

La rosa de piedra (1999), un Camiño de Santiago consonte ós tempos

JOSÉ M^º FOLGAR DE LA CALLE, RITA MARTÍN SÁNCHEZ
Universidade de Santiago de Compostela

“Mas de media hora empleó el Magistral en su observatorio aquella tarde. Cansado de mirar, o no pudiendo ver lo que buscaba allá, hacia la Plaza Nueva, a donde constantemente volvía el catalejo, separóse de la ventana, redujo a su mínimo tamaño el instrumento óptico, guardólo cuidadosamente en el bolsillo y saludando con la mano y la cabeza a los campaneros, descendió con el paso majestuoso de antes, por el caracol de piedra”, “Clarín”, La Regenta¹

RESUMEN

A finais do século XX, o tratamento cinematográfico do Camiño de Santiago está alonxado dos seus antecedentes documentais e de ficción. Responde á laicización da sociedade española, corrente que se vai consolidando ó abeiro da Constitución de 1978.

Palabras clave: Camiño de Santiago; cine español; lendas; moda galega; néboa.

ABSTRACT

At the end of the twentieth century, the treatment of the *Camino de Santiago* in Spanish Cinema has moved far away from that of previous documentaries and works of fiction. It responds to the increasing secularization of Spanish society, a trend which is becoming stronger under the umbrella of the 1978 Constitution.

Keywords: *Camino de Santiago*, Spanish Cinema, Legends, Galician fashion, fog.

1 Leopoldo Alas, “Clarín”, *La Regenta*, Alianza, Madrid, 1966, páx. 21. Ver, observar desde as alturas é un dos recursos dramáticos que pasou da literatura ó cinema. No capítulo primeiro da novela de Clarín,

1. Liñas xerais do contido da narración

Ó Cebreiro, nos límites de Galicia co Bierzo, chegan unha executiva do sector da moda, Ana; Paula, unha modelo; unha fotógrafo, Mireia, e Carlos, un estilista. Están facendo unha viaxe a Compostela, desde Madrid, co obxecto de realizar unha reportaxe de moda². Estarán, logo, en Santiago, lugar no que levan a cabo a maior parte do seu labor, para rematar nunha praia do norte de Galicia, na costa de Lugo.

2. A rodaxe

Facer cine en Galicia (ou cine para televisión) está sendo, nestes últimos anos, noticia nos xornais da nosa comunidade. A razón desta presenza neses medios é ben sinxela. A maioría dos produtos audiovisuais teñen, en grande ou en pequena medida, financiación³ do goberno autónomo galego, ben directamente, ou ben por medio da canle da televisión galega⁴.

No segundo trimestre de 1999 foi a xeira da rodaxe, con tres puntos para as localizacións: a aldea do Cebreiro, no leste da provincia de Lugo, Santiago de Compostela, e a praia das Catedrais, tamén na provincia de Lugo, no concello de Ribadeo⁵.

Fermín de Pas sobe á torre das campás da catedral de Vetusta para, desde alí, dirixir coa axuda dun anteollo a súa mirada sobre o conxunto da cidade e das súas xentes. A primeira imaxe, despois das dos créditos, que nos ofrece *La rosa de piedra* é un picado que mostra un automóbil, que avanza cara ó espectador, e que percorre unha estrada de montaña.

- 2 “Santiago de Compostela es una **creación sorprendente**. Nació de una estrella que indicaba una tumba y floreció sobre ese sepulcro. En todo caso hablamos de una obra abierta, con páginas de cronología en espiral que se solapan como pétalos de una enigmática rosa. Creo que La Rosa De Piedra (sic) es algo más que una aproximación original a Compostela y al Camino de Santiago. Es una **historia de personajes realmente vivos**, que encarnan la **contemporaneidad** y algunos de los rasgos y conflictos más definitorios, en ideas y estéticas, de nuestro tiempo. El peligro del tópico está saboteado por la **ironía de un guía de excepción: el ciego Bastián**. Un vendedor de vieiras y de leyendas. Él encarna la capacidad de la imaginación para subvertir los límites de la existencia cotidiana. El viaje a Santiago es el motivo. Pero lo que cuenta La Rosa De Piedra es... algo más. **La enigmática rosa de la vida**”, texto do escritor Manuel Rivas na páxina 1 da promoción electrónica da película, por parte da productora, www.continental-producciones.es, recollida en 30.marzo.2001.
- 3 Non se emprega esa verba, senon outras como “participación económica de...”.
- 4 Cando hai coincidencia empresarial de marca cinematográfica e de marca xornalística (ben baixo as mesmas siglas, ou baixo diferentes), a intensidade e a cantidade da información escrita sobre as rodaxes é meirande.
- 5 V. *La Voz de Galicia*, 26.abril.1999,59: “Laura Ponte debuta en el cine con una historia escrita por Manuel Rivas”; id. , 27.abril.1999,37: “Expectación en O Cebreiro por el rodaje del documental “La rosa de piedra”, *El Correo Gallego*, 29.abril.1999,36: “La rosa de piedra”; id., 13.maio.1999,77: “Canal + rueda en Santiago el filme ‘La rosa de piedra’, *Compostelán*, nº 78, maio 1999, “A rosa de papel”, páxs. 1ª, 3 e 5-7.; *Faro de Vigo*, *El sábado*, 8.maio.1999,3: “La ciudad del Xacobeo en fotogramas”.

3. A estrea

La rosa de piedra foi presentada na Casa de Galicia de Madrid, o día 22 de xullo de 1999⁶. Desta maneira, xunguíase a cidade sede da productora de televisión e a participación do goberno autonómico galego. O día 23 foi pasada no teatro Principal de Santiago, coa asistencia do equipo artístico e técnico⁷.

Tres días despois ocorreu a estrea, nunha programación especial da canle Canal + adicada ó Xacobeo 99⁸.

A película pechou a XVI edición das Xociviga, no Carballiño, o día 5 de agosto de 1999⁹.



