

# O tratamento crítico do Novo Cinema Galego na prensa xeralista: unha análise de *La Voz de Galicia* desde a teoría do *framing*

Celia Eiras Rubín

Universidade de Santiago de Compostela, Galicia

---

Celia Eiras Rubín

Estudante de Xornalismo e Comunicación Audiovisual na Universidade de Santiago de Compostela. Bolseira no departamento de Ciencias da Comunicación. A presente investigación é o meu Traballo de Fin de Grao, titorizado por Marta Pérez Pereiro e cotitorizado por M<sup>a</sup> Soliña Barreiro, que estará rematado e revisado cando se celebre o congreso. Enderezo electrónico: [celiaeiras99@gmail.com](mailto:celiaeiras99@gmail.com)

## Resumo

Ao longo da última década, agromou en Galicia unha nova forma de facer cine. Arredor da etiqueta 'Novo Cinema Galego' orbitaron cineastas e filmes coa intención común de expresar a identidade territorial galega mediante a experimentación periférica das formas, afastándose dos modelos industriais. Paralelamente, profesionais da crítica cinematográfica e do xornalismo dedicáronse a cubrir a actualidade do movemento desde medios dixitais e impresos, algunhas e algúns empregando a súa actividade coma ferramenta conscientemente reivindicativa da corrente. Este artigo analiza desde a perspectiva do framing os enfoques ideolóxicos e temáticos operados nos textos xornalísticos publicados no diario La Voz de Galicia co gallo dos filmes estreados entre 2019 e 2021 —O que arde (Óliver Laxe 2019), Longa noite (Eloy Enciso 2019), Arima (Jaione Camborda 2019), Lúa vermella (Lois Patiño 2020) e Nación (Margarita Ledo 2020)— asociados a esta corrente cinematográfica. O obxectivo é identificar e entender o rol que tivo a crítica na construción e desenvolvemento do Novo Cinema Galego nunha etapa marcada polo seu achegamento aos modelos industriais e mais ao público xeral.

**Palabras chave:** Novo Cinema Galego, Crítica de cinema, Framing, La Voz de Galicia, Cinema periférico.

## Abstract

Over the last decade, a new way of making films has emerged in Galicia. Filmmakers and films orbit around the label 'Novo Cinema Galego' with the common intention of expressing the Galician territorial identity through the peripheral experimentation of forms, moving away from industrial models. At the same time, professionals in film criticism and journalism have devoted themselves to covering the current state of the movement from digital and print media, some of them using their activity as a tool that is consciously vindicating the wave. This article analyzes from a framing perspective the ideological and thematic approaches operated in journalistic texts published in the newspaper La Voz de Galicia around the films released between 2019 and 2021 —O que arde (Óliver Laxe 2019), Longa noite (Eloy Enciso 2019), Arima (Jaione Camborda 2019), Lúa vermella (Lois Patiño 2020) and Nación (Margarita Ledo 2020)— associated with this film movement. The aim is to identify and understand the role that criticism has played in the construction and development of the Novo Cinema Galego at a stage marked by its approach to industrial models and the general public.

**Keywords:** Novo Cinema Galego, Film criticism, Framing, La Voz de Galicia, Peripheral cinema.

## 1. Introducción

A historia convencional sitúa o nacemento da crítica de arte na Grecia Clásica. Ata o século III antes da nosa era, as artes foran concibidas coma resultado da inspiración divina, desterrando desde esta posición toda posibilidade de evolución ou de historia (Venturi 1979, 46). Os tratados de Xenócrates sobre pintura e escultura, inspirados no interese ontolóxico dedicado por Platón e Aristóteles á arte (McDonald 2004, 44), poñen por vez primeira na historia unhas ideas estéticas concretas en relación con determinadas posibilidades artísticas. Deste compendio de consellos e preceptos destinados a pintores e escultores xorde entón a crítica; da relación entre unha regra de xuízo e a percepción da obra (Venturi 1979, 47).

Dous milenios após Xenócrates, inventáronse o kinetoscopio, o zoopraxinoscopio, o cinematógrafo e demais aparellos arcaicos capaces de satisfacer unha secular teima moderna: a captura e reprodución de imaxes en movemento. O cinema non tardaría moito en popularizarse e en desenvolver a linguaxe e os principios necesarios para ser considerado arte. Empeza a recibir, daquela, atención por parte da crítica; unha disciplina xa non practicada por un limitadísimo grupo de sabios ou *homes de ciencia*. A crítica de arte, e sobre todo a de cinema como arte máis popular, atopaba xa un certo espazo na opinión pública, impulsada pola súa presenza en publicacións periódicas e xornais —uns poucos especializados, uns cantos máis xeralistas—.

O rol crítico implicaba entón un nivel distintivo de experiencia respecto á forma criticada, e a comunidade crítica era percibida coma crucial no modelado e na mediación da discusión sobre cinema: «A crítica ábrese ao debate, intenta convencer, invita á refutación. Tórnase parte do intercambio público de opinións» (Eagleton 2005 : 10). Porén, nos últimos anos o campo da crítica de cinema foi sometido a importantes reformas. Por unha banda, a chegada da web multiplicou os polos de produción de contidos, aclimatando un espazo na esfera pública para as voces amadoras e non institucionalizadas. Por outra, a caída dos ingresos de imprenta propinou un forte golpe aos medios tradicionais.

A situación asaíouse particularmente coas seccións culturais dos diarios xeralistas, percibidas como asuntos de segunda orde na xerarquía de relevancia temática da axenda mediática. A crítica xornalística atopábase condicionada a priori pola esixencia dun maior grao de adaptación á actualidade informativa e a unha selección de contidos máis universalizada (Mercado Sáez 2013). A estas limitacións sumáronse unhas novas: a escasa especialización das e dos profesionais, a banalización dos contidos, a auge do amatorismo, a información de simple *corta-e-pega* e a conversión do feito noticioso en *commodity* (Salaverría 2010).

A grandes trazos, esta é a situación na que se atopa o xornalismo e a crítica culturais a día de hoxe en Galicia. O obxectivo deste traballo é examinar o rol operado pola crítica publicada en prensa xeralista a través do diario *La Voz de Galicia*, arredor dun suxeito concreto: o Novo Cinema Galego. Esta corrente audiovisual consolidouse ao comezo dos anos 10, ao abeiro dun contexto atinado: a accesibilidade dos medios dixitais e mais o ánimo da administración pública a destinar máis cartos ao cinema nacional conxúganse co agromo na comunidade cinematográfica galega dunha nova forma creativa afastada dos modelos estritamente industriais. Unha década despois, algúns autores —e case ningunha autora— do Novo Cinema Galego teñen colleitado prestixio internacional e incluso sobordado os límites das marxes artísticas para ache-

garse ao público xeral.

Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2020) propoñen a existencia dun grupo de críticas e críticos que acompañaron ao Novo Cinema Galego desde posicións militantes, empregando os seus textos para xerar atención cara os filmes circunscritos no movemento. A presente investigación parte desta hipótese, empregando coma obxecto de estudo a produción crítica publicada en *La Voz de Galicia* arredor dos filmes máis recentes asociados ao Novo Cinema Galego: *O que arde* (Óliver Laxe 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso 2019), *Arima* (Jaione Camborda 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño 2020) e *Nación* (Margarita Ledo 2020). Decidimos analizar a etapa máis industrial do movemento co propósito de definir ata que punto a retroalimentación positiva entre crítica e cineastas permanece nunha coxuntura diferente, menos apegada ás dinámicas periféricas. E, en segundo lugar, tomouse coma mostra un diario xeralista coa fin de estudar o espectro da axenda mediática máis institucionalizado e, de facto, máis afastado da esfera de acción da corrente.

A novidade que presentamos neste estudo é a análise dos textos xornalísticos desde unha perspectiva empírica, a partir da perspectiva do *framing*. Esta teoría, tamén chamada do encadre, propón que a produtora ou produtor da información pon especial atención nuns aspectos do feito noticioso en detrimento de outros doutros (Entman 1993), enfocando a si o texto cara un frame, cadro ou marco determinado. Mediante unha análise pormenorizada de ditos textos, podemos reverter o proceso de encadre de xeito que cheguemos ao marco a partir do cal se orixinou e enfocou a mensaxe.

## 2. A crítica de cinema

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

Podemos atopar a diario pezas do xénero na sección cultural dos xornais xeralistas ou en medios especializados, xa sexan impresos ou dixitais, onde profesionais da información adoito analizan textos filmicos e expresan as súas impresións arredor dos mesmos. As consumidoras e consumidores de cinema, así coma das artes en xeral, sérvense da crítica coma un filtro polo que cribar a inxente cantidade de produtos ofertados a través de diferentes medios e plataformas (Carroll 2008). As críticas e críticos de cinema exercen un rol de mediación mediante a recomendación de películas, mais tamén axudando á comunidade lectora a comprender a basta cantidade de oferta á que se enfrontan.

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

### 2.1. A función da crítica

A cuestión arredor da función esencial da crítica é abordada de xeito diferente segundo o campo de estudo desde o que se acheguen as autoras e autores; ben desde o campo do xornalismo, ben desde os estudos culturais ou desde a propia crítica cultural coma profesión. Desde estas últimas disciplinas, a

énfase recae sobre cuestións arredor da propia ontoloxía da crítica, facendo especial fincapé na importancia da función avaliativa da mesma (Rosenbaum 1995; Carroll 2008; McDonald 2007; Frey 2015). Pola contra, os manuais sobre xéneros xornalísticos tenden a recalcar a importancia da recepción das pezas e o seu encadramento na axenda mediática (Armañazas e Díaz Noci 1996; Abril Vargas 1999; Galindo 2000).

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

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

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

O propósito da presente investigación non é o estudo da recepción dos filmes ou críticas por parte do público, senón os procesos de significación e transformación que se dan entre filmes e pezas xornalísticas e entre cineastas e críticas. Polo tanto, deixaremos de lado o que acontece cando as mensaxes chegan ao público. A partir de agora, pois, centrarémonos na función da crítica dentro dos procesos de valoración do filme que acontecen entre o acto cinematográfico e o texto xornalístico.

