



Academia
Galega do
Audiovisual

VII EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

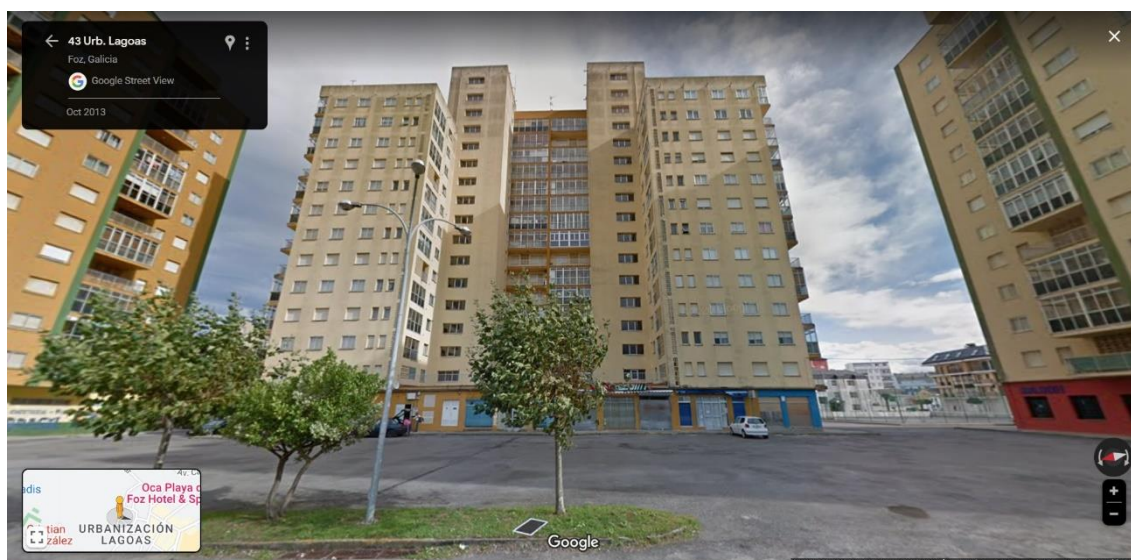
MELLOR ENSAIO ESCRITO SOBRE O AUDIOVISUAL GALEGO

O campo de atrás: paisaxes rururbanas no cinema galego

Iván Villarnea Álvarez

O campo de atrás: paisaxes rururbanas no cinema galego

Un edificio de quince andares á beira dun prado: dun lado, o asfalto; doutro, a terra. Semella unha imaxe literaria, mais é unha imaxe de Google Street View: é a vista traseira das Torres de Foz, tamén coñecidas como urbanización As Lagoas; un conxunto de tres edificios —dous bloques laterais de doce alturas e mailo bloque central de quince andares— que foron construídos en 1978 entre a vila, a praia e a estrada, facendo fronteira coa chaira litoral de Marzán [Imaxes 1 & 2]. A zona, corenta e cinco anos despois, segue igual: un corte abrupto na continuidade do territorio, nin rural nin urbana, nin unha cousa nin a contraria. Haberá quen olle para o edificio e haberá quen olle para o prado, mais eses dous mundos están xunguidos no mesmo espazo, son elementos opostos que, neste caso, complementáanse, coexisten, como en tantos outros lugares da xeografía galega: nas contornas das cidades e das vilas, á beira de estradas e polígonos industriais, entre o camiño e a rúa, entre as leiras e os xardíns. A imaxe que ofrece Google Street View nese punto específico do mapa —latitude 43.573780, lonxitude -7.253256— retrata un país que aceptou os contrastes como parte da súa identidade, malia que haxa quen querería botar abaixo esas torres e tamén quen querería urbanizar toda a chaira de Marzán; dúas formas de idealismo esencialista que non casan ben coa mentalidade pragmática galega.



Imaxe 1: Fachada traseira das Torres de Foz, Google Street View



Imaxe 2: Prado á beira das Torres de Foz, Google Street View

Máis ao sur, alén do Miño, os nosos veciños portugueses tamén construíron as súas cidades sobre tecidos rurais. Os contrastes, aló, son moito máis frecuentes e aínda máis brutais, como resultado dun proceso de urbanización tardía e acelerada a partir da chegada da democracia nos anos setenta. Ora ben, os portugueses asumen eses contrastes até o punto de amosalos sen pudor, mesturando o poético co cotiá, como propoñen o xeógrafo Álvaro Domingos nas fotografías do seu libro *A rúa da estrada* (2009) ou o cineasta Miguel Gomes en moitas secuencias de *As Mil e Uma Noites* (2015), o seu tríptico sobre a vida dos portugueses durante a Gran Recesión.¹ Gomes, en concreto, ten unha querenza especial polas imaxes e situacións insólitas nas que o real invade a ficción: contra o final do episodio ‘Os Donos de Dixie’, por exemplo, unha panorámica dun minuto e corenta segundos acompaña a unha parella nova que está a pasear un can —o Dixie do título— durante o seu encontro cun rabaño de ovellas que están a pacer ao pé dun conxunto de torres residenciais en Santo Antón de Cabaleiros, na periferia nordeste lisboeta [Imaxe 3]. Este plano semella anecdótico, mesmo banal, mais o seu ritmo pausado e, sobre todo, a súa posición na metraxe —xusto despois da traxedia— permiten constatar que, malia todo, a vida continúa. É un momento contemplativo que consegue reconciliar varios binomios opostos: o loito e a esperanza, o pasado e o presente, o rural e o urbano; todo á vez, na mesma imaxe.

¹ A tradición portuguesa da representación cinematográfica da interface rururbana pode remontarse, cando menos, até *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), un dos principais filmes do Novo Cinema Portugués (ver Bastos 2014).