La rosa de piedra. Paulina Gálvez e Quico Cadaval. Fot. de Xoán Piñón.

4. O filme

Dirixido por Manuel Palacios (Madrid, 1961), trátase dunha obra de complicada clasificación¹⁰, posto que ten un argumento, e unha progresión dramática, pero é moi importante o aspecto promocional, ben turístico, ben industrial (téxtil, sobre todo) do produto, ademais dunha finalidade política: un compoñente máis da propaganda gubernamental do Xacobeo 99 (antes, ano xubilar compostelano).

6 V., *El País*, 23.xullo.1999,61, “‘*La rosa de piedra*’ inicia en Canal + una serie de películas para televisión”. O redactor da reseña sinala unhas ideas da presentación: “es un ejercicio fílmico de realismo mágico basado en un relato del escritor gallego Manuel Rivas, donde Santiago de Compostela marca la actitud vital de los personajes principales”. O pase foi para representantes dos medios de comunicación e profesionais do cinema e do audiovisual.

7 V., *El Correo Gallego*, 11.xullo.1999,77; *Faro de Vigo*, 21.xullo.1999,59

8 Esta é a programación relacionada coa festividade galega do día 25 de xullo, tomada do xornal *El País*: “13.05, Abierto en Canal: Compostela, vivir de Santiago. 13:55, Especial Canal +, Gallegos en La Habana. 14:35, Cuadernos de rodaje. *La rosa de piedra*”. Pola noite, ás 22:30, repetiuse *La rosa de piedra*, e a partir da medianoite, “Abierto en Canal”. Traballamos sobre unha copia desa emisión, falada maioritariamente en castelán. Na rolda de prensa anterior á estrea do filme en Santiago, houbo opinións varias sobre a lingua da copia que se iba proxectar. *El Correo Gallego*, 24.xullo.1999,45, titulaba: “Artistas y productores discuten el doblaje al gallego de ‘*La rosa de piedra*’”. Segundo nos informou Pilar de Castro, a Televisión de Galicia programou en tres ocasións *A rosa de pedra*, en versión galega: o 25 de decembro de 1999, o 20 de maio de 2000 e o 17 de maio de 2001.

9 V., *La Región*, 5.agosto.1999, 40.

10 Cando a promoción da estrea de *Gitano* (2000), Amelia Castilla en “Joaquín Cortés y Laetitia Casta interpretan el primer guión de Pérez-Reverte”, *El País*. Revista de agosto, 27.agosto.2000, 27-8, considera que esa obra é “la primera película del realizador de Canal + Manuel Palacios” p. 27(2), e noutro lugar, “*Gitano* es su primer largometraje”, p.28 (1). De todas maneiras non hai contradicción, a pesar das aparencias, posto que é habitual non considerar ó mesmo nivel un filme para cine que un feito para televisión aínda que, neste caso, o soporte da cinta que nos ocupa sexa 35 mm.

4.1 O prólogo

As imaxes dos créditos, é as que forman a primeira secuencia, constitúen o prólogo do relato que ten unha marcación visual moi precisa: tralas siglas dos produtores/promotores, un efecto néboa¹¹ serve de fondo ós nomes do equipo do filme. O remate do prólogo encadea a néboa co fume do grande incensario de Compostela, o botafumeiro.

Parte das letras dos créditos mostran algunhas características comúns co tipo de letra uncial, e a súa derivación, a letra rúnica dos monxes establecidos en Irlanda a principios da Idade Media. No que se refire a Galicia, os textos dos dinteiros do Pórtico da Gloria, de algunha maneira, imitan o estilo deses caracteres¹².

Pola nosa parte, pensamos que poidera haber unha certa relación desa escritura coa correspondente á imaxinería contemporánea (cinematográfica, sobre todo) do ciclo artúrico. Hai, pois, unha lonxana conexión coas particularidades relixiosas que esa escritura tiña. Estamos nunha introducción iconográfica diferencial, polo seu “aire” sacro, do que vai ser o resto da película.

A serie de nomes deixa paso a outra imaxe, así mesmo con néboa¹³, na que a cámara en picado, como dixemos (v. nota 1), rexistra a marcha dun “monovolume”, por unha estrada relativamente sinuosa, que nun plano posterior se achega ó adro da igrexa de Santa María a Real do Cebreiro, despois de pasar por unhas rúas do poboado. Este camiño está reproducido tamén coa cámara en picado.



La rosa de piedra. Laura Ponte. Foto de Xoán Piñón.

Seguindo o decurso da montaxe, o espectador é informado do obxecto da presenza dos protagonistas no lugar (facer unha reportaxe de moda, diferente ás habituais); de

11 A relación da néboa coa paisaxe galega ven de lonxe, e constitúe un estereotipo dos peregrinos e dos viaxeiros que estiveron en Santiago, contra o que reaccionou, entre outros, Martín Sarmiento. V., J. Filgueira Valverde, “Las nubes, la lluvia y el trueno”, en *Historias de Compostela*, Bibliófilos gallegos, Santiago, 1970, páxs. 186-7. Unha reinterpretación do tópico, partindo dunha lonxanía forzada polo exilio en Bós Aires, atópase en L. Seoane, *Na brétema, Sant-lago Edición facsimil*, Xerais de Galicia (Vigo), Salamanca, 1994. I. Díaz Pardo, “Na brétema, Galiza”, *La Voz de Galicia*, 14.agosto.2000,13, explica que o título non é inocente na intención do autor: “cando o libro estaba no prelo, xa Seoane nos fixera coñecer as galeradas. Eu, e alguén máis, preguntámoslle se non sería mellor poñer o título máis directo: *Santiago, na brétema*. Mais Lorenzo Varela opúxose antes que o fixera Luís: a brétema é a que nos rodea, a que nos illa da realidade, e nela soñamos algo que puido ser. Se Luís o titulara *Santiago, na brétema* estaría describindo unha realidade, non ese sentimento poético da esperanza desesperanzada”. Máis cerca de nós: “Galicia es un estado de ánimo. Es el mundo de la niebla, de la sugerencia, de la intuición, las cosas no se ven, hay que profundizar en ellas”, Susana Fortes, escritora, entrevistada por E. Beotas en *El Correo Gallego*, 23.marzo.2002, 6.

