FACULTAD DE FILOLOGÍA

MÁSTER EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Lo pictórico en el cine. El caso del Novo Cinema Galego.

Autora:
Sara Donoso Calvo

Director:

Xosé Nogueira

Santiago de Compostela, Septiembre de 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1

2. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN 2

3. HIPÓTESIS 2

4. METODOLOGÍA 3

5. ANTECEDENTES. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE EN EL CINE. EL CASO DE LA PINTURA

5.1. Lo pictórico fuera del lienzo o por dónde empezar a buscar la pintura. 4
5.2. La pintura y el cine.
5.2.1. Lo que la pintura le debe al cine. La liberación del lienzo. 7
5.2.2. Lo que el cine le debe a la pintura. Referencias pictóricas en el ámbito cinematográfico. 10
5.2.3. El cine como expansión de la pintura. La mirada pictórica. 12

6. EL CINE GALLEGO. UNA APROXIMACIÓN

6.1. El cine gallego en sus primeras manifestaciones. Lo exótico como paradigma. 17
6.2. El audiovisual gallego. Un impulso a la experimentación. 20

7. EL NOVO CINEMA GALEGO

7.1. Pluralidad y heteredoxia en un cine de múltiples lecturas. 25
7.2. ¿Cuál es el espacio del Novo Cinema Galego? Situación geográfica, productoras y canales de difusión. 28

8. PATRONES ESTÉTICOS EN EL NOVO CINEMA GALEGO

8.1. La dimensión pictórica. 32
8.2. Xurxo Chirro. 33
8.2.1. La plasticidad de lo común. 33
8.2.2. *Vikingland*. La pintura como objeto encontrado. 35
8.3. Eloy Enciso. 39
8.3.1.*Arraianos*. 39
8.3.2. La estética como herramienta emocional. 40
8.3.3. Un juego de fronteras. 43
8.4. Lois Patiño. 45
8.4.1. La imagen manda. 46
8.4.2. *Costa da Morte*. La vida que pasa. 47
8.4.3. Sobre la pintura, el tiempo y el paisaje. 49

9. CONCLUSIONES 52

FUENTES DE CONSULTA 54

ÍNDICE ANALÍTICO DE PELÍCULAS Y RECURSOS AUDIOVISUALES CITADOS 59

ANEXOS
Anexo 1. Fichas técnicas, premios y festivales de las películas analizadas. 1
Anexo 2. Entrevistas. 5
Anexo 3. Imágenes citadas. 16

1. Introducción.

El primer elemento que llama nuestra atención al visualizar una película es su apariencia externa, cómo está constituida la imagen, el color, la composición... Por ello, hablar de cine es hacerlo de un complejo sistema visual que de uno u otro modo nos remite a la historia del arte en general y a la tradición pictórica en particular. En este sentido, existen diferentes maneras de abordar la imagen fílmica: la cita o alusión directa a determinada iconografía plástica, la experimentación artística, el relato histórico o el estudio de la construcción estética del cuadro, entre otras. Este último uso es tal vez el que implica mayor sensibilidad artística por parte del director, que deberá explotar el potencial comunicador de la imagen atendiendo a su calidad plástica. Entre la pintura y el cine existe una relación recíproca que, gracias a la paulatina hibridación de las disciplinas artísticas, ha podido retroalimentarse para generar nuevos modelos de construcción de la imagen en movimiento.

Teniendo en cuenta las influencias que a lo largo de la historia y hasta la contemporaneidad han logrado conectar las diferentes categoría artísticas, hasta la actual tendencia hacia la desaparición de la tradicional clasificación en géneros o estilos, el presente trabajo busca aproximarse a las relaciones entre cine y pintura. Tras analizar la vinculación de la pintura con el resto de lenguajes plásticos y su integración en el ámbito audiovisual, se propone determinar la presencia de la pintura en el cine, seleccionando el caso concreto del Novo Cinema Galego por sus singulares características fílmicas. Este movimiento, surgido en Galicia en el año 2005, presenta ciertas peculiaridades que lo vinculan íntimamente con el lenguaje artístico y pictórico: el uso de la tecnología digital, la autoproducción y la formación dispar de los creadores permiten abordar los proyectos con mayor libertad creativa, lo que se traduce en una menor tendencia a participar de los cánones establecidos y mayor margen para la experimentación. Entendiendo la imposibilidad de trazar un panorama general entre autores de un movimiento tan heterogéneo, si centramos la atención en lo relativo a la estética de los filmes sí se puede afirmar que existen ciertos patrones coincidentes entre ellos: la sensibilidad plástica, la mirada al paisaje y la vinculación visual con la pintura. Antes de detenernos en las peculiaridades del Novo Cinema Galego es necesario hacer un ejercicio de retrospectiva que permita indagar en los orígenes del audiovisual gallego para entender las derivas y singularidades que han ido forjando un modo de ver determinado, derivando finalmente en uno de los movimientos más prolíficos de nuestro cine.

Con la intención de acotar el objeto de estudio para poder ofrecer una investigación más precisa de la cuestión, hemos seleccionado tres de los cineastas y películas clave del Novo Cinema Galego: Xurxo Chirro (*Vikingland*, 2011), Eloy Enciso (*Arraianos*, 2012) y Lois Patiño (*Costa da Morte*, 2013). Desde procedimientos técnicos y teóricos dispares, sus propuestas asumen nuevos modelos de representación al margen de la industria que coinciden en dignificar el paisaje y la cultura gallega desde lo universal, huyendo del tópico regionalista y aprovechando una serie de recursos plásticos que los conectan con la historia de la pintura. Desde la estética renacentista o la pintura barroca, pasando por el romanticismo inglés y el expresionismo abstracto, nos encontramos ante películas de intenso interés pictórico en las que casi podríamos advertir un lienzo tras cada fotograma.

2. Objetivos y justificación.

El principal objetivo de esta investigación es determinar cuál es la relación del Novo Cinema Galego con la pintura.

Las relaciones entre cine y pintura son objeto de gran interés no solo por parte de los propios artistas o cineastas, que las recogen en su lenguaje estilístico, sino también de críticos e historiadores que han tratado de conectar ambas disciplinas reivindicando su convivencia. Con el objetivo de llevar estas conexiones más allá del ámbito del cine comercial o de los grandes proyectos artísticos, planteamos un análisis de la cuestión centrado en el Novo Cinema Galego, un movimiento que, debido a su juventud, cuenta con escasas referencias bibliográficas al respecto y ninguna que analice su relación con la pintura en particular. Por ello, consideramos acertada la temática del presente trabajo, que permitirá valorar el papel de la imagen en la sociedad contemporánea poniendo en valor la calidad estética y artística de este tipo de propuestas fílmicas.

3. Hipótesis.

A pesar de las diferencias técnicas, estilísticas y narrativas detectables en los autores agrupados bajo el término Novo Cinema Galego, las obras fílmicas de este movimiento presentan unas características plásticas comunes que las conectan con la pintura.

Por otro lado, estas características pueden deberse a la influencia del contexto paisajístico y atmosférico gallego que, directa o indirectamente, influye en la mirada de los creadores conectando su modo de abordar la imagen fílmica con la intención de potenciar las cualidades ambientales a través de recursos propiamente pictóricos.

4. Metodología.

Para la realización del presente trabajo hemos seguido una metodología de carácter bibliográfico y documental, además de una investigación de campo consistente en realizar un cuestionario a los cineastas gallegos abordados con el objetivo de enriquecer, contrastar y corroborar la hipótesis defendida.

Al tratarse de un movimiento con tan pocos años de edad, la bibliografía que existe sobre el Novo Cinema Galego, como ya hemos señalado, resulta muy escasa y ésta se encuentra dividida en artículos de algunos libros o revistas, que no establecen un recorrido histórico sobre el tema sino que se centran en una cuestión, autor o película en concreto. Para documentarnos sobre el tema hemos manejado *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades,* una tesis doctoral inédita de Beli Martínez, que será una de las primeras investigaciones serias sobre la cuestión.

Frente a esa ausencia casi absoluta de literatura sobre el tema propuesto en el presente trabajo hemos optado, pues, por contactar directamente con los tres autores seleccionados para conseguir una fuente de información fiable a través de la realización de una serie de preguntas en formato cuestionario. Todos los cuestionarios contienen las mismas preguntas y fueron enviados por correo electrónico. Según la disponibilidad y preferencias de cada autor, se respondieron vía e-mail, a través de grabaciones de audio o por teléfono. Éstos últimos fueron transcritos posteriormente al ordenador con el fin de facilitar su lectura y análisis.

El sistema de citas y referencias bibliográficas ha sido elaborado siguiendo la sexta edición del estilo APA (American Psychological Association).

5. Antecedentes. Una aproximación al arte en el cine. El caso de la pintura.

5.1. Lo pictórico fuera del lienzo o por dónde empezar a buscar la pintura.

Para entender las relaciones entre cine y pintura, se vuelve necesario aproximarnos al contexto en el que las disciplinas artísticas comenzaron a desviarse de lo establecido, introduciendo nuevos porqués que pronto derivaron en una amalgama de encuentros y enfrentamientos entre diferentes estilos, técnicas, medios, soportes, materiales y lenguajes. Cuando nos preguntamos por el presente de la pintura, tratando de buscar una definición que la interprete en términos teóricos, tal vez la primera cuestión que nos surge sea la de por dónde empezar a buscarla. Así, hablar de pintura hoy implica reconocer sus hibridaciones y metamorfosis:

> Si estamos, en verdad, inmersos en un tiempo retórico para los avatares de la pintura, posiblemente todo resultado no sea más que un exceso. Pero es precisamente desde el exceso, desde el desbordamiento de lo aprendido, desde donde se han conseguido los mayores avances para la historia del arte. Si nuestra época ha removido y remueve tanto la pintura, será que estaremos cerca de derrocar la *pintura como monumento*, como esas estatuas que en su derribo simbolizan el final de una dictadura (Barro, 2009, p.15).