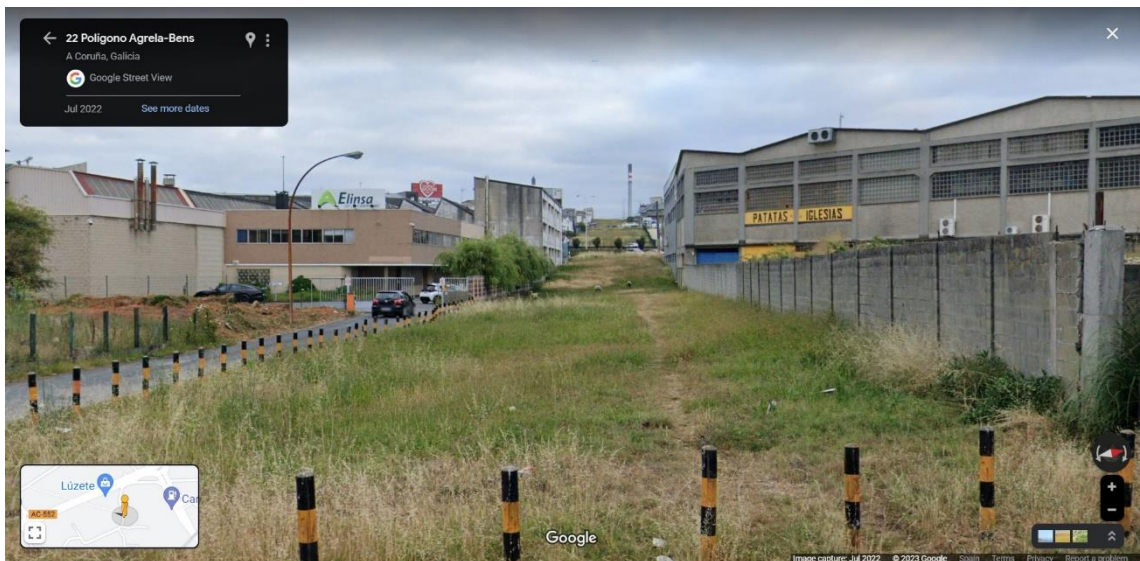


Imaxe 3: *As Mil e Uma Noites – Volume 2: O Desolado* (Miguel Gomes, 2015)

As ovellas, para quen non as teña que coidar, semellan animais de actitude serena e expresión inmutábel: unha representación da calma no medio de calquera caos. A súa presenza nos espazos periféricos das cidades atlánticas é relativamente habitual, a xulgar por este tipo de aparicións estelares: Ángeles Huerta tamén as quixo incluír na súa primeira longametraxe, *Esquece Monelos* (2017), un retrato dos contrastes e dos baleiros da xeografía e da historia coruñesa que emprega o curso soterrado do río Monelos como metáfora e como fío condutor do seu discurso. As ovellas, neste caso, aparecen varias veces nos dous primeiros segmentos do filme, filmados nos arredores de Meicende, entre A Furoca e O Martinete, en planos onde se pode enxergar a refinería de Repsol ao fondo [Imaxe 4]. Pode que Huerta decidise filmalas porque a súa presenza transmite a calma da continuidade: xa pode estoupar todo nese recuncho perdido da periferia coruñesa que esas ovellas non teñen ningunha intención de marchar de aló. Mais antes de darlle ese significado cómpre recoñecer a capacidade de resiliencia destes animais e dos seus donos para adaptarse á hostilidade desa contorna: Huerta puido filmar esas ovellas, basicamente, porque estaban —e pode que aínda estean— alí, nunhas aldeas atrapadas entre polígonos e autoestradas, como se pode comprobar mediante os minúsculos puntinhos de lá que se poden albiscar nas imaxes de Google Street View do mesmo punto de cámara —Camiño Martinete, latitude 43.347030 e lonxitude -8.422168— capturadas en xullo de 2022 [Imaxe 5]. Sexan ou non as mesmas ovellas, os animais seguían no mesmo prado cinco ou seis anos despois.



Imaxe 4: *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2017)



Imaxe 5: Camiño Martinete, Google Street View

Todos estes lugares e imaxes, das Torres de Foz ao Camiño Martinete pasando polos bloques de Santo Antón dos Cabaleiros, desafían os conceptos estancos cos que estamos afeitos a pensar a paisaxe: non son paisaxes rurais nin paisaxes urbanas, nin moito menos paisaxes naturais virxes e impolutas ou paisaxes humanizadas coherentes e controladas. Son, en todo caso, restos de paisaxes rurais que chocan contra o borde da paisaxe urbana nun tirapuxa que dura décadas e que levou a unha vizosa simbiose: do norte ao sur do Eixo Atlántico, de Foz e da Coruña até Lisboa e Setúbal, non hai cidade, vila ou aldea que non integre estes contrastes na súa morfoloxía. Emporiso, a maioría de cidadáns ibéricos atlánticos habitamos unha paisaxe rururbana en permanente crise de identidade por estar suxeita aos vaivéns dunha opinión pública que tanto pode demonizar como

normalizar o seu feitío. Nese debate, os cineastas teñen o poder de dar a ver a imaxe dun lugar, isto é, poden configurar a súa representación salientando uns elementos por riba doutros, de xeito que as súas escollas de posta en escena condicionen a percepción que moradores e visitantes poden ter dese lugar. Como é, polo tanto, a Galiza que retratan os cineastas galegos do século vinte e un? É o mesmo lugar que vemos na televisión, nas redes e nas campañas turísticas institucionais? É, cando menos, o lugar que habitamos?

