

Cando se fala do documental como aquela forma fílmica que mellor ten atendido a tomar o pulso social e cidadán, cando demostra esa capacidade inefábel para impregnarse na súa materialidade dos debates, o pluralismo social e político, os posicionamentos enfrontados e, sobre todo, as mentalidades colectivas; cando se cumpre todo isto, ben podemos ilustralo con *Muxía, política na Costa da Morte*, dirixida por Ricardo Llovo, unha pequena produción galega de 2003, a cargo de Lugopress, Produtora Faro e Zopilote. Como un eco aínda cercano, resoan neste filme as voces da protesta suscitada polo naufraxio do busque Prestige, acontecido en novembro de 2002 e que provocou unha marea negra de tal magnitude que chegou a ser considerada a maior catástrofe ecolóxica de Galiza. Tal que o fuel que ía emerxendo dende as profundidades do océano ao que foi parar o buque, tamén da película afloran actitudes, maneiras de pensar, imaxinarios individuais e colectivos que saen á superficie impulsadas por un factor que actuará de detonante: a convocatoria das eleccións municipais de maio de 2003, que pivotan sobre os efectos de carácter social, político ou económico derivados daquela catástrofe.

O texto fílmico estrutúrase arredor das voces de oito veciños da vila de Muxía, no corazón da comarca da Costa da Morte e considerada a zona cero do desastre. Son voces que incorporan tanto as opinións máis críticas coa xestión da crise como aquelas outras que se mostran máis complacentes. Distintos grupos de idade, distinta condición social ou económica e todos a expoñer o seu punto de vista respecto do acontecido e como isto vai repercutir na convocatoria electoral. Sen un comentario *over* que dirixa a atención do espectador, sen que exerza a súa suposta autoridade, e tamén sen buscar o posicionamento das autoridades ou dos políticos. O discurso móstrase sempre moi preto dunha realidade o menos mediada posíbel, na busca de compoñer unha sorte de mosaico no que reproducir o sentir cidadán. A pesares do tempo transcorrido (ou ao mellor por isto mesmo) e a pesares da forte dependencia dunhas circunstancias concretas, o filme segue a ser un modelo exemplar para estudar a representación fílmica dun específico estado social de opinión.

O documental non abandona, xa que logo, esa estreita relación que ao longo do seu desenvolvemento histórico ven mantendo co propio devir das sociedades, dando conta dos seus conflitos ou das súas transformacións. María Luisa Ortega tense referido a isto mesmo, invocando a figura fundacional de John Grierson, para quen, lembremos, o labor do documental sería explicar a sociedade á sociedade: “La categoría de lo ‘social’ ha representado uno de los caracteres definitorios del propio documental desde sus orígenes” (María Luisa Ortega, 2004). A autora establece catro grandes tendencias históricas no documental social. Unha delas vaise caracterizar por constituírse como medio, instrumento, parte dun proceso inserto nun programa de transformación social, acción política ou toma de conciencia política. Actuar sobre a sociedade, impulsar os cambios: o documental pode ser un axente máis na reflexión e tamén na acción. Dende este punto de partida comezarán a interactuar documental e cidadanía, para o que ben podemos tomar prestadas as afirmacións de Margarita Ledo, quen destaca que a cidadanía, se a abordamos no marco dos discursos mediáticos, pode definirse como suxeito colectivo, como unha realidade que se identifica polo que se comparte, pola reclamación dunha serie de dereitos que o Estado debe garantir e un sistema de observación sobre sí mesma, de vixilancia e de denuncia de calquera desvío (Margarita Ledo, 2005: 14). Isto mesmo vai poñer en xogo o filme obxecto da nosa atención: o retrato dun grupo humano no momento de artellar unha resposta fronte ao poder, de validar ou rexeitar unha actuación concreta diante dun suceso da gravidade daquel desastre.

Dada a trascendencia informativa que tivo no seu día, quizáis estea de máis repetir aquí a secuencia de acontecementos na que se desenvolveu a catástrofe ambiental do Prestige. Lembremos nada máis que todo comezou o 13 de novembro, trala chamada de socorro do petroleiro Prestige, afectado por unha vía de auga que obrigou ao rescate da tripulación quedando o buque en grave perigo de afundimento. Decídese entón trasladar o barco o máis lonxe posible da costa, pero

isto ocasiona sucesivos verquidos de fuel, a crebadura en dous co posterior afundimento, e a marea negra que o día 20 afectaba xa a 300 kilómetros de costa.¹

Pero si cómpre volver sobre as fortes críticas que caeron enriba dos responsables da xestión da crise, que foron dende minimizar os seus efectos nun principio, tomar as decisións equivocadas ou desasistir aos voluntarios que loitaron nos primeiros días contra a marea sen a penas medios técnicos. E convén asimesmo poñer de relevo o movemento cívico, exemplificado na plataforma Nunca Máis, que se fixo cargo da voz da cidadanía para reclamar a asunción de responsabilidades e a loita en firme contra este tipo de feitos no futuro.² Son estas cuestións, que tantas páxinas e horas consumiron nos medios de comunicación, as que saen a flote nesta película e as que reaparecen nas opinións verquidas diante da cámara.