12 Información paleográfica facilitada polo prof. Miguel Romaní.

13 A néboa está presente en todos os planos exteriores do Cebreiro.

que algo vai mal entre a productora e a fotógrafo¹⁴; de que Ana ten problemas coa súa parella, segundo deducimos dunha conversa feita polo seu teléfono móbil¹⁵; de que Carlos se comporta con Paula, como unha especie de protector namorado dela¹⁶.

Entran na igrexa. Ana, sucintamente, sinala o significado do “graal do Cebreiro” nas peregrinacións¹⁷, o que orixina dous comentarios, podemos dicir que individualizados por dúas posicións diferentes da cámara.

A primeira, capta o interior da igrexa, na que os protagonistas se achegan a un expositor sobre un altar, no que se atopa un cáliz. O ollo da cámara actúa como se fora un observador externo que, de haber culto, identificaríamolo co oficiante, posto que está do outro lado do altar. O comentario que ilustra este plano é asacralizador. Faino Paula, que lle encontra parecido ó grial que percura Indiana Jones¹⁸, o que ven ser unha opinión profana, no sentido de que é enunciada por unha inexperta no tema do Camiño de Santiago.

Un contraplano do anterior vai acoller a meirande parte das explicacións de Ana, sobre as penalidades dos peregrinos por chegar a ese lugar, e seguir a Santiago. Mireia, con ironía e cun xesto sardónico, di que con eso gañaban o paraíso. Nesta ocasión temos un comentario profano, en sentido estricto.

Mireia non consegue facer máis que unha foto da modelo. Pero, unha muller con gadaña que xurde por un camiño, de entre a néboa, vai tirar a súa atención, e lle pide que pose para ela. A figura da labrega está, iconográficamente, relacionada coa imaxe da morte, e serve para empezar a perfilar a personaxe da fotógrafa, de quen logo coñeceremos a súa condición de reporteira de guerra¹⁹.

No prólogo hai outro encontro. O de Paula con Manuel. Na conversación, Paula incide na súa ignorancia de todo o relativo ó Camiño:

-
- 14 Na preparación dunhas tomas fotográficas, Ana dispara unha das cámaras de Mireia. Esta, moi molesta, dille que as fotos fainas ela. Logo, cando tira unha serie de instantáneas sobre unha campesiña do lugar, Ana lle recorda que están alí para traballar. É o comezo dunha tensa relación entre as dúas protagonistas.
- 15 Ana dille ó seu interlocutor, Jaime, que son catro os que están a piques de empezar o traballo: “Carlos, Paula, la fotógrafa y yo”. É sintomático que non pronuncie o seu nome, o que queda aínda máis remarcado cando engade: “por cierto, no sé qué tal me va a ir con la fotógrafa, que es una tía un poco rara”. Esta situación antecede á resumida na nota anterior.
- 16 Destas tres situacións, que marcan as relacións interpersonais, a terceira non é explotada, totalmente, polos guionistas.
- 17 Non hai alusión algunha ó feito da lenda en sí, da que hai moitas versións. Nós citamos a de Leandro Carré Alvarellos, “El Santo Grial del Cebreiro”, en *Las leyendas tradicionales gallegas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, páxs. 110-1.
- 18 O que xustificaba a historia de *Indiana Jones and the Last Crusade*, S. Spielberg, 1989, terceira entrega en torno ás aventuras dun atípico arqueólogo, caracterizado polo seu látego e polo seu sombreiro “stetson”. Os outros capítulos foron *Raiders of the Lost Arc*, 1981, onde trata de atopar a Arca da Alianza; *Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984, onde a razón da historia é unha pedra chamada “sankara”. Os filmes foron moi ben acollidos na súa exhibición comercial en España: 4.151.012 espectadores e 5.220.398,15 euros, a de 1981; 3.163.696 espectadores e 5.158.084 euros, a de 1984; e a última, polo de agora, 4.218.484 asistencia e 9.665.955,33 euros de recadación.
- 19 A labrega leva, baixo os seus panos negros, un chubasqueiro deportivo azul con raias brancas. Despois da sesión fotográfica, antes de se despedir, dille á fotógrafa se non lle podería enviar unha desas fotos ó seu fillo, Etelvino, que está en México. Debemos considerar esta situación como unha ironía dos autores, posto que non se trata, precisamente, dunha foto de estudio. Ademais van escoller para o emigrado un nome de orixe xermánico, pouco frecuente nas cidades.

- “-¿De dónde vienes?
-Desde Roncesvalles, en la frontera de Francia.
-¿Caminando desde Francia? ¿Para qué?
-No sé... Caminar ayuda a pensar. Además, siempre te encuentras a gente interesante. Hasta tú has venido a dar aquí.
-Ya, pero nosotros no somos peregrinos.
-Eso nunca se sabe. (...)
-Bueno, tengo que volver al trabajo.
-Y yo al camino. Bueno, pues, “chao” y “ultreia”.
-¿Qué quiere decir eso?
-¡Ah, no lo sabes! ¡Averígualo!”²⁰

4. 2 Compostela

Os viaxeiros da moda están en Santiago. Vémoslos no interior da catedral, mentras funciona o botafumeiro nunha cerimonia multitudinaria.

O ‘grupo’ é presentado pola cámara en tres planos²¹: primeiro, Mireia, cun xesto case de noxo, a pesar de estar presenciando o vó do incensario; logo, Carlos e Paula; por último, nun nivel lixeiramente superior, Ana, cunha actitude pensativa.

Rematada a función, na praza das Praterías prodúcese o primeiro encontro co cego Bastián²², quen vai ser (cfr. n. 2) paradóxicamente o guía do grupo. Relata a primeira das súas historias, a de Tristán e Isolda, que parece dirixida a Ana²³, posto que está atravesando unha crise na súa relación de parella.