No debemos olvidar que a mediados del siglo XX se jugaba con la idea de la muerte de la pintura, concepto que comienza a hacerse fuerte desde que en 1915 Malevich crea su mítico *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (*Véase* Anexo 3 Fig. 1), fecha que suele señalarse como el punto cero de la pintura[1]. Más allá de la abstracción, esta pieza se significa casi como acto de rebeldía, como una necesidad interna de liberar a la pintura de todo límite técnico, conceptual o material. Desde que autores como Ad Reinhardt, Klein, Manzoni, el movimiento minimalista, Robert Ryman o Blinky Palermo, entre otros, deciden romper radicalmente con

[1] Si bien se señala la obra de Malevich como la precursora de la ruptura definitiva con los preceptos establecidos, no podemos olvidar la existencia previa de autores como Caravaggio, con sus dramatizados golpes lumínicos, las pinturas negras o las pinceladas preimpresionistas de Goya, el vacío de Friedrich y las casi abstracciones de Turner, la supresión del dibujo en virtud del color en Monet, la ruptura de las formas en Cézanne, los collage de Matisse, la radicalización de la pintura por parte de Munch, la conexión de sensaciones en los lienzos de Kandinsky, la abstracción geométrica de Mondrian o la ruptura categórica con las leyes de perspectiva clásicas en Picasso. Desde diferentes perspectivas, todos ellos introdujeron en sus obras fuertes dosis de innovación contribuyendo a la huida de la tradición académica, modificando tanto a nivel de color como de dibujo o de percepción los patrones establecidos para la imagen y marcando una trayectoria de avances y rupturas que finalmente desembocará en una concepción mucho más amplia de pintura, donde el lienzo o el color ya no son los principales, ni los únicos, protagonistas.

la narratividad, terminan de poner en jaque la concepción clásica de la pintura avalada por el peso de la tradición. Pero no podríamos entender este enfrentamiento contra la verosimilitud sin aludir al giro filosófico que condicionó todas estas muertes, introducidas primero por Nietzsche con la muerte de Dios, seguida de la muerte del arte augurada por Hegel y confirmada por varios pensadores, hasta la crisis del yo que defendieron Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida. En la misma línea, teóricos como Arthur C. Danto han hablado de esa suerte de collage en que comenzaba a transformarse el arte, quebrando los esquemas clásicos de legitimación en favor de una realidad más libre donde las disciplinas comienzan a interrelacionarse unas con otras. Y es precisamente desde el ensamblaje, desde la introducción de lo fragmentario y la aparición de la máquina, desde donde se inicia un proceso de comunicación, de convivencia, que va más allá de las restricciones formales anteriores. Recogiendo el testigo de la interpretación hegeliana sobre la muerte del arte, Danto se preguntaba no sobre el agotamiento del arte o la pintura, sino más bien sobre su proyección futura:

> Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que implica la palabra «muerte»), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato (Danto, 2002, p. 27).

Se trata, como vemos, de un cambio de paradigma general que ya venía anunciándose desde finales del siglo anterior y que terminaría desembocando en una sucesión de preguntas e incertidumbres sobre el estado del arte en general y de la pintura en particular. Sin intención de dar continuidad al debate, lo que sí debemos tener presente es la imposibilidad de referirnos a la práctica artística basándonos en presupuestos caducos. Nos lo recordó insistentemente Marcel Duchamp con sus continuos juegos huidizos que no cesaron de introducir sospechas, de romper mitos. “I really had no program, or any established plan. (…) One is a painter because one wants so-called freedom” (Cabanne&Duchamp, 1987, p. 25). También Clement Greenberg advirtió la nueva fase que comenzaba a anunciar la pintura y la dilatación de sus contornos con el expresionismo abstracto (Greemberg, 2006). Para éste, el artista libre había superado al artista académico y “el punto de partida de un arte nuevo encuentra su fundamento en el expresionismo abstracto: es el horizonte de todas las pinturas, el horizonte de la posibilidad misma de la pintura” (Bozal, 2004, p. 23). El expresionismo abstracto surge durante la segunda guerra mundial influenciado por la emigración a América

de varios pintores europeos o la vuelta a su país de artistas americanos que habían pasado largas temporadas en Europa y conocían los movimientos de vanguardia que allí se gestaron. Recordemos que durante la guerra y los primeros años de posguerra el peso de la catástrofe y el escalofriante recuerdo de la masacre fue tal que modificó completamente los modos de hacer en Europa, vedando a los artistas cualquier acercamiento al romanticismo (Bozal, 2004). Si el expresionismo abstracto supuso una rebelión contra la pintura académica, hubo también movimientos contrarios a este tipo de manifestaciones que tomaron una posición completamente transgresora, como es el caso del body art, el arte de performance y, de un modo más radical, el accionismo vienés. Durante la década de los sesenta, artistas como Otto Muehl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler o Hermann Nitsch exploraron el cuerpo hasta el extremo, reaccionando contra el carácter místico del expresionismo abstracto y contra la sociedad burguesa para reivindicar un nuevo concepto de arte donde prima la idea sobre la realización, donde no hay lugar para la contención. Este tipo de prácticas sirvieron para cuestionar los valores más tradicionales del arte y reflejar una sociedad en constante efervescencia, a la que ya no le eran útiles las fórmulas de expresión más vetustas, abriendo de este modo nuevas vías de exploración de lo artístico. Por otra parte, cuando Rosalind Krauss publica a finales de los años setenta su célebre ensayo *La escultura en el campo expandido*, propone un punto de inflexión en la toda la tradición escultórica en particular y en el campo de la estética en general, rompiendo los imperativos modernistas dominantes hasta la fecha y liberando a la escultura de su condición de monumento (Krauss, 2002, pp. 59-74). En la siguiente década se aplicó la misma lógica para afirmar la oposición al tradicionalismo pictórico, una apuesta por la experimentación y el análisis del medio que conduciría, según algunos, al agotamiento interno de la pintura[2] o lo que, en otros términos, se bautizó como "la muerte de la pintura" (Danto, 2002, p. 26).

Tal vez buscando un pretexto desde el que abordar las nuevas posibilidades plásticas que dinamitan anteriores modos de ver, o tratando quizás de reivindicar el abandono definitivo de las categorías que ya preconizaba la vanguardia, lo cierto es que se ha teorizado mucho en torno a la idea de cómo debe entenderse la pintura hoy. Alrededor de esto, artistas, críticos e historiadores han contribuido a liberar la pintura de su formato bidimensional, concibiéndola más como idea que como técnica. En el plano contemporáneo, artistas como Imi Knoebel, Jessica Stockholder, Daniel Buren, Nam June Paik, Daniel Verbis, Peter Kogler,

[2] En este sentido, los propios artistas evidenciaban un cambio de modelo que pasaba incluso por el abandono definitivo del lienzo, como era el caso del paradigmático Daniel Buren.

Katarina Grosse, Bill Viola o Angela de la Cruz, entre otros, continúan demostrando hasta lo incómodo las posibilidades de expansión del campo pictórico, capaz de reposar bajo el abrigo del dibujo, la escultura, la instalación, el cine o la fotografía sin perder ocasión de evidenciar su componente pictórico. Y es que, en cierto sentido, como sostiene David Barro, "de la pintura únicamente nos queda el término, *pintura*" (Barro, 2013, p. 6).

5.2. La pintura y el cine.

5.2.1. Lo que la pintura le debe al cine. La liberación del lienzo.

El grado de parentesco entre la pintura y el cine es, a pesar de las diferencias que podamos encontrar a primera vista, de una intimidad sobresaliente. Ello responde en primer lugar al interés prematuro de todo creador por la representación del movimiento, originando una filiación entre disciplinas que surge de modo casi espontáneo a la aparición de los primeros acercamientos a la imagen en movimiento. Tras las cronofotografías de Muybridge y Jules Marey a finales del siglo XIX, no habría que esperar mucho para ver en funcionamiento el cinematógrafo[3] de los Lumiére (1895) y observar cómo poco después George Méliès demostraba sus capacidades lúdicas, casi al tiempo que D. W. Griffith[4] exploraba su potencial comunicativo hasta convertirlo en la séptima de las artes[5]. En este contexto, los artistas

[3] Existen diferentes aparatos tanto anteriores como coetáneos al cinematógrafo que muestran el interés del hombre por la procura de la imagen en movimiento. En cuanto a los antecedentes, cabe citar artilugios como la linterna mágica, que surge a mediados del siglo XVII y es capaz de proyectar imágenes empleando el diseño de una cámara oscura; el diorama de Daguerre (1822), dispositivo que contiene en su interior escenas pintadas sobre un lienzo enrollado a dos cilindros que se mueven a través de una manivela o el zoótropo, tambor circular creado en 1834 por William George Horner compuesto de dibujos y ranuras que, al girar, dan sensación de movimiento. Más tarde llegarían el kinetoscopio creado por Thomas Edison y William K. L. Dickson en 1891, el bioscopio de los hermanos Skladanowsky, presentado al público en noviembre de 1895 y el vitascopio (Edison, 1895), que permitía una visualización de imágenes sin intermitencias. Sin embargo, será el cinematógrafo de los hermanos Lumière el que consiga proclamarse con el amparo de los historiadores como la primera máquina de proyección cinematográfica. La primera demostración pública del aparato tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1995 con la proyección *La salida de los obreros de la Fábrica Lumière*.

[4] A pesar de sus innegables aportaciones al lenguaje cinematográfico, de su extraordinaria habilidad para contar historias con la cámara y de que a día de hoy D.W. Griffith todavía sea considerado por muchos como el padre del cine moderno, cabe matizar esta cuestión para rescatar el nombre de otros autores coetáneos que también ofrecieron métodos de filmación pioneros. Por ejemplo, Edwin S. Porter y G. W. Billy Bitzer aportaron algunas innovaciones como los primeros planos, los movimientos de cámara o las panorámicas, recursos que en muchas ocasiones se han atribuido únicamente a Griffith.

[5] Término acuñado por Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las siete artes*, escrito en 1911 y publicado en 1914.

iniciaban sus primeros apuntes hacia la imagen móvil, primero desde el llamado simultaneísmo (Giacomo Balla, Humberto Boccioni etc.) para más adelante dar el salto definitivo al movimiento cinematográfico.

En un momento en el que se percibía esa necesidad de salto generacional hacia nuevos modelos de creación plástica, no es difícil imaginar el interés que la representación del plano espacio-temporal podía generar en los artistas, interesados casi desde las primeras pinturas rupestres en la captación del movimiento. El desarrollo del medio cinematográfico ocasionó la rápida entrada del arte en este nuevo lenguaje originando finalmente la idea de unificar cine y pintura, en un intento por liberar a éste del argumento y las imposiciones de la industria. Sucede con las primeras pinturas en movimiento que reivindican los *Rhythmus* (1921-1925) de Hans Richter (*Véase* Anexo 3 Fig. 2), la obra *Sinfonía Diagonal* (1921-1924) de Viking Eggeling, la serie de *Opus I-IV* (1921-1925) de Walter Ruttmann y más adelante las composiciones de Oskar Fischinguer. Enmarcados dentro del cine abstracto alemán, el objetivo de estos trabajos no era otro que el de procurar resolver los problemas propios del método pictórico a través de composiciones en movimiento, otorgando a la pintura una dimensión temporal capaz de liberarla del hermetismo del lienzo y otorgando cinetismo a las composiciones. El resultado son imágenes rítmicas, dinámicas, que prescinden de la narratividad y la figuración sin renunciar a un pulso equilibrado y una tipología formal completamente estudiada. Al igual que sucedía en el Malevich más radical o en las pinturas minimalistas, la ausencia de color no impide su apreciación dentro del género pictórico, como tampoco lo hace la introducción de nuevos elementos como la música y el movimiento: "Se trataba de un nuevo lenguaje, de una nueva forma de expresión, que iba más allá de la plástica o de la música. A pesar de todo, se partió de la pintura y se llegó a la pintura". (Piqueras & Ortiz, 2003, p. 127).