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

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

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

Mercado Sáez (2013) distingue tres graos de especialización no xornalismo cultural, en función de factores coma os contidos, a periodicidade, a configuración formal, a comprensibilidade das mensaxes ou o emprego de termos especializados. Un primeiro nivel, que esixe un maior grao de adaptación á actualidade informativa e unha selección dos contidos máis universalizada, correspóndese cos xornais xeralistas e os telexornais. A nosa mostra, tomada do diario *La Voz de Galicia*, corresponde maioritariamente a este nivel de especialización, como veremos máis adiante.

Un segundo nivel atinxe aos suplementos especializados de periodicidade semanal de diarios de información xeral. Se ben as informacións sobre cinema nos espazos diarios dos xornais adoitan limitarse a informar sobre estreas ou premios, nos seus suplementos semanais, «a crítica, realizada por colaboradores externos, é o xénero estrela. Se nas páxinas diarias priman os xéneros informativos (noticias, reportaxes e entrevistas), os suplementos outorgan máis importancia á reportaxe interpretativa, á análise e sobre todo, á crítica» (Mercado Sáez 2013, 174). Analizaremos algunhas pezas próximas a este nivel, publicadas no suplemento cultural *Fugas*.

Por último, nun terceiro nivel atópanse os contidos de carácter monográfico en calquera soporte e oferta independente que é seleccionada pola audiencia en función desa especialización anunciada. Cumpriría realizar un subdivisión neste último nivel coa fin de distinguir aquelas publicacións dedicadas á divulgación cultural de todo tipo e aquelas especializadas nunha única disciplina artística, que corresponden á última gradación da especialización.

Pola súa banda, Abril Vargas (1999) observa preciso distinguir entre crítica *xornalística* e crítica *especializada*. A crítica especializada, que se corresponde co terceiro nivel anunciado por Mercado Sáez, dótase dun carácter ensaístico e non se atopa suxeita á inmediatez da actualidade. Pola contra, a crítica xornalística, que atopa o seu espazo nas páxinas dos diarios, atinxiría ao primeiro e o segundo nivel de especialización. Esta última, destinada a un público heteroxéneo e non especialista, será a que estudaremos no presente traballo. O noso obxectivo, pois, será dar conta de como a función da crítica coma avaliación razoada da arte pode axustarse ás condicións de produción e recepción dun diario xeralista como é *La Voz de Galicia*.

## 2.2. A crítica na era dixital

McDonald observa na fusión do sentido da crítica coa exexese a orixe dunha tendencia á inclusión doutras perspectivas máis alá do valor artístico, como a análise do contexto histórico ou da sintomatoloxía ideolóxica. O autor lamenta que, na actualidade, estes outros criterios semellan ter absorbido a importancia preponderante da función avaliativa. Podemos atopar unha primeira causa na aprehensión desenvolvida pola academia durante a segunda metade do século XX cara criterios que implican unha certa subxectividade, como de certo é a avaliación dunha obra.

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

e privilexio que axexan detrás» (McDonald 2007, 122).

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

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

Alén do crecente distanciamento entre crítica académica e xornalística, un segundo detonante foi a vertedura masiva das actividades e contidos á web. A chegada do século XXI implicou transcendentais cambios no funcionamento dos medios de comunicación e das dinámicas de consumo da sociedade. En primeiro lugar, os xornais e revistas tiveron que enfrontarse a un contexto dixital no que o cobro dos contidos chocaba frontalmente coa gratuidade nativa da rede, mentres os ingresos de imprenta minguaban progresivamente (Salaverría 2019; Grueskin et al. 2011).

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

Consolidouse un cambio de paradigma contrario á natureza avaliativa da crítica, estreitamente vencellado á precariedade e á desprofesionalización. A escasa especialización das e dos profesionais, a banalización dos contidos, a auxe do amadorismo, a información de simple corta-e-pega ou a conversión do feito noticioso en *commodity* son algunhas das características senlleiras que Salaverría (2010) atribúe ao xornalismo dixital. As dinámicas de valoración dos filmes axustáronse a unha mentalidade de avaliación numérica —“sobre cinco estrelas”—, se non binaria —“polgar arriba/polgar abaixo”— (Goldstein 2008, Galindo 2000), destinada á elaboración de contidos de rápida produción e descodificación.

Noutras palabras, afianzouse unha tendencia cara a desaparición dos procedementos especializados que singularizan a produción crítica. Non soamente no tocante á avaliación, senón tamén á análise e á interpretación: «A crítica xornalística é unha profesión que adoito se mantivo perigosamente próxima ás simples noticias de actualidade (no mellor dos casos) e á publicidade descarada (no peor)» (Rosenbaum 1995, 12).

Outro cambio radical impulsado pola auxe da web foi a multiplicación dos polos de produción de contido en blogs e medios sociais, que favoreceu a expresión crítica de voces non expertas: «A natureza democrática da crítica online desafiaba a crítica baseada en relacións xerárquicas baseadas na confianza no experto da prensa tradicional» (Rossmeier 2008). Esta diversificación trouxo consigo



unha redistribución da autoridade crítica que reduciu drasticamente a cota de poder das expertas e expertos na esfera pública: «A crítica cinematográfica como forma e actividade (tanto de composición como de recepción) volveuse máis amadora, máis curta, máis inmediata e menos considerada» (Frey 2015, 7).

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

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

### 2.3. As críticas e críticos e a súa actividade profesional significativa

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

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

Mediante a selección duns aspectos de entre todos os que compoñen a realidade e desbotar outros, e tamén outorgando unha maior énfase a uns que a outros, a produtora ou produtor da información actúa coma un funil, dotando ao contido dun determinado tratamento informativo. Observamos, pois, que noticias, crónicas, reportaxes ou entrevistas levan impresa tamén a pegada da crítica e son quen de darnos pistas sobre a relación desta cos filmes e cineastas obxecto da súa actividade xornalística.

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

Tendo en conta a hibridación conxénita dos xéneros xornalísticos coma clasificacións descriptoras dunha realidade material en constante cambio, si é certo que podemos localizar un momento na historia do xornalismo, cara a década de 1970, no que a contaminación entre xéneros se fixo máis explícita



ca nunca (Fernández Parratt 2008). O Novo Xornalismo xorde non tanto coma unha evolución natural da escritura, senón coma unha reacción, consciente e impulsada desde a profesión, ao obxectivismo ata daquela practicado na prensa (López García 2012).

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

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

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

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

### 3. O Novo Cinema Galego

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

tes, quen xa non debían depender das empresas produtoras para aplicar ás convocatorias.

No ano 2007, a longametraxe de non ficción *Bs. As.* (2006) comezara a circular por festivais iberoamericanos. O seu realizador, Alberte Pagán, aínda non puidera beneficiarse das axudas ao talento. Non transcorrera nin un lustro daquela cando os críticos Martin Pawley, Xurxo González e José Manuel Sande deron por certa a existencia dun colectivo galego de cineastas estable e cunha liña de creación coherente. Aquela foi a inauguración pública da lapela *Novo Cinema Galego*<sup>1</sup> (Acto de Primavera 2010; Pawley 2010).

O Novo Cinema Galego é un cinema novo porque se sitúa de xeito auto-consciente nas marxes da industria audiovisual, afastado de convencións institucionalizadas e pretensións comerciais. É unha forma libre e independente de filmar, a través da cal a comunidade creadora se move por un único interese, o persoal. O impulso financeiro da administración pública as exime de render na billeteira. Como di Thomas Elsaesser verbo do cinema europeo en xeral, o vivir ás marxes, nun espazo de desinterese económico grazas ás medidas de soporte vital dos gobernos, outorga unha liberdade única ás cineastas (2019, 7).

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

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

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

Recollendo o discutido nuns encontros<sup>2</sup> que tiveron lugar en setembro de 2017 arredor do Novo Cinema Galego, Cristina R. Lesmes enuncia a identidade e mais a comunidade coma os puntos de encontro entre estes autores —dificilmente se poden contar cineastas mulleres nesta primeira xeración do movemento—. Segundo a autora, a cuestión identitaria maniféstase mediante unha «ligazón (física ou simbólica) cun territorio, cunha forma de velo e de amosalo, cunhas formas de practicar cinema». Por outra banda, a comunitaria emerxe coma un «habitar-sentir-e-facer común aglutinador [...] que é presentado como vangardista-periférico-alternativo, e cuxa esencia é concibida como inherente a unha certa idea de localidade» (2021, 35).

### 3.1. A crítica dá a luz ao Novo Cinema Galego

De certo, esa comunidade da que fala Lesmes materializouse e evolucionou

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

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

co devir da década dos 10. Porén, xorde controversia na comunidade do Novo Cinema Galego ante a seguinte cuestión: que naceu antes, o movemento ou a etiqueta? Xurxo González, co-creador da lapela, sostén que o criterio da crítica respondeu a unha contorna existente a priori: «Primeiro existiu un contexto que leu moi ben unha política audiovisual atinada, logo apareceron os cineastas, despois os filmes e, finalmente, todo o demais» (González 2020).

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

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

Xan Gómez Viñas, pola súa banda, opinaba:

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2. O Novo Cinema Galego no mapa transnacional

Cando falamos de cinema transnacional, non estamos recoñecendo nin unha suposta superación do antigo modelo de cinemas nacionais, nin a desaparición das nacións e as súas culturas (Berry 2010). Estamos a falar, máis ben, dun novo sistema de transferencia e debate de valores a través do mapa das nacións de todo o mundo. Sen negar a categoría da nación-Estado coma unidade contemporánea esencial de organización mundial, cómpre preguntármonos ata que punto o impacto da globalización erosionou os límites e funcionalidades da estruturación do mundo en estados cun sistema político-económico diferente e diferenciado. Ante os efectos do capitalismo avanzado, Elsaesser (2015) sinala o novo papel do cinema coma medio do local nunha esfera pública alternativa.

