de vista de Watson sobre este tema que resultan particularmente controvertidos e merecen, por iso, ser resaltados. O primeiro é a valoración extremadamente negativa que manifesta sobre a afamada conferencia de Asilomar, na que a comunidade científica norteamericana relacionada coa experimentación en enxeñería xenética se autoimpuxo unha especie de moratoria para non realizar experimentos potencialmente perigosos mentres non fosen avaliados os perigos que deles se puidesen derivar. Watson, que foi un dos impulsores da conferencia, non dubida en cualificala de *charada* (*sic*). En varias ocasións ó longo do libro, láiase amargamente de ter contribuído a dar pulo á iniciativa que rematou en Asilomar. Esta valoración resulta cando menos sorprendente, por canto contrasta abertamente coa idea absolutamente maioritaria entre as persoas pre-

ocupadas pola bioética de que a conferencia de Asilomar supuxo un importante exemplo de autorregulación da comunidade científica, un fito digno de ser imitado noutros eidos da práctica científica.

O segundo aspecto controvertido que desexo salientar é o olímpico desprezo de Watson do principio de precaución, aplicado non soamente á investigación sobre o ADN recombinante, senón sobre toda a investigación científica en xeral. Baseándose en que a investigación co ADN recombinante, vista en retrospectiva, resultou ser totalmente inocua, Watson sostén a seguinte máxima: "Nunca pospoñas experimentos que teñen beneficios futuros claramente definidos por medo de perigos que non poden cuantificarse" (p. 280), ignorando toda a experiencia do desenvolvemento da industria química a nivel mundial e os problemas medioambientais globais que se orixinaron (como o do burato da capa de ozono), precisamente por adoptar criterios de funcionamento semellantes ós que el sustenta. A lexislación nestas materias, cando menos en Europa, de momento vai por outros camiños, coido que máis razoables, e adoptou o principio de precaución como unha das súas fontes de inspiración. Esta cuestión é da máxima actualidade, se contemplamos as polémicas xurdidas sobre os organismos xeneticamente modificados.

Un dos ensaios nos que Watson amosa unha enorme perspicacia é o dedicado á clonación, escrito en 1972. A pesar de transcorridos trinta anos, semella ter sido escrito onte mesmo, dada a actualidade e fondura da análise que realiza. Neste ensaio, no que se mostra moi crítico coa clonación reproductiva humana, Watson ofrece o mellor de si mesmo como analista de temas científicos e debuxa unha perspectiva do desenvolvemento das técnicas de clonación que se corresponde con bastante exactitude coa evolución seguida pola investigación durante estes trinta anos.

O bloque final de ensaios, dedicado ás consecuencias sociais do Proxecto do Xenoma Humano é o máis interesante do libro, tanto pola súa actualidade, por ser Watson un dos protagonistas principais desta historia durante os primeiros anos do seu desenvolvemento, así como polos seus puntos de vista particularmente polémicos. Sobresae entre os demais o ensaio titulado *Xenes e política.* Nel, despois de realizar unha crítica demoledora da euxenesia norteamericana da primeira metade do século XX e da de Alemaña baixo o nazismo, reivindica a aplicación dos coñecementos xenéticos que vai propiciar o Proxecto Xenoma para conseguir a mellora xenética dos seres humanos. O seu punto de vista euxenista lévao a considerar que o que chama menoscabos das persoas provocados por xenes defectuosos son "a orixe principal do comportamento asocial que ten, entre as súas moitas consecuencias indesexables, a xeración da violencia criminal" (p. 257), un punto de vista que non difire en gran medida dos de Davenport, Goddard ou outros euxenistas destacados da euxenesia clásica norteamericana. As diferencias de Watson con eles radican en que a euxenesia clásica se baseaba nunha ciencia chapuceira, a diferencia da bioloxía molecular actual, que acadou un nivel tan respectable como o da física, e en que as decisións sobre as intervencións xenéticas a realizar deben ser tomadas polas familias, especialmente polas mulleres, e en ningún caso deben ser exercidas por ningunha

instancia gobernamental ou estatal. Polo demais, os seus puntos de vista euxenésicos, non soamente de euxenesia terapéutica, non deixan lugar a dúbidas cando afirma que "non hemos de sentir a necesidade de dicir que nunca usaremos a xenética para facer que os seres humanos sexan máis capaces do que son na actualidade" (p. 258).