En relación coas producións fílmicas motivadas polo caso do Prestige, cúmprese tamén o indicado por María Luisa Ortega no artigo citado cando lembra que as transformacións da era dixital impuxeron a descentralización e a apertura de novos cauces de acción cidadá, que se viron favorecidos pola proliferación de dispositivos de rexistro audiovisual. Neste sentido, habería que destacar o variado e amplo corpus audiovisual xerado pola catástrofe do Prestige, na forma de curtas documentais, reportaxes e pezas audiovisual de moi diversa condición.³ Daquel caldo de cultivo que se xerou a partir dos feitos de novembro de 2002 xorden experiencias como a longametraxe colectiva *Hai que botalos*, promovida polo colectivo Burla Negra e a produtora Fraga Maldita e que nace como unha expresión máis dun desexo de cambio en véspera das eleccións autonómicas de 2005. Este feixe de curtametraxes achegan unha visión crítica respecto de aspectos sociais, políticos ou culturais da realidade galega que tan marcada quedara polo desastre da marea negra. Unha das curtametraxes incluídas, o titulado *Nunca máis?*, de Carlos Alberto Alonso, ofrece unha síntese das imaxes de máis impacto emocional e social daquelas xornadas de loita contra a marea negra. Entre outras, as primeiras noticias en televisión sobre o naufraxio, as declaracións do delegado do goberno central quitando importancia ao suceso, as do vicepresidente do goberno minimizando o alcance do desastre e a tensión na visita a un porto pesqueiro do presidente da Deputación da Coruña.

Cientes, votantes, cidadáns

Unha pescuda atenta no interior do filme permite identificar certos trazos do comportamento político da sociedade galega que nos remiten a determinadas cuestións e conceptos, que tamén figuran decote nas análises políticas, e que, dun xeito coloquial, se coñece como clientelismo, favoritismo político e unha certa falta de liberdade á hora de expresar a propia opción política por medo a marxinacións ou mesmo represalias no futuro. O Doutor en Ciencias Políticas e Socioloxía da Universidade de Santiago de Compostela, Xosé Luis Barreiro Rivas, ten estudado o que el denomina “modelo de política clientelar”, do que *Muxía, política na Costa da Morte* ben podería ser a perfecta

¹ Este é, obviamente, un relato sucinto de todo o ocorrido. Está tomado dunha máis ampla cronoloxía recollida nun número especial de *La Voz de Galicia*, consultada en <http://www.lavozdeg Galicia.es/especiales/prestige/noticia.jsp?TEXTO=100000025584> (consulta: 6 de xuño de 2007). Consideramos que non é este o lugar para convocar a moi ampla e variada produción bibliográfica que, dende os máis diversos aspectos, deron conta daquel acontecemento.

² Para un rápido coñecemento dos argumentos e a postura da plataforma Nunca Máis, o máis recomendable é ir directamente ao manifesto lido polo escritor Manuel Rivas na manifestación celebrada en Santiago de Compostela o 2 de decembro de 2002. Pode consultarse en: <http://www.lavozdeg Galicia.es/especiales/prestige/noticia.jsp?TEXTO=100000024829>. Un estudo máis completo do contexto político e social no que se insire este filme pode atoparse en María Teresa Acuña Rodríguez (2006), “Muxía, política na Costa da Morte: eleccións en tempo de crise”, Fernando Redondo Neira (editor), Cidadanía e Documental. Foro da Cidadanía e do Documental, Santiago de Compostela: CIDACOM.

³ Os dispositivos dixitais de produción audiovisual favoreceron, como é ben sabido, esta volta ao documental social ou directamente combativo, tal sería o caso do cinema piquetero en Arxentina, tal como indica María Luisa Ortega neste artigo. Pode accederse a moitos destes materiais audiovisuais sobre o Prestige no enderezo *on line*: <http://www.arenegra.org/materiais/videos/videos1.html>.

plasmación fílmica. Entre os trazos que definen este modelo, salientamos aquel que mellor explica a fórmula de votos a cambio de favores: “Creación dun *iter* decisional e de xestión caracterizado polo sacrificio dos valores da igualdade e da racionalidade administrativa, e incluso dos da celeridade e da eficacia, en aras do reforzamento dunha relación electoral de tipo compensatorio entre o poder e os administrados” (Xosé Luis Barreiro Rivas, 2004: 180). Cando atendamos ás diferentes testemuñas e opinións expostas no filme, haberá ocasión de comprobar ata qué punto reflicten os parámetros teóricos establecidos por Barreiro Rivas. Afirma quen fora vicepresidente da Xunta de Galicia que o cliente político busca ben acadar favores xurdidos dun uso amplamente discrecional dos recursos públicos ou ben “soslaiar os controis e os efectos punitivos exercidos polo poder sobre individuos ou colectivos que non lle son afíns” (Barreiro Rivas, 2004: 181).⁴ Respecto do que Barreiro Rivas diagnostica como falla democrática, afirma que a política clientelar tende a presentar a xestión pública como unha intermediación diante dos poderes, nunha sorte de afastamento entre o votante e os centros de toma de decisións, potenciando así a influencia e o papel do intermediario (Barreiro Rivas, 2004: 182). No nivel municipal da estrutura política e administrativa, esta figura do intermediario pode identificarse co propio candidato, alomenos nunha poboación de pequena dimensión como Muxía; pero no imaxinario social galego falar de “intermediario co poder” supón aludir, en certa maneira, á figura do cacique, actor político e social de longo percorrido histórico e cuxa actuación aínda se pode percibir nos comportamentos clientelares aos que aquí aludimos.