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

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

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

Os festivais de cinema comportáronse coma axentes fundamentais na configuración e no recoñecemento do Novo Cinema Galego, así coma nos cinemas periféricos doutras moitas nacións. Xorde así a concepción dos cinemas pequenos (*Small Cinemas* ou *Cinemas of Small Nations*), coa fin de explicar como encaixan e compiten os cinemas nacionais menores na tensión entre forzas cinematográficas globais —nacionais, estatais, internacionais e transnacionais— no contexto actual<sup>3</sup> (Hjort e Petrie 2007).

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

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

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

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

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

### 3.3. O documental de creación coma reflexo da identidade galega

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

O termo máis propicio para aglutinar todas estas obras é o de *documental de*

---

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

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

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

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

Como vimos antes, moitas autoras e autores optan por empregar intérpretes non profesionais nos filmes. Ás veces as súas intervencións se atopan guionizadas —como en *Trinta Lumes* (2018) de Diana Toucedo, ou *Lúa Vermella* (2020) de Lois Patiño, por exemplo—, mais impera a vontade de que as representadas e representados, as galegas e galegos que captura o dispositivo cinematográfico, se interpreten a si mesmas. Como sinala Cristina R. Lesmes, «o núcleo temático e a materia prima de boa parte das creacións audiovisuais do NCG é precisamente Galiza, representada na súa paisaxe, os seus habitantes, os seus hábitos... case con vocación etnográfica» (2021, 36).

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

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

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

*O complexo de inferioridade* leva-nos a aceptar a mirada alhea como propia. Se falamos para fora temos que asumir os gostos foráneos, é dizer, temos que adaptarmo-nos a um modelo industrial e passar o filtro de selección dos festivais: duraçom padrom, dose de narrativa e certo «autoexoticismo» (em expressom de Margarita



Ledo) unido a um ruralismo ancestral. (Pagán 2021b)

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

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

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

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

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

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

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

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

### **3.4. O achegamento á industria do Novo Cinema Galego**

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

A medida que esta tendencia cara unha relativa industrialización, consolidada definitivamente co éxito comercial d'*O que arde* (Óliver Laxe 2019), ía facéndose máis obvia, máis necesario volveuse na comunidade cinematográfica galega un debate arredor da vixencia do Novo Cinema Galego. A un proceso de distinción do cinema contemporáneo tan reduccionista coma o simple etiquetado, respondían uns criterios igual de simplistas: «a maior número de persoal técnico durante a rodaxe, menor é a posibilidade de entrar na categoría» (Pagán 2021, 260). Na súa “crónica primaveral” co gallo do décimo aniversario do movemento, Xurxo González falaba en pretérito: «O Novo Cinema Galego existiu. Foi unha estraña e magnífica confluencia da que puido e debía gabarse moito máis a cultura galega» (2020).

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

Fernando Redondo (2018) pon como exemplo a Óliver Laxe para salientar a vontade dalgunhas cineastas de saírse das marxes da industria, sempre sen renunciar ao risco e á experimentación<sup>4</sup>. Baixo esa nube de mosquitos creativa á que adoita aludir Pagán armouse unha estrutura semi-industrial de empresas produtoras e distribuidoras «sensíbeis a un cinema artístico que permiten a posibilidade dun cinema industrial artístico, autoral, de calidade» (2021a, 260). Nace así un Novo Cinema Galego Industrial que conxuga vangarda e carácter comercial: «Un cinema de festivais que aspira a buscar un oco nas salas comerciais» (2021a, 260).

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

Aplicando este postulado, podemos entender como as e os cineastas que comezaron facendo un cinema equidistante aos modelos comerciais remataron por entrar na engrenaxe industrial e nos modelos narrativos convencionais. Claro exemplo é a dos «videastas» galegos dos anos 80 —Xavier Villaverde,

4. Unha reportaxe publicada en *El País* no ano 2016 recollía a seguinte cita de Laxe, arredor do momento no que recibiu o premio en Cannes por *Todos vós sodes capitáns*: «Interpretas entón que ese é o teu camiño, non o de ser un cineasta que só vive nas marxes, como quería cando tiña 20 anos, senón o dun cineasta de películas con alma e vontade hexemónica» (en Bono 2017).

Manuel Abad, Antón Reixa— coma o primeiro —e ata o NCG, o único— grupo de cineastas de Galicia. O comezo das súas carreiras viuse marcado pola experimentación estética. Porén todos eles, «unha vez admitidos no seo da industria, non volven sentir a necesidade de realizar pezas artísticas como aquelas que lles deron recoñecemento nun principio» (2021a, 258).

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

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

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

#### 4. Simbioses entre crítica e Novo Cinema Galego

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

Os cineastas Pela del Álamo e Ángel Santos son directores, respectivamente, dos festivais Curtocircuíto (desde 2013) e Novos Cinemas (desde 2016). Os tamén directores Ángel Rueda e Ana Domínguez son os responsables do S8-Mostra de Cinema Periférico; Alberte Branco, director de fotografía de filmes do citado Ángel Santos, por exemplo, está á fronte da Escolma de Cinema Galego, de Sarria, ou que a produtora e investigadora Isabel Martínez desempeñou tarefas de programadora en Curtocircuíto e en Play-Doc. (Redondo Neira 2021, 352)

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

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

##### 4.1. Novo Cinema Galego e crítica, integrantes dunha mesma escena

Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2020) estudaron a compartición directa de espazos que acontece entre cineastas e crítica arredor da órbita do Novo Cinema Galego. Facían referencia explícita á produción crítica do Novo Cinema Galego

«coa vontade de distinguila no contexto, máis amplo, da produción crítica *sobre* o movemento» (2020, 12). Márcase así a diferenza entre unha crítica elaborada por persoas afastadas dos filmes nas relacións sociais e laborais e aquelas cuxa produción estaba marcada por unha clara compoñente “militante”.

A «mutua influencia e retroalimentación de ideas» entre axentes á que facía referencia Pela del Álamo (en Martínez 2015, 352) aseméllase moito á fisonomía da *escena* teorizada no campo dos estudos musicais: un espazo construído a modo de coalicións e alianzas que se materializan en estilos musicais —fílmicos, no noso caso—, que articulan unha vontade ou sentido de propósito, e establecen límites que definen o que está dentro e fóra, creando e sostendo así grupos sociais (Straw 1991).

Boa parte dos estudos desenvolvidos nas últimas décadas arredor das escenas beben en gran medida da idea do *campo* de Pierre Bourdieu. Do sociólogo francés toman a importancia do capital simbólico entendido coma *credenciais* aculadas por axentes e por campos que avalan a propiedade do capital económico (Thompson 2008, 69). As escenas, que se moven por unha sorte de economía informal cuxa moeda de intercambio principal é o capital simbólico, e non económico, comparten a lóxica do que Bourdieu (2010) denominou o campo de *produción restrinxida*: un sistema que produce bens simbólicos destinados a un público formado por axentes produtores dos mesmos bens simbólicos. Nacen así «sociedades de admiración mutua», di Bourdieu, onde se dá unha «solidariedade entre artista e crítico» (2010, 91).

En oposición ao cinema convencional —o *campo da gran produción simbólica* (Bourdieu 2010)— atoparíase entón o Novo Cinema Galego, que desenvolve unha lóxica periférica a partir da cal o interese primario non reside na conquista do gran público, senón na *distinción* respecto a este e ao mercado. Porén, como xa temos visto, o Novo Cinema Galego foi achegándose progresivamente aos paradigmas industriais contra os que se opuña nun principio. Cómpre preguntarse, logo, se a quebra coas dinámicas básicas do campo de produción restrinxida quebra con esas sociedades de admiración mutua que propician a compartición directa de espazos e a auto-indulxencia entre cineastas e crítica.

Máis tendo en conta que, ao pasaren ao terreiro comercial, os filmes captaron unha maior atención por parte dos medios xeralistas, como é *La Voz de Galicia*. Partillan as sinaturas deste e outros medios institucionalizados e non especializados os mesmos intereses que a crítica adherida á escena do Novo Cinema Galego? Se non é así, como se traduce este contexto inédito á produción crítica? Nas conclusións do seu artigo, Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2010) sinalaron a pertinencia dunha nova reflexión arredor da posible superación do momento proselitista nun *novo* ‘Novo Cinema Galego’, menos periférico e máis industrial. A este propósito responde a presente investigación, que traerá a colación a recepción crítica dos filmes máis recentes asociados ao movemento.

#### **4.2. A construción dos “novos cinemas”: festivais e crítica**

Expuxemos anteriormente o estreito vencello entre crítica e Novo Cinema Galego desde o mesmo momento do nacemento do movemento: foi o colectivo crítico Acto de Primavera (2010), paralelamente no seu blog e no xa extinto *Xornal de Galicia*, o primeiro en falar da «consolidación dun conxunto de autores» que comparten uns trazos en común; os primeiros dun cinema nacional que non gozara nunca antes «da estabilidade precisa para falarmos de grupos ou colectivos ben diferenciados».

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

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

Nos últimos anos, varios estudos teñen analizado a transcendental influencia da crítica na configuración de correntes cinematográficas como a *British New Wave* (Zarhy-Levo 2010), a *Weird Wave* grega (Sifaki e Stamou 2020) ou o *jeune cinéma* (Hardwick 2008). Outro exemplo que nos permite unha clara homoloxía coa xénese do Novo Cinema Galego, foron as condicións nas que xurdiu o *New Queer Cinema*: a crítica B. Ruby Rich (2013) acuñaría o termo nunha crónica publicada en *Sight and Sound* en 1992, metendo no mesmo saco un bo pulso de filmes estadounidenses exhibidos no circuito de festivais no bienio anterior cuxa única ligazón era a súa temática en torno ás problemáticas do colectivo LGBTBI+<sup>5</sup>.

Segundo Bill Nichols, o proceso de construción dos “novos cinemas” nacionais comeza con frecuencia no circuito de festivais, auspiciados pola mirada de observadores internacionais. É alí, lugares de encontro entre cineastas e xornalistas de todo o mundo, desde onde se lles reivindica unha atención da que adoitan dar eco as críticas e críticos de cinema (1994, 16). Arredor destes procederes habituais comenta Elsaesser: «Cando un está no negocio de facer novos autores, entón un autor é un “descubrimiento”, dous son sinais prometedores que anuncian unha “nova onda”, e tres novos autores do mesmo país equivalen a un “novo cinema nacional”» (2005, 99).