E sintomático que a fotógrafa non capte ningunha imaxe do espectáculo do botafumeiro. Pola contra, no exterior tira unha serie de instantáneas:

- unha vista xeral da praza das Praterías, con transeúntes
- seguen, logo, imaxes antropomórficas de distintos monumentos da cidade: Santiago, pelerín, na hornacina central do muro da porta santa; unha das figuras da porta santa; a fe, da fachada da Acibehería; san Paio, na fachada da igrexa do convento do mesmo nome; o relevo das ánimas do purgatorio, na igrexa das Animas; a virxe da Anunciación, preñada, no pórtico de Santa María de Salomé.

A preponderancia das reproducións de tallas en actitudes crispadas, ou fora do normal: a cegueira física da Fe; o coitelo na gorxa de san Paio, mártir; o lume das ánimas, ou a expectación da Virxe, mostran a tensión na que vive o personaxe. Por outra parte,

20 Os peregrinos do filme de L. Buñuel, *La Voie Lactée* (1968), fan o Camiño desde París. V. unha descripción do contido da película, axeitada ó noso tema, en E. Carro Celada, *Picaresca, milagrería y milandanzas en La Vía Láctea*, Prensa española, Madrid, 1971, páxs. 9-13, se ben o autor reconece que “la película de Buñuel no es para contada, sino para vista” (p. 13).

21 A montaxe fai unha separación física dos protagonistas, como se quixera individualizalos máis: teñen un traballo ocasional en común, pero cada un deles anda coas súas teimas.

22 “Vendo cuentos... Vendo vieiras... Las vieiras a cien pesetas; las historias, la voluntad”.

23 A débeda literaria (intertextualidade, diríamos hoxe) está recoñecida nos créditos. A. Cunqueiro, *Os outros feirantes*, Galaxia, Vigo, 1971, páxs. 117-9. Así mesmo, o relato curto tivo un tratamento televisivo nunha serie homónima, con guión e dirección de X. Cermeño; v. J.M^a Folgar de la Calle, “Literatura e audiovisuais: *Os outros feirantes*”, en *Alvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Xunta de Galicia, Santiago, 1993, páxs. 361-371.

na sucesión de fotografías dominan aquelas que rompen a horizontalidade da reprodución.

Novamente no interior da catedral, asistimos agora a outro tópico das peregrinacións: Paula e Carlos, seguindo unha guía que están a ler, cumpren co costume dos croques na estatua, supostamente, do mestre Mateo. Mireia, que estaba mirando con atención, pero non fotografiando, profetas e outras figuras do Pórtico da Gloria, rexeita o ritual do “santo dos croques”. Ana tampouco o fai, posto que recibe unha nova chamada ó seu teléfono. Sae da igrexa para falar con Jaime²⁴. O rematar a conversación, parece que unha parte da súa xenreira cara o home vai descargar sobre Mireia, porque non empezaron aínda coa reportaxe.

Na secuencia seguinte, os catro protagonistas están nunha mesa da terraza do Hostal dos Reis Católicos. Agás Paula, de quen Carlos dí que non pode comer para non engordar, xa que é modelo, os demais están xantando. Mireia relata, no entretanto, unha das súas experiencias de traballo, cando un francotirador xogaba con ela a unha especie de ruleta rusa²⁵. Unha terceira chamada ó móbil de Ana, exaspera a ésta, ata o punto de exclamar: “No me lo puedo creer. ¡Me tiene hasta el coño! Perdón...”. A cámara está atenta á mesa e ó rostro dos personaxes, prescinde do marco arquitectónico e, por suposto, non se fala do marco histórico.

Un fundido a negro, deixa paso a un picado sobre a praza da Quintana, na que se vai desenvolver unha frustrada sesión fotográfica. O miolo desta secuencia é o conto de Bastián a Mireia: a lenda do alquimista²⁶ de Libredón:

“-Cuando aquí todavía no había ni catedral ni nada, había un bosque que se llamaba Libredón. En este justo lugar en el que estamos sentados, tenía la cabaña un alquimista.

-Tu tatarabuelo.

-Sí... Que tenía la fama de ser el único del mundo, capaz de hacer nacer una rosa de la nada. Un joven de Turín, que se había quedado viudo, abandonó sus comodidades, su riqueza, y emprendió el largo camino. Llegó una noche a la cabaña del alquimista que lo recibió de bastante mala manera. ¡Estas no son horas, estas no son horas...!, dijo el sabio. He realizado un largo camino para que me muestres la rosa que nace de la nada. Entonces el sabio le pidió su objeto más preciado, y el joven le entregó una bolsa en la que conservaba los cabellos de su amada.

24 A conversa ten lugar nas escaleiras do Obradoiro, mentras varios turistas pasan ó seu lado e Mireia observa as súas reaccións.

25 A contextualización deste momento podemos atopala en obras de Arturo Pérez-Reverte, como “El pelmazo de Gerva” en *Con ánimo de ofender* (1998-2001), Grupo Santillana de ediciones, Madrid, 2001, páxs. 233-5; e de Maruja Torres, *Mujer en guerra. Más masters da la vida*, Grupo Santillana, Madrid, 1999. Reverte fala de Gervasio Sánchez, fotógrafo e periodista de guerra, autor de libros como *La caravana de la muerte*, sobre os asasinados en Chile, durante o réxime de Pinochet; Torres refírese a Juanxto Rodríguez, asasinado por un tanque do exército ianqui en Panamá. Pérez-Reverte baseouse, por outra parte, no xornalista José Luis Márquez para o seu cámara de informativos de televisión, José, personaxe da novela *Territorio comanche*, e do filme homónimo posterior, dirixido por Gerardo Herrero, relato dos últimos días do cerco de Sarajevo, na guerra dos Balcanes.