O autor do epílogo do libro, Walter Gratzer, di que "ós seus 70 anos, o *enfant terrible* non perdeu nada do seu entusiasmo evanxélico para coa ciencia e os seus usos" (p. 299). Certamente, o libro pon claramente de manifesto que os anos non fixeron perder a James Watson nada nin da súa brillantez nin da súa excesiva desmesura para a polémica.

DANIEL SOUTULLO

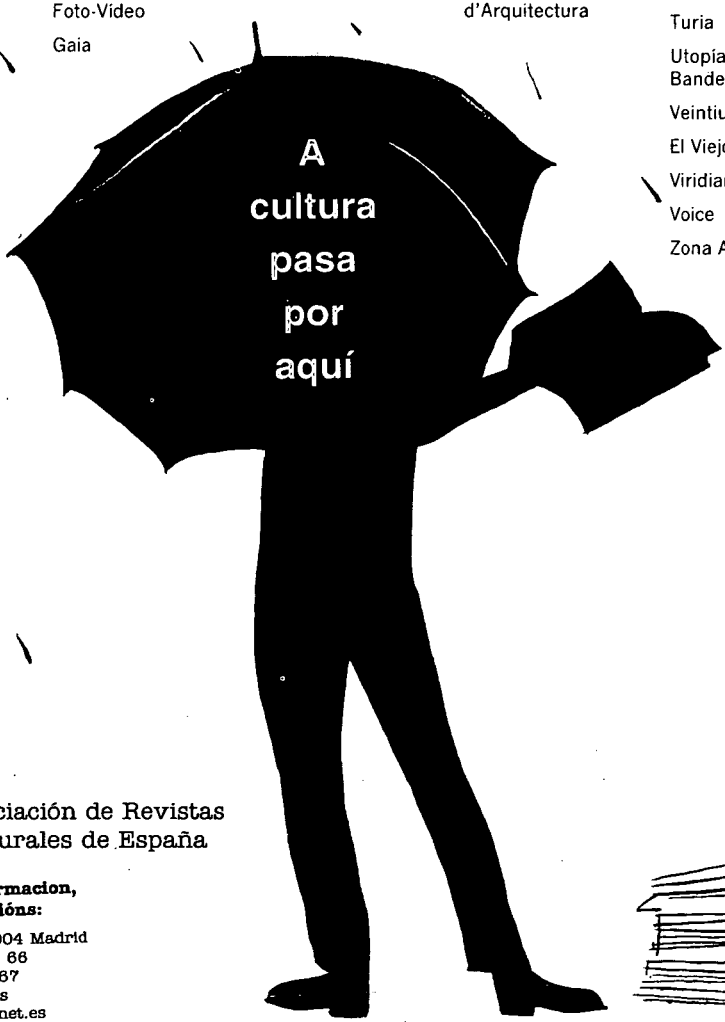
AV Monografías
Abaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y Parte
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevídeo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica

CLIJ
El Croquis
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
ER, Revista de Filosofía
Experimenta
Foto-Vídeo
Gaia

Generació
GRIAL
Guadalimar
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Insula
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer
Letra Internacional

Leviatán
Litoral
Lletra de Canvi
Matador
Ni hablar
Nickel Odeon
Nueva Revista
Opera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Politica Exterior
Por la Dánza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura

Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Viridiana
Voice
Zona Abierta



ARCE
Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venda e subscricións:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: arce@infornet.es

ÍNDICE DE COLABORADORES

ANNA AMORÓS I PONS. Doutora en Ciencias da Información pola UAB e profesora titular de Comunicación Audiovisual e Publicidade na Universidade de Vigo. Como investigadora en comunicación visual realizou estadías na Comisión X das Comunidades Europeas, Euronews, RTVV, University of Wales e na Universidad de La Habana. Como xornalista, traballou en RTVE e foi Xefa do Gabinete de Comunicación do Col.legi de Directors de Cinema de Catalunya. Investigadora principal do Equipo I+D CS2 da Universidade de Vigo.