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

O caso particular da xénese do Novo Cinema Galego inverte os pasos de construción enunciados por Nichols. Primeiro veu a etiqueta, e despois os premios a *Todos vós sodes capitáns*, *Vikíngland* e *Costa da Morte*. De todas formas, a aceptación xeneralizada da lapela e a consagración do movemento deuse no circuito de festivais: co paso de Lois Patiño por Locarno en 2013, xa tiñamos

---

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



tres autores galardoados e, polo tanto, un “novo cinema nacional”.

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

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

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

## 5. Metodoloxía e obxecto de análise

A metodoloxía principal deste traballo céntrase na análise de textos críticos e xornalísticos publicados en *La Voz de Galicia* arredor de cinco filmes estreados no período 2019-2021, asociados á etiqueta “Novo Cinema Galego” segundo a plataforma novocinemagalego.info: *O que arde* (Óliver Laxe 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso 2019), *Arima* (Jaione Camborda 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño 2020) e *Nación* (Margarita Ledo 2020). Mediante o método científico procuramos verificar ou refutar as hipóteses iniciais, tendo en conta o exposto no marco teórico, que nos permitiu dar conta da traxectoria histórica e o estado actual arredor do cinema galego e mais da crítica cinematográfica como axente fundamental na interpretación e difusión do cinema.

Decidimos escoller *La Voz de Galicia* coma fonte da mostra por dúas razóns. En primeiro lugar, por ser o diario de maior difusión e tirada en Galicia, así coma tamén o sétimo máis lido no Estado segundo o Estudo Xeral de Medios (EGM 2022). En segundo lugar, porque o modelo híbrido entre diario xeralista e local que caracteriza ao xornal énos especialmente interesante para estudar o rol que toma a crítica xornalística segundo do público ao que vaia dirixida.

A estrutura de *La Voz de Galicia* abrangue, alén da redacción central situada en Arteixo, 13 delegacións comarcais<sup>6</sup> que editan a diario un caderniño propio

6. As 13 delegacións comarcais de *La Voz de Galicia* son: A Coruña, A Mariña, Arousa, Barbanza, Carballo, Deza, Ferrol, Lemos, Lugo, Ourense, Pontevedra, Santiago e Vigo.



para ser distribuído por cada unha das zonas. Polo tanto, a análise deste xornal servíranos para achegarnos tanto á prensa diaria xeralista non especializada en cultura, cuxas rutinas son propensas á rapidez e á descodificación xenérica, como a un xornalismo de proximidade cuxa configuración de axenda responde aos intereses da súa comunidade lectora e *stakeholders* locais. Ademais, o suplemento semanal editado polo xornal e especializado en Cultura, *Fugas*, tamén pon enriba da mesa un modelo crítico que, segundo a clasificación de Mercado Sáez (2013), deba estar dotado dun maior grao de especialización que as informacións publicadas a diario.

Tras un rastrexo intensivo na hemeroteca de *La Voz de Galicia*, achamos unha cata inicial composta por 146 pezas. A continuación, sometemos a esta a un filtrado baseado en dous criterios: 1) desbotáronse os artigos non asinados por xornalistas; é dicir, os firmados por redacción ou tomados de axencias, e 2) desbotáronse os contidos que non tratan directamente o feito fílmico. Logo deste proceso, no que se descartaron maioritariamente breves, contidos de axenda e noticias onde os filmes se mencionaban pero non supoñían o núcleo da información, limitamos a mostra a 54 pezas.

Os anteriores criterios de purgado foron aplicados considerando a sinatura e a posición central do feito fílmico coma intrínsecos á natureza da disciplina crítica. Porén, cómpre sinalar que as 92 pezas desestimadas son quen de darnos moitas pistas sobre como *La Voz de Galicia* emprega a variable noticiosa do Novo Cinema Galego. O calado destes filmes a xeito de acontecementos relevantes na vida local (rodaxes nas vilas, relatorios ou proxeccións) é claro: o 63% dos artigos organizáronse nas seccións locais das diferentes redaccións.

O interese localista percíbese con máis profusión na cobertura d'*O que arde*, que supón outro 63% das pezas desestimadas. Este filme funcionou coma unha fonte de información de interese localista na provincia de Lugo: numerosas visitas de Laxe ás crianzas dos Ancares e pases privilexiados do filme, campañas institucionais contra deforestación ou unha guerra de prezos entre dúas salas de exhibición luguesas. Tamén se fixeron, para *Fugas* e para a edición xeral do xornal, ata cinco entrevistas á actriz Benedicta Sánchez nun período de seis meses.

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

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

Mediante as ferramentas axeitadas de análise de contido, podemos reverter o proceso de encadre efectuado polo axente produtor da información: desmembramos os textos xornalísticos ata chegar á idea organizadora central que o vertebrou no proceso de produción. Aínda que o rastrexo de cadros pode practicarse de xeito dedutivo, partindo daqueles empregados con éxito en investigacións precedentes e que sexan aplicables ao obxecto de estudo en cuestión, no presente traballo optamos por partir de cero, desde a vía indutiva: a detección de frames a partir da inmersión na mostra.

Coa fin de detectar correctamente os *frames* latentes nos textos seguimos as recomendacións de Van Gorp, quen considera que a natureza abstracta dos marcos implica que os métodos de investigación cuantitativos deben combinarse con perspectivas interpretativas dos métodos cualitativos (2007, 72). O primeiro paso foi elaborar un inventario inicial de frames sobre a base de 15 pezas escollidas de diferentes medios xeralistas (*La Voz de Galicia, El País, Faro de Vigo e Nós Diario*) e especializados (*Fotogramas, Caimán Cuadernos de Cine e A Cuarta Pared*), co obxectivo de dar conta dos enfoques empregados non só por *La Voz de Galicia*, senón por un espectro máis xeral da esfera mediática.

Frame	Descrición	Sub-frames	Causas/consecuencias
Éxito externo	Resáltase a validación de axentes foráneos.	En festivais En billeteira Pola crítica	Enche salas, colleita premios en festivais, é aclamado pola crítica foránea... O cinema galego consolídase
Valor cultural	Remárcase a valía do filme como un documento histórico e/ou etnográfico. Escúlcase a ligazón co pobo e a terra.	Memoria Reivindicación lingüística Primacía do real	A autora ou o autor ten o obxectivo de capturar unha idea colectiva do pasado.
Valor fílmico	Xúlgase a calidade do filme de seu, as súas características fílmicas.	Avaliación e análise Opinión categórica e feble	É un filme de calidade (ou non) e merece recoñecemento polo seu desenvolvemento cinematográfico.
Galeguidade	Resáltanse certas características superficiais asociadas a Galicia que non tratan unha ligazón real co pobo e co territorio.	Exaltación da paisaxe Esmorecemento do rural Tradición Mitoloxía	Tense coma obxecto transmitir unha idea exótica da paisaxe e o rural, dos mitos, dos mortos, etc.
Distinción	Exáltase a visión persoal e experimental do autor, distintiva do cinema industrial.	Primacía do autor Vanguardia Cosmopolitismo	O filme, superior en calidade ao cine comercial, ten unhas características que responde ao bo gusto accesible a unha parte máis culta da poboación.

Táboa 1 - Matriz de frames para o tratamento dos filmes. Fonte: elaboración propia

Localizáronse nesta análise inicial quince temas e enfoques de recorrente aparición: 1) éxito comercial; 2) éxito en festivais; 3) filme-acontecemento; 4) identificación popular; 5) memoria colectiva; 6) primacía do real; 7) emigración; 8) calidade fílmica; 9) esmorecemento do rural; 10) exaltación da paisaxe; 11) tradición e mitoloxía galegas; 12) glocalismo; 13) distinción e vangarda; 14) primacía do autor, e 15) cosmopolitismo. Tras un proceso de síntese, a contía dos frames coma ideas organizadoras centrais reduciuse a cinco: 1) éxito externo; 2) valor cultural xeral; 3) valor fílmico; 4) "galeguidade", e 5) distinción. A continuación, procedemos a definir os enfoques de xeito pormenorizado nunha matriz (táboa 1), tomando coma base os modelos indutivos executados

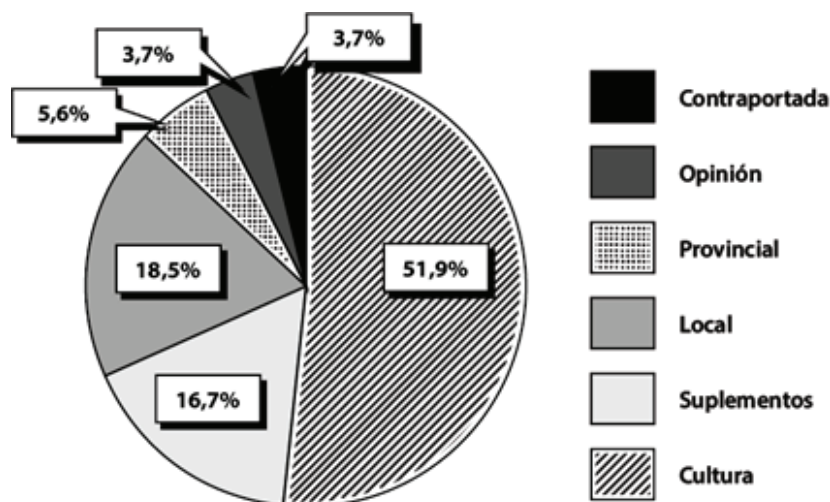
por Gamson e Lasch (1983) e Van Gorp (2005). Por último, aplicamos de xeito dedutivo os cadros xa definidos á totalidade do corpus.

Consideramos relevante a posta en relación dos *frames* e variables de contido con outras variables formais que afondan na fisionomía da cobertura do Novo Cinema Galego na axenda mediática, como son o xénero xornalístico que prima na composición do texto, a autoría e a sección na que se encadran as pezas. Resulta especialmente relevante dar conta do tratamento que se lle dá ao Novo Cinema Galego nun diario xeralista como é *La Voz de Galicia*, suxeito a unha cultura, unhas dinámicas e uns obxectivos que adoitan ir en detrimento do valor da crítica de cinema coma actividade significativa.