Galiza demorou moito tempo en ter unha pequena industria audiovisual autóctona: houbo que agardar até os anos oitenta do século vinte para que agromase unha rede de creadores e de empresas capaces de manter unha produción estábel en formatos profesionais. Dende aquela, as principais tendencias do audiovisual galego en termos paisaxísticos levaron á sobrerrepresentación de dous espazos idealizados antagónicos. Dunha banda, a montaña, entendida como suposta reserva das esencias do país, dende o cinema nacional-popular —*Mamasunción* (Chano Piñeiro, 1984), *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989), *Pradolongo* (Ignacio Vilar, 2008), *Vilamor* (Ignacio Vilar, 2012), *O corpo aberto* (Ángeles Huerta, 2022), etcétera— até o Novo Cinema Galego — *París #1* (Óliver Laxe, 2007), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *Trinta lumes* (Diana Toucedo, 2017), *O que arde* (Óliver Laxe, 2019), *Eles transportan a morte* (Helena Girón & Samuel M. Delgado, 2021), etc. Doutra banda, A Coruña, entendida como encarnación do ideal da urbe vertical esgazada do territorio, como en *Coruña imposible* (Paco Rañal, 1995) ou *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015).² Do alto das montañas galegas ao alto das torres da Coruña hai moita terra sen imaxe, malia os esforzos recentes por filmar tamén a paisaxe litoral en produtos tan diferentes como *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013), *Sicixia* (Ignacio Vilar, 2016), *Fariña* (Carlos Sedes & Jorge Torregrosa, 2018), *Ons* (Alfonso Zarauza, 2020), *A Illa das Mentiras* (Paula Cons, 2020) ou *Matria* (Álvaro Gago, 2023). Alén da Coruña, do mar e da montaña, as moitas outras Galizas fican eclipsadas no cinema, como se fosen representacións non gratas, comezando polos espazos de transición, de encontro e de vida da Galiza rururbana; un tipo de hábitat que xa fora perfectamente descrito nunha data tan temperá como 1964, na novela *Arrabaldo do Norte* de Xosé Lois Méndez Ferrín:

² A Coruña é a cidade coa altura media máis elevada do estado español (ver Muñoz 2021), polo que a súa verticalidade permite filmar a paisaxe urbana sen máis interferencia que a presenza do mar, dando a idea de estar nunha cidade meirande do que realmente é. Outro factor que pode explicar a tendencia a filmar esta cidade con máis frecuencia que outras urbes galegas sería a concentración de numerosas empresas audiovisuais neste concello, como Continental Producciones (constituída en 1990, extinta en 2020) ou Vaca Films (creada en 2003), así como de institucións e asociacións cinematográficas como a Filmoteca de Galicia (creada en 1989, aberta en 1991), a Escola de Imaxe e Son (creada en 1990, aberta en 1991) ou a propia Academia Galega do Audiovisual (creada en 2002).

Nista parte da vila non se trazou plan urbano ningún, non estaba previsto que a vila medrase cara o norte. O norte era daquela a zona dos prados, dos pequenos cotarelos húmidos, dos muíños, dos regueiros por todas partes. Ante prado e prado, carreiros. Ante agrupacións de prados, corredeiras. En realidade, a vila non arrasou, medrando cara o norte, a zona dos prados. Foi a zona dos prados que se modificou de seu, fíxose arrabaldo de seu e axuntouse á vila de seu. Ao pé das corredeiras, sobre do chan tan vexetal e tan vivo, abrollaron as casas, coma fungos. Estendéuse a proliferación de casas-fungo por toda a zona norte dos prados. Despois, as corredeiras deixaron de ser corredeiras e os carreiros deixaron de ser carreiros. Rúas, iso, pequenas rúas; convertíronse en pequenas rúas sen dirección fixa, canellóns, curiosísimos calexóns sen saída. Chegados a iste punto, o municipio da vila meteu man e fixo algunha transversal e dispuxo un bon número, un cecais excesivo número, de pequenas prazas de forma vagamente elíptica, ovoide ou polo menos arredondeada. E así é, sen historia, sen carácter, o arrabaldo noso, o arrabaldo norte da vila (1984, 10-11).

O mundo académico tampouco demorou tanto tempo como o cinema en interesarse polo fenómeno rururbano. O xeógrafo Andrés Precado Ledo lembraba a finais do século pasado unha definición deste termo formulada nos anos setenta dentro do ámbito anglosaxón: “unha trama de hábitat disperso correspondente a uns modos de vida mixtos entre o rural e o urbano, resultado da expansión das periferias urbanas e da crecente amplitude dos desprazamentos diarios ao traballo” (1996, 96; a tradución é miña). Esta definición é moi aséptica, mais aquel texto de Precado Ledo explicitaba unha lectura profundamente negativa deste tipo de espazos:

estamos ante un modelo posindustrial inmerso nunha sociedade rururbana que está en contacto cunha contorna rural arcaizante e marxinal, onde a continuidade de certas constantes culturais e de comportamento deben interpretarse máis como manifestacións de atraso que como unha floración cultural específica. Paralelamente, a necesaria incorporación á sociedade posindustrial e tecnolóxica chegou antes que a maduración da etapa industrial, a cal, á súa vez, tan tardía, alcanzounos puntual e

fragmentariamente. Transicións, pois, permanentemente inacabadas, características de tantas sociedades ás que o cambio colleu antes de tempo ou, se se quere, fóra de tempo (1996, 90; a tradución é miña).

A paisaxe rururbana sería, de acordo con esta liña de pensamento, un anacronismo; un interregno espurio que semella reunir o peor dos dous mundos, do campo e da cidade, dun pasado zombi e dun futuro torto. Porén, este desprezo por aqueles lugares onde “a urbanización física ou espacial [foi] (...) por diante da urbanización social” (Precede Ledo 1996, 77) non é novo: é a actitude altiva das elites urbanas que sempre viron a fronteira entre o mundo urbano e o mundo rural como un lugar de conflito por ser un territorio parcialmente fóra do seu control. Este receo ficou documentado na secuencia da liorta no Carme de Abaixo incluída na segunda adaptación cinematográfica de *La Casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959), un dos exemplos clásicos de ‘Cinema en Galicia’, isto é, dun filme rodado en Galicia por unha equipa técnica e artística formada maioritariamente por persoas de fóra. Esa secuencia comeza cun detalle que establece o lugar de fala tanto da equipa como do filme, así como o limiar que separa as certezas urbanas das ameazas rurais: un letreiro pintado na rocha da ponte onde se pode ler “A Madrid 660 Km” [Imaxe 6]. Velaí a localización exacta da interface rururbana: lonxe de Madrid, do principal centro de produción cinematográfica do estado naquel momento, da civilización. A cámara, a seguir, abre o plano para atopar ao protagonista do filme, interpretado por Arturo Fernández [Imaxe 7]; un estudante madrileño ao que a cidade se lle queda pequena, tanto como para saír dos seus límites nun breve paseo dende a súa pensión — cómpre dicir, con todo, que a Casa da Troia está a escasos 800 metros da ponte sobre o Río Sarela do Carme de Abaixo, unha distancia que hoxe se pode percorrer en apenas 11 minutos de acordo con Google Maps. E que é o que atopa este madrileño na súa primeira excursión fóra da cidade? A barbarie: un grupo de paisanos á porta dunha taberna obrigando a beber a un pobre vellote que xa case nin se ten en pé [Imaxe 8]. O cabaleiro mesetario, claro, intervéñ para defender á vítima e aínda leva varias pancadas deses brutamontes: o rururbano, visto así, é un lugar perigoso onde pairan toda caste de ameazas, cando menos para os forasteiros, de acordo coa visión que dá o filme; a visión dos fodechinchos.