CARMEN CAMBA CONSTENLA. Licenciada en Ciencias Políticas e da Administración pola Universidade de Santiago de Compostela; doutora en Dereito pola mesma Universidade coa tese *El régimen jurídico administrativo de la cinematografía.* Desenvolve a súa actividade docente na Área de Dereito Administrativo da Universidade de Santiago de Compostela. Proximamente publicará *La reforma de la legislación cinematográfica: la Ley 15/2001 de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual* e *La intervención pública sobre la cinematografía en España y en los países del Convenio Andrés Bello.*

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ. Doutor en Filosofía e Letras e profesor titular de Literatura Española na Facultade de Humanidades de Lugo, onde imparte, entre outras, a materia de "Cine e Literatura". Ten publicado varios traballos sobre a literatura española dos séculos XVIII, XIX e XX, así como dous libros que tratan da relación entre a literatura e o cinema: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* e *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica.*

MIGUEL ANXO FERNÁNDEZ. Licenciado en Historia da Arte pola USC, é crítico de cine e televisión no xornal *La Voz de Galicia.* Vencellado ó desenvolvemento do audiovisual galego desde finais dos anos setenta. Promoveu e

presidiu a Federación de Cineclubs de Galicia, coordinou as Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia (XOCIVIGA) e dirixiu e presentou na TVG o espacio "Galicia no cine". Ten colaborado sobre temas audiovisuais en numerosas publicacións. Membro da Sección de Comunicación do Consello da Cultura Galega. Entre a súa obra especializada destacan *Crónica de Cine. O Carballiño (1900-1994)*, *Carlos Velo. Cine e exilio*, *As imaxes de Carlos Velo* e *A Bella Otero, pioneira do cine. O sabre do francés*, recentemente publicado, é a súa primeira incursión na literatura de ficción.

JOSÉ Mª. FOLGAR DE LA CALLE. Profesor de Historia do Cinema na Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela. Traballa, entre outros temas, sobre as orixes do cine en Galicia. Xunto co profesor José Luis Castro de Paz reivindicou a figura de Joseph Sellier na presentación do cinematógrafo en España. Outro dos seus eidos de investigación é a presencia do Camiño de Santiago no cinema español. Foi, en 1988, un dos cofundadores e formou parte da xunta directiva da Asociación Española de Historiadores do Cinema (AEHC). Así mesmo, xunto co profesor Xosé Nogueira está preparando unha biografía do empresario Isaac Fraga.

MARÍA OLGA FONTÁN MAQUIEIRA. Licenciada en Filosofía e Ciencias da Educación pola Universidade de Santiago de Compostela. Técnico Especialista en Medios Audiovisuais no SERVIMAV da mesma Universidade desde 1985. Profesora de Comunicación Audiovisual e Publicidade na Facultade de Ciencias Sociais da Universidade de Vigo desde 1997. Especialista en novas tecnoloxías e producción audiovisual. Membro do Equipo investigador I+D CS2 da Universidade de Vigo.

ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN. Catedrático de Historia do Cine da Universidade de Santiago de Compostela. Ten investigado sobre os xéneros cinematográficos (*Historia de los géneros cinematográficos*; *Los géneros cinematográficos. Materiales bibliográficos y filmográficos*) e as relacións entre a historia contemporánea e o cine (*El cine y el siglo XX*). Impulsou en Galicia os estudios e investigacións sobre a historia do cine galego e a catalogación dos seus fondos, tanto filmográficos como arquivísticos, coordinando volumes como o *Catálogo dos fondos cinematográficos nos arquivos públicos galegos* ou *Fontes e documentos sobre cine en Galicia nos arquivos da Administración Central*.

XOSÉ LÓPEZ GARCÍA. Profesor de Comunicación e Información Escrita, Xornalismo Electrónico e Comunicación Local na Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago, na que dirixe o grupo de Novos Medios do Departamento de Ciencias da Comunicación. Publicou varios traballos sobre a prensa galega (*Detrás da prensa popular*, *A prensa local e comarcal en Galicia...*) e é coautor de dous libros en galego sobre xornalismo dixital. Membro do Consello da Cultura Galega, onde coordina a Sección de Comunicación, exerceu o xornalismo en varios medios de comunicación de Galicia.