E por outra banda, falar de *afastamento* dos centros de poder non é unha simple metáfora no caso galego, de poboación dispersa en multitude de núcleos rurais. As ata fai pouco endémicas carencias viarias, as dificultades para o transporte e unha maioritaria poboación envellecida, fundamentalmente no rural, favorecen prácticas tan dubidosamente democráticas como o célebre *acarrexo* de votantes: candidatos, militantes ou simpatizantes dos partidos políticos que trasladan nos seus vehículos particulares a quen ten máis dificultades para achegarse ao colexios electorais. Exercendo así unha certa coacción que adopta a forma dun favor persoal, no fondo estase a controlar a aqueles individuos que acoden a votar e, sobre todo, estase a presionar sobre a decisión do voto, unha decisión que pode resultar condicionada por esta idea equivocada de agradecemento que se achega máis ben á servidume. En *Muxía, política na Costa da Morte* hai referencias directas a esta práctica concreta. Mais é sobre todo nunha das pezas de *Hai que botalos*, titulada precisamente *Acarrexo*, onde atopamos unha testemuña documental notablemente reveladora da relación desigual entre votantes maiores que viven en zonas afastadas do rural e simpatizantes dun partido que se dedican a este labor do traslado aos colexios.

No filme que nos ocupa, e a través dos argumentos que van achegando nas súas declaracións, é posíbel identificar a aqueles protagonistas dispostos a asumir este modelo político clientelar e a aqueloutros que se rebelan contra el. Tamén se pode intensificar a pescuda atendendo ás actitudes que mostran, aos xestos, ás medias palabras, aos silenzos. Enton veremos emerxer correntes soterradas dun imaxinario construído sobre ilusións, desexos, aspiracións, frustracións individuais e colectivas. A catástrofe ecolóxica e a proximidade da cita electoral actúan, entón, como detonantes que fixeran aflorar todo este universo de sentimentos e de maneiras de pensar. E cando falamos de “emerxer á superficie”, estámonos a referir, efectivamente, a esa exteriorización que se verbaliza, que se explicita nas opinións formuladas, ou que simplemente se expresan nun comportamento e unhas actitudes ben elocuentes para quen estea disposto a facer unha lectura atenta delas. Pero sobre todo

⁴ O control sobre os votantes, as accións punitivas que impiden un exercicio pleno da liberdade de acción política ou que coutan a expresión aberta das propias opcións e opinións asoma lenemente nas declaracións de determinados dirixentes políticos. Compróbese, a modo de exemplo, nesta afirmación do presidente da Deputación de Ourense, Xosé Luis Baltar a conta da abstención rexistrada nas pasadas eleccións do 27 de maio de 2007: “Es difícil que se queden en casa porque todo el mundo sabe que yo examino las elecciones con los listados en la mano. Yo sé quien votó y quien no votó, lo que no puedo saber es a quien votaron” (“Si la Xunta es sectaria, la Diputación lo será”, en *El País*, edición Galicia, 3 de xuño de 2007).

o noso labor será - en realidade non pode ser outro - levantar acta deste emerxer sobre a superficie do texto fílmico; será localizar, identificar e analizar a expresa inscrición discursiva de canto nos remite a este contexto preciso, a este universo de estados de opinión e estados de ánimo cando, como espectadores, entramos na vila de Muxía para escoitar aos seus veciños, compartir a súa cotidianeidade, coñecer a súa condición e circunstancias. Cando os especialistas falan do carácter pregnante do cinema, entendo que se están a referir, principalmente, a isto mesmo. Trátase da capacidade das películas para deixarse impregnar daquelas realidades ás que se achega, como se resultase contaminado por estas, como se o real invadira o fílmico e se instalara neste novo hábitat, aínda que agora coa vantaxe de que a mediación significa distanciamento, que, á súa vez, favorece o labor da análise. Ao fin e ao cabo, toda investigación na busca de coñecemento actúa de igual maneira: illar unha realidade, establecer uns límites, marcar un territorio. Neste caso, deixándose xa de abstraccións, o propio territorio de Muxía. E no caso do cine, igual que en toda representación visual ou audiovisual, as propias operacións de enmarcado como delimitación, como fragmento do real sometido ás regras da construción do discurso. Muxía ven sendo ese territorio que eliximos enmarcar para observar e analizar. Partimos xa da idea de que esta vila mariñeira constitúe un microcosmos no que conflúen estados de opinión, actitudes e prácticas políticas predicables do conxunto da sociedade galega.