Imaxes 6. 7 & 8: *La Casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959)



Imaxes 9 & 10: *O lapis do carpinteiro* (Antón Reixa, 2003)

Este tipo de representacións que asocian a paisaxe rururbana cos espazos marxinais reaparecerán reformuladas dende outro lugar de fala nalgúns títulos do cinema galego do século XXI. O plano secuencia que abre a adaptación cinematográfica de *O lapis do carpinteiro* (Antón Reixa, 2003), por exemplo, amosa a entrada por estrada nunha vila da fronteira entre Galiza e Portugal cun movemento de cámara que atravesa un cemiterio de automóbiles até recalar nunha casa illada que alberga o clube no que traballa Herbal, o narrador deste filme [Imaxes 9 & 10]. O rururbano, de novo, aparece como un refugallo ás portas do espazo civilizado, mais neste caso é, literalmente, o lugar dende onde se conta a historia. Outro exemplo significativo podería ser o clímax de *La estrella errante* (Alberto Gracia, 2018), o momento no que os seus dous protagonistas —o cantante alacantino Rober Perdut e o fotógrafo vigués Nacho Alonso— desaparecen nun solar inzado de fentos despois do que semella un xute de heroína [Imaxes 11 & 12]. Ese solar, que non está construído nin cultivado, está en Tirán, unha zona de transición entre as vilas de Cangas e Moaña que non é nin rural nin urbana nin sequera mariñeira, como acontece en boa parte das Rías Baixas; é un lugar onde todo semella vir xunto, sobreposto, como se pode deducir da xustaposición destas dúas pasaxes escritas no mesmo ano; a primeira por Andrés Precado Ledo, falando da rururbanización da costa galega; a segunda polo xeógrafo californiano Edward Soja, teorizando o concepto do terceiro espazo:

Unha paisaxe promiscua no que todo aparece superposto ou xustaposto: a casa coa súa horta, a residencia de verán ou de fin de semana, a fábrica, o almacén, o pobo, a pequena cidade, a aldea, a viña, o piñeiral ou o prado, e como fondo sempre a ría, coas súas praias e portos pesqueiros ou deportivos e as súas tersas augas portantes de centos de armaduras, destinadas aos cultivos mariños. Unha densa rede de estradas substitúe alí á trama de rúas e avenidas, e unha amplísima mobilidade da poboación é o equivalente aos movementos alternantes das periferias urbanas. En fin, unha cidade difusa e de formación espontánea, carente case sempre de infraestruturas e cun elevado grao de impacto ambiental (Precedo Ledo 1996, 97-98; a tradución é miña).

Todo vén xunto nos terceiros espazos: a subxectividade e a obxectividade, o abstracto e o concreto, o real e o imaxinado, o cognoscíbel e o inimaxinábel, o repetitivo e o diferencial, a estrutura e a axencia, a mente e o corpo, a consciencia e o inconsciente, o disciplinario e o interdisciplinario, a vida cotiá e a historia interminábel (Soja 1996, 56-57; a tradución é miña).



Imaxes 11 & 12: *La estrella errante* (Alberto Gracia, 2018)

Será que o rururbano é o terceiro espazo da xeografía galega, onde calquera actividade, forma ou idea ten cabida? É, en calquera caso, un espazo liberado de significados impostos ou herdados, porque non é o espazo colonizado polo capital, como acontece coas cidades e cos polígonos; nin tampouco é o espazo idealizado da tradición, que sacraliza a terra, o mar e a montaña; é, polo contrario, un significante aberto, sen un relato previo, que pode ser definido nun sentido ou noutro. Antón Reixa —e, antes del, Manuel Rivas— apoiáronse nesa ambivalencia para comezar e pechar *O lapis do carpinteiro* — novela e filme— nesa terra de ninguén, nunha tentativa de fuxir das interpretacións

maniqueas que poderían reducir os seus personaxes a unha dicotomía de bos e maos. Alberto Gracia, pola súa banda, procurou no rururbano moañés un limbo entre o real e o imaxinario para levar a Perdut e Alonso cara outra dimensión, coma se fosen personaxes de *Twin Peaks. The Return* (David Lynch, 2017). Estes novos achegamentos ao rururbano como espazo marxinal, lonxe de aldraxalo, salientan a súa potencialidade: todo semella posíbel no rururbano, porque todo está aínda por facer.



Imaxe 13 (Esquerda): *Canedo* (Usúe Arrieta & Vicente Vázquez, 2010)

Imaxe 14 (Dereita): *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014)

Unha segunda tendencia afonda precisamente nesta dimensión laboriosa do territorio rururbano ao representalo como lugar de traballo, como fai a curtametraxe *Canedo* (Usúe Arrieta & Vicente Vázquez, 2010), un retrato desta aldea da periferia noroeste ourensá a través da transformación dunha árbore primeiro en madeira, despois en papel e finalmente nun libro, para o que debe ser cortada, transportada e procesada por un feixe de profesionais dos sectores madeireiro, químico e editorial [Imaxe 13]. O rururbano, en *Canedo*, configúrase polo tanto como unha rede de contrastes complementarios, onde as distancias entre a casa, o monte, o serradoiro e a imprenta fican comprimidas por cada corte da montaxe. A curta ofrece unha imaxe dinámica deste lugar nas antípodas doutras representacións dos espazos laborais rururbanos que poñen o foco no tedio e na inacción —as longas xornadas que debe aturar o protagonista de *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014), un documental sobre o traballo na quenda nocturna dunha gasolinera en Guillarei, preto de Tui [Imaxe 14]— ou ben na ruína e no abandono — as vellas estruturas industriais e portuarias que visita o protagonista de *Las altas presiones* (Ángel Santos, 2014) á procura de localizacións cinematográficas na contorna das Rías de Pontevedra e de Vigo, como a fábrica de louza Pontesa, en Pontesampaio, ou o cargadoiro de ferro e volframio que os alemáns empregaron antes e durante a Segunda Guerra Mundial, en Rande; dous lugares ancorados no pasado que aparecen aquí comestos pola vexetación

[Imaxes 15 & 16]. O rururbano, neste caso, tamén é un avatar pasaxeiro, que latexa por un tempo limitado até ficar unha tempada en barbeito.