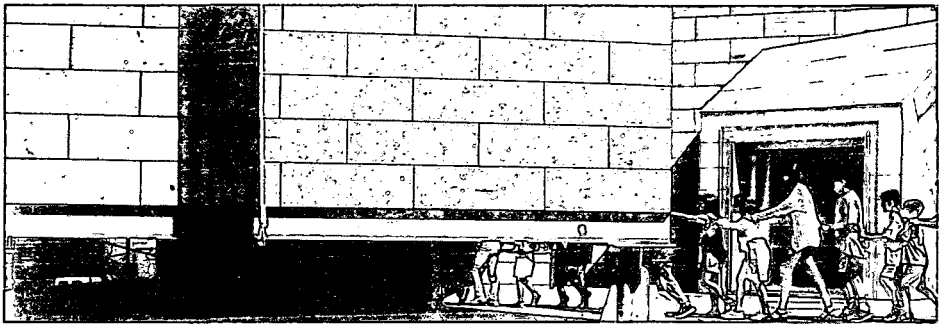
MARCELO MARTÍNEZ HERMIDA. Doutor en Ciencias da Comunicación. Actualmente é profesor na Universidade de Santiago de Compostela e imparte a materia de Programación e Audiencias de RTV, na Facultade de Ciencias da Comunicación.

XOSÉ NOGUEIRA. Profesor no Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela, onde imparte materias centradas na linguaxe cinematográfica e na arte contemporánea. Desde 1991 desenvolve actividades de investigación no eido da Historia do Cine, traballando en proxectos para diversos organismos e institucións (Comisión Interministerial de la Ciencia y la Tecnología, Centro Ramón Piñeiro de Investigacións Lingüísticas e Literarias ou Consello da Cultura Galega, entre outros). Asemade, ten exercido como conferenciante e colaborado con artigos e críticas en diversas publicacións. Participou en edicións como *Cine de vangardas 1915-1917*; *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*; *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)* ou *Técnicas de escrita de guións audiovisuais*. É autor de *O cine en Galicia*.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO. Catedrático de Teoría da Literatura Comparada e director do Servicio de Medios Audiovisuais da Universidade da Coruña. É Secretario Xeral da Federación Latinoamericana de Semiótica e membro do consello de dirección da Asociación Internacional de Semiótica Visual, así como profesor visitante nas Universidades de Nancy e Santa Bárbara. Como crítico teatral pertence ós consellos de redacción das revistas *Primer Acto*, *Citania*, *Art Teatral*, *DeSignis* e *Tropelías*. Publicou, entre outras obras, *La estilística*, *Semiótica del Quijote* e *O teatro de Álvaro Cunqueiro*, sendo ademais coeditor do volume *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*.

JAIME J. PENA. Responsable da programación do Centro Galego de Artes da Imaxe desde 1992. Colaborador de distintas revistas especializadas, participou, ben como coodinador, colaborador ou autor en numerosas obras centradas no estudio do cine español. Entre elas cabería citar: *Diccionario del cine español*; *Antología crítica del cine español*; *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*; *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*; *El cine de Manuel Mur Oti*; *La Coruña y el cine. 100 años de historia* ou *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*.

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DO CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA



A *Asociación de Amigos do Centro Galego de Arte Contemporánea* ofréceche a posiblidade de participar como *socio colaborador*, gozando das seguintes avantaxes:

- Información puntual sobre todas as actividades do Centro e da Asociación.
- Visitas guiadas exclusivas en exposicións de especial significación.
- 10% de desconto en publicacións e outros obxectos que estean á venda na tenda-librería.
- Descontos en concertos, seminarios, cursos e ciclos de cine e prioridade para os socios naquelas actividades que só admitan un número reducido de persoas (exclúense os talleres impartidos por artistas).
- Invitación ás inauguracións de exposicións temporais.
- Participación en actividades e viaxes culturais que organice a Asociación.
- Exemplares gratuítos da publicación semestral *A revista do CGAC / La revista del CGAC.*

Cota anual: 48,08 € (8.000 ptas)

Cota anual para estudiantes: 24,04 € (4.000 ptas)

Ficha de inscrición dispoñible na recepción do CGAC

Socios Protectores:

- ACS, Proyectos, Obras y Construcciones, S.A.
- Antonio Pernas, S.A.
- Arias Hnos. Construcciones, S.A.
- Banco Pastor
- Caixanova
- Caramelo, S.A.
- Castromil, S.A.
- Corporación Noroeste, S.A.
- Dragados Obras y Proyectos, S.A.
- El Correo Gallego
- Ferroatlántica, S.L.
- Fundación Caixa Galicia
- Fundación Pedro Barrié de la Maza
- Hotel Puerta del Camino
- Iberdrola, S.A.
- La Voz de Galicia
- Renfe, Viajeros Regionales
- Roberto Verino Difusión, S.A.
- Thais de Picaza Megías
- Unión Eléctrica Fenosa, S.A.