As metodoloxías de análise do filme teñen insistido verbo da necesidade de destacar esta capacidade do cinema para recoller aqueles elementos que conectan un determinado produto fílmico cun determinado contexto, tomado éste na súa acepción máis ampla. Neste sentido hai que entender as apreciacións de Christian Metz, tanto máis reveladoras canto que estamos diante de quen centrou boa parte dos seus estudos nos aspectos exclusivamente lingüísticos do cinema: “Lo que denominamos el cine no es sólo el lenguaje cinematográfico en sí, son también mil significaciones sociales o humanas que se han forjado en otro ámbito de la cultura, pero que también aparecen en los films” (Christian Metz, 2002: 98). E tamén dende a amplitude significativa da noción de contexto cómpre considerar aquelas recomendacións metodolóxicas máis específicas da historiografía cinematográfica, como é o caso de Allen e Gomery: “Desde el punto de vista histórico no se puede separar el cine de otros sistemas (...) El acontecimiento estudiado no es algo unidimensional, sino el punto de convergencia de distintas líneas de fuerza histórica” (R.C Allen, D. Gomery, 1995: 36). En termos semellantes vaise expresar Michèle Lagny: “El film es un objeto específico, aunque también está relacionado con otros fenómenos sociales y culturales”. (Michèle Lagny, 1997: 13). E engade que a análise do obxecto filme debe vencellarse á complexa rede de relacións que mantén no só con outros obxectos, senón tamén con outras prácticas culturais, económicas ou institucionais.

Dun tempo e dun lugar

Retomando a idea de contemplar a vila de Muxía como territorio sometido a observación e análise, deixamos así establecido o tecido fílmico nos seus parámetros espaciais, ese universo acotado ao que accede o suxeito espectador para achegarse a un maior coñecemento dos modos de vida, as maneiras de pensar e as actitudes vitais, de tal xeito que, fronte ao santuario da Virxe da Barca, elemento identificativo desta vila dende sempre, érguese esoutro santuario da lonxa, ateigado aínda de pancartas e mensaxes dos voluntarios onde un militante idealista, que acudirá logo a votar cun poema de Neruda, asegura ter vivido un maio do 68.

Non é nada novo afirmar que os lugares retratan ás persoas que os habitan ou transitan. O pavillón de deportes acolle a festa-xantar da terceira idade, tan representativa tamén dun xeito de actuar respecto deste grupo social, uns días antes do día decisivo das votacións, que se celebran neste mesmo lugar. Outros lugares remítenos á cotidianeidade que o filme interroga no seu desenvolverse baixo as circunstancias que o axitan dende fóra: cómo afecta a catástrofe da marea

negra a esta rutina diaria, a este ritmo vital que, de non ser por acontecementos así, iría transformándose a impulsos case imperceptibles? Os interiores domésticos da nai nova, camareira, retornada da emigración a Suíza; o taller de artesanía do gaitero e o do ebanista que constrúe a maqueta do Prestige (con dous posicionamentos ben distintos); o secador de congrio, o bar dos xogadores de cartas, o dos rapaces novos, o pub da residente alemana... Espazos, personaxes e hábitos cotiáns vense, entón, sometidos a dúas circunstancias que alteran, modifican ou transforman ditos hábitos; circunstancias sobre as que a capacidade de actuación e control se exerce dunha maneira diverxente. Respecto dun feito do pasado -a marea negra- pouco se puido facer. Respecto dun feito do futuro -as eleccións- si haberá a posibilidade de actuar dun xeito colectivo.

Considerando agora o punto de vista da construción temporal do relato, o discurso fílmico desprégase dende o inicio da campaña electoral ata o momento mesmo do reconto dos votos, ese tempo no que o cidadán se converte en suxeito receptor de mensaxes que pretenden persuadilo, tamén á espera do momento no que poida exercer aquela certa capacidade de decisión, actuando sobre as circunstancias, solemnizando un acto, a votación, co que sente que pode facer algo por cambiar ou por controlar o devir da comunidade. Lembremos de novo o caso do mozo da lonxa, que acode a votar cun poema de Neruda, ou o do gaitero, que se viste co traxe rexional para a ocasión e que remarca este xesto de solemnidade cun comentario: *“É un día folklórico, non? É un día bonito pra celebralo, tío, non? Un día de democracia cada catro anos pois hai que celebralo”*