Imaxes 15 & 16: *Las altas presiones* (Ángel Santos, 2014)

Fronte a estas últimas visións dos espazos laborais rururbanos coma lugares empantanados, a longametraxe *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014) tenta historiar a súa xénese mediante a representación do proceso mesmo da súa construción: os edificios onde traballan os membros da cuadrilla protagonista están precisamente a empurrar a fronteira urbana cara o interior das parcelas rurais, polo que este filme está ategado de imaxes onde o formigón convive co millo dos campos ou coa area das praias [Imaxes 17 & 18]. A recesión paralizou moitos deses edificios e impediu que consolidasen unha trama urbana onde antes había un tecido rural, contaminando varias paisaxes do Golfo Ártabro con esqueletos de promocións inmobiliarias inconclusas, como os chalés inacabados que se erguen sobre a Grande Praia de Miño e que Alfonso Zarauza, o director de *Os Fenómenos*, soubo integrar na súa ficción como testemuñas dun momento ominoso da nosa historia recente.



Imaxes 17 & 18: *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014)

As ruínas, con todo, están sempre habitadas pola memoria do que aconteceu neses lugares. Pontesa, sen ir máis lonxe, reaparecerá en *Nación* (Margarita Ledo, 2020) como

espazo laboral e, sobre todo, como espazo de vida; como un axente da historia que posibilitou que varias xeracións de mulleres tomasen conciencia do seu rol como persoas e como traballadoras na sociedade galega, alén da casa e da fábrica. Moitos planos de *Nación* salientan a integración destas figuras femininas na paisaxe rururbana, actualizando en clave feminista unha tradición iconográfica que xunguía a muller coa nai (ver Barreiro González 2020). Desta vez, en troques de ser un home que filma á súa propia nai, nunha sinécdoque pernicioso na que tódalas mulleres serían nais e tódalas nais serían a nosa nai, Margarita Ledo filma ás antigas traballadoras de Pontesa como iguais, como colegas de xénero e de xeración, retratándoas na súa contorna de forma individual e colectiva, unhas veces soas, outras veces en grupo e outras veces acompañadas polas súas fillas ou netas, sempre entre a terra, o mar, a fábrica e a vila: espíritos libres que poden ser, simultaneamente, señoras da súa terra [Imaxe 19].



Imaxe 19: *Nación* (Margarita Ledo, 2020)

Nación transita entre a abordaxe do territorio rururbano como espazo laboral e como espazo de vida, unha terceira tendencia que até agora apenas exploraran títulos como *Fóra* (Xan Gómez Viñas & Pablo Cayuela, 2012) ou, de novo, *Esquece Monelos*, dous filmes de non-ficción que “tratan de ofrecer retratos urbanos de barrios, lugares e espazos esquecidos pola historia ‘oficial’ das súas cidades”, como explica Julio Vilariño:

Ambos os dous filmes intentan retratar a conexión entre o espazo, a memoria, os veciños e as relacións sociais económicas amparados na historia do compostelán barrio de Conxo e o coruñés río Monelos, utilizando imaxes de arquivo, entrevistas e filmacións propias para amosar as interconexións entre a xente e o espazo debidas a políticas urbanísticas que trataron, no primeiro caso, de illar un barrio do resto da cidade e, no segundo, ocultar un río baixo a cidade para gañar terreo edificable (2021, 136).

A relación entre o barrio de Conxo e a cidade de Compostela continúa a ser problemática case un século despois da súa fusión municipal, xa que a fronteira entre o primeiro e a segunda segue sen estar completamente suturada. A Rúa Romero Donallo funciona aínda como unha trincheira que separa dous universos: a fachada nordeste, coa súa liña de edificios de seis a oito andares, anuncia o espazo urbano do Ensanche; pola contra, a beira-rúa suroeste, cos seus edificios exentos entre prados baixos e predios sen construír, encarna o espírito rururbano que aínda conserva Conxo, por moito que os novos edificios da Rúa García Prieto e da Avenida de Ferrol —que está absurdamente trazada na dirección oposta ao camiño cara esa cidade— tenten crear unha aparencia urbana que non defraude as expectativas dos seus moradores. *Fóra*, sendo un filme sobre a historia do Hospital Psiquiátrico de Conxo, reflicte precisamente sobre ese difícil encaixe de Conxo en Compostela, ao que lle dedica o seu segundo capítulo, titulado ‘El primer loco’ pola novela homónima de Rosalía de Castro (1881). A composición das imaxes dese segmento salienta a separación espacial e simbólica desas dúas entidades mediante a escolla do punto de cámara: os grandes planos xerais de situación amosan un forte contraste de tipoloxías e alturas entre as vivendas de Conxo e as do Ensanche, así como a presenza de grandes masas forestais circundando a cidade e tamén de numerosas zonas verdes no interior da trama urbana [Imaxe 20]. Dende esa perspectiva, Compostela non é, en absoluto, unha cidade vertical, pechada sobre si mesma, senón unha localidade enchoupada pola súa herdanza rural, polo que os espazos rururbanos de Conxo non son a excepción, senón a norma. Noutro plano dese mesmo segmento, unha trama irregular de pequenas edificacións mergulladas entre masas forestais está filmada a carón da fábrica de antenas parabólicas Televés [Imaxe 21]. A presenza dunha antena no medio do cadro, en primeiro plano, crea unha confrontación na imaxe que obriga a repensar as nocións de paisaxe rural e de paisaxe industrial de acordo cunha realidade galega que porfia en contrariar o imaxinario anglosaxón, como suxire o comentario do propio filme:

Conxo non é unha paisaxe industrial: non hai edificios de tixolos vermellos, nin galpóns, nin chemineas fumegantes ou fábricas abandonadas. Houbo unha estación, inaugurada o 15 de setembro de 1873; e hai un manicomio, inaugurado o 1 de xullo de 1885. Hai tamén unha fábrica de antenas, mais non é a que Luis, o primeiro tolo, viu vomitar mestas labaradas de fume. O manicomio é a fábrica de Conxo (00:30:20 – 00:31:10).