26 Sobre a relación do alquimistas co noso tema, v. Luis M. Martínez Otero, “La alquimia y la ruta jacobea”, en *Heterodoxos en el Camino de Santiago*, Iruñeko Udala, Pamplona, 1990, páxs. 105-116. Tamén, Antonio Costa Gómez, “Los alquimistas. Una narración sobre el reverso del Camino”, en *El Correo Gallego. A Vía Láctea*, nº 5, 26.maio.1991, páxs. II-III. Nas lendas galegas hai barcas de pedra, que non rosas, nas orixes do culto a Santiago, á Virxe da Barca, en Muxía, e a san Andrés, en Teixido. V. J. Precedo Lafuente, “Os barcos de pedra na tradición galega”, en *El Correo Gallego. A Vía Láctea*, nº 14, 4.agosto.1991, pág. I

El sabio miró la bolsa con desprecio y la tiró al fuego. Cuando la bolsa estaba consumida, el sabio recogió las cenizas, se las entregó al joven y le dijo: ¡Hala! ¡Ahí tienes tu rosa...! El muchacho se limpió las manos, vociferando terribles maldiciones y se fue. Y cuando el eco de los insultos se extinguió sobre el bosque de Libredón, el sabio se rió de buena gana de aquel viajero, que no fue capaz de no ver el milagro delante de sus propios ojos. Entonces recogió la ceniza, musitó unas palabras que ahora no vienen a cuento, y con el aliento de la voz la ceniza en el aire se transformó en una rosa de piedra. Aquella rosa era exactamente igual a la ciudad de Compostela, si alguien pudiera verla desde el cielo”.

Este relato introduce unha compoñente ahistórica: a da existencia dunha “peregrinaxe sui generis” anterior ás peregrinacións a Santiago, que poderíamos conectar coas teorías dos que falan de camiños iniciáticos no continente europeo. A historia de Bastián está situada no decurso narrativo cara a situación profesional que atravesara Mireia. O torinés foi incapaz de ver a maravilla que tiña diante dos seus ollos, posiblemente polas dificultades pasadas no camiño e pola perda da súa dona. A fotógrafa ten moitas dificultades para saír do seu imaxinario trágico, do que polo momento quere fuxir. Como o italiano da historia tampouco consegue ver a beleza que ten a disposición das súas cámaras. Por ese motivo, a reportaxe está nun punto morto. O nivel de enfrentamento entre Ana e Mireia sobe un pouco máis²⁷. De noite, nun pub, Ana, Paula e Carlos reatopanse con Manuel, o peregrino que viron no Cebreiro, que forma parte dun grupo folk (na realidade, Berroquetto²⁸). Mireia non está presente nesta ocasión. Ó día seguinte, nun cuarto do hotel, Paula e Carlos descubren traballos de Mireia, publicados nunha prestixiosa revista estranxeira. Ante as preguntas dos mozos, a fotógrafa responde que é “free-lance”, o que axuda ó espectador a engadir un novo matiz ó seu comportamento individualista. A oposición entre a xefa e Mireia chega ó seu punto álxido:

Lo siento, aún no lo veo.

¿Sabes qué...? Estoy harta de tu ceguera²⁹. ¿Eres una profesional o no?

Soy profesional de otro tipo de fotos. Tú sabes que nunca había hecho moda.

Por eso te llamé, coño...! Porque pensé que podrías darle otra mirada, y ahora resulta que no tienes ninguna. ¡Joder...! (...)

Aquí tienes, Mireia.

¿Qué es...?

Tu contrato.

(Mireia rompe en pedazos os papeis..., e mira a Ana desafiante)

No te equivoques tanto conmigo³⁰.

-
- 27 A medida que Bastián lle contaba a Mireia a historia do alquimista, iba botando a cinza dun puro, que fumaba, nunha concha de vieira que Mireia sostiña. Ó final do conto, a fotógrafa remeda ó alquimista. O pó da cinza mancha a falda do modelo que leva Paula, quen se achegara a ela para increpala pola súa desatención.
- 28 O grupo comezou en Vigo no ano 1995 con sete intérpretes procedentes de varias formacións, entre as que podemos resaltar Matto Congrio. É un conxunto de referencia no panorama musical galego. Cando a cámara se achegou ó interior da catedral de Santiago, mostrou unha serie de planos dos músicos de pedra do Pórtico da Gloria. Na secuencia que agora tratamos, a cámara vai mostrar, individualizados, os instrumentos musicais do grupo citado, para rematar coa gaita que toca Manuel. O outro grupo que aparece na cinta é o compostelán Leifla, integrado por seis mulleres que dende 1989 tratan de recuperar cancións e formas musicais tradicionais
- 29 A historia do italiano e mailo alquimista volve, cun rexistro moi diferente, se comparamos os papeis: alquimista/Ana, viuvo/Mireia.
- 30 Mireia sae do cuarto, mentras Ana co seu sorriso da a entender que o seu órdago foi acertado.

As indecisións da fotógrafa, que repercuten negativamente na forma de traballo da modelo, van quedar superadas desta maneira, cunha sinxeleza melodramática abraiante. A recondución da reportaxe vai estar á marxe de predeterminacións ambientais, artísticas, relixiosas, e outras como as históricas³¹.

Noutra das súas saídas na noite compostelán, Paula e Manuel atopan ó cego nos arredores da catedral. É o momento doutra das súas historias, que vai ter como destinataria Paula. A máis fráxil das tres mulleres recibe o conto máis violento dos que Bastián relata no filme, o do vikingo Erik, o sanguinario. Erik peregrina a Santiago para que o apóstolo lle perdoe un crime innomeado. Na porta das Praterías vai quedar varios anos petrificado. Só a presenza do seu fillo, que ven buscalo (o que presupón a reconciliación previa coa familia), devolveo á vida³².