Hai tamén a posibilidade de identificar, no interior do discurso fílmico, un tempo máis impreciso, menos mensurable; un tempo que se expresa nas voces dos personaxes ao evocar ese pasado recente da catástrofe e que emerxe, en ocasións, na propia materialidade da imaxe, por exemplo os planos xerais da lonxa ateigada aínda de bandeiras, pancartas, eslóganos ou mensaxes dos voluntarios. É este un espazo da evocación, que mantén aínda a capacidade para activar os recunchos da memoria que nos trasladan aos días que seguiron ao naufraxio do Prestige. Ao igual que unha fotografía ven a ser a depositaria dun feito do pasado memorable (merecente de ser recordado), compartindo con ela esa virtude de trasladarnos no tempo, tamén este lugar, a lonxa, que chamamos lugar de evocación, consegue recrear na imaxinación do espectador todo o que alí aconteceu nas xornadas de loita contra a marea negra. A testemuña de quen se presenta como garda desta memoria reforza este efecto: *“Para min e para moitos deles este é o seu santuario porque aquí se expresaron libremente (...) foi un movemento social brutal. É a xente que reacciona ante a inxusticia”*. Mais tamén cómpre atender á proxección cara o futuro que emerxe deste mesmo espazo: *“E de feito todo este movemento eu penso que vai ter repercusión non só nestas eleccións, senón tamén nas vindeiras e nas próximas”*. Da lonxa de Muxía podemos concluir, entón, que igual que actúa no sentido de evocar o pasado, mesmo de visualizalo a través de todo canto quedou daqueles días da solidariedade do voluntariado, tamén serve para dirixir a mirada cara o que está por vir. Á carga significativa de tratarse dun espazo de evocación súmase así a de acadar un valor metonímico, representando, deste xeito, a Muxía enteira no tanto que asume a ecuación sobre a que se sustenta o discurso fílmico: a relación que poida establecerse entre desastre ecolóxico e eleccións municipais, a incidencia do un sobre a outra. Atopámonos por tanto diante dunha certa construción en abismo: lonxa, Muxía, Galiza, actuando cada un destes tres espazos, de menor a maior, como representación do que lle segue. De feito, a linguaxe audiovisual non pode máis que asumir a representación do concreto, debe limitarse a mostrar lugares onde se desenvolven as accións, deixando para a verbalización dos personaxes todo o relativo á abstracción conceptual e as reflexións xenéricas, sen entrar agora na proposta que, respecto disto, poida ofrecer o coñecido como filme-ensaio.

Neste constante ir e vir no tempo, cara diante e cara atrás, que o filme nos propón, vanse formulando as tomas de postura que retratan un mapa sequera aproximado dunha realidade social e

política da Galiza destes comezos de século. Sempre, obviamente, sen procurar unha visión totalizadora de dita realidade, pois o filme só atende a uns parámetros de lugar e de tempo concretos, sobre os que actúan, reiteramos, a catástrofe ecolóxica do pasado recente e as eleccións do futuro inminente. Pero, como en todo microcosmos, é posible contemplar aquí un mostrario da diversidade de puntos de vista cos que se enfronta esta realidade. Nunha sorte de pescuda próxima á investigación de campo vaise buscar recoller esta pluralidade de opinións que tecen unha variada rede de posicionamentos sociais e políticos. Un mosaico no que se van integrando estas diferentes maneiras de pensar o espazo público e que o filme configura con só mostrar aos personaxes no seu quefacer cotián e a través das súas propias palabras, sen unha *voice over* que, tal como adiantamos, se sitúe dende unha posición de autoridade para dirixir ou orientar a lectura das imaxes. Ao contrario, sen a penas instancias mediadoras, o relato consegue crear a ilusión de que se fai a si mesmo, de que se autoxenera no fluír das testemuñas dos personaxes, acadando así a representación dunha experiencia cercana, directa, da vida desta colectividade. O axente mediador sitúase aquí nun fóra de campo que atrae para si as miradas dos informantes, nese espazo *off* homoxéneo, incluído no universo fílmico, alí onde pode localizarse ese interlocutor que imaxinamos situado á esquerda ou á dereita da cámara, de quen adivinamos as preguntas formuladas polas respostas ofrecidas; un interlocutor que, ás veces, tamén vai dexando certas pegadas sonoras que denuncian a súa presenza cando escoitamos unhas palabras que reforzan as afirmacións dos personaxes, que os axudan a expresarse, que fan unhas mínimas apreciacións.

Estados de opinión, estados de ánimo

A estrutura do discurso vaise configurando, xa que logo, arredor deste coro de voces que representan estados de opinión e estados de ánimo derivados do impacto emocional da catástrofe e sometidos á tensión e á expectativa da cita coas urnas. Dada esta destacada presenza das declaracións dos axentes sociais representados, a nosa análise vai facer un percorrido polas afirmacións máis reveladoras e significativas das diferentes tomas de postura que se manifestan no filme.

Nunha escala na que puidera medirse o grao de indignación, o valor máximo viría representado por un grupo social no que se encadra, maioritariamente, xente nova, que logo veremos nos mitins do BNG e do PSG-PSOE. A denuncia do clientelismo faise dun xeito moi explícito, como algo sabido e recoñecido, case inevitábel ou consustancial á forma de xestionar os asuntos públicos. *“Ven un e di: aquí non se pode construír, pois ven outro e diche: se me votas, aquí fas un chalé”, “Polo pueblo tamén se oen moitos rumores: se queres o traballo e me votas... telo”*. Esta é unha das primeiras referencias á cuestión do clientelismo por parte dun grupo de mozos reunidos nun bar, que fan a súa denuncia dende un certo distanciamento lúdico, apuntalando, se cabe, dita denuncia co recurso a pequenas doses de humor. Mais, principalmente, deixando constancia, neste recoñecemento público, do pago de favores a cambio de votos, no que o profesor Barreiro Rivas entendía como unha mercantilización da política.