## 5. Resultados e discusión

### 5.1. Organización en seccións

A metade das pezas analizadas organízanse na sección de Cultura que comparten todas as edicións comarcais de *La Voz de Galicia* (28 das 54 pezas; é dicir, o 51,9% da mostra analizada). O 18,5% do corpus (10 pezas) publicouse no espazo exclusivo reservado ás novas locais redactadas desde cada delegación, e un 5,6% (tres pezas), na sección provincial que comparten as edicións comarcais adheridas á mesma provincia. O espazo outorgado á mostra no suplemento semanal *Fugas*, é tamén significativo (16,7%; nove pezas). Por último, puídemos localizar unha minoría de pezas na páxina da contraportada, dedicada a asuntos variados, e mais na sección de opinión (dúas pezas por cada sección, que equivale a un 3,7% cada unha).



Gráfica 1 - Seccións nas que se organiza a mostra. Fonte: elaboración propia.

A partir da mostra podemos constatar que as pezas elaboradas por xornalistas e non replicadas directamente de notas de prensa ou axencias e que, polo tanto, en principio deberían contar cun maior grao de elaboración e análise, son proxectadas cara toda Galicia. Este feito non supón soamente que *La Voz de Galicia* lle estea outorgando ao Novo Cinema Galego unha importancia a nivel nacional. Enténdese tamén que, mediante a organización preponderante na sección de Cultura e non nas locais, enfatiza o valor do movemento coma ben cultural de relevancia.

### 5.2. Sinaturas

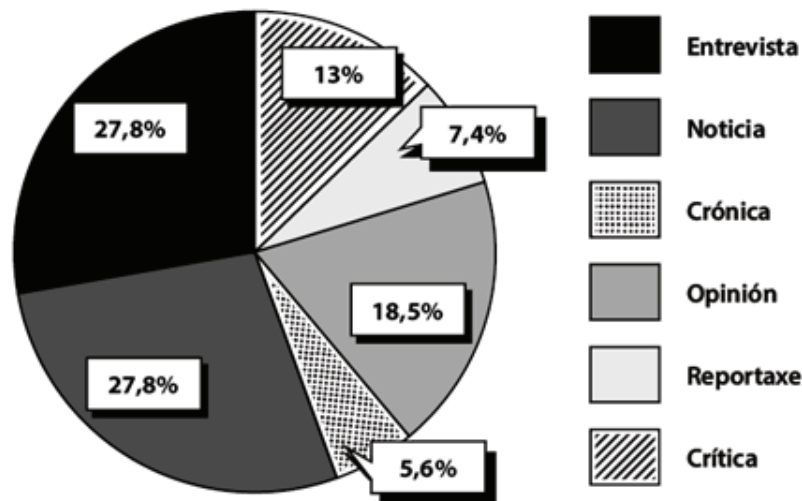
Énos relevante a sinatura porque historicamente vén sendo considerada un valor para a peza xornalística, que aporta responsabilidade e credibilidade. Consideramos especialmente relevante a existencia da sinatura no xénero

crítico porque, na súa función de actuar coma mediador entre filmes e público, cómpre que a comunidade lectora sexa quen de identificar ao axente emisor do xuízo. Soamente así poderá establecerse unha comunicación bilateral entre a persoa emisora e a receptora.

No marco teórico amosábase unha preocupación pola progresiva precarización e desprofesionalización xornalística, que se vén asañando con especial rabia na área de especialización cultural nas últimas décadas. Os resultados dirimidos confirman a tendencia. Puidemos localizar na mostra 27 sinaturas diferentes (nas pezas redactadas por dúas persoas, tomouse en consideración unicamente o primeiro nome na sinatura). Mediante unha investigación arredor dos perfís profesionais e a traxectoria no xornal das redactoras e os redactores, identificamos soamente tres perfís próximos á crítica de cinema —Miguel Anxo Fernández, José Luis Losa e Sabela Pillado—, que redactaron o 22,2% da mostra (12 pezas) e outros tres especializados na área cultural —Ana Abelenda, Mila Méndez e Xesús Fraga—, a cargo doutro 22,2% da mostra. O 55,6% restante atópase a cargo de xornalistas locais ou todoterreo, que se empregan tamén noutras áreas coma sociedade ou política.

### 5.3. Presenza dos xéneros xornalísticos

Como se pode observar na gráfica 2, a crítica é un xénero minoritario na mostra analizada, xa que abrangue soamente sete das 54 pezas recollidas (13%). Seguindo as rutinas de produción típicas dun medio xornalista, destaca tanto o uso da noticia coma o da entrevista, modelos que requiren unha menor especialización por parte da ou do xornalista. Na noticia prima a exposición do feito do xeito máis neutral e esclarecedor posible, sen dar lugar á interpretación e, polo xeral, construída partindo da información aportada por notas de prensa ou noticias de axencia. Na entrevista, o peso da reflexión recae na persoa entrevistada, e non na entrevistadora. Os dous xéneros atópanse igualados cuantitativamente con 15 pezas cada un (27,8%).



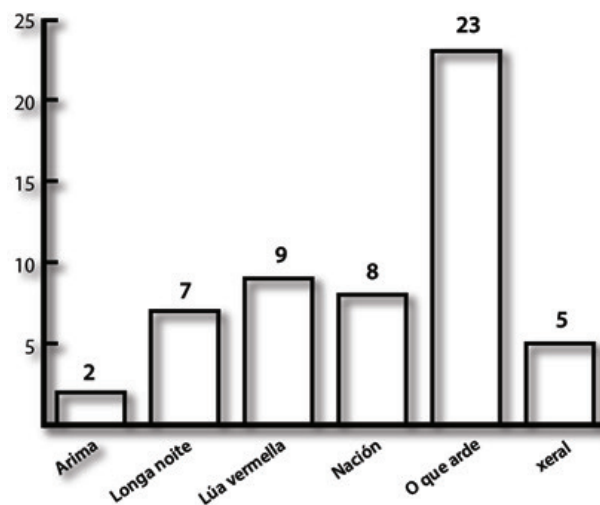
Gráfica 2 - Xéneros xornalísticos na mostra. Fonte: elaboración propia

Destaca tamén o emprego da opinión, que caracteriza a 10 pezas (18,5%). Consideramos dentro do xénero da opinión aqueles comentarios que, pese a emitir xuízos opinativos coma a crítica, non entran a avaliar a obra ou obras en termos cinematográficos. Cómpre sinalar que as pezas asociadas a este xénero non se atopan unicamente na sección de Opinión (soamente o 20% da mostra), senón que tamén figura de xeito recorrente nas seccións locais (40%), no suplemento *Fugas* (20%) e en Cultura (20%).

Por último, a presenza da reportaxe (7,4%; catro pezas) e a crónica (5,6%; tres pezas) é minoritaria. Ambos xéneros, baseados na investigación previa e na análise exhaustiva do texto, respectivamente, requiren un maior tempo de elaboración que a noticia. No que atinxe á nosa mostra, a reportaxe tense empregado para realizar perspectivas xerais arredor dos últimos fitos do Novo Cinema Galego, mentres que a crónica é frecuente para relatar o acontecido en entregas de premios ou festivais de cinema.

#### 5.4. A desigual cobertura entre filmes: o fenómeno d'O que arde

Na gráfica 3 reflíctese o número de pezas enfocadas arredor de cada un dos cinco filmes (como *xerais*, identificamos aqueles artigos que tratan sobre dúas ou máis películas analizadas). Podemos observar unha diferenza abisal na cobertura d'O que arde (un 42,6% das pezas) con respecto ao resto de filmes.

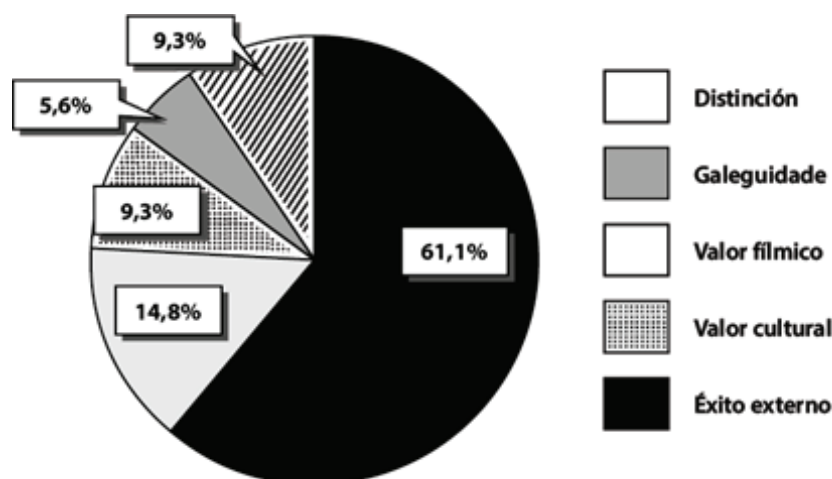


Gráfica 3 – Filmes tratados na mostra. Fonte: elaboración propia.

O diario comezou a informar sobre o filme de Óliver Laxe desde o mesmo inicio da produción nos Ancares, e seguiu paso a paso todos os recoñecementos obtidos, desde a pre-estrea en Cannes ata a pre-selección española para os Oscars. O que arde é o filme máis popular dos tratados nesta análise e, como xa temos visto, resultou a confirmación definitiva dun Novo Cinema Galego máis apegado á industria. De certo, La Voz de Galicia procurou que a comunidade lectora se fixera eco do filme, contribuíndo ao éxito de billeteira do filme en lingua galega máis visto de todos os tempos (La Voz 2019).

#### 5.5. O tratamento do Novo Cinema Galego en frames ou cadros

De acordo co proceso metodolóxico explicado anteriormente, puidemos discernir na mostra estudada cinco frames que funcionan coma ideas organizadoras dos textos: 1) éxito externo, 2) valor cultural, 3) valor fílmico, 4) galegitude e 5) distinción. A continuación procedemos a explicar cada cadro de xeito pormenorizado e mais a poñelos en relación cos resultados obtidos.