En la misma línea, otros artistas se interesaron por la creación audiovisual aplicando estrategias propias de la pintura. Cuando en 1924 Fernand Léger concibe su *Ballet Mécanique* se acerca al cine como un medio de expresión capaz de amoldarse a las demandas de la modernidad, planteando un collage de imágenes yuxtapuestas, objetos móviles filmados en primer plano que se suceden armoniosamente jugando con el contraste, el fragmento o la gráfica y obviando cualquier vinculación con el tema. En el decenio de los veinte, Man Ray introdujo en las piezas *Retorno a la razón* (1923) y *Emak Bakia* (1927) algunas alteraciones directas sobre la película, estrategia que nos lleva a negar la tabla o el papel como único soporte válido. El primero en interesarse por la idea de convertir el color en contenido

esencial del medio cinematográfico fue Léopold Survage a través de *Le rythme coloré* (1912), una serie de pinturas abstractas que filmadas originarían formas enérgicas y expresivas. Aunque el proyecto no llegó a materializarse (Tejeda, 2008), sirvió como punto de partida para las experimentaciones de artistas como Len Lye o Norman McLaren, autores de las primeras pinturas conservadas elaboradas directamente sobre el celuloide[6]. Todos estos ensayos, que prescinden de cualquier base narrativa para otorgar al color nuevos espacios de manifestación, ilustran la versatilidad del arte y la pintura para acercarnos a dos disciplinas aparentemente irreconciliables. En el caso de piezas como A *Colour box* (1935) de Len Lye (*Véase* Anexo 3 Fig. 3), la pintura se pronuncia ágil, rápida, huidiza, mientras va cubriendo la superficie de la pantalla sin permitir un instante de pausa al ritmo de una música también enérgica. En otra dinámica, pero empleando también la música como acompañante esencial, Norman McLaren parece interpretar en *Dots* (1940) o *Boogie-Doodle* (1948), el proceso de generación de un cuadro a partir de manchas y formas abstractas que rebotan y se esfuman de la pantalla, siempre con un sentido de la composición bien estructurado. En ese mismo intento por superar el estatismo del lienzo, en España destaca un caso muy particular; el del artista gallego Eugenio Granell, reconocido principalmente como pintor que investigó además el medio cinematográfico y del que hablaremos con mayor detenimiento más adelante. Sus cortometrajes, que datan de los primeros años del decenio de los sesenta, combinan el interés por el arte y el cine de un modo muy personal que le lleva a experimentar con ambos lenguajes. En muchas de sus cintas manipula directamente el rollo de película, rayándolo o coloreándolo a mano. Siguiendo el modelo de la abstracción postpictórica, otros cineastas como Oskar Fischinger, John y James Whitney y Jordan Belson y, con técnicas cada vez más sofisticadas, artistas como Stephen Beck, Ian Helliwell, Stan Brakhage o Jordan Belson exploran desde el formato audiovisual los nuevos estudios sobre el color y el ritmo (Young, 2009), situando la pintura en ese exquisito punto de indeterminación que reivindica su plena actualidad.

Procurando hallar el punto común de todos estos trabajos nos topamos con la mayor contradicción en lo que entraña el término pintura en su concepción clásica; el tiempo de recepción. Al limitar el tiempo de observación se le niega al espectador la posibilidad de digerir el producto al modo tradicional, enfrentándolo a un ritmo impuesto por el artista, a una mirada ágil.

[6] Según explica Carlos Tejeda en su libro *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (2008), las primeras películas pintadas sobre el celuloide corresponden al pintor Arnaldo Ginna, pero todo ese material se ha perdido y no hemos logrado encontrar referencias bibliográficas concretas sobre el tema.

5.2.2. Lo que el cine le debe a la pintura. Referencias pictóricas en el ámbito cinematográfico.

Si, como hemos visto, el arte y los artistas han encontrado en el lenguaje cinematográfico un poderoso aliado para aproximarse a los nuevos tiempos, no es menos significativa la influencia de la pintura en la pantalla. La pintura se puede pensar como almacén de imágenes o biblioteca de documentación, como un punto de partida desde el que identificar ciertas referencias que, aunque sea únicamente por antigüedad, hacen que nombremos la herencia pictórica de determinados filmes. En este sentido, son casi inagotables las interferencias que podemos encontrar entre uno y otro medio: desde la recuperación de escenografías propias de la pintura hasta su introducción directa a modo de *tableaux vivants*, los realizadores se han apoyado en la tradición como excusa o precedente del argumento, como elemento decorativo, para conocer la apariencia plástica de la historia, para reivindicar el propio acto creativo o manifestar su interés por los artistas en los denominados biopic.

En cuanto a estos últimos, las biografías de artistas producen en el universo cinematográfico en general y en el campo de las artes plásticas en particular cierto sabor agridulce. Acusados en ocasiones de dibujar un estereotipo caduco ligado al concepto de *artista genial*, los biopic sobre artistas tienden a subrayar una imagen manida e irreal sobre la vida y obra del retratado. Por ello, y a pesar de que la presencia de la pintura en el cine se manifiesta en gran medida a través de este género, la potencialidad de *lo pictórico* es conveniente buscarla en otro tipo de propuestas. Sin embargo, existen notables excepciones que, a través de la asunción de ciertos recursos plásticos, han logrado sumergirnos en la estética del pintor: *Moulin Rouge* (John Huston, 1953), que adopta la expresividad estética y la paleta cromática de Toulouse-Lautrec; *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966), biografía sobre el monje pintor Andrei Rublev que ofrece un acercamiento a los modelos artísticos vigentes en la época; el episodio de "Los cuervos" en *Los sueños* (1990) de Akira Kurosawa, que ofrece un espléndido homenaje al personaje de Van Gogh preocupándose por los aspectos pictóricos de la imagen o, en otros términos, *El loco del pelo rojo* (Vicente Minnelli, 1956), donde nuevamente es Van Gogh el protagonista, aunque en esta ocasión Minelli se centra en los aspectos cromáticos y lumínicos de las escenas; *El sol del membrillo* (1992), en el que Víctor Erice revela de modo casi documental la práctica artística de Antonio López o, más recientemente, *La ronda de noche* (Peter Greenaway, 2007), drama biográfico centrado en el mítico cuadro de Rembrandt en el que el director asume una puesta en escena teatral en la que

se percibe una estética más ligada a lo pictórico que a lo cinematográfico; *Camille Claudel 1915* (2013), película dirigida por Bruno Dumont que retrata crudamente la demencia de Camille Claudel y *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2014) que relata los últimos veinticinco años de vida del pintor británico y ha recibido numerosos elogios por la calidad de su fotografía.

Otra forma de aproximarse a la imitación de la pintura desde la imagen en movimiento es el *tableau vivant*[7], que se introdujo en el cine desde sus inicios. Lejos de resultar un elemento ajeno al ritmo fílmico, el *tableau vivant* permite explorar nuevas posibilidades estéticas adulterando el espacio habitual de lo pictórico sin interrumpir el transcurso de la acción. Esta metodología puede derivar en diferentes modos de representación (Piqueras & Ortiz, 2003), siendo el más habitual aquel en el que el flujo narrativo permanece invariable y la pintura se encuentra justificada y diegetizada sin buscar artificiosidad. Podríamos citar numerosos ejemplos de *tableau vivant* que, tanto en el cine clásico como en la actualidad, se incorporan a la narración para enriquecerla sin alterarla: Eric Rohmer representa *La pesadilla* de Herny Fussli (1782) en *La marquesa de O* (1976); en la película *Un americano en París* (1951) Vicente Minelli cita obras de Toulouse-Lautrec, Manet, Renoir o Pissarro; en *Belle Époque* (1992) Fernando Trueba escenifica varias de la obras de Gutiérrez Solana; y la famosa *Ofelia* (1851-1852) de Millais aparece representada en *Melancolía* (2011) de Lars von Trier.

Por otro lado, en un terreno mucho más genuino artísticamente, otras propuestas han citado la obra pictórica evidenciando su presencia para hacer al espectador partícipe de esta confrontación. En sus películas, Pier Paolo Passolini refleja brillantemente el diálogo entre la imagen cinematográfica y la pintura medieval. En *El Decamerón* (1971), relata los cuentos de la obra homónima de Boccaccio a través de la recreación de varias pinturas de Giotto, introduciendo de manera notable el fresco *El juicio final* (1302-1305). Otras películas como *Mamma Roma* (1962) o *El evangelio según San Mateo* (1964) asumen la mirada de Caravaggio, Piero della Francesca o El Greco. Si pensamos en directores como Kubrick, *Barry Lyndon* (1975) podría entenderse como un continuo *tableau vivant* que dibuja el perfil de la pintura inglesa del siglo XVIII. Por su parte, Jean-Luc Godard establece en *Pasión* (1982) (*Véase* Anexo 3 Fig. 4) una interesante confrontación entre el espacio y el tiempo, la mirada conecta algunas de las imágenes más famosas de la historia del arte provocando una inquietante sensación de quietud y movimiento, de presencia y ausencia. Los cuadros se

[7] Espectáculo burgués popularizado en el siglo XIX y consistente en la representación fidedigna de obras pictóricas utilizando modelos vivos.

fragmentan, se reconstruyen mediante yuxtaposiciones y puntos de vista enfrentados que ponen de manifiesto la condición dinámica del cine. Pero, sin duda, el *tableau vivant* más expresivo y revelador del cine ha corrido a cargo de Luis Buñuel quien, con su habitual sarcasmo, sorprende en *Viridiana* (1961) con una mordaz e hilarante crítica a la Iglesia utilizando una de las imágenes religiosas más celebradas de la historia del arte; *La última cena* (1495-1497) de Leonardo da Vinci.

Clasificados en ocasiones como dos de los grandes bloques estratégicos introducidos por el cine en relación a la pintura, los géneros anteriormente citados ofrecen tan solo un reducido muestrario de las posibilidades plásticas y narrativas manejadas por el medio cinematográfico. Lo señalan acertadamente Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras al afirmar:

> Tras cien años de cine, hemos pasado del momento en que la pintura era un referente útil y a veces obligado en su función de inventario del pasado, o un repertorio de modelos de construcción visual, a un momento en que el cine valora en la imagen pictórica sobre todo su carácter de representación y, con ello, todas las posibilidades que le ofrece de reflexionar sobre su propia condición de representación. (Piqueras & Ortiz, 2003, p. 211).

5.2.3. El cine como expansión de la pintura. La mirada pictórica.

A pesar de que existen algunos síntomas indiciales, las primeras películas de Méliès, Zecca o Pastrone "apenas contenían mayor enjundia pictórica que la que pudieran ofrecer los telones de fondo ante los cuales gesticulaban sus intérpretes" (Borau, 2003, pp. 29-30). Desde que Griffith desarrolla el concepto de encuadre en el cine introduciendo los diferentes planos, podemos identificar referencias al cuadro pictórico a través de la integración de los elementos en la escena, la valoración de la composición, la selección cromática y lumínica e incluso la carga expresiva de los personajes. Teniendo en cuenta la lectura que el espectador hace de la imagen y el modo en que el autor dirige la mirada, se aprecia un dispositivo interno paralelo entre cine y pintura.

A propósito de las herramientas estilísticas empleadas, Eisenstein analizaba de manera precisa cada plano siguiendo unas rigurosas normas de composición que se desvinculan del resto de las artes por el alto grado de sofisticación que exige la representación en el cine. En sus observaciones sobre el montaje hace referencia a ciertas similitudes existentes entre la técnica pictórica y la expresión sobre el soporte en movimiento, pero indica más radicalmente las divergencias que los separan:

> (…) El montaje tonal nace del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento y, finalmente, el montaje armónico nace del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía. (…) Lo «pictórico» contrasta aquí con lo cinematográfico, lo estéticamente «pictórico» con la realidad fisiológica. Resulta ingenuo discutir sobre lo pictórico del plano del filme. (…) Lo que sigue puede ser observado como un criterio de lo «pictórico» del montaje-construcción en un sentido más amplio: el conflicto debe ser resuelto *dentro* de una categoría u otra de montaje, sin permitir al conflicto que intervenga como una de las distintas categorías del mismo. (Eisenstein, 2002, pp. 134-135).