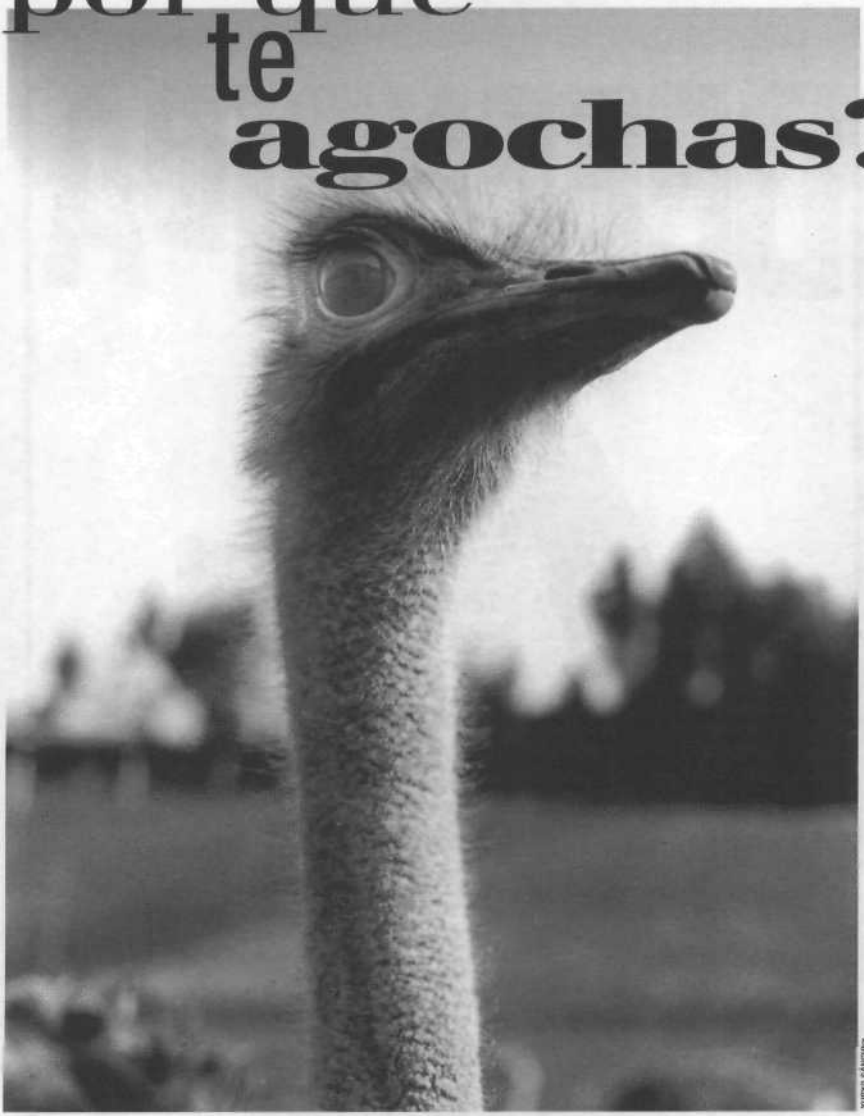
Socios de Mérito:

- Arte y Parte
- dgma
- Grial

AMIGOS DO CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Para máis información:
Rúa Ramón del Valle Inclán, s/n
15704 Santiago de Compostela
Tel.: 981 546 578
Fax: 981 546 605

por que te agochas?



XURXO SÁNCHEZ

Non hai de qué

O que querías saber, como o querías saber

SUBSCRÍBETE A TEMPOS CHAMANDO Ó TELÉFONO 981-557119

REVISTA MENSUAL DE INFORMACIÓN PARA O DEBATE

DEFENDIDA

A presión de socios e colaboradores, persoas correntes, logra preservar a vida e a liberdade de moitas víctimas de inxustizas. Un trinta por cento das nosas accións urxentes alcanzan o seu obxectivo. Axúdanos a ser aínda máis eficaces. Asóciate