Gráfica 4 - Frames principais na mostra. Fonte: elaboración propia.

### 5.5.1. Éxito externo

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

O éxito externo é folgadoamente o cadro máis empregado, acadando un 61,1% sobre o total da mostra. O paso por festivais internacionais, e máis se vai acompañado dun premio, é o detonante máis frecuente neste enfoque, ocupando o 62,5% da produción asociada ao *frame*. O marco tamén fai referencia ao soborde dos filmes a calquera ámbito comercial, tendo en conta o vencello innato da etiqueta aos lugares máis periféricos da industria. Por último, atinxe á candidaturas ou colleitas de premios concedidos polas diferentes academias de cine, coma os Goya ou os Óscar.

Un caso esclarecedor do alcance deste cadro é o tratamento asociado aos premios Mestre Mateo. Estes galardóns, outorgados pola Academia Galega do Audiovisual, non son concibidos coma lugares propios ao Novo Cinema Galego, senón coma unha sorte de ir alén do seu territorio. Son a confirmación de que o movemento atopou o seu acomodo no gusto do público. Cítase, por exemplo, a Laxe, logo de recibir seis estatuíñas: «O cinema galego é hexemónico en España. Non somos periferia, somos centro» (Otero e Pérez 2020).

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

### 5.5.2. Valor cultural

O cadro céntrase na significación do filme coma documento que reflicte a memoria de Galicia. Enfatízase o carácter reflexivo no presente sobre o pasado,

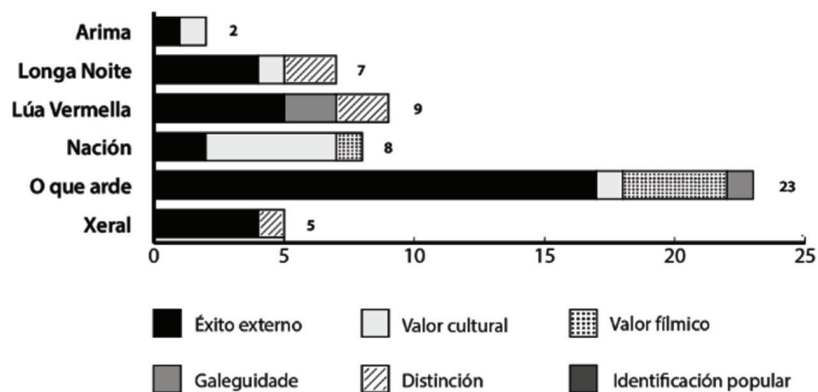


adoito cun talante didáctico de divulgación histórica. Resáltase, en definitiva, a creación dunha idea colectiva da memoria do país. Esta pretensión didáctica pode asociarse tamén cunha reivindicación lingüística ou feminista.

Chama a atención que este tipo de textos soamente abrangan o 14,8% da mostra, considerando que dous dos cinco filmes estudados, *Longa noite* e *Nación*, manteñan unha raizame histórica e mais un forte apego ao real, retratando a escuridade da posguerra e o franquismo a de Enciso, e a loita obreira feminina a de Ledo. Ambas películas responden a un tratamento fílmico próximo ao concepto de Memoria histórica que reivindica a verdade ocultada e a razón moral dos vencidos:

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

Non obstante, o valor cultural si é o frame dominante no filme de Margarita Ledo (62,5%). De feito, *Nación* é o único dos analizados no que non predomina o éxito externo. Non é así en *Longa noite*, na que o primou a noticiabilidade do paso polo festival de Locarno.

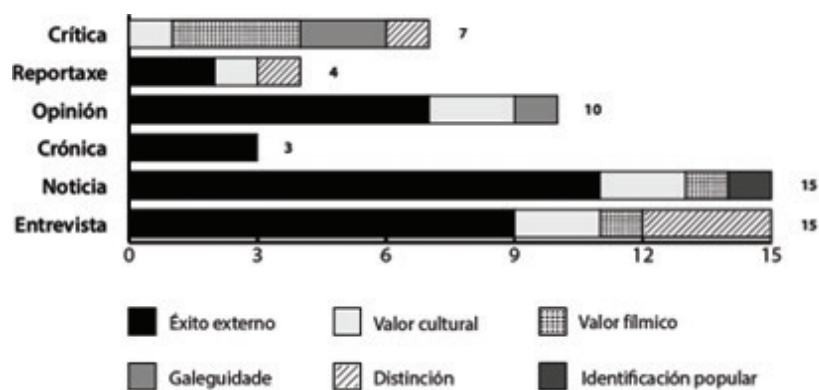


Gráfica 5 - Frames principais por filme. Fonte: elaboración propia

### 5.5.3. Valor fílmico

Este *frame*, que abrangue o 9,3% da mostra, atinxe á énfase na función esencial do xénero crítico: a avaliación razoada do filme segundo a súa calidade expresamente cinematográfica. A función da crítica non é tanto a información, coma a análise e o axuizamento (Armañazas e Díaz Noci 1996, 145). Figuran no texto xornalístico a descrición, a interpretación, a aportación de contexto ou o descubrimento de ideoloxías latentes, mais sempre dirixidos a apoiar valoración e subordinados aos propósitos da mesma (Carroll 2008; Frey 2015).

A análise do valor fílmico na nosa mostra sérvenos para poñer a proba a validez dunha das hipóteses do presente traballo: a escaseza do tratamento avaliativo dos filmes do Novo Cinema Galego por parte da crítica. Dos sete textos que se aproximan á fisionomía formal do xénero crítico, soamente tres denotan unha pretensión central avaliativa.



Gráfica 6 - Frames principais por xénero. Fonte: elaboración propia.

É máis: das catro pezas encabezadas na versión impresa coa volanta “Crítica de cine”, soamente nunha, d’*O que arde* (Varela 2019), destaca o valor fílmico. Sabela Pillado firma as críticas de *Lúa Vermella* (2020) —galeguidade— e *Nación* (2021) —valor cultural— sen traer a colación a calidade formal dos filmes en ningún momento. Na crítica de *Longa noite* asinada por Miguel Anxo Fernández (2019) si achamos momentos de avaliación («especialmente afortunada é a secuencia da partida de cartas», «unha tan profunda coma espida elexía»), pero subordinadas non tanto ao valor fílmico senón á xustificación da distinción de Enciso coma autor capaz de «seducir ao espectador a favor doutra maneira de enfrontar o cinema».

Todo o exposto semella verificar a progresiva *morte do crítico* que augurara Rónán McDonald (2007). De feito, en *La Voz*, a meirande parte da avaliación fílmica fica relegada a media páxina de xornal onde se resume en 30 palabras o argumento de cada filme en carteleira, xunto cunha valoración sobre cinco estrelas (táboa 2). Se a crítica é a avaliación baseada en razóns (Carroll 2008), o método comunmente empregado por *La Voz de Galicia* para valorar as estreas en cinemas semana a semana non se asemella en absoluto á crítica.

Filme	Texto	Avaliación
Arima	-	-
Longa noite	Drama (TP) De Eloy Enciso. Con Celsa Araújo, Misha Bies Golas, Nuria Lestegás, Suso Meilán. Anxo regresa a su pueblo natal en Galicia, en plena posguerra franquista. Allí se encuentra con el rencor tanto de ganadores como de vencidos.	***
Lúa vermella	Drama (+7) De Lois Patiño. Con Ana Marra, Pilar Rodríguez, Carmen Martínez. Tres mujeres llegan a un pueblo de la costa gallega donde el tiempo parece haberse detenido. Buscan a un hombre apodado O Rubio, un marinero que ha desaparecido.	***
Nación	Documental (+12) De Margarita Ledo Andión. Película que aborda la lucha obrera desde los testimonios de las trabajadoras de la fábrica de cerámicas A Pontesa, cerrada en el 2001, y el largo camino de las mujeres por la igualdad y la dignidad en el ámbito laboral.	***
O que arde	Drama (+7) De Oliver Laxe. Con Amador Arias, Benedicta Sánchez. Amador sale de la cárcel tras una condena por pirómano y regresa a casa de su madre en la montaña, con su perra y sus vacas. Otro incendio arrasará la zona.	****

Táboa 2 - Recensións na sub-sección de carteleira. Fonte: La Voz de Galicia.

Non obstante, cómpre salientar da hemeroteca de *La Voz de Galicia* unha peza pensada para ser publicada nun diario xeralista, mais sen sacrificar a análise e a interpretación por iso. A recensión d’*O que arde* asinada por José Luis Losa

(2019), publicada o día da estrea do filme en salas comerciais, parécenos un excelente exemplo de crítica xornalística ben efectuada. No subtítulo, preséntase o feito noticioso —a proxección en cinemas—, e no corpo, iníciase empregando o recoñecemento no Festival de Cannes coma gancho. Porén, o enfoque do éxito externo desaparece no resto do texto, deixando espazo para unha exexese exhaustiva do argumento que soporta o razoamento sobre a calidade fílmica da película.

#### 5.4. Galeguidade

Baixo o concepto de *galeguidade* pretendemos englobar os enfoques da prensa centrados na representación fílmica das características que identifican a nación, coa fin de seren entendidas universalmente no contexto transnacional. Noutras palabras, fai referencia á continuación por parte da crítica dun discurso baseado na reelaboración do local a partir da síntese dunha serie de motivos asociados á nosa tradición iconográfica (Villarmea Álvarez 2021). Os tópicos máis recorrentes son: a) exaltación hixienizada da paisaxe (Barreiro González 2018), b) o esmorecemento do rural coma apocalipse da identidade galega, c) a representación arquetípica das tradicións nacionais ou d) o misticismo estrutural de Galicia a partir da mitoloxía.

Este frame é minoritario no tratamento de *La Voz de Galicia*, supoñendo soamente o 5,6% da mostra. Ao ser un medio galego, quen escribe as pezas non escribe desde fóra, polo que o risco de participar na reverberación dun cliché vacuo é menor. Nun contexto marcado pola precarización do xornalismo, a morte da crítica e a produción post-fordista da contidos, cabería pensar que o marco da galeguidade soamente se aplica a aqueles filmes que fan uso explícito dos mesmos recursos exotizantes.