Si bien el lenguaje cinematográfico requiere un tipo de mecánica diferente al del resto de las artes plásticas y evidentemente utiliza estrategias que implican la "colisión de varias modificaciones de movimientos y vibración" (Eisenstein, 2002, p. 135), cuando hablamos de puesta en escena se vuelve innegable confirmar la presencia de la pintura en el cine. Cabe citar aquí la importancia de las indagaciones de Antonio Costa sobre el tema, que finalmente le llevaron a enunciar el término "el efecto pintado" (effetto dipinto), que se produce en el momento en que el espectador detecta lo pictórico. Entonces, la oposición entre los binomios pintura-estatismo y cine-movimiento genera una interferencia en la lectura de la imagen alterando la ilusión de realidad. Costa distingue dos modos de manifestación del efecto pintado: el *efecto pictórico,* que señala intencionadamente la presencia de la pintura en la escenografía para lograr un falso *trompe l'oeil,* y el *efecto cuadro*, donde la reprodución mimética se contrapone a la distorsión de los valores lumínicos, espaciales, temporales o cromáticos produciendo cierta sensación de extrañamiento. En ambos casos, el efecto pintado indica un choque en la lectura habitual del film haciendo de la imperfección un nuevo recurso estético-narrativo, que manifiesta el interés del autor por explorar las posibilidades plásticas de la pintura (Piqueras & Ortiz, 2003).

En la misma línea, hablaremos en este apartado de la mirada pictórica desde dos direcciones: la asunción de una estética ligada a un autor o corriente concreta por parte de los realizadores y la integración en el cine de escenarios que, ya sea por sus cualidades técnicas o por su vinculación sensible, se relacionan en muchos aspectos con características propias de la pintura. La iluminación, la atmósfera, la gama cromática, la textura y la composición constituyen los principales elementos que llevan a advertir un origen pictórico en las imágenes. Esta transferencia plástica de uno a otro campo invita a entender la pintura como una herramienta de indudable utilidad a la hora de componer la puesta en escena. En el análisis pormenorizado que Jacques Aumont dedica a cada una de las cualidades de la imagen

cinematográfica en *La imagen* (1992), inicia la introducción con una afirmación que servirá para entender esta conexión entre disciplinas:

> Ante todo, y desde un punto de vista en cierto modo interno a la pedagogía de la imagen, me pareció cada vez más evidente, a medida que enseñaba la teoría y la estética del film, que ésta no podía desarrollarse en un espléndido aislamiento, sino que era indispensable, por el contrario, articularla, histórica y teóricamente, con una consideración de otras modalidades concretas de la imagen visual: pintura, fotografía, vídeo, por citar sólo las más importantes (Aumont, 1992, p. 14).

Algunos cineastas toman prestadas casi literalmente imágenes de una escuela pictórica concreta, como es el caso de los directores Robert Wiene, F.W. Murnau, Fritz Lang, Paul Wegener y Georg Wilhelm y su vinculación al expresionismo alemán. Sin duda, la película que ha logrado mayor conexión entre el cine y la pintura expresionista, erigiéndose como una obra clave en la historia del arte en general, es *El gabinete del doctor Caligari* (1920), en la que Robert Wiene encarga a tres artistas (Walter Rohrig, Walter Reimann y Warmn) la realización de telas pintadas que servirían como decorado en el rodaje[8]. Debido a esta interacción directa entre pintura y cine, los resultados plásticos son intensísimos, logrando una atmósfera de ensueño donde la presencia de las luces y las sombras, los maquillajes y la composición de los planos conforman los principales logros estéticos de la pieza (Piqueras & Ortiz, 2003). Otro film emblemático es *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) que sumerge al espectador en una inquietante atmósfera donde lo exagerado de las expresiones y la distorsión de los decorados producen una amalgama de sentimientos enfrentados, una angustia existencial que bebe directamente de las técnicas empleadas por pintores integrados en los grupos Die Brücke (El puente) y Der Blaue Reiter (El jinete azul). Siguiendo la estela de la pintura romántica, destaca la presencia de la obra de Caspar Friedrich (Borau, 2003) que, en autores como Fritz Lang (*Las tres luces*, 1921, *Los Nibelungos,* 1924), Murnau (*Nosferatu,* 1922, *Fausto*, 1926) o Luchino Visconti (*El Gatopardo,* 1963, *Muerte en Venecia,* 1971) se evidencia a través de escenarios naturales que subrayan la sublimación del paisaje, la

[8] Aunque se ha especulado con la idea de que el motivo principal para la utilización de estos telones pintados hubiera sido la reducción de presupuesto, debido a la débil situación económica del momento y a la dificultad de crear un espacio escénico de calidad, el hecho es que estos elementos confieren a la escena un carácter extraño e insólito, agregando mayor expresionismo a la película y resaltando de modo notable sus cualidades plásticas y su artificiosidad, por lo que resulta poco probable que este fuese el único motivo de tal decisión. Por otro lado, este recurso pionero fue empleado posteriormente en películas como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y otros filmes expresionistas.

valoración de la atmósfera y la teatralización de la escena (Salas González, 2010). Algunos de los pintores que de manera más eficaz se han introducido en la gran pantalla son los clásicos Pieter Bruegel y Leonardo da Vinci en la filmografía de Andréi Tarkovski, destacando películas como *Solaris* (1972), *El espejo* (1975) o *Sacrificio* (1986); otros artistas se han colado insistentemente en los trabajos de Peter Greenaway como Johannes Vermeer en *ZOO*, (1985), Rembrandt, Tizziano o Botticelli en *Los libros de Próspero* (1991) e incluso Picasso, sobre quien el director anunció años atrás el estreno de una película que finalmente no llegó a producirse; Goya ha sido otro de los pintores preferidos por el cine, destacando la admiración de Eisenstein por el pintor o películas como *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006). Edward Hoper constituye una de las referencias plásticas principales de los trabajos de Alfred Hitchcock entre los que destacamos, por ejemplo, la mítica casa del joven Norman (*Psicosis*, 1960) en el lienzo *Casa junto a la vía del tren*, realizada por el pintor en el año 1925. Por otro lado, una tenue iluminación imprime a las imágenes de la filmografía de Jean Renoir cierta ilusión de idealismo e irrealidad que derivan del carácter plástico de la obra su padre; el pintor Pierre Auguste Renoir. La historia del cine nos ha dejado otros muchos ejemplos de cineastas que, de un modo u otro, agregan a sus imágenes estrategias utilizadas antes en pintura, asumiendo su vinculación con el género para adaptarla a las posibilidades ópticas de la pantalla.

Entre los directores que más han explotado la expresividad de lo pictórico destaca el ya citado Peter Greenaway, cuyas películas invocan continuamente a la pintura en todas sus manifestaciones; desde sus innumerables homenajes a algunos de los cuadros más célebres de la historia del arte, las imágenes de Greenaway superan el carácter de cita para convertir cada fotograma en un cuadro. La composición, el encuadre, la inmovilidad de los planos, el tratamiento lumínico, la teatralidad... cada detalle se resuelve en la pantalla como una suerte de pintura expandida, reciclada y reiterada que desborda la imagen hasta saturarla[9].

Más allá de la referencia iconográfica directa, autores como Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Antonioni, Jean Luc Godard, Alain Resnais, Kubrick, Eric Rohmer o Víctor Erice, entre otros, han llevado a cabo un discurso articulado en torno a la imagen y su capacidad de proyectar nuevas realidades no delimitadas por una reproducción objetiva. En el caso de Pasolini, la pintura interviene en el cine para asociarse a nuevas estrategias de representación.

[9] Huyendo de la narratividad y acusado en ocasiones de un exceso de culturalismo, entre sus trabajos más vinculados al universo pictórico destacan *ZOO* (1985), *Conspiración de mujeres* (1988), *Prospero's book* (1991), *La ronda de noche* (2007) o *Rembrandt's J'Accuse...!* (2008).

Contraponiendo pasividad y movimiento, nos acerca a sus planos como en un juego poético en el que incluso los personajes enmascaran cierta apariencia pictórica. Films como los ya citados *El Decamerón, Mamma Roma* y *El evangelio según San Mateo* o el cortometraje *La Ricotta*, dentro del proyecto *Ro.Go.Pa.G* (1963) configurado por Rossellini, Godard, Pasolini y Gregoretti, demuestran la predilección del autor por la pintura italiana medieval. Si nos centramos en el análisis estético de las películas de Bergman, descubrimos una mirada noble, una concepción poética de la imagen donde el intento por indagar en la psique de los personajes encaja plástica y conceptualmente con una sensibilidad especial por la pintura romántica. Mientras, Antonioni entrega cada fotograma a una quietud y misterio que parecen surgidos de los desolados escenarios hopperianos (recordemos por ejemplo *El desierto rojo,* 1964) y la concepción espacio-temporal de Alain Resnais[10] entona una íntima vinculación con los postulados surrealistas, quebrando el ritmo fílmico habitual. Además de sus clásicos *tableau vivants,* Eric Rohmer muestra en su cine la influencia de Murnau y una sensibilidad especial por la pintura francesa del siglo XVII y la mitología clásica, fijándose en los detalles cromáticos y lumínicos de cada plano. En cuanto a Víctor Erice, su cercanía con el aspecto pictórico se puede apreciar en cada una de sus películas, cuyo manejo de la iluminación, la atmósfera y la puesta en escena resultan tan elegantemente teatralizados que parecen semejar diferentes escenarios barrocos. Entre estos autores, faltan muchos otros cuya trayectoria y dominio de la imagen fílmica merecerían una mención pero, conscientes de las limitaciones de espacio y de que para elaborar un listado completo se precisaría una investigación dedicada en exclusiva al tema, nos gustaría finalizar este capítulo con alguien que, inscrito dentro de la industria cinematográfica, ha sido clave para entender todos estos nexos plásticos: Stanley Kubrick. El director estadounidense se ha convertido en uno de los autores de cabecera si hablamos de la presencia de la pintura en el cine. Capaz de envolver al espectador en una atmósfera difusa conseguida únicamente a través de la luz de las velas (*Barry Lyndon*, 1975), en otras ocasiones logra reconstruir la mirada más salvaje del arte pop (*La naranja mecánica*, 1971) o desarticular la imagen hasta el límite de ofrecer potentes abstracciones pictóricas como en *2001: Una Odisea en el Espacio* (1968) (*Véase* Anexo 3 Fig. 5), película sobre la que Kubrick comenta: "El cine se mueve a un nivel más cercano a la música y a la pintura que a la palabra escrita. Por eso, las películas ofrecen la oportunidad de explicar conceptos y

[10] Interesado por el universo pictórico, Alain Resnais dedica al tema una serie de cortometrajes documentales especialmente señalables: *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) y *Guernica* (1950).

abstracciones sin la tradicional dependencia de las palabras" (citado por Duncan, 2013, p. 107).