Nun curto período de tempo, imos ter nas tres personaxes femininas os puntos álxidos das súas crises, diferenciados no seu final da mesma maneira: cun fundido en negro. Ana, ve fracasar a súa relación de parella e mostra a súa impotencia para saír do burato negro da realización da reportaxe; a historia de Bastián, fai que Paula recorde problemas familiares dos que, voluntariamente, está alonxada polo traballo; Mireia segue marcada pola morte que propiciou, mentras fotografiaba fuxitivos nun campo de refuxiados³³.

O climax da “cegueira” de Mireia chega cando, conducindo o coche, non ve a Bastián e o atropela. Despois da discusión de Mireia con Ana, é o segundo punto de inflexión da historia, que vai ser moito máis longo que aquel, e, se cabe, máis determinante, posto que o incidente reordena a situación. Bastián marca unha cita con Mireia no mercado³⁴: en contacto coas súas xentes, clientes e vendedores, que se moven entre caixas de foitas e de peixes, Mireia fai que Paula pasee polo lugar: parece que encontrou, por fin, xeito de encauzar a reportaxe: as fotografías da modelo co seu traxe³⁵ teñen como pano de fondo os produtos da terra e do mar, e ás xentes que negocian con eles.

Todo empeza a ir ben. O retruque organizativo de Mireia, que toma as rendas pola depresión de Ana e despois dos intercambios confesionais da productora e de Mireia³⁶,

31 Por suposto, non hai relación algunha, por exemplo, coas teorías de Américo Castro sobre o apóstolo Santiago, expostas en dous capítulos de *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1973, 5ª ed, ou máis pormenorizadamente en *Santiago de España*, Emecé, Buenos Aires, 1958.

32 E un “topoi” dos relatos fantásticos. De todas maneiras, funciona no relato fílmico como antítese da rosa de pedra do alquimista. Por outro lado, “la expiación es el acto que permite al criminal reanudar su actividad normal y ocupar de nuevo su puesto dentro de la comunidad profana, despojándose de su carácter sagrado, como observaba ya L. de Maistre”, Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, trad. de J.J. Domenchina, F.C.E., México, 1984, páx. 31.

33 Coñeceremos, logo, máis pormenores desa situación trágica.

34 Despois do golpe, Abdel, o compañeiro de Bastián, recolle as súas pertenzas e as conchas de vieira. “Tres están medio rotas”. Bastián contéstalle: “Tres se tenían que romper... Lo que no se rompe, no se puede arreglar”. A fotógrafo xa recorrera a cidade, como un autómatas, facendo fotos de transeúntes, de drogadictos e de vendedoras no mercado.

35 Mentras nas anteriores sesións fotográficas os traxes de Paula son de cores cincentos, agora a modelo pasea un vestido de cor laranxa.

36 Ana está ó límite no seu traballo, na súa situación económica e ven de romper a súa relación de parella. Mireia quedou íntimamente marcada pola morte dunha anciana que, de maneira inconsciente, provocou: “No sé. A veces pienso que todo lo que me importa o se me escapa de entre los dedos”.

chega á súa plenitude coa sesión fotográfica nos tellados románicos, de pedra, da catedral³⁷. Esta secuencia é a que, necesariamente, precisou o meirande emprego de medios técnicos, pola complexidade do escenario. Ademais, unha parte da montaxe semella unha sucesión de planos fotográficos, artellamento que ven suliñado polos sons dos obturadores das cámaras de Mireia. As tomas dende un helicóptero, que fixan a imaxe de Paula nesta sesión, cun traxe de capas de gasa vermella, remiten á lenda do alquimista de Libredón.

Mentras Manuel e Paula están ceando nun restaurante³⁸, Bastián conta ó resto do grupo a derradeira das súas historias: a da confraría secreta dos tiraboleiros mortos³⁹. Son os fabricantes da néboa de Santiago, que producen pola noite, cando a catedral está pechada, e que se filtra polas rendixas das portas⁴⁰. Facendo extrapolación comparativa, poderíamos opoñer ós tiraboleiros, ministros profanos, os anxos da noite de Gerardo Diego⁴¹.

Estamos case no final do filme, e agora hai unha xustificación “histórica” na néboa que tivemos no prólogo.

Chegados a este punto, os guionistas non poden fuxir dun dos tópicos máis extendidos na visión cinematográfica que se constrúe sobre Galicia: unha romería con todos os seus compoñentes: pandeirada, sardiñada, baile...⁴², e como peche da súa estadía en Santiago unha queimada⁴³.

37 Foron empregados como escenario doutros filmes, por exemplo *En la red de mi canción*, dirixida por M. Ozores en 1971. “El caso es que era impuntual y puede que fuera muy profesional en la canción (Andrés Dobarro), pero el cine se lo tomó algo así como si nos hiciera un favor a todo el equipo. Un día estábamos citados en el tejado de la catedral de Santiago donde debíamos rodar una escena con Concha Velasco. Dos horas se retrasó Andrés, lo que hizo que, a su llegada, nos bajásemos todos a tomar un café dejándolo allá arriba una hora para que se diera cuenta de lo poco agradable que es el que tus compañeros te den un buen plantón”, Mariano Ozores, *Respetable público: cómo hice casi cien películas*, Planeta, Barcelona, 2002, páx. 176.

38 Como mostra do cambio da situación, Paula está comendo e bebendo viño, o que rompe a súa traxectoria anterior. Fai unha broma coa posibilidade de se converter nunha modelo gorda.

39 Mentras fala, dunha cunca, colocada diante súa, saen columnas de incenso.

40 “La niebla es la mejor seda de Galicia”, df.

41 *Los ángeles nocturnos*

Y más ángeles, más, cumpliendo turnos:

los ángeles sin nombre de la vela,

ángeles en falange y centinela

ante el arca marmórica, nocturnos.

(...)

Todas las noches oye la basílica

rumores de una música dactílica,

alas de un mar unánime y redondo,

chocar de espadas, dragos y murciegos,

membranas, precipicios, uñas, fuegos.

Y el “¿Dónde estás?”- “Aquí. Yo no me escondo”..