Imaxes 20, 21, 22 & 23: *Fóra* (Xan Gómez Viñas & Pablo Cayuela, 2012)

Outros planos de *Fóra* amosan o impacto que as infraestruturas de comunicación teñen no territorio, como as vías ferroviarias ou as estradas periféricas [Imaxes 22 & 23]. A composición destas imaxes tende a salientar a intrusión destes elementos na paisaxe, malia seren os puntos de observación dende os que a maioría da poboación galega actual contempla a paisaxe durante os seus desprazamentos cotiás. A lóxica destas infraestruturas favorece a uns a costa doutros, como xa argumentaba a curtametraxe *Autopista, unha navallada á nosa terra* (Llorenç Soler, 1977): así, para poder unir varios puntos afastados no menor tempo posíbel, estas novas vías rematan por crear barreiras que separan lugares que antes estaban próximos. A súa multiplicación, ademais, levou á “substitución do sistema territorial tradicional en Galiza (paisaxe de agras) polo actual, que supuxo”, segundo Xosé Constenla Vega, “a transformación do seu vector de

organización, pasando de ser a produción agrícola a ser a accesibilidade (redución dos tempos de desprazamento)” (2017, 96). Neste século, en consecuencia, conta máis rápido atravesamos o territorio menos reparamos nel, polo que os planos contemplativos de *Fóra*, nos que a duración excede a narración de acordo coa vella receita da imaxe-tempo (ver Deleuze 1987), devolven a paisaxe rururbana ao primeiro plano, antepoñendo a perspectiva daquelas persoas que a habitan á das que apenas a transitan.

Ángeles Huerta tamén repara na exuberante profusión de autoestradas que moldean a contorna rururbana coruñesa: no primeiro segmento de *Esquece Monelos*, titulado ‘Nacemento: a imposibilidade de ver un río’, varios grandes planos xerais picados amosan, dende o alto, os novos viadutos que enlazan a AG-55 coa AC-15, xusto por riba da aldea da Furoca [Imaxe 24]. A montaxe, realizada pola tamén directora Sandra Sánchez, antepón un par de planos de detalle rodados nesa aldea —un gato nunha xanela, un cabaceiro de formigón rematado por cinco pináculos de pedra— a eses grandes planos xerais, para así ancorar as imaxes nese espazo mergullado baixo as autoestradas, onde as ovellas, de novo, pacen con vistas á refinería. A secuencia contrasta a monumentalidade dos viadutos, filmados antes de ser abertos ao tráfico, coa paciente existencia dunha aldea que resiste o abandono, malia ter máis casas baleiras que habitadas. Segundo avanza a metraxe, o ángulo da cámara muda e os grandes viadutos pasan a ser filmados dende abaixo, coa cámara ao pé dos seus pilares, reproducindo a perspectiva dos moradores desa aldea á que o progreso lle pasou literalmente por riba [Imaxe 25].



Imaxes 24 & 25: *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2017)

Ese primeiro segmento, coa súa dialéctica entre filmar a paisaxe rururbana dende fóra e dende dentro, condensa o dispositivo de representación deste documental, que cuestiona todo o tempo a nosa percepción do territorio. Que é o que vemos cando saímos da casa? Vemos aquilo que nos queren amosar e, sobre todo, aquilo que nos permiten enxergar dende a rúa, dende a estrada, dende os trens ou, directamente, a través das pantallas. Por ese motivo, as estratexias de posta en escena de Ángeles Huerta en *Esquece Monelos*

procuran facernos ver o que está oculto, isto é, o que foi retirado da nosa vista por non ser vistoso, por non encaixar na idea da cidade e do territorio daquelas persoas que tiñan e teñen o poder de decidir o que se deixa ver e o que se deixa morrer. Porén, como a xeografía é teimosa, moitas das cousas que foron ocultadas adoitan reaparecer na superficie despois dun tempo, como o curso do río Monelos, que funciona neste filme como o elemento que estrutura a súa narrativa en cinco segmentos: o comentado ‘Nacemento: a imposibilidade de ver un río’ seguido dos ‘Tramo 1: o baleiro’, ‘Tramo 2: a destrución’ e ‘Tramo 3: o segredo’ até chegar á ‘Desembocadura: a auga dentro da auga’. Cada segmento avanza polo territorio en paralelo ao río, estea á vista ou non, e procura nas súas marxes aquelas persoas, historias e experiencias que poidan explicar aquilo que a cidade quixo esquecer; nomeadamente, o seu pasado rural ou marxinal.