6. El cine gallego. Una aproximación.

Conscientes de los rigurosos estudios desarrollados por teóricos y especialistas en torno a la historia del cine gallego y del completo material bibliográfico disponible, no busco en este apartado trazar una relación de autores y obras significativas, sino dibujar brevemente el contexto en el que ha sido inscrito el cine gallego hasta su actual evolución, para detenernos más adelante en el estudio del Novo Cinema Galego y sus relaciones con el campo de la pintura.

6.1. El cine gallego en sus primeras manifestaciones. Lo *exótico* como paradigma.

Antes de detenerse en las peculiaridades del Novo Cinema Galego es necesario hacer un ejercicio de retrospectiva, indagar en los orígenes del audiovisual gallego para entender las derivas y singularidades que han ido forjando determinados modos de ver y de concebir, por tanto, lo cinematográfico. La historia del cine en Galicia es una historia que se inicia, al igual que sucede en otros puntos geográficos, casi por casualidad, como un relato ficticio que nace desde el mundo del espectáculo[11] y se introduce en la cultura desde el escepticismo y el extrañamiento. En este sentido, resultan significativas las declaraciones de Luis Buñuel refiriéndose a su etapa en la Residencia de Estudiantes:

> El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión y, mucho menos, de un arte. Solo contaban la poesía, la literatura y la pintura. En aquellos tiempos nunca pensé que pudiera hacerme cineasta. Al igual que los demás, también yo escribía poesías. (Buñuel, 2012, p. 95).

[11] Desde finales del siglo XVII comenzaron a exhibirse diferentes espectáculos precinematográficos basados en inventos como la linterna mágica, que ya preparaban al público para posteriores proyecciones. En sus primeras manifestaciones, el cinematógrafo de los hermanos Lumière continuaba esta función de pasatiempo ligada al mundo del espectáculo.

Al igual que ha sucedido con la amplia mayoría de manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, el cine tendría que esperar unos cuantos años para pasar a formar parte del imaginario colectivo. En el caso de Galicia[12], cabe destacar a José Sellier Loup, que rodará en 1897 títulos como *Entierro del general Sánchez Bregua*, *Plaza de Mina Orzán*, *oleaje* o *Fábrica de Gas* convirtiéndose en pionero en España en rodar con la cámara Lumière[13]. La paulatina consolidación de este tipo de espectáculos inicia hacia principios de siglo una nueva etapa en la que destacará la figura de José Gil como uno de los principales divulgadores del cine y la proliferación de nuevos espacios de proyección. Sin embargo, todas estas manifestaciones nos hablan de un cine documental, casi de un registro de la vida y costumbres populares que, salvo algunas excepciones[14], continuará la misma línea durante los años posteriores, debido en gran medida a la escasa infraestructura técnica y la situación periférica en la que se circunscribía tanto la realidad gallega como la del resto de España. Son momentos de poca comunicación entre territorios, donde las limitaciones geográficas determinaban en cierto modo los modelos plásticos y culturales, la exaltación de las tradiciones propias y la limitada relación y conocimiento de otras propuestas estéticas. En este sentido, el tema gallego era enfocado en el resto de la península como lo exótico y muchas de las películas rodadas en Galicia en el decenio de los veinte, algunas dirigidas por extranjeros, contribuyeron a generar cierto estereotipo costumbrista[15]. Por su parte, el género documental continuaba ocupando gran parte de la producción cinematográfica después de la entrada del sonoro. Autores como los hermanos Barreiro, fundadores de la productora de cine Folk, Antonio Román, José Suárez o Carlos Velo reflejaron el lado más realista de la Galicia del momento sacando a colación aspectos como la emigración, el folclore, la reivindicación del idioma y la cultura propios, la actualidad social o el trabajo. Frente a la reticencia general de

[12] En setiembre de 1896 llega al Teatro Circo de A Coruña la primera proyección de imágenes en movimiento, de la mano de las filmaciones de William Paul.

[13] En *José Sellier y las primeras filmaciones españolas: Fábrica de gas, Orzán, oleaje y Plaza de Mina (mayo de 1897). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones documentales,* José Luis Castro de Paz, José Mª Folgar de la Calle y Xosé Nogueira indagan sobre el papel de José Sellier en los orígenes del cine en España y su constante actividad en la exibición cinematográfica, situando las tomas *Fábrica de gas, Plaza de Mina* y *Orzán, oleaje* como las primeras realizadas en Galicia y en España con una cámara Lumière (Castro de Paz, Folgar de la Calle, Nogueira, 2010, pp. 49-58).

[14] El primer film gallego de ficción que se conserva pertenece a la autoría de José Gil, lleva por título *Miss Leyda* y data de 1916.

[15] Entre los filmes más destacados de este periodo se encuentra la mítica *La casa de la Troya*, dirigida por Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega en 1924, que cosechó gran éxito comercial.

aceptar los nuevos lenguajes plásticos procedentes del exterior, estos autores logran desarrollar un cine con claras influencias de la vanguardia europea, situándose como pioneros del cine documental no solo en Galicia sino también en el resto de la península. Todos estos autores, y más especialmente los tres últimos, trabajaron ágilmente durante la primera mitad de los años treinta logrando alejarse de la mirada tópica y costumbrista de la realidad gallega para presentar "solucións técnicas e lingüísticas inéditas ata entón e dotando as súas imaxes de encadeamentos visuais e musicais plenos de ritmo, forza e poesía" (Nogueira, 1997, p.221).

Son años de gran activismo político e ideológico que, al compás de un clima de esfuerzos y reivindicaciones, ofrecen grandes ilusiones de evolución cultural en Galicia. Tras el golpe de estado fascista que ocasionará la guerra civil de 1936 y la posterior dictadura de Franco quedaron silenciados todos estos perfiles que marcaban un rumbo hacia la modernidad. Aunque durante el período republicano ya sobresalía la presencia del cartelismo como instrumento de divulgación política, será en la guerra civil cuando la actividad artística habitual quede prácticamente paralizada para dar origen a la proliferación de otro tipo de planteamientos plásticos: folletos, carteles, publicaciones y boletines de carácter político y satírico que fueron empleados con intenciones moralizantes desde uno y otro bando. Con la llegada del franquismo, la censura sufrida fue tan rígida que impedirá a cualquier tipo de manifestación plástica desarrollar una línea propia, suponeniendo un enorme retroceso para la consolidación de la cultura gallega, que solo se verá potenciada por la lucha de los artistas desde el exilio. Política, social y culturalmente Galicia se verá absorbida por el centralismo, obligada a seguir las pautas que se establecían desde Madrid y retornando por tanto a un periodo de aislamiento que obliga a los creadores a tratar una estética cercana al regionalismo, algo que afectará en gran medida al cine gallego. Tanto es así que se ha llegado a afirmar que "Durante varias décadas (desde finais dos anos trinta ata mediados dos setenta) non existe cine galego" (Pérez Perucha, 1996, p. 131), entendiendo cine gallego como aquel producido por empresas gallegas, sin tener en cuenta otras manifestaciones dirigidas o protagonizadas por gallegos desde el extranjero o aquellas películas rodadas en Galicia por productoras ajenas. Comenzaría aquí una pronunciada parálisis en la producción gallega, que ejercería sin clemencia una absoluta condena sobre todas las propuestas visuales alejadas de los dictámenes franquistas. En el campo del cine todavía será más pronunciada la ausencia de una mirada territorial, debido a la escasez de infraestructuras y al desinterés de los empresarios por la producción autóctona. Todo este ambiente serviría para promocionar una imagen idílica

de la Galicia rural[16], un territorio cuyo paisaje y condiciones se tornan peculiares para el resto de comunidades y que se explorarían desde el punto de vista de lo idealizado generando un estereotipo que estigmatizó las producciones plásticas y audiovisuales de nuestra cultura. Por otro lado, destaca el denominado cine de correspondencia, un género muy peculiar que se dio hasta los años 60 del pasado siglo entre Galicia y América y que funcionaba a modo de epístola destinado en la mayoría de los casos a ensalzar el carácter bello pero inhóspito de la tierra. Se trata de películas únicas en la cinematografía mundial, de alto valor etnográfico y que responden a una necesidad de presentar la propia cotidianidad, el paisaje y, en definitiva, la tierra gallega generando un apoyo emocional a los gallegos emigrados.

6.2. El audiovisual gallego. Un impulso a la experimentación.

Tras la oscura agonía de la posguerra y aquellos difíciles primeros años de dictadura, hacia la década de los setenta comenzaba a aflorar en España un clima de recuperación socio-económica que permitió a los creadores desligarse de la imposición de un modelo encorsetado impuesto por el régimen. En el terreno de la cinematografía, aparecen una serie de nuevos autores preocupados por la lucha nacionalista que se implicarán en el conocimiento de las diferentes corrientes internacionales, agrupándose en colectivos artísticos o culturales con el objetivo de ofrecer un progreso conceptual desvinculado de esa imagen embellecida de Galicia como paisaje poético. Pero antes de iniciar una reflexión acerca de estas nuevas corrientes es necesario reivindicar la figura de Eugenio Granell como una de las personalidades más destacadas del panorama artístico gallego, quien experimentó el medio cinematográfico alejado de los clásicos postulados de perfeccionamiento técnico y estético. Relacionado con el campo de la pintura, su faceta como cineasta ha sido fértil pero desconocida[17]. Aunque reducida, su filmografía nos habla de un autor intrépido, que busca la influencia del surrealismo en películas como *Trompos* (1961), *Middlebury* (1962) y *Película*

[16] En este sentido, destacan las películas producidas por Cesáreo González, fundador de Suevia Films, que promocionará el tópico gallego en películas como *Mar abierto* (1946) o *Sabela de Cambados* (1948), dando lugar al término conocido como *gallegada,* acuñado por primera vez por José Luis Castro de Paz y Jaime Pena Pérez en la página 15 del libro *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo* (1993).

[17] Entre el 21 de enero y el 3 de marzo de 2003 la Fundación Granell, en colaboración con el Centro Galego de Artes da Imaxe, expuso por primera vez las películas del autor en la muestra *Imaxes do soño en liberdade,* con catálogo a cargo de Alberte Pagán. Más actualmente, entre el 13 de julio y el 4 de noviembre del año 2012 el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela exploró la filmografía completa de Eugenio Granell en la exposición *Eugenio Granell y el cine. Una película de veinte minutos*, comisariada por Eduardo Valiña.

hecha en casa con pelota y muñeca (1962), rememorando aquellos experimentos poéticos de Man Ray o Duchamp e investigando los presupuestos del cine más experimental en *Invierno* (1960) y *Dibujo* (1961), que suponen un acercamiento a las innovaciones introducidas por los futuristas italianos cuando pintaron directamente sobre el celuloide, o *Lluvia* (1961) (*Véase* Anexo 3 Fig. 6) en la que rasca sobre la emulsión fotográfica dando lugar a sugerentes imágenes que nos acercan los aspectos más estéticos de este fenómeno meteorológico. Sus cortometrajes constan de seis cintas rodadas en super 8 en las que se combina el interés por el arte y el cine y la manera de plasmar todo ello en el medio audiovisual. Estas cintas podrían dividirse en dos bloques, el primero tiene un carácter pictórico realizado con tres royos de películas coloreados a mano y el segundo busca la experimentación huyendo del modo de representación institucional. Sus obras, expuestas por primera vez en el año 2003 en la Fundación Granell, pasaron por un proceso de digitalización que permitieron presentar al público su trabajo más desconocido, difícil de visionar en formato original. En torno a la figura del artista Alberte Pagán, principal investigador del trabajo cinematográfico de Granell, ha señalado su inteligencia artística y la relevancia de sus experimentaciones en la historiografía del cine gallego (Pagán, 2012, pp. 67-75).