Dúas das tres pezas da mostra que replican este cadro son críticas que versan arredor do mesmo filme: *Lúa Vermella* de Lois Patiño. Unha «incursión no fantástico á par que rico imaxinario galaico por medio de ritos, reflexións e sentires [...] de raíces galegas pero vocación e calado universal» (Pillado 2020) que explora e exhuma «territorios míticos que definen unha xeografía ou unha cultura. [...] O armario de mar coma espazo fantasmático e mortuorio de Galicia» (Losa 2020). Non é casualidade que a crítica responda mediante o auto-exotismo ao cineasta do Novo Cinema Galego máis identificado —e criticado— polo emprego sistemático dos tópicos nacionais con pretensións paisaxísticas.

#### 5.5. Distinción

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

O marco da distinción abrangue un 9,6% da nosa mostra. Resulta paradigmático que, das cinco pezas enfocadas baixo este cadro, tres delas sexan entrevistas —unha directa e dúas indirectas—. Os cuestionarios preparados polos entrevistadores atinxen directamente aos entrevistados en calidade de autor cunha mirada distintiva: «A súa película ten moi boas críticas, pero non está nos parámetros do cine comercial» ou «vostede forma parte dunha nova xeración de cineastas que pretende contar Galicia doutra maneira» (Casanova 2020).

## 5.6. A ausencia do enfoque negativo

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

Este modelo metodolóxico non foi aplicable á nosa mostra, pois non achamos ningún enfoque negativo cara o Novo Cinema Galego nin cara ningún dos filmes. As avaliacións son ben positivas, ben inexistentes, como temos adiantado nas discusións arredor do frame do valor fílmico. Esta actitude xeralizada corrobora a seguinte hipótese: no (eco)sistema cinematográfico orbitante arredor do movemento, do que en maior ou menor medida tamén participa a crítica, caracterízase pola ausencia de capacidade crítica e por unha auto-indulxencia crónica.

## 6. Conclusións

A investigación que aquí pechamos supón un segundo elo ao suxerido orixinalmente por Pérez Pereiro e Cibrán Tenreiro (2020) desde o plano teórico. No seu artigo, sostíñan a existencia dunha actitude proselitista e militante da crítica con respecto ao Novo Cinema Galego. Esta incursión empírica na prensa xeralista por medio do *framing* procurou aportar unhas cantas chaves máis sobre as simbioses entre diferentes instancias que teñen lugar na escena cinematográfica galega.

O noso ánimo foi o de colocar a primeira tella dunha necesaria diagnose científica do papel que xoga a crítica na creación, construción e difusión e difusión do cinema galego. Este traballo abrangue un corpus reducido de filmes que, aínda sendo diversos nos seus propósitos e narratividades, de ningún xeito son quen de describir a totalidade do circunscrito ao Novo Cinema Galego nin, moito menos, ao cinema galego en xeral.

E estudamos, ademais, a produción crítica adherida a un único medio de comunicación e elaborada nun breve período de tempo. De tantas plumas que escriben en medios impresos ou dixitais, xeralistas ou especializados, institucionalizados ou amadores, e de tantas décadas de historia cinematográfica galega. Queremos pensar, non obstante, que a análise elaborada nestas páxinas ofrece un pulso de chaves esclarecedoras para entender o rol que opera a crítica xornalística de cinema no (eco)sistema audiovisual galego.

En primeiro lugar, faise perceptible o interese primordial de *La Voz de Galicia* no recoñecemento do Novo Cinema Galego por parte de axentes alleos. O soborde do movemento alén da súa esfera inicial de acción coma cinema periférico e de vangarda supón unha cuestión noticiable de gran valor para o medio. Ao espazo local fican entón relegadas as novas de axenda e os breves. Os contidos máis elaborados e analíticos, máis achegados ao papel da crítica coma instancia de valoración que ao xornalismo de produción e descodificación rápida, son mellor acollidos na sección de Cultura do diario.

A cobertura exhaustiva dos festivais internacionais de clase A nos que se programaron os filmes, ou o anuncio e relato sistemáticos das candidaturas a premios, abranguen a metade dos contidos destinados ao Novo Cinema Galego. Por outra banda, destaca a notable atención presta pola axenda mediática xeralista á traxectoria d'*O que arde* en comparación co de resto de filmes. Cristalízase así

o interese na progresiva industrialización dun movemento que na súa orixe se situara nas marxes do mercado de xeito auto-consciente.

En segundo lugar, comprobamos a validez dunha das hipóteses das que partía a investigación: a pretensión avaliativa de *La Voz de Galicia* respecto aos filmes tratados é ínfima e soamente aparece en ocasións contadas. É salientable tamén a correspondencia directa que existe entre a inclusión do Novo Cinema Galego na axenda dos medios e mais na axenda pública. Independentemente de cal é a axenda alimenta á outra, poderíamos pensar que a atención que presta o medio ao movemento é proporcional á prestada polo público. Este feito, vencellado ao práctico desentendemento do rol valorativo, amosa que a función que desempeña a prensa xeralista ante o movemento ten moito máis que ver coa visibilidade conferida mediante titulares e destacados, que coa avaliación, interpretación ou análise dos filmes.

Por último, resulta relevante sinalar a absoluta ausencia do enfoque negativo respecto aos filmes. Nin tan sequera a crítica máis construtiva cara o Novo Cinema Galego ten espazo en *La Voz de Galicia*. Este feito fainos cuestionar, por unha banda, a capacidade crítica real daquelas e aqueles xornalistas asinantes das pezas; profesionais da información entre os que, como vimos, se atopan poucos especialistas e moitos traballadores *tototerreo*. Por outra, tendo en conta o figurado arredor dunha escena do Novo Cinema Galego da que participan tanto cineastas coma parte de crítica, cabe pensar que a ausencia do tratamento avaliativo vén provocada por unha auto-indulxencia sistemática dos segundos cara os primeiros.

#### Referencias bibliográficas

Abril Vargas, Natividad. 1999. *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis.

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

Armañanzas, Emy e Javier Díaz Noci. 1996. *Periodismo y argumentación*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.

Azalbert, Thomas. 2013. "Loin de Madrid: Le cinéma galicien". *Cahiers du Cinema* (693).

Barreiro González, M<sup>a</sup> Soliña. 2018. "Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase". En *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega* [1], coordinado por Margarita Ledo Andión, 43-79. Vigo: Galaxia.

Berry, Chris. 2010. "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation". *Transnational Cinemas*, 1(2): 111-127. [https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/trac.1.2.111\\_1](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/trac.1.2.111_1)

Bono, Ferran. 5 de xaneiro, 2017. "Un wéstern metafísico en las gargantas del Atlas". *El País*. [https://elpais.com/cultura/2016/12/30/babelia/1483097295\\_286184.html](https://elpais.com/cultura/2016/12/30/babelia/1483097295_286184.html)

Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto*. Bos Aires: Siglo XXI.

Carroll, Noel 2009. *On Criticism*. Nova Iorque: Routledge.

Casanova, Jorge. 24 de novembro, 2020. "Lois Patiño: «Soy un explorador»". *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/11/24/explorador/0003\\_202011E24P56991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/11/24/explorador/0003_202011E24P56991.htm)

Casasús Josep Maria. 1991. "Evolución y análisis de los géneros periodísticos", en *Estilo y géneros periodísticos*, editado por Josep Maria Casasús e Luis Núñez Lavedéze, 11-100. Ariel.

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

D'Angelo, Paul. 2002. "News framing as a multiparadigmatic research program. A response to Entman". *Journal of Communication*, 52(4), 870-888. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5907.2002.00000.x>

org/10.1111/j.1460-2466.2002.tb02578.x

De Baecque, Antoine. 2005. "Prólogo". En *La política de los autores*, compilado por Antoine De Baecque, 19-24. Paidós.

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

Eagleton, Terry. 2005. *The Function of Criticism*. Nova lorke: Verso.

EGM. 2022. *Marco general de los medios en España 2022*. <https://www.aimc.es/a1mc-c0nt3nt/uploads/2022/01/marco2022.pdf>

Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

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

Elsaesser, Thomas. 2019. *European Cinema and Continental Philosophy*. Nova lorque: Bloomsbury.

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

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

Fernández, Miguel Anxo. 8 de decembro, 2019. "«Longa noite»: Elexía de imaxes e verbas". *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/12/08/elexia-imaxes-verbas/0003\\_201912G8P33991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/12/08/elexia-imaxes-verbas/0003_201912G8P33991.htm)

Fernández Parrat, Sonia. 2008. *Géneros periodísticos en prensa*. Quito: CIESPAL.

Frey, Mattias. 2015. "Introduction: Critical Questions", en *Film Criticism in the Digital Age*, editado por Mattias Frey e Cecilia Sayad, 1-21. Nova Yersey: Rutgers University Press.

Galindo, Fermín. 2000. *Guía de los géneros periodísticos*. Santiago de Compostela: Tórculo.

Gamson, William A. e Kathryn Eilene Lasch. 1983. "The Political Culture of Social Welfare Policy". En *Evaluating the Welfare State*, editado por Shimon E. Spiro e Ephraim Yuchtman-Yarr, 397-415. Nova lorque: Academic Press.

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

Gómez Viñas, Xan. 2018. "O Cine en Galiza, un relato descontinuo". En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [1]. Marcas na paisaxe, coordinado por Margarita Ledo Andión, 13-41. Vigo: Galaxia.

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

Grueskin, Bill; Ava Seave e Lucas Graves. 2011. *The story so far: What we know about the business of digital journalism*. Columbia University Press. [https://www.cjrarchive.org/img/posts/report/The\\_Story\\_So\\_Far.pdf](https://www.cjrarchive.org/img/posts/report/The_Story_So_Far.pdf)

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

Hjort, Mette e Duncan Petrie. 2007. "Introduction". En .), *The Cinema of Small Nations*, editado por Mette Hjort e Duncan Petrie, 1-19. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Klevan, Andrew e Alex Clayton. 2011. "Introduction", en *The Language and Style of Film Criticism*, editado por Andrew Clayton e Alex Klevan, 1-26. Nova lorque: Routledge.