Gerardo Diego, *Ángeles de Compostela. Alondra de verdad*, ed. de F.J. Díez de Revenga, Castalia, Fuenlabrada, 1986, páx. 171. Diego, no primeiro dos libros de poesía, ten dúas cos títulos de “Ángel de la lluvia” e “Ángel de la niebla”. Cfr. n. 11 e a anterior.

42 Cfr., por exemplo, O. Ladoire, *A contratiempo* (1981), J.L. Cuerda, *El bosque animado* (1987), R. Torrado, *Botón de ancla* (1947), C. Piñeiro, *Sempre Xonxa* (1989).

43 Se ben a obra é un encargo da consellería de Cultura da Xunta de Galicia, o oficiante da queimada é Bastián. Quedaría un pouco pintoresco que fora Manuel Fraga.

4.3 Epílogo

A montaña da Galicia interior, O Cebreiro, a cidade de Santiago estiveron presentes nas imaxes. Falta outro elemento xeográfico da imaxe de Galicia, o seu litoral marítimo. Nel rematará a reportaxe. Viaxará co grupo Bastián, quen prometera contarlle a Mireia a lenda da costa dos mortos e deixarse fotografar⁴⁴

O adeus a Compostela é cun fondo sonoro dun baile de cabezudos, do que todos parecen disfrutar, a vulgar polos seus rostros⁴⁵ ata o punto de que, por primeira vez en toda a película, Mireia fotografía un espectáculo folclórico, cousa que non fixera na romería.

Outra vez unha fronteira de Galicia, unha praia. A modelo volve ás cores non marcadas semellantes ás do principio da reportaxe, que se superpoñen e chegan a fundirse coa cor das rochas⁴⁶ e do ceo. O traballo chegou ó seu fin.

Sen embargo a armonía alcanzada polos membros do equipo rómpese cando o cego desaparece da súa percepción: cando cumpriu a súa función como guía emocional. Os espectadores temos agora a explicación do seu papel, e podemos entender as aparicións e desaparicións anteriores de Bastián⁴⁷.

5. Conclusións

A película de M. Palacios explora a liña non relixiosa do camiño de Santiago.

O máis obvio é a xustificación da viaxe⁴⁸. Pero detrás da superficie está o feito de que é un cego o guía dunha fotografía, neses momentos sen mirada⁴⁹; guía dunha

44 No mercado, cando Mireia tentaba facerlle unha foto, Bastián impediuno, xustificando que era o guía non un modelo.

45 Momentos antes, cando iban sair dun patio do Hostal dos Reis Católicos, as tres mulleres son captadas pola cámara de Mireia. A idea da foto é súa. Por outra parte, pide a unha turista que faga a instantánea.

46 Trátase da praia chamada das "Catedrais", no concello de Ribadeo. Na narración fílmica a sesión fotográfica semella ser en Fisterra.

47 A máis significativa é aquela na que Mireia facendo fotos no casco antigo, ve e non ve ó cego varias veces. Por outra parte, Bastián xoga en varias ocasións cun dobre sentido nas súas verbas, ó referirse á capacidade das persoas de ver e, con todo, non ser capaces de ver. O final vai quedar, nembargantes, un tanto aberto: despois da partida do monovolume co equipo da reportaxe, a cámara fixada na beira dunha estradiña, mostra a entrada en campo de Bastián, que de costas, en escorzo, camiña cara ó fondo do plano, antes do peche en negro final. É un encadre e un tipo de movemento que aparecera xa no filme: cando Mireia perde ó seu rastro nas rúas de Santiago; un pouco antes, na secuencia da sesión de fotos na praia, cando di a Ana que vai ver o mar. Os membros do grupo van xunto dous mariñeiros que reparan unhas nasas, e preguntánlles por Bastián: "¿Han visto una persona caminando por el acantilado con un bastón? -¿El ciego...? (...) -Nunca ..., nunca le he visto. Llevo un siglo aquí, en el fin del mundo. Yo nací aquí... Todos los años viene gente preguntando por el ciego. Diciendo que se perdió en el mar... -Estaba con nosotros, y de pronto... -Siempre dicen lo mismo. No insista. No va a aparecer... Quizá dentro de un año... -¿Qué quiere decir...?" O mariñeiro responde co silencio.

48 Será Manuel, cando reatopa ó grupo en Santiago, quen brindará polos "peregrinos de la moda". Os modelos que luce Paula pertencen a diversos diseñadores galegos, paseados en entornos que van desde o rural (ben no Cebreiro, ben no mercado de Santiago) ata o simplemente paisaxístico, das rochas e da area da praia das Catedrais, pasando pola imaxe, esta vez sí tradicional, da praza da Quintana ou dos tellados da catedral. Por esta vez, os modelos non teñen como escenario espazos conceptualmente máis

modelo que, como Erik, parece que pensa volver ó seo familiar⁵⁰; indirectamente, guía de Ana que, se ben ó longo da realización da reportaxe en Galicia rompe co seu pasado sentimental e cae nunha especie de nihilismo, vai poder recompoñer a súa vida. Se Fermín de Pas, na novela de Clarín, emprega o anteollo para o seu coñecemento da cidade, Bastián emprega as cunchas de vieira para adiviñar a situación emocional das mulleres do relato⁵¹.

Polo que se refire ós personaxes masculinos, parece que os guionistas non tiveron interés en desenvolvelos, porque tanto Carlos como Manuel carecen de matices equivalentes ós das tres mulleres.

Bastián vive dos turistas que visitan Compostela, aínda que problematiza, non concorda, e ata ten por fantasiosos e interesados os alicerces da “historia oficial” do culto do apóstolo Santiago⁵².

O decurso do guión acomódase perfectamente á descripción que, do profano, fai o diccionario da lingua española: “que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular”⁵³. Neste sentido, o tratamento do “background” do Camiño de Santiago ven ser unha coartada axeitada ás particularidades da produción: aproveitamento da data do evento xacobeo, e, como xa dixemos, o emprego do mesmo por unha sección do goberno galego para os seus fins publicitarios.

próximos, como poderían ser os do CGAC ou da facultade de Xornalismo (obras de Álvaro Siza Vieira), ou o do Auditorio de Galicia (obra de Julio Cano Lasso).