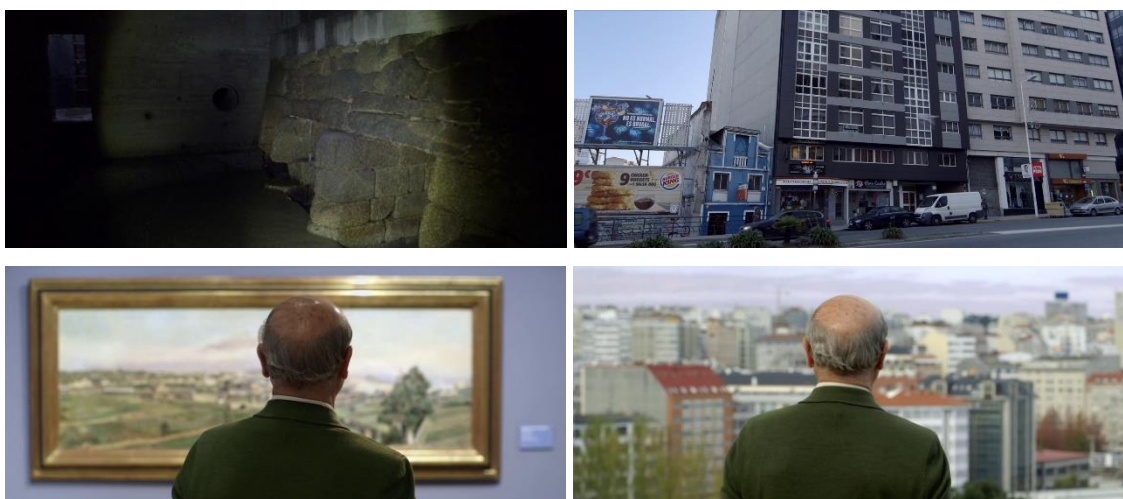
Hai dous tipos de planos que Huerta repite ao longo do filme para devolver o río á súa condición de espazo de vida: dunha banda, os paseos en plano secuencia cos moradores da Furoca ou do Martinete, onde os contrastes que definen a paisaxe rururbana aparecen en todo o seu esplendor, cunha primeira liña de casas baixas de pedra ou de formigón sobre as que despois aparece unha segunda liña formada por torres de pisos, edificios fabrís e superficies comerciais [Imaxe 26]; doutra banda, os breves retratos filmados en plano medio fixo, sempre no exterior, dos moradores de cada un dos lugares que atravesa o río e o filme, empregados a xeito de coda para pechar cada segmento [Imaxe 27]. Nos dous casos, hai unha vontade de filmar a paisaxe con agarimo, como lugar de memoria e de pertenza, facendo que os seus contrastes revelen o pouso da historia a través da acumulación de estruturas e de experiencias.



Imaxes 26 & 27: *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2017)

A partir do terceiro segmento do filme, os elementos da paisaxe rururbana desaparecen baixo a superficie urbanizada, como a antiga ponte de pedra soterrada dentro do sarcófago de formigón que leva o río Monelos até a súa desembocadura no peirao de San Diego [Imaxe 28], ou ben fican eclipsados pola verticalidade da súa contorna, como algunhas

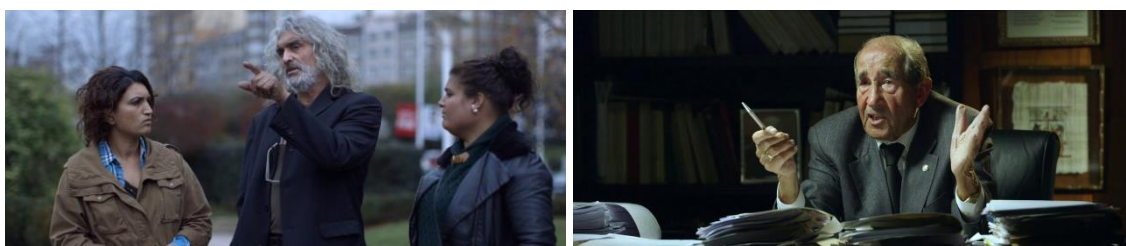
casas baixas acosadas por edificios altos [Imaxe 29]. Estes vestixios suxiren que a interface rururbana aínda latea no interior da cidade; unha idea reforzada pola xustaposición na montaxe de imaxes do pasado e do presente que acompañan os relatos de varias persoas maiores sobre as transformacións de grandes áreas como Elviña ou Oza. O momento que mellor expresa esa lonxevidade rururbana é a dobre contemplación dunha contemplación —dous planos dun home que contempla, primeiro, unha pintura que reproduce unha vista da cidade en 1891, e despois, a vista real da cidade en 2016 dende a mesma posición na que se atopaba o pintor daquel cadro, no actual Parque de Oza [Imaxes 30 & 31]— porque constata que a paisaxe rururbana ten unha dimensión histórica que o proceso de urbanización non sempre pode eliminar: calquera lugar tivo antes outro aspecto que condiciona tódolos seus avatares presentes e futuros.



Imaxes 28, 29, 30 & 31: *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2017)

A confrontación dos veciños retratados en *Esquece Monelos* co pasado rururbano da súa cidade faise explicitamente política no cuarto segmento do filme mediante unha montaxe alterna entre os testemuños dun patriarca cigano coas súas fillas —Bienvenido, Lourdes e Esther Gabarri— e do antigo alcalde da Coruña durante os anos da transición, José Manuel Liaño Flores. O lugar de gravación das súas entrevistas establece, de entrada, as súas respectivas posicións de partida: a familia Gabarri fala dende o xardíns da Praza do Tebeo, fronte á estación de buses e ao edificio de El Corte Inglés, sinalando o emprazamento exacto das chabolas que habitaron nos anos setenta, canda o último treito do río Monelos [Imaxe 32]; Liaño Flores, pola contra, aparece primeiro camiñando pola rúa como unha pantasma que volve do alén, para despois falar dende a comodidade

burguesa do seu despacho [Imaxe 33]. Os dous testemuño evocan un lugar e un momento concreto —o solar da Cubela onde houbo un poboado de chabolas á beira do río— dende experiencias antitéticas: o discurso dos moradores fronte ao discurso do poder. A montaxe, no entanto, fomenta un diálogo verbal e visual entre un testemuño e outro, combinando planos das declaracións con fotografías da época, que amosan o lamazal sobre o que despois se construírían os primeiros centros comerciais da cidade. O ton duns e doutro tamén difire: os moradores ciganos falan cunha melancolía distante, conscientes da precariedade extrema na que transcorreu a súa mocidade, mentres que o ex-alcalde nonaxenario diserta altivo sobre os esforzos administrativos para erradicar o chabolismo na cidade: “foi un labor arduo, pesado, custoso, molesto, mais ao final ficou limpo aquilo” (00:56:17 – 00:56:23; a tradución é miña).