Tras este paréntesis en un autor de referencia obligada, volvemos a situarnos hacia el final de la dictadura franquista para definir a grandes rasgos el nuevo cambio de paradigma de la mano de una serie de colectivos como el grupo Enroba, formado por Enrique Rodríguez Baixeras, Miguel Gato y Xavier Iglesias, el equipo Lupa en Santiago de Compostela, que contó con integrantes como Euloxio Ruibal, Félix Casado o Roberto Vidal Bolaño, entre otros, y el grupo Imaxe en A Coruña, donde se destacan autores como Xavier Villaverde, Carlos López Piñeiro, Luis Gayol, Manuel Abad, Marcial Lens, Suso Vázquez Montero, Carmen Jove, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, Juan Cuesta, Manuel Prieto, Antonio Barandela, José Manuel Villanueva o Carlos Amil (Hueso, 1996, pp. 181-192). Con una infraestructura escasísima, todos estos movimientos aplicaron fórmulas vanguardistas para revisar la capacidad expresiva del cine desde diferentes aspectos como el guión, el montaje, la fotografía etc. con el fin de profundizar en su potencial creativo. Durante esta etapa se daban diferentes posturas en cuanto al camino que debería seguir el cine en Galicia, buscando por un lado la integración en los circuitos comerciales y demandando por otro fórmulas alternativas tanto estética como ideológicamente, ligada en parte a la lucha política. A pesar de este espíritu de grupo y de una serie de iniciativas como las Xornadas de Cine en Ourense (1973 - 1978), donde se combinaba la proyección de películas gallegas con una serie de conferencias

y mesas redondas; NOS Cinematográfica Galega S.A. (1975), que además de procurar una labor de distribución y producción buscaba un enfoque cultural, o la creación del Patronato do Cine Galego (1977) y de Rula. Difusora Cultural Galega (1978), con un enfoque más comercial. Finalmente la ausencia de objetivos claros y de un soporte empresarial sólido da lugar a la dispersión de los colectivos que, debido a diferencias internas, no pudieron con todas estas expectativas de generar nuevos modelos de creación cinematográfica. Sin embargo, el germen de todas estas propuestas alternativas será continuado con la llegada en los primeros años de 1980 de equipos de producción de vídeo, que proporcionaban autonomía para realizar producciones en Galicia. Es en este contexto de búsquedas cuando tendrá lugar el boom del video-arte con autores como Manuel Abad, Xavier Villaverde, Igancio Pardo, Manuel Romón, Antón Reixa o Xulio Correa, quienes se sumarán a las tendencias internacionales para reivindicar el espacio audiovisual como lugar de experimentación plástica, muy motivado por el cambio de soporte de la producción en súper 8 al vídeo, que reducía los costes de producción permitiendo mayor libertad creativa. Asomaba ya en Galicia un nuevo universo donde las artes buscaban un diálogo continuo, una hibridación de disciplinas que permitirá al vídeo esquivar los patrones establecidos para dar origen a la videocreación o la performance y la revisión de anteriores modelos de producción que implicarán por otro lado cierto compromiso ideológico.

Por otro lado, uno de los hechos clave para el desarrollo de Galicia, y que por consiguiente favoreció el progreso del sector audiovisual, fue la aprobación en el año 1981 del Estatuto de Autonomía de Galicia, reconociendo su condición de nacionalidad histórica junto al País Vasco y Cataluña. Meses antes del inicio de la guerra, Galicia ultimaba los detalles para la entrada en vigor del Estatuto de Autonomía, iniciado en el marco del Seminario de Estudos Galegos y aplazado debido a las diferencias entre las fuerzas políticas gallegas y al triunfo de la derecha en las elecciones de 1933. Así, hubo que esperar a junio de 1936 con el triunfo del Frente Popular y la popularidad alcanzada por el Partido Galeguista para someter a Referéndum el Estatuto. El resultado fue afirmativo y el día 17 de julio se presentaba el proyecto al presidente Manuel Azaña. Al día siguiente se produce el golpe de Estado franquista, con la consecuente paralización de un proyecto que tendría que esperar varias décadas hasta ser nuevamente retomado. La constitución de Galicia como Comunidad Autónoma supuso mayor libertad para el gobierno gallego, no teniendo que depender en su totalidad de un órgano central y posibilitando la autogestión, el nacimiento de las instituciones autonómicas y de un órgano con capacidad jurídica: la Xunta de Galicia. Todo ello supuso un

impulso para Galicia en todos los aspectos, influyendo de manera considerable en el ámbito audiovisual con la aparición de las primeras subvenciones por parte de la Xunta, que permitieron la realización en 1984 de cortometrajes como *Mamasunción* (Chano Piñeiro), *Sons e voces na noite* (Juan Cuesta), *Morrer no mar* (Alfredo G. Pinal), *Embarque* (Carlos Piñeiro) y *O Segredo* (Uxía Blanco y Daniel Domínguez). Destaca también la aparición de la Televisión de Galicia en 1985, que sirvió en estos primeros años de estímulo y plataforma de variados proyectos audiovisuales y que alcanzará su climax en la década de los noventa (Galán, 2014, pp. 161-177). Además, la creación del Arquivo da Imaxe en 1984[18], el cambio a los soportes digitales y la protección de la imagen gallega de la mano de la Dirección Xeral de Cultura da Xunta, con Luis Álvarez Pousa al frente, dinamizó de manera efectiva el audiovisual gallego. Otra iniciativa notable fueron las Xornadas de Cine en Galicia de Carballiño (1984), más tarde denominadas XOCIVIGA (Xornadas de Cine e Vídeo de Galicia), que iniciaron una importante labor divulgativa y de reconocimiento del cine gallego. La culminación de todos estos esfuerzos dio finalmente sus frutos en 1989 con el estreno, en la muestra Cinegalicia de Vigo, de los primeros largometrajes de ficción a cargo de Xavier Villaverde con la película *Continental*, Alfredo García Pinal y Carlos A. López Piñeiro con *Urxa* y Chano Piñeiro[19] con *Sempre Xonxa*.

En 1991 se pusieron en funcionamiento dos proyectos clave para la protección y fomento del audiovisual gallego. Por un lado, la Escuela de Imagen y Sonido, centro formativo del que salieron numerosos técnicos especializados en posproducción, sonido y fotografía y que favoreció la ampliación de la oferta de estudios del sector como las facultades de Comunicación Audiovisual. Por otra parte, el Centro Galego das Artes da Imaxe (CGAI) se preocupó por la recuperación y difusión del patrimonio audiovisual y puso en marcha diferentes proyectos editoriales dedicados a recuperar su historia[20]. A lo largo de estos años fue tomando fuerza el tejido industrial gallego, aparecen nuevas vías de financiamiento como la coproducción, nuevas productoras como Continental o Filmanova y se crea en el año 1994

[18] El Arquivo da Imaxe se crea en Santiago en 1984 con la intención de generar una filmoteca gallega. En un primer momento se realizó un gran trabajo de recopilación y recuperación de materiales, pero el Arquivo desaparece 1985 y no será recuperado hasta 1990 convertido en el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI).

[19] La filmografía de Chano Piñeiro cuenta con títulos tan interesantes como *Os paxaros morren no aire* (1977), *Eu, o tolo* (1978), *Mamasunción* (1984), primer cortometraje en beneficiarse de las subvenciones y rodado ya en 35mm, o la aclamada *Sempre Xonxa* (1989). Sus imágenes, poéticas y sugestivas, marcarán para algunos el inicio del actual audiovisual gallego.

[20] Destaca el nacimiento en el año 1991 de la revista *Vértigo* y en 1995 de *Cielo Negro*, esta última especializada en el audiovisual gallego.

la Asociación Galega de Produtoras Independentes (AGAPI), nacida para solventar las necesidades empresariales con el fin de introducirse en un óptima dinámica de mercado. Por otro lado, surge además un mayor apoyo institucional, que tendrá su máximo auge en el año 1999 con la aprobación de la Ley del Audiovisual de Galicia (Nogueira, 2014, pp. 120-143). Comienza entonces una nueva etapa para el audiovisual gallego, que va no solo ampliando el número de largometrajes producidos por año, sino también alejándose de una temática ligada a lo poetizado, lo rural o la emigración para abrir el abanico temático dejando de lado todo tipo de tópicos o clasificaciones.

Entrado ya el nuevo milenio, continúan sucediéndose muestras que nos alertan de la buena salud y del avance profesional del audiovisual gallego. Entre otras, destacan las películas *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2002), *Trece badaladas* (Xavier Villaverde, 2002) o *León y Olvido* (Xavier Bermúdez, 2004). En este punto, también cabe mencionar la presencia de la animación, que alcanzó un éxito notable con los títulos ganadores de los premios Goya: *El bosque animado, sentirás su magia* y *O soño dunha noite de San Xoán* dirigidos por Ángel de la Cruz y Manuel Gómez en los años 2001 y 2005 respectivamente, producidas por Dygra Films. También es necesario señalar el filme *De Profundis* (2006), a cargo del ilustrador Miguelanxo Prado y algunos cortometrajes como *Minotauromaquia* (Pablo Etcheberry, 2004) o *O soldadiño de chumbo* (Tomás Conde y Virginia Curiá, 2009).

Podríamos situar el año 2005 como el punto de inflexión en el que da comienzo una nueva etapa. La promoción del cine gallego en el exterior se consolida a través de una serie de iniciativas como los programas Raíces (2005), Curtas 03 (2004) y Docs Galicia 06 (2007), la colaboración del Fondo Social Caixa Galicia con Semprecinema Producións SL[21] y la aparición en el año 2008 de AGADIC (Axencia Galega das Idustrias Culturais), que nace con el objetivo de impulsar las industrias culturales y el sector empresarial gallego, aunque en cierto momento optó por apoyar a la industria dejando indefensos a los propios creadores[22]. Ante un panorama variado y algo incierto, las fronteras que antes etiquetaban géneros y estilos se rompen definitivamente a favor de nuevas miradas que, amparadas en parte por todos estos incentivos y por el empleo de los nuevos medios digitales, proponen otras formas

[21] Xosé Nogueira reflexiona en *25 de cine en Galicia. Un breve recorrido histórico* sobre las funciones del gobierno bipartito PsdG-PSOE y BNG entre los años 2005 y 2009 en relación a la promoción internacional del audiovisual gallego, valorando el impulso generado durante esta etapa aunque advirtiendo también de que no todo fueron logros.

[22] AGADIC fue durante un tiempo un organismo poco consolidado y sin una estrategia clara y cuando comienza a fortalecerse parece hacerlo únicamente en favor de la industria. En el año 2012 se dejaron de convocar las ayudas a la producción audiovisual pero, tras la constante presión de los creadores, se reactivan al año siguiente.

de expresión herederas de las videocreaciones de los años setenta que harán quebrar los modelos tradicionales.