40 AÑOS Amnistía Internacional

Xuntos polos Dereitos Humanos

www.a-i.es

xullo-decembro/2001

Tempo exterior

Manuel Fraga Iribarne	Portugal na acción exterior de Galicia
Xosé Manuel Beiras Torrado	A normalización das relacións entre Galiza e Portugal
Emilio Pérez Touriño	Eurorrexión Galicia-Norte de portugal, unha oportunidade e un reto
Mª Teresa Ponte Iglesias	A Comunidade de Traballo como instrumento dinamizador da integración
João Casqueira Cardoso	Reflexións sobre a proxección exterior da eurorexión Galicia-Norte de Portugal
Sylvia Gómez Saborido	Unha Eurorrexión de seu: a proxección exterior de Galicia-Norte de Portugal
Luís Manuel García Mañá	Couto Mixto, unha república esquecida
Joan Vallvé i Ribera	A cooperación transfronteiriza, unha base da construcción europea
Joaquim Llimona i Balcells	A cooperación transfronteiriza na zona pirenaica: longo camiño cara a súa consolidación
José María Muñoa Ganuza	A cooperación transfronteiriza en Euskadi
Klaus Dirscherl	A paradiplomacia de Bavaria
Alexis B. Romanov	Dez anos de independencia en Ucraína
Roberto Montoya	Despois do 11 de Setembro: ¿A fin do unilateralismo americano?

nº3
SEGUNDA ÉPOCA

Para subscripcións, dirixirse a:

IGADI

(Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional)

Avenida Joselín, 7. Portal 3-4ºB.

36300-Baiona (Pontevedra).

Galicia (España).

Tel/Fax: 986 35 72 38

e-mail: info@igadi.org

INSTITUTO GALEGO DE ANÁLISE E DOCUMENTACIÓN INTERNACIONAL

IGADI

www.igadi.org

Revista de análise e estudios internacionais

Nº 128 • maio - xuño 2002

Encrucillada

REVISTA GALEGA DE PENSAMENTO CRISTIÁN

O amor, factor clave

Xosé Manuel Caamaño López

Polos camiños de Xob

Xoán C. Rodríguez Herranz

25 anos de *Encrucillada*

Carlos Casares Mouriño

Thomas Merton

Xavier Carro

Actualidade política, cultura e relixiosa

Agustín Díaz
Xoán Bernárdez Vilar
Victorino Pérez Prieto

25 anos de Encrucillada

GRIAL

A revista *Grial* apareceu por vez primeira en 1951, pero unha suspensión administrativa obrigouna a un prolongado silencio de máis de dez años. Reapareceu en 1963 e desde entón non deixou de se publicar. O espírito universal que lle imprimiron os seus fundadores, servir de canle responsable da actividade cultural galega e facer de ponte para a incorporación da cultura universal a Galicia, segue a ser o mesmo que preside a elaboración da revista na actualidade. Despois de todo, esta publicación leva o nome dunha fermosa lenda que é patrimonio cultural de toda Europa, pero que está tamén presente na historia e na arte galegas. En *Grial* aparecen, xa que logo, traballos que obedecen ó dobre propósito de informar sobre a realidade de Galicia ó propio tempo que se informa e reflexiona sobre os máis diversos aspectos da cultura universal.

GRIAL

***Para enviar a:* EDITORIAL GALAXIA, S.A.**
RECONQUISTA, 1 - 36201 VIGO (Pontevedra)
Enderezo electrónico: galaxia@editorialgalaxia.es
Páxina Web:
http://www.editorialgalaxia.es/grial/index.htm

BOLETÍN DE SUBSCRICIÓN

Apelidos e nome ou razón social.....

.....

Profesión.....

Enderezo.....

Localidade.....C.I.F.....

C.P.....Teléfono.....Fax.....

Enderezo electrónico .....

Data: Sinatura:

FORMA DE PAGO

A factura da subscrición emitirase no mes de abril de cada ano polos 4 números

Contrarreembolso ☐

Domicil. bancaria ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐ ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

TARIFA de subscrición (4 números)
España .....31,30 €.
Estranxeiro.....54,00 €.

PEDIMENTO DE NÚMEROS ATRASADOS

Rógolles que envíen os números atrasados que sinalo cunha cruz, ó prezo de 9,50 € cada número:

143 ☐ 144 ☐ 145 ☐ 146 ☐ 147 ☐
148 ☐ 149 ☐ 150 ☐ 151 ☐ 152 ☐

Outros números.....

9 770017 418006 00154