Imaxes 32 & 33: *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2017)

Será que a herdanza rururbana da Coruña, simbolizada polo curso soterrado do río Monelos, tamén se poderá limpar algún día, coma se fose un refugallo molesto? As imaxes televisivas das enchentes de marzo de 1999 no barrio da Ponte de Pedra, que Huerta recupera en varios momentos de *Esquece Monelos*, lembran que a auga é capaz de devolver a memoria do territorio á superficie por moito asfalto que se lle bote enriba. O rururbano, polo tanto, está nos alicerces desta e doutras cidades e vilas galegas. Reprimir a súa existencia é unha tarefa condenada ao fracaso. Cómpre, máis ben, convivir de forma consciente coa súa presenza ubicua: a fin de contas, é o campo de atrás que vemos dende a xanela traseira de moitas das nosas casas.

O cinema e o audiovisual teñen un papel activo nesta tarefa, porque poden explorar, codificar e resignificar estas paisaxes nun sentido ou noutro, como espazos marxinais, laborais ou, simplemente, como espazos de vida. Hai máis exemplos nesta liña, moitos nas redes, como [Guías turísticas satánicas: Polígono de Coia](#) (Vicisitud y Sordidez, 2014), un célebre autorretrato urbano que definía este barrio vigués como “un cruzamento imposíbel entre o brutalismo inglés de ‘tower blocks’ e o caos do camiño de vacas galego”

(Vicisitud y Sordidez, 2012; a tradución é miña); mais xa comeza a haber tamén algunha longametraxe de ficción que olla sen prexuízos cara a interface rururbana, como *Matria*. Os ansiosos itinerarios da súa protagonista por distintos lugares da Ría de Arousa semellan a adaptación cinematográfica das palabras coas que Andrés Precedo Ledo describía máis arriba a rururbanización da costa galega (1996, 97-98): así, nun día calquera, Ramona cruza varias veces a ponte da Illa de Arousa, conduce o seu coche polas corredeiras que a levan dende a casa do seu mozo até a fábrica de conservas na que traballa, ten tempo de tomar un café no bar dunha amiga á beira do mar e mesmo de visitar á súa filla nun pub dunha vila que aínda non conseguín identificar — Vilanova? Vilagarcía? O seu movemento perpetuo atravesará un tecido confuso e vivo onde non é doado orientarse nin tampouco atopar un lugar propio, como lle acontece a ela, mais onde tódalas personaxes tentan facer o que queren dentro do que poden — que sempre é pouco. O público que non sexa arousán ficará desorientado coa xeografía do filme, porque o mar, as casas e as leiras semellan estar por todo o lado, sen que haxa un patrón claro que permita identificar a posición relativa da liña de costa, dos núcleos habitados e das zonas de cultivo. Onde remata a vila e comeza a aldea? Esa aparente desorde espacial serve, na verdade, para exteriorizar as presións que Ramona ten que aturar todo o día e tódolos días, no choio, na casa, co mozo e coa filla, nun bucle cotiá que pode dar cabo dela. O rururbano, en *Matria*, ofrece simultaneamente o mellor e o peor do país, todo xunto, na lóxica dos terceiros espazos: é un espazo de posibilidade que pode, ao mesmo tempo, esmagar a calquera. A decisión de filmar no centro de Pontevedra o longo zoom de achegamento no que Ramona consegue gozar dun breve momento de calma sinala o nesgo urbano da ollada de Álvaro Gago, o director de *Matria*: a interface rururbana aínda non é, por agora, unha paisaxe bucólica onde poidamos atopar a paz interior. Todo será cuestión de seguir a ollar para este gran campo de atrás, porque hai algo alí, nese alén que até agora mantivemos fóra de campo, que nos pode explicar o que somos e como somos. Nese lance, os moradores das Torres de Foz teñen xa máis de corenta anos de experiencia. Que pensarán cando ollan pola xanela?

Bibliografía

Barreiro González, María Soliña. 2020. The Mother Awaits: Woman and Landscape in Galician Non-Fiction Cinema. En Cordero-Hoyo, Elena & Soto-Vázquez, Begoña

- (eds.), *Women in Iberian Filmic Culture: A Feminist Approach to the Cinemas of Portugal and Spain* (pp. 177-193). Bristol: Intellect Books.
- Bastos, Rita. 2014. Entre o rural e o urbano. *A Cuarta Pared* 23. Consultado o 25 de xullo de 2023 en <http://www.acuartapared.com/barrio-paisaxe-os-verdes-anos/>
- Castro, Rosalía de. 1881. *El primer loco. Cuento extraño*. Madrid: Imprenta y Librería de Moya y Plaza.
- Constenla Vega, Xosé. 2018. *O colapso territorial en Galiza*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Deleuze, Gilles. (1985) 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Domingues, Álvaro. 2009. *A Rua da Estrada*. Porto: Dafne Editora.
- Méndez Ferrín, Xosé Lois. (1964) 1984. *Arrabaldo do norte*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Muñoz, Beatriz. 2021. Cómo A Coruña creció en vertical: una temprana relación con los edificios altos y ordenanzas permisivas desde los 60. *El diario*. Consultado o 19 de xullo de 2023. Disponible en https://www.eldiario.es/galicia/coruna-crecio-vertical-temprana-relacion-edificios-altos-ordenanzas-permisivas-60_1_8360265.html
- Precedo Ledo, Andrés. 1996. Entre lo rural y lo urbano. En *Otra visión de Europa, escrita en Galicia* (pp. 73-105). Madrid: Fundación Encuentro.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell Publishers.
- Vicisitud y Sordidez. 2012. Mi vida. My life. My 'polígano'. (Guías turísticas satánicas 3: El Polígono de Coia). Consultado o 28 de xullo de 2023. Disponible en <https://vicitudysordidez.com/2012/07/mi-vida-my-life-my-poligano-guias.html>
- Vilariño, Julio. 2021. Habitar un espacio. A construción do lugar no NCG. En Nogueira, Xosé (ed.), *Lume na periferia* (pp. 133-146). Vigo: Editorial Galaxia.