7. El Novo Cinema Galego.

7.1. Pluralidad y heteredoxia en un cine de múltiples lecturas.

A lo largo de estos últimos años comienza a percibirse un cambio de paradigma en el panorama audiovisual gallego que romperá radicalmente con las formas de producción anteriores, incorporando nuevas propuestas que ya no se detienen en la importancia del sector industrial, sino que buscan soluciones alternativas más relacionadas con el valor artístico y cultural. Autores como Xurxo Chirro, Eloy Enciso o Lois Patiño, en quienes centraremos el presente estudio, son algunos de los protagonistas del denominado Novo Cinema Galego; un cine con diferentes puntos de vista, formulaciones y estrategias, que no se agrupa bajo un denominador común pero que sí coincide en la necesidad de explorar nuevas miradas sin supeditarse a las reglas exprimidas anteriormente. Se trata de piezas fílmicas que ya no están destinadas, o no solamente, a las grandes salas comerciales sino que manifiestan su presencia en festivales, concursos, espacios de arte y otros centros culturales, creaciones que emplean el soporte digital tal vez como huida a la atadura que suponen los grandes presupuestos pero también desde la búsqueda de un nuevo sistema de creación.

El término Novo Cinema Galego es acuñado en el año 2009 por Manuel Sande, Martin Pawley y Xurxo González con el objetivo de etiquetar un movimiento que comenzaba por aquel entonces a originar el interés de críticos e historiadores. Sin poder determinar un sello distintivo, sí hablamos de creaciones de carácter vanguardista y experimental llevadas a cabo por autores de formación muy variada que apuestan por la libertad creadora buscando mayor implicación estilística y conceptual y que, sin demasiados recursos presupuestarios, optan por la digitalización. Este tipo de formato implica no tener que depender necesariamente de una productora para poder llevar a cabo el trabajo y permite a los directores implicarse en su obra sin compromisos estéticos o ideológicos. Si, por una parte, la huida de los preceptos establecidos por las productoras supone una liberación, por otro lado implica la ausencia de una plataforma de apoyo y difusión, por lo que muchos tendrán que optar por la procura de ayudas o subvenciones y la autoproducción como modo de creación de los filmes. En *O cine*

de non ficción no Novo Cinema Galego 2006-2012, tesis doctoral inédita de Beli Martinez, se analizan con detenimiento varias de las cuestiones referidas a este tipo de propuestas fílmicas, preguntándose en primer lugar por los tres adjetivos que definen en el término: "É novo? É cinema? É galego?" (Martínez, 2015, p. 109). Así, propone una reflexión respecto al término designado que implica reconocer el cambio de actitud de los nuevos directores respecto a los anteriores modelos fílmicos, reivindica el hecho cinematográfico independientemente del soporte o la estética empleada y extiende el concepto de gallego más allá de nuestra geografía. La producción derivada del Novo Cinema Galego está marcada por la preocupación de crear una obra personal, la experimentación y la búsqueda de nuevos métodos de creación. En muchos casos, la carencia de recursos técnicos insta a los autores a investigar distintas fórmulas visuales que ya no tienen que ver con la procura de la calidad estética entendida en términos clásicos sino más bien con la reinterpretación de la imagen y las formas narrativas. Otra característica que resulta cercana a varias de las piezas fílmicas integradas bajo esta denominación es su vinculación con lo real. Aunque ligadas a una estética documental, sería insuficiente y probablemente ingenuo intentar clasificar este tipo de producciones en un género concreto, así como tampoco sería correcto encasillarlas bajo el término ficción o no ficción sin reparar en el hecho de que continuamente se conectan, contaminan y traspasan estas barreras. En los últimos años las etiquetas están perdiendo fuerza y las diferentes prácticas audiovisuales comienzan a articular nuevos lenguajes donde la controversia ya no radica en si el documental debe o no considerarse realidad objetiva[23], sino en la multiplicidad de modos de representación (falso documental, apropiación, ensayo etc.) que han ido surgiendo en torno a esta idea. En este terreno se mueven las películas derivadas del Novo Cinema Galego, presentando un tipo de cine liberado de estereotipos plásticos y narrativos que permite a cada creador profundizar en sus propios intereses.

Los aspectos anteriormente señalados son algunos de los puntos en común de esta nueva generación de creadores gallegos, un grupo heterogéneo formado por autores como Oliver Laxe, Peque Varela, Eloy Enciso, Ángel Santos, Lara Bacelo, WeareQQ, Víctor Hugo Seoane, Ramiro Ledo, Claudia Brenlla, Susana Rey, Sandra Sánchez, Marcos Nine, Xosé Bocixa, Xurxo Chirro, Manuel Fernández-Valdés, Alberto Gracia, Lois Patiño o María Ruido. Entre ellos, Oliver Laxe se reafirma como uno de los directores más significativos de este nuevo

[23] John Grierson está considerado como el primer autor en emplear el término documental hacia finales de los años veinte del siglo pasado. Por otro lado, fue él mismo quien lo definió como "El tratamiento creativo de la realidad" para marcar la presencia del autor y la diferencia con lo que podríamos llamar la realidad desnuda.

movimiento con la obtención del premio Frispesci de la crítica en La Quincena de Realizadores de Cannes de 2010 por el filme *Todos vós sodes capitáns* (2010), pieza financiada por la Axencia Audiovisual Galega. A medio camino entre el documental y la ficción, la acción se desarrolla en Tánger y nos muestra el papel de Oliver Laxe como profesor que se propone ofrecer a un grupo de niños un taller sobre cómo rodar una película. El proyecto explora el rol asumido por los niños, sus modos de comunicación y aprendizaje del cine y cómo el propio planteamiento fílmico se va modificando, se escapa de lo preconcebido, para comenzar a cuestionarse los modelos habituales de afrontar el cine y derivar finalmente en una mayor libertad.

Mención a parte merece la filmografía de Alberte Pagán, considerado por muchos un precursor e incuestionable influencia del Novo Cinema Galego. En el campo de la teoría, es autor de libros como *Cine de vangardas 1915-1947* (1993), *Introdución aos clásicos do cinema experimental* (1999), *Imaxes do soño en liberdade. O cinema de Eugenio Granell* (2003) o su libro sobre el cine de Andy Warhol, publicado en 2014, además de diferentes ensayos sobre cine. Como director, sus películas ofrecen un universo de búsquedas, indagaciones y reflexiones en torno al método cinematográfico que lo sitúan en el campo del cine experimental. Sus filmes se construyen a base de imágenes cotidianas, pequeños fragmentos del día a día que alcanzan entidad propia en el montaje posterior. Entre sus trabajos más destacados se encuentran la premiada[24] *Bs. As* (2006), una película que indaga desde la nostalgia sobre la emigración de los gallegos a Buenos Aires; *Pó de estrelas* (2007) (*Véase* Anexo 3 Fig. 7 y 8), que establece una crítica a la sociedad del espectáculo a través de un montaje que combina el audio de anuncios publicitarios con atroces fotografías de periódicos; *A pedra do lobo* (2010) en la que explora la dualidad entre vida/muerte o *Película urgente por Palestina* (2012), una película de denuncia que comienza con una sentencia clara narrada por una voz en off: "una película sin imágenes porque las imágenes son incapaces de representar la historia". Entre sus influencias, se pueden citar a Andy Warhol, Chris Marker, Michael Snow o René Vautier pero tal vez lo más reseñable de sus propuestas sea la capacidad de generar controversia, de incitar al análisis y la reflexión, de posicionarse en muchas ocasiones política o ideológicamente a través del lenguaje cinematográfico sin dejar de conseguir atractivos y genuinos resultados visuales. Alberte Pagán trabaja con cámaras digitales que le permiten filmar cualquier imagen que sea de su interés para después recuperarla, añadirle una nueva dimensión y hacerla formar parte de sus películas. Además,

[24] *Bs. As*. recibió el premio Foco Galicia al mejor documental gallego de 2006 y el II Premio de Cine-Ensaio Romà Gubern de la Universidad de Barcelona.

sus indagaciones estéticas han servido de base para posteriores creadores, como es el caso de Xurxo Chirro: "Mi referente más claro es Alberte Pagán, a quien considero el origen de esta manera distinta de hacer cine en Galicia. De Pagán me interesan sus películas, me interesa su trabajo como experto en cine experimental, su modelo de producción, su implicación política y su postura moral" (X, Chirro, entrevista personal, 12 de mayo de 2015).

7.2. ¿Cuál es el espacio del Novo Cinema Galego? Situación geográfica, productoras y canales de difusión.

Sobre la condición geográfica y lingüística, se trata de un tema delicado en el que habría que detenerse ampliamente para poder trazar un análisis de la cuestión, mas conviene apuntar que es preciso entender el término gallego desde una perspectiva amplia, sin tratar de limitar este hecho al lugar de origen o filmación, sino refiriéndose más bien a ciertas condiciones culturales, paisajísticas, ideológicas, idiomáticas, sociales o históricas que pueden definir una realidad común pero abierta. En primer lugar, hay que tener en cuenta que el contexto social forma parte de la propia realidad del creador resultando, por tanto, un hecho determinante para la mirada. Pero el contexto geográfico no es solo aquel en el que se rueda la película, sino también el entorno más próximo al creador, una localización habitual de la que extrae continuamente un tipo de formación que va forjando sus *modos de ver.* Estas cuestiones de identidad traen consigo ciertas particularidades sobre las que diferentes autores han opinado sin lograr encontrar un punto en común (Martínez, 2015). Sobre cómo el Novo Cinema Galego es capaz de construir una identidad desde lo multicultural, en el artículo *La cuestión identitaria en el Novo Cinema Galego* Iván Villarmea Álvarez (2013) apunta:

> La novedad en la película de Laxe, y por extensión en el Novo Cinema Galego, es esa voluntad activa de situarse en un limbo entre la tradición y la modernidad, volviendo sobre situaciones muy reconocibles a las que estos cineastas aplican un tratamiento formal deudor del pensamiento postmoderno, y desarrollando una mirada que es consciente de las limitaciones del localismo y que está dispuesta a retratar Galicia en relación con el mundo exterior, a partir de una posición más trasnacional que postnacional.

Mientras los circuitos comerciales continúan ofreciendo propuestas fílmicas dirigidas a agradar al mayor número posible de audiencia sin apenas prestar atención a la calidad de las mismas, una gran parte del cine pretende construir salidas alternativas al exceso de categorización. Sin embargo, son escasas las productoras capaces de arriesgar y apostar por

este tipo de iniciativas, lo que dificulta no solo la producción de las mismas sino también su difusión y su capacidad de llegar al público. Se trata en muchas ocasiones de empresas creadas específicamente para apoyar un autor u obra concreta, compuestas por grupos muy reducidos de personas que han decidido confiar en la potencia creativa de los nuevos autores. Un buen ejemplo de ello es Zeitun Films, productora creada en el año 2010 por Felipe Lage y Martin Pawley que ha dado apoyo a *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013) y *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013). Otras productoras destacadas son Fílmika Galaika, fundada por Roi Carballido, Senem Outeiro y Beli Martínez, responsables de *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011); Amén Cinema, productora de *Piedad* (Otto Roca, 2012) y *Manuscritos Pompeianos* (Marcos Nine, 2010) y también dedicada al apoyo de documentales o cortometrajes o Nós Produtora Cinematográfica Galega, que produjo varias de las piezas de Margarita Ledo como *Santa Liberdade* (2004) o *A cicatriz branca* (2012) (Martínez, 2015).