Como práctica política habitual, asumida case como algo natural, pero denunciado como unha anormalidade por un sector da comunidade, a reflexión sobre esta sorte de chantaxe electoral vai sempre vinculada a cuestións que entran de cheo no terreo da ética, como é o caso da compra das conciencias, tema omnipresente nas afirmacións deste grupo de personaxes: *“Es lo que hay. Mira, la derecha hace su trabajo. Se lo curra, nos paga, nos calla el estómago. Y la conciencia, como no existe, como no está en ningún lado... pues no hay problema”*. Idéntica opinión é a manifestada polo gaitero da vila: *“Yo aquí respiro una falta de conciencia... La gente se está vendiendo por dinero”*, nunha alusión aos subsidios recibidos polos mariñeiros diante da imposibilidade de saír a pescar. Cobrar por non traballar é a solución que ofrece o goberno, co que non todos se mostran de acordo.

Tal é o caso do percebeiro, quen, nunha especie de alegato final, no día de reflexión previo ás votacións e fronte a un mar embravecido, que semella acompañalo no seu desafogo, declara: *“Esto non hai cartos que o pague, polo menos a min. Porque a min cos cartos non me van a facer nunca calar (...) Vivir do mar, da terra. E vivir!, que levo seis meses sin vivir e coma min moita xente!”*. Tamén na xa citada *Nunca Máis!* atopamos unha referencia a isto mesmo. Nesta peza de montaxe audiovisual con anacos de feitos e declaracións extraídos de reportaxes e crónicas televisivas figuran as testemuñas das mariscadoras que na Comisión de Investigación do ano 2005 afirmaron que nunca se sentiran desamparadas e que o fuel non afectara á produción pesqueira.

No extremo oposto sitúase o bando máis conservador, disposto a aceptar que este é o funcionamento normal da política, entendida como un tráfico de favores cos que comercian os poderosos dende unha posición de privilexio que lles permite atender (ou non) as peticións dos veciños: *“A un pobre que sea máis pobre ca min non lle podo pedir nada, pero dun rico podo esperar algo del”*. A esta forma de pensar corresponde unha determinada posta en escena: as festas da terceira idade, celebracións de carácter anual que teñen lugar en practicamente todos os concellos, independentemente da opción política que governe, e que case sempre ocupan no calendario unha data próxima á das eleccións. Grandes banquetes multitudinarios con produtos típicos, saúdos efusivos do alcalde e música de baile son elementos que nunca faltan neste tipo de celebracións. A secuencia filmica dedicada á festa constitúe unha representación que recolle ben a filosofía que a anima, onde aflora un sentimento de agradecemento polo agasallo, pola homenaxe que se repite un ano tras doutro. Trátase do mesmo agradecemento, case cos mesmos protagonistas, que, no caso do acarrexo de votantes, se busca provocar para logo sacar proveito. En relación con esta idea, vale a pena citar a afirmación dese mesmo veciño de Muxía que defende a actuación do poder: *“Polo menos agradecerlle o que fan. Porque se ti me fas un favor debo agradecercho, debo pagarche con outro favor. Penso eu”*. É esta unha frase que recolle ben un elemento fortemente instalado no imaxinario político galego: esa confusión respecto da xestión dos asuntos públicos que leva a considerar como un favor o que, en boa lóxica, non debería ser máis que unha actuación política que, á súa vez e supostamente, debería dirixirse á busca do ben común e o interese xeral. No fondo, a confusión fundamental parece estar entre o público e o privado. A xulgar por declaracións como estas, semella que se están a trasladar as lóxicas, os comportamentos e as actitudes do ámbito privado á esfera do público.

O personaxe da nai nova, retornada da emigración a Suíza e empregada no bar da vila, introduce unha das claves que explican esta toma de postura condescendente co poder e mesmo agradecida. Non é nada novo en realidade, senón algo perfectamente previsible. Son os xa citados subsidios, as indemnizacións que permiten subsistir na traxedia como un mal menor ao non poder seguir co traballo de cada día. Nestes casos desaparece o sentimento de indignación pola xestión nefasta da catástrofe e a idea de que se están comprando as consciencias e favorecendo, nunha determinada dirección, a decisión sobre o voto. O importante é que pagan, sen pararse a pensar que é o que compran exactamente. A expresión ensimesmada da moza mentres contempla aos despreocupados xogadores de cartas é un adianto da reflexión posterior sobre a súa experiencia vital, unha experiencia na que se insire esta mentalidade de que o importante é recibir os cartos: *“Se non chega a pasar esto a xente non cobraría, co mal tempo que había non podía ir ó mar (...) Eu vexo que o pueblo saleu moito pra diante en moitos aspectos: de traballo, pros bares, pros supermercados, pra todo”*.

Sacar proveito da desgraza é outro dos argumentos rotundos para defender a forma de actuar da administración. Os personaxes que manifestan esta forma de pensar non precisan artellar un discurso demasiado elaborado para expoñer esta postura, xa que se chegan os cartos non fai falta explicar nada máis nin prestar atención a cuestións de conciencia, agás a de mostrarse agradecido.