- 49 Mireia comenta o cambio radical no seu traballo dun día para outro. De reportaxes en zonas en conflito á fotografar a unha modelo de fama nunha pasarela itinerante. Ademáis está o desacougo que arrastra por ter visto demasiado horror: “¿Sabes (dille a Ana) dónde estaba yo un día antes de venir aquí...? Esa gente no tiene fuerzas ni para pestañear. Nosotros no sabemos lo que es el sufrimiento”.
- 50 No prólogo Paula comenta con Carlos que fuxiu da protección da súa nai e, posteriormente ó final da estancia en Santiago, dí que acaba de facer as paces con ela.
- 51 É sintomático que nin Carlos nin Manuel pidan para eles unha historia ó cego. Por outra parte, tampouco é para deixar de lado as connotacións sexuais que tal cuncha posee.
- 52 Os contos de Bastián teñen un contido asantiaguista. Só o de Erik estaría en conexión cos milagres medievais recollidos por poetas como Alfonso X ou Gonzalo de Berceo. Ademáis, o seu desaparego xacobeo queda manifesto na conversación con Abdel, case no final do filme: “Oye, por cierto Bastián, ¿es cierto eso que he oído de que el santo ese que adorais mató él solo a más de treinta millones de musulmanos (sic)? – Qué va! Esas son cosas del marquetin. Hace siglos también había mucha competencia, estaba Jerusalén, Roma, Covadonga ahí al lado...- Sí, sí...tú que vas a decir, cuentero.”
- 53 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, s.v.

Apéndice

Ficha técnico-artística⁵⁴

Ano de produción: 1999. Prod.: Canal Plus, Continental, coa participación da TVG e Xacobeo 1999. Dirección de prod.: Pilar Pérez Solano. Prod. executiva: Ramón Salgado e Pancho Casal. Prod. delegada: Carmen de Miguel.

Dirección: Manuel Palacios. Argumento: Manuel Rivas. Guión: Jesús Díaz, Elvira Varela: Fotografía: Teresa Medina. Montaxe: Ángel Hernández Zoido. Música: Eva Gancedo. Intérpretes musicais: Pedro Rosas, M^a Carmen Tricas, M^a Teresa Gómez, Pilar Serrano, Manuel Herrera, Vicente Cintero, Carlos Alonso, Luis Vincent, César Cavazo, J. Bernardo Álvarez, Francisco José Segovia, Germán Torrellas, Carlos Beceiro e Bobby Martínez. Cancións: “Ruada de Beiriz”, interpretada por Leilia, e “K”, por Berroguetto. Dir. artística: Juanra Martín.

Secretaria de prod.: Ana Fernández. Axudantes de prod.: José Bustos, Carmen Salvador, Pablo Atienza, Alberto Tomé. Meritorias de prod.: Beatriz Arriba e Paula Fernández. Script: Ana Monteagudo. Axud. de dir.: Javier Soto, Eva Ungría e Berta Piñón. Mer. de dir.: Luis Cordero, Elena Gómez.

Operador cámara e steady cam: Rafael García. Axud. de cámara: Eva Caño, Ricky Morgade. Foto-fixa: Xoán Piñón, Amador Iravedra. Mer. de cám.: Mónica Yañez, Roberto Rodríguez.

Vestuario: Estíbaliz Markiegi. Axud. de vest.: Marta Anta. Maquillaxe: Raquel F. Fidalgo. Axud. de maqu.: Isabel López. Perruquería: Cavellico. Vest. Laura Ponte: Kina Alonso, Adolfo Domínguez e Roberto Verino; vest. Marta Belaustegui: Antonio Pernas, Miss Sixty, Elvis Punto; vest. Paulina Gálvez: Chevignon e Bonaventure; vest. José Bernal: Antonio Miró, Chevignon e Bonaventure. Calzados Camper.

Xefe de eléctricos: José Antonio Oliva. Eléctr.: Alberto Díaz, Daniel Melera. Grupista: Aurelio León. Maquinista: Roberto Keusses.

Especialistas: José Huerga, M. Ángel Cerrada.

Axud. mont.: Ascensión Marchena. Axud. de decoración: Ignacio Luna. Rexidor: Antonio Luna.

Son: Agustín Peinado, Pelayo Gutiérrez, Nacho Ezcurra e Patrick Gislain. Enxeñeiro de son: P. Baselga. Axud. de mezclas: Jaime Fernández. Axud. mont. son: Antonio Astray. Arranxos musicais: José Luis Barroso. Axuds. efectos sala: Oscar Maceda, Carlos Schmukler.

Laboratorio: Madrid Film. Títulos: Molinare. Efectos especiais: Reyes Abades. Deseño gráfico: Roger Fonts, Quim Ribes.

Grupo electróxico: Cinesol. Mat. Eléctrico: Cinelux. Mat. Cámara: Cámara Service. Grúas: Valero. Helicópteros: Ainor. Sala montaxe: A Zeta Taller Digital. Estudios de sonorización: Exa. Seguros: KL Internacional. Viaxes: Crisol. Catering: Airas Nunes. Figuración: María Jesús Aldrey.

Intérpretes: Laura Ponte (Paula); Quico Cadaval (Bastián); Marta Belaustegui (Ana); Paulina Gálvez (Mireia); José Bernal (Carlos); Roberto Sánchez Luna (Abdel); Vicente de Souza (Manuel); Rosa Alvarez (campesina); Teresa Orro (pescadeira); Cristina Pascual (camareira); M^a José Barja (gobernanta); José Manuel Oliveira (señor); Tuto Vázquez (mariñeiro).

54 Procede da copia de vídeo que empregamos. Non transcribimos os agradecementos, e non respectamos estritamente o decurso dos créditos..