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

Lesmes, Cristina R. (2021). O lugar da mirada. Unha aproximación xeocrítica ao NCG. En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coor-



- dinado po Xosé Nogueira, 33-61. Vigo: Galaxia.
- Llano, Rafael. 2012. *Revistas culturales y de consumo*. Madrid: Fragua.
- López García, Xosé. 2012. *Movimientos periodísticos*. Salamanca: Comunicación Social.
- Losa, José Luis. 11 de outubro, 2019. «O que arde», cortafuegos frente a la incendiaria posverdad". *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/10/11/arde-cortafuegos-frente-incendiaria-posverdad/0003\\_201910G11P33991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/10/11/arde-cortafuegos-frente-incendiaria-posverdad/0003_201910G11P33991.htm)
- Losa, José Luis. 22 de febreiro, 2020. "Lois Patiño exhuma la leyenda del mar como territorio mítico en «Lúa Vermella»". *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/02/23/patino-exhuma-leyenda-mar-territorio-mitico-lua-vermella/0003\\_202002G23P37991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/02/23/patino-exhuma-leyenda-mar-territorio-mitico-lua-vermella/0003_202002G23P37991.htm)
- Mancebo Roca, Juan Agustín. 2017. "El arte de los manifiestos". En *El texto de arte. Instrucciones de uso*, editado por Julián Díaz Sánchez e Pilar Escanero de Miguel, 203-226. Madrid: Síndesis.
- Martínez Martínez, Isabel. 2012. "O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira". *Cinema em Português: IV Jornadas*, 171-186. [https://www.academia.edu/26122643/O\\_Novo\\_Cinema\\_Galego\\_um\\_cinema\\_de\\_fronreira](https://www.academia.edu/26122643/O_Novo_Cinema_Galego_um_cinema_de_fronreira)
- Martínez Martínez, Isabel. 2015. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades* [Tese de doutoramento, Universidade de Vigo]. <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/416/O%20cine%20de%20non%20ficc%C3%B3n.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- McDonald, Rónán. 2007. *The Death of the Critic*. Nova Iorque: Continuum.
- Mercado Sáez, María Teresa. 2013. "Periodismo cultural". En *Áreas del periodismo*, coordinado por Bernardino Cebrián Enrique e Luis María Mirón, 157-181. Salamanca: Comunicación Social.
- Nichols, Bill. 1994. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit". *Film Quarterly*, 47(3), 16-30. <https://www.jstor.org/stable/1212956>
- Noakes, John A. e Karin Gwinn Wilkins. 2002. "Shifting frames of the Palestinian movement in US news". *Media, Culture & Society*, 24(5), 649-671. <https://doi.org/10.1177/016344370202400506>
- Nogueira, Xosé. 2021. "A modo de introdución. Repensando o cinema galego". En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 11-28. Vigo: Galaxia.
- Núñez Lavedéze, Luis. 1991. *Manual para periodismo*. Barcelona: Ariel.
- Otero, M. e Pérez, M. 8 de marzo, 2019. "Oliver Laxe arrasa en los Mestre Mateo con seis premios para «O que arde»". *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/03/08/oliver-laxe-arrasa-mestre-mateo-seis-premios-arde/0003\\_202003G8P38992.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/03/08/oliver-laxe-arrasa-mestre-mateo-seis-premios-arde/0003_202003G8P38992.htm)
- Pagán, Alberte. 15 de xaneiro, 2014. "Algumhas consideraçons sobre a lingua de Costa da Morte". *Acto de Primavera*. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2014/01/algumhas-consideracons-sobre-lingua-de.html>
- Pagán, Alberte (2021a). "Unha nube de mosquitos". En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 253-263. Vigo: Galaxia.
- Pagán, Alberte. 26 de novembro, 2021b. "Psicogeografía do cinema galego: política, ruralismo e vanguardia". *Espaço Clara Corbelhe*. [https://claracorbelhe.gal/artigos\\_revista/psicogeografia-do-cinema-galego-politica-ruralismo-e-vanguardia/](https://claracorbelhe.gal/artigos_revista/psicogeografia-do-cinema-galego-politica-ruralismo-e-vanguardia/)
- Pawley, Martin. 2 de xaneiro, 2010. "2010, o ano do Novo Cinema Galego". *Xornal de Galicia*.
- Pérez Pereiro, Marta e Cibrán Tenreiro Uzal. 2020. "Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego". *Galicia. Journal of Contemporary Galician Studies* (10), 7-26. <http://wap.galicia21journal.org/J/index.php>
- Pillado, Sabela. 30 de marzo, 2021. "«Nación»: Cine combativo, cine necesario". *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2021/03/30/cine-combativo-cine-necesario/0003\\_202103G30P34991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2021/03/30/cine-combativo-cine-necesario/0003_202103G30P34991.htm)
- Pillado, Sabela. 5 de novembro, 2020. "«Lúa vermella»: Experiencia sensorial de hipnótica beleza". *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/>

- camarinas/2020/11/05/experiencia-hipnotica-belleza/0003\_202011G5P48991.htm
- Redondo Neira, Fernando. 2018. "Derivas e encrucilladas do Novo Cinema Galego". *Tempos Novos. Revista mensual de información para o debate* (249). <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2018/03/Derivas-e-encrucilladas-do-Novo-Cinema-Galego.pdf>
- Redondo Neira, Fernando e Xurxo González. 2021. "As marcas do procesual nos límites da experimentación do Novo Cinema Galego En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 63-88. Galaxia.
- Rich, B. Ruby. 2013. *New Queer Cinema. Director's Cut*. Durham: Duke University Press.
- Rivette, Jacques. 2005. "Mizoguchi desde nuestro punto de vista". En *La política de los autores*, compilado por Antoine De Baecque, 86-90. Barcelona: Paidós.
- Romero Suárez, Brais. 2015. "Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego". *Fonsaca, Journal of Communication* (11), 9-31. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13433/13711>
- Rosenbaum, Jonathan. 1995. *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California.
- Rossmeier, Vincent. Xuño, 2008. "Where Have All the Film Critics Gone?. *The Brooklyn Rail*". <https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>
- Salaverría, Ramón. 2010. "¿Ciberperiodismo sin periodistas? Diez ideas para la regeneración de los profesionales de los medios digitales". En *El cambio mediático*, coordinado por Francisco Campos Freire, 236-249. Salamanca: Comunicación Social.
- Salaverría, Ramón. 2019. "Periodismo digital: 25 años de investigación. Artículo de revisión". *El profesional de la información*, 28(1), 1-27. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.01>
- Sánchez Noriega, José Luis. 2008. "De la película "histórica" al cine de la memoria". En *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras e Vanessa de Cruz, 87-96. Madrid: Ediciones JC.
- Sande, José Manuel. 2021. "A década prodixiosa. O NCG en dez fitos En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 267-278. Vigo: Galaxia.
- Sifaki, Eirini e Anastasia Stamou. 2020. "Film criticism and the legitimization of a New Wave in contemporary Greek cinema". *Journal of Greek Media & Culture*, 6(1), 29-49. [https://doi.org/10.1386/jgmc\\_00002\\_1](https://doi.org/10.1386/jgmc_00002_1)
- Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Suárez, Pablo. 2014. "O «Novo Cinema Galego». Galiza na senda da vangarda". *Madrygal*, 17, 123-130. [https://doi.org/10.5209/rev\\_MADR.2014.v17.45743](https://doi.org/10.5209/rev_MADR.2014.v17.45743)
- Thompson, Pat. 2008. Field. En *Pierre Bourdieu. Key Concepts*, editado por Michael Grenfell, 67-81. Londres: Acumen.
- Tuchman, Gaye. 1978. *Making News. A Study in the Construction of Reality*. Nova Iorque: The Free Press.
- Tuchman, Gaye. 1998. "La objetividad como ritual estratégico: un análisis de las nociones de objetividad de los periodistas". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 4, 199-218. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC9899110199A>
- Vallejo Vallejo, Aida. 2013. "Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación". *Cine Documental* (7), 3-29. [http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art\\_Vallejo\\_n7\\_2013.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art_Vallejo_n7_2013.pdf)
- Van Dijk, Teun A. 1990. *La noticia como discurso: Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- Van Gorp, Baldwin. 2005. "Where is the Frame?: Victims and Intruders in the Belgian Press Coverage of the Asylum Issue". *European Journal of Communication*, 20(4), 484-507. <https://doi.org/10.1177/0267323105058253>
- Van Gorp, Baldwin. 2007. "The Constructionist Approach to Framing: Bringing Culture Back In". *Journal of Communication* (57), 60-78. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00329.x>

Varela, Suso. 7 de decembro, 2019. «O que arde», la película de Oliver Laxe que pone Os Ancares en el mapa de la historia del cine". *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/lugo/2019/12/06/arde-pelicula-oliver-laxe-pone-os-ancares-mapa-historia-cine/00031575646814737382830.htm>

Venturi, Lionello. 1979. *Historia de la crítica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Villarmea Álvarez, Iván. 2021. Políticas de Representación no Novo Cinema Galego. Do Modelo Zeiton á Estética da Resistencia. En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 91-114. Vigo: Galaxia.

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

### **Filmografía**

*Arima*. 2019. De Jaione Camborda. Galicia.

*Bs. As.* 2006. De Alberte Pagán. Galicia.

*Costa da Morte*. 2013. De Lois Patiño. Galicia.

*Longa noite*. 2019. De Eloy Enciso.

*Lúa vermella*. 2020. De Lois Patiño. Galicia.

*Nación*. 2020. De Margarita Ledo. Galicia.

*O que arde*. 2019. De Óliver Laxe. Galicia.

*O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*. 2013. De Alberto Gracia. Galicia.

*Todos vós sodes capitáns*. 2010. De Óliver Laxe. Galicia.

*Trinta lumes*. 2017. De Diana Toucedo. Galicia.

*Vikingland*. 2011. De Xurxo Chirro. Galicia.