“Que volva todo ó mesmo cauce onde estabamos e punto. Pero a xente non vai a ganar o que se ganou todos estes cinco ou seis meses. Eso si, si, xa cho digo eu de golpe”. No límite desta maneira de pensar sitúase aqueloutro veciño de Muxía que chega a considerar a catástrofe case coma unha bendición: *“A min o que me dá rabia é que se metan con este gobierno. Tanto este gobierno como otro calquera. E cobrando, e esto todo... E moitos din Nunca Máis, e eso de Nunca Máis está mal dito. Había que sacarlle ‘Nunca’ e meterlle ‘Outro’”.*

No que vai da indignación á complacencia co estado das cousas danse tamén chanzos intermedios nos que o recoñecemento da gravidade dos acontecementos se compensa coa idea de que todos os políticos se equivocan, de que non se puido facer máis ou de que, tratándose dunhas eleccións municipais, o que conta agora é a personalidade do alcade e o seu manexo dos asuntos da vila e non tanto aquela catástrofe que trascendía o ámbito local de xestión. Unha postura semellante, aínda que máis ben ten que ver coa indiferencia ou cunha actitude apolítica, é a do fillo do dono do secadoiro de congrio. Axudando a seu pai neste labor artesanal e coa idea de sucedelo algún día, tamén o seu posicionamento personal no eido político vai depender dun posicionamento previo por parte da familia. Máis que a fórmula de ‘unha persoa, un voto’, aquí parece que a lóxica que se segue é a de ‘unha familia, un voto’, outro elemento tradicional que explica certas prácticas de participación política, incorporado tamén a ese imaxinario político e social que aquí estamos nada máis que esbozando. *“Eu nese tema non estou moi ó tanto. Eu..., non é que me interese demasiado. Normalmente, pois... é a segunda vez que vou votar, non? Pero consulto na casa, sabes? A quen máis lle favoreza,... pois para eles. A min por exemplo agora nin me vai nin me ven coma que di, non?, pero a eles pois si. Si a eles lles vai ben, a min vaime ben”.* A declaración do rapaz é sumamente reveladora desa forma colectiva de vivir a participación política, pervertendo certamente o ideal da lóxica democrática. O filme preséntanolo facendo o mesmo traballo que o pai e vai votar o mesmo ca el. O seu voto depende da súa propia dependencia do grupo familiar. Isto só poderá cambiar cando acade certa autonomía económica: *“O día que eu traballe e teña o meu propio negocio e teña a miña nómina a fin de mes pois ese día pois xa... procurarei pensar eu xa máis polo meu lado”.*

As voces da cidadanía son, como estamos a destacar, as que acadan todo o protagonismo no filme. No entramado discursivo posto en pé pode localizarse ese suxeito da enunciación que dirixe o devir dos acontecementos representados e que se manifesta, como xa adiantamos, nas miradas fóra de campo dos axentes sociais; pero que tamén fai unha declaración de intencións no arranque da película, nunha desas inscricións gráficas introdutorias: *“Tras seis meses de axitación social, os políticos e os cidadáns miráronse á cara de novo nas eleccións municipais.”* A confrontación cidadáns / políticos está máis suxerida que abertamente mostrada, ou alomenos mostrada dende o exclusivo punto de vista do cidadán, sen ceder a voz aos dirixentes políticos. A súa, ou ben é unha presenza muda ou ben queda relegada a un segundo plano. Trátase exactamente dun segundo plano sonoro, tal é o caso das palabras do conselleiro de Pesca, Enrique López Veiga, que se escoitan de fondo mentres o primeiro termo, visual e sonoro, é ocupado pola residente alemá en Muxía, quen se mantén a considerable distancia do público que escoita, ao fondo da imaxe. A figura do conselleiro e a do presidente Fraga Iribarne figuran, previamente, encadrados ao mesmo nivel que os membros do seu séquito, os fotógrafos, e os veciños que acoden ao acto. Sen outorgarlle ningunha relevancia visual, só escoitamos a súa voz nun discurso de inauguración en vésperas eleitorais, aínda que agochado en forma de visita de cortesía: *“Se quixeramos facer actos electoralistas temos moitas cousas por inaugurar e non o fixemos. Isto é un percorrido que fai o señor presidente”.* Estas palabras contradínse, por certo, coas afirmacións do patrón maior de Muxía e coa parte final da súa propia alocución: *“O que se ven a inaugurar é a nave que se fixo máis que nada para pertrechos da propia cofradía”*

Será finalmente na posta en escena desta visita gubernamental a Muxía onde o discurso fílmico manifesta abertamente a súa toma de postura diante da realidade representada. Mantendo a distancia respecto do lugar que supostamente detenta o interese informativo, un distanciamento que visualmente se reflicte nese emprazamento da cámara que non quere pousarse a carón dos dirixentes políticos nin achegarse demasiado ao lugar dos actos, o que claramente se debe interpretar como un desapego entre cidadáns e políticos. A idea de distanciamento sae un pouco máis reforzada aínda, se cabe, tendo en conta as palabras da alemá de Muxía: “*En qué país vivimos! Yo, yo, como alemana elegí este país tan antidemocrático para vivir*”. Esta actitude de desapego é a que adoptan todos aqueles entrevistados que xa tiñan manifestado o seu malestar co proceder dos políticos e que denunciaron a compra de favores. Limítanse a observar dende a distancia, replicando para si mesmos as palabras do acto oficial. A cámara quédase xunto a eles e as súas voces son, como dixemos, as que acadan todo o protagonismo. Este sería o contraplano das crónicas e reportaxes televisivas: mostrarnos o que nunca vemos, os xestos e as reaccións do público a este tipo de actos electoralistas. Este mesmo xeito de proceder aplícase tamén á forma de visualizar os mítines de campañas, agás no caso do acto do BNG, no que si se ofrece un plano medio do candidato e un moi breve fragmento da súa intervención, tamén nun primeiro plano sonoro: evidenciando, obviamente, a postura política e o lugar dende onde, finalmente, se sitúa o que demos en chamar suxeito da enunciación. Non hai máis que lembrar que, para o caso das representacións visuais e audiovisuais, o punto de vista é un emprazamento físico (o da propia cámara), pero tamén un posicionamento ideolóxico e cognitivo.

Na posta en serie que ordena os materiais fílmicos nesa secuencia temporal xa descrita que vai do inicio da campaña ao reconto dos votos hai un elemento de transición que vai unindo segmentos, un motivo que reaparece de xeito regular, que reiteradamente ven a representar o suceso primeiro que motivou o conflito presentado. Trátase do proceso de construción dunha maqueta a escala do Prestige que realiza un dos veciños da vila. Dende a preparación das táboas ata a entrega final a un comerciante para que a exhiba nun escaparate, parece evidente que no interior do discurso fílmico atópase instalada esta microestrutura narrativa que reproduce a estrutura maior na que se integra. As fotos do naufraxio que serven de modelo para o artesán,⁵ son o mellor recordatorio gráfico da traxedia que tanto afectou á vida dos personaxes, sitúanse nese espazo temporal do pasado cercano e seguen a condicionar modos de vida e de pensar, seguen a configurar estados de opinión e estados de ánimo, tal como revelan as testemuñas.

Centrémonos na figura do artesán que constrúe esta maqueta. Aparecera xa nun dos primeiros segmentos fílmicos, aquel no que asistimos a unha partida de cartas. O seu protagonismo futuro xa viña anunciado nos primeiros planos que lle están dedicados. Como espectador da partida, mantén unha expresión festeira, unha actitude despreocupada en contraste coa grave reflexión en *off* da camareira que resume o seu periplo vital e alude ás repercusións da marea negra. Nunca coñeceremos a súa opinión sobre aqueles feitos, aínda que si se pode adiviñar un distanciamento emocional de quen, aventuramos, non se viu especialmente afectado polo suceso do Prestige. Movéndonos na dúbida, habería que preguntarse se non podemos máis que especular sobre algo que o filme non acaba de mostrar plenamente. Mantense aquí aquela ambigüidade do real que reivindicaran os teóricos realistas do cine e da que participa unha concepción clásica do documental. A observación do seu comportamento, a atención posta na súa actuación, lévanos a esa aparente despreocupación, á dedicación esforzada na realización da maqueta: a verdade deste personaxe non parece fácil de dilucidar, sobre todo se temos en conta que nunca oiremos da súa boca unha opinión ou unha toma de postura. Qué pensamento, qué mentalidade, reflicte o feito e construír unha

⁵ fotos que tamén decoran o bar da vila ou que enmarcan o primeiro plano da rapaza empregada dese bar cando reflexiona sobre aqueles acontecementos e as súas repercusións.

maqueta do Prestige? Cómo explicar a suposta contemplación gozosa de algo que causou tanta tensión, tanta dor e sufrimento? Ao mellor, o papel deste personaxe é a de facerse cargo da conxura colectiva pola que facer fronte a unha realidade maldita a través da súa representación simbólica. Quizáis sexa neste sentido no que debemos considerar a presenza deste obxecto fetiche, obxecto de ornamentación e contemplación, testemuña con vocación de permanencia no tempo duns feitos que axitaron a vida do pobo de Muxía.

Para poñer remate a esta aproximación a unha análise fílmica de *Muxía, política na Costa da Morte* habería que concluír cunha última reflexión verbo da representación fílmica da expresión cidadá. Desbotando recursos frecuentes noutros documentais ou en reportaxes de televisión, non se empregan aquí rótulos para identificar aos personaxes. descoñecemos os seus nomes e do seu oficio ou condición só sabemos o que as imaxes mostran ou as súas palabras revelan. A súa plena identificación lévase a cabo no desenlace do filme, nese punto final onde, a dicir do rótulo introdutorio da película “votantes e políticos se ven as caras”. O momento de votar, no que o presidente da mesa le en voz alta o nome de cada un dos personaxes que fomos coñecendo no decurso do filme. Acadan, daquela, o seu máis alto grao de protagonismo, xusto no momento no que exercen o dereito democrático de participar nos asuntos públicos.

Bibliografía

- Allen, R.C., Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- Barreiro Rivas, Xosé Luis (2004). *A terra quere pobo*, Vigo: Galaxia.
- Lagny, Michèle (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona: Bosh.
- Ledo Andión, Margarita (2005). *Cine de fotógrafos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona: Paidós, Volume 1.
- Ortega, María Luisa (2004), ‘Rupturas y continuidades en el documental social’, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 20: 47-61.