En cuanto a los espacios de difusión, es innegable la importancia que en los últimos años han ido tomando los festivales y las salas museísticas, convertidos muchas veces en único medio de visualización de propuestas fílmicas al margen del *establishment.* Con el cierre masivo de los pequeños cines de ciudad y su sustitución por grandes mausoleos comerciales que reservan en su interior algunas salas para la proyección de las últimas apuestas de la cartelera comercial, el sector audiovisual ha tenido adaptarse a los nuevos tiempos y buscar otros espacios de difusión. Además de algunas iniciativas que recientemente funcionan como espacios de programación cultural y audiovisual, como es el caso de NUMAX en Santiago de Compostela, que alberga una librería, un laboratorio de gráfica y video y cuenta con una cartelera de difícil acceso en los circuitos institucionales, la proyección de este tipo de filmes suele reducirse a festivales, ciclos especializados o salas expositivas. El número de festivales especializados ha ido aumentando en los últimos años y es innegable su contribución a la difusión de películas de tipo independiente, donde además de proyectar dichos filmes se genera un clima de dinamización cultural a través de cursos, charlas y diferentes encuentros que propician el debate y la conexión entre agentes interesados en la materia. En Galicia, destacan propuestas como Cineuropa, que lleva funcionando desde 1988 en Santiago de Compostela y permite no solo conocer el trabajo audiovisual de otros países sino también proyectos creados en Galicia; el Festival Internacional de Cortometrajes Curtocircuíto, iniciado en la misma ciudad en el año 2004; el Festival de Cine Internacional de Ourense, que ofrece desde 1996 un espacio para la promoción de la cinematografía

independiente y busca trazar un puente entre Galicia, Europa, Iberoamérica y el resto del mundo; el popular Festival de Cans, que desde su primera edición en el año 2004 se convirtió en una plataforma esencial para la difusión del cortometraje gallego o Play-Doc en Tui desde el año 2005, dedicado al cine documental, o (S8) Mostra de Cinema Periférico que nació en A Coruña en el año 2010 y recoge diferentes propuestas de cine vanguardista y experimental, donde también entran en juego la música, las artes plásticas y las artes escénicas, entre otros.

Por otro lado, no debemos olvidar la complicación que implica para este tipo de proyectos penetrar en los grandes circuitos cinematográficos, habitualmente restringidos a propuestas que sigan determinadas líneas de mercado:

> En líneas generales, creo que la tendencia es a que cada vez más un cine que se beneficia de la cantidad frente a la calidad sea el que sale reforzado. Hay un tipo de cine que más que la cantidad de público, de éxito etc. busca audiencias más específicas y una calidad frente a la cantidad, y sale perjudicado. En ese sentido, creo que este tipo de cine, por unas dinámicas que vienen empujadas por la economía de mercado, lo tiene cada vez más complicado sobre todo fuera de las grandes ciudades, de los grandes centros de producción, exhibición y legitimación de este cine, es decir, las capitales básicamente, que es el lugar donde el acceso a este tipo de cine y de cultura es posible (E. Enciso, entrevista personal, 13 de junio de 2015).

En cuanto a la presencia del Novo Cinema Galego en el mercado internacional y la condición de periferia en la que hasta hace unos años se veía sumida la actividad artística en Galicia, Lois Patiño se muestra muy positivo a la hora de hacer una valoración:

> De repente Galicia no es periferia sino que es el epicentro en cuanto a vanguardia cinematográfica. Autores como Eloy Enciso, Xurxo Chirro, Alberto Gracia, Oliver Laxe etc. han provocado un seísmo en Galicia y gracias a ellos se ha convertido casi en el epicentro, hay más autores interesantes en Galicia que en el resto de España. Hablo del ámbito del cine contemporáneo, cine de vanguardia, no del cine industrial, donde sí podría haber una condición de periferia en cuanto a la producción gallega, pero dentro del ámbito de cine independiente o más contemporáneo los lugares de visibilidad son los festivales de cine, y en ellos no entienden de fronteras (L. Patiño, entrevista personal, 17 de junio de 2015).

Por último, cabe destacar el papel que los museos o salas de exposiciones están llevando a cabo en los últimos años, facilitando la difusión de este tipo de películas en sus espacios.

Aunque en principio eran escasas las instituciones que contaban con este tipo de propuestas, desde la década de los noventa se ha multiplicado la presencia de los trabajos fílmicos en museos a través de exposiciones, talleres o ciclos de conferencias. En el caso gallego el MARCO de Vigo y el CGAC de Santiago, por situar dos de los espacios más representativos, han dedicado parte de su programación a poner en valor el trabajo de cineastas gallegos e internacionales. Recordemos, por ejemplo, el ciclo Novo Cinema Galego celebrado en el CGAC entre el 28 de abril y el 16 junio del año 2012; la muestra sobre José Val del Omar (del 24 de abril al 30 de agosto de 2015), comisariada por Cristina Cámara; la ya citada exposición sobre Eugenio Granell o las colaboraciones del museo con programas como Cineuropa y sus diferentes ciclos temáticos sobre cine. Por otra parte, la exposición *Veraneantes* celebrada en el MARCO entre el 11 de octubre de 2013 al 8 de junio de 2014 incluía el programa de artes escénicas y cine *Material memoria*, comisariado por Pablo Fidalgo Lareo, en el que se pudieron ver diferentes filmes de cine gallego. El MARCO también colabora con festivales como el Festival AMAL Experimental o el Festival Primavera Do Cine y ha programado diversos ciclos de cine como *Derivas de la modernidad: Del cine clásico al cine moderno (1950-1980),* que tuvo lugar del 25 de octubre 2012 al 2 de mayo de 2013. La exponencial incorporación del cine al museo ha llevado también a una *musealización* de las propuestas fílmicas, objetualizándose de alguna manera para convertirse en piezas artísticas. En este proceso, la pieza sufre una especie de metamorfosis, el espectador no asimila del mismo modo una proyección en una sala de cine que la misma obra expuesta en un museo. Tal vez no se trate tanto de determinar qué espacio es el adecuado para la visualización del trabajo como de ser conscientes de que el contenedor transforma el contenido y por tanto la lectura derivada del mismo. Debido quizás a su condición de cineasta y video-artista, Lois Patiño se muestra convencido al afirmar: “El espectador de la sala de exposiciones es un espectador que camina, que no dedica tanta atención al video, que como mucho tiene una atención de cinco minutos (…) Los dos ámbitos tienen sus partes positivas y negativas y se trata de adaptar la obra al contexto”. En contraposición, Xurxo Chirro ofrece un punto de vista más conciliador: “Yo no reniego de nada y tanto la caja negra del cine como la caja blanca del museo me parecen interesantes”. Más allá de las connotaciones del cubo blanco o de la posible alteración conceptual de la película , el acercamiento del cine al museo supone la puesta en valor de todo este tipo de propuestas alejadas de los circuitos comerciales, ampliando sus modos de exhibición y, tal vez lo más importante, expandiendo el concepto de *lo artístico* no solo a la imagen audiovisual creada con pretensiones plásticas sino también a todos aquellos lenguajes

fílmicos capaces de escribir nuevos horizontes.

8. Patrones estéticos en el Novo Cinema Galego.

8.1. La dimensión pictórica.

Si observamos detenidamente la apariencia estética de los filmes más significativos del Novo Cinema Galego, pronto comienzan a establecerse conexiones plásticas que, de alguna manera, integran en sus modos de abordar la imagen en movimiento ciertas vinculaciones formales. Desde diferentes estrategias fílmicas, todos estos creadores parecen tener en común no un *modus operandi* sino más bien una forma de mirar que, a veces desde la propia imagen revelada y otras desde aquello que se camufla fuera de plano, juegan en un terreno donde lo pictórico se manifiesta en la escena advirtiendo, tal vez consciente o inconscientemente, la proximidad e influencia de un contexto como el gallego. El paisaje, la atmósfera lluviosa, nublada, los incontables tipos de verdes que terminan acoplados a tonalidades siena y el omnipresente azul del mar actúan a modo de bagaje iconográfico mostrando frente a la cámara sus numerosas posibilidades compositivas. Aunque resultaría impreciso reunir todas las películas del Novo Cinema Galego bajo la conjunción de un romanticismo pictórico ligado a Galicia sin tener en cuenta, entre otras cosas, que algunas han sido rodadas en países extranjeros o por autores que viven en el exterior, sí podría trazarse en la mayor parte de los casos una cercanía a los presupuestos plásticos de la pintura. Conscientes de las múltiples diferencias tanto de forma como de contenido de cada una de las propuestas cinematográficas, nos centraremos en el análisis estético de tres de los directores más representativos de este movimiento y cuya relación con lo pictórico consideramos de especial relevancia: Xurxo Chirro, Eloy Enciso y Lois Patiño, dirigiendo la atención a los filmes *Vikingland* (2011), *Arraianos* (2012) y *Costa da Morte* (2013) y estimando que entre ellos hay una potente vinculación que los relaciona con Galicia y con su concepción pictórica del paisaje. Con ello buscamos examinar la incidencia de la pintura en este tipo de propuestas y determinar si existen coincidencias entre ellas con ciertos artistas o movimientos plásticos en particular, pudiendo precisar de qué modo interviene el contexto paisajístico y cultural gallego en la mirada de los creadores.

8.2. Xurxo Chirro

Filmografía: *Argazo* (2006), *Os señores do vento* (2008), *36/75* (2009), *13 Poza*s (2009) *Cellular Movie* (2010), *Vikingland* (2011), *Á luzada* (2012), *Noite* (2012), *Lupita* (2012), *Xibardo* (2012), *Loros* (2012), *Une histoire seule* (2013), *Santa Catalina* (2013).

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, Xurxo Chirro (A Guarda, 1973) es uno de los agentes más activos del panorama cinematográfico gallego. En su faceta como investigador y crítico de cine se le reconoce como Xurxo González y ha sido, junto a Manuel Sande y Martin Pawley, el responsable de acuñar el término Novo Cinema Galego. Ha trabajado para la Axencia Audiovisual Galega y AGADIC y ha colaborado como crítico de cine en multitud de publicaciones especializadas. Como director, Xurxo Chirro se sitúa en el plano del cine documental, juega con el metraje encontrado, grabaciones domésticas y materiales cotidianos que manipula para otorgar una nueva dimensión de significados. Nos somete al peso de la historia implicando la mirada en un juego de referencias próximas que se revelan insólitas, proponiendo una reflexión sobre la imagen a diferentes niveles. Con *Vikingland*, su último largometraje, ha viajado por diferentes puntos de la geografía nacional e internacional, participando en festivales como el FIDMarsella 2011 (Francia); FIC Mar del Plata 2011 (Argentina); Festival Play-doc de Tui en el año 2012, en el que ganó el Premio al Mejor Documental; Festival de Bradford 2012 (Gran Bretaña); Festival Márgenes 2013 (Primer Premio) o el Festival Lima Independiente 2013 (Perú) en el que ganó el Premio de la Crítica Internacional, entre otros. Además, ha expuesto en diferentes museos e instituciones.

8.2.1. La plasticidad de lo común.

Si algo se puede desprender del trabajo cinematográfico de Xurxo Chirro es ese extrañamiento al que somete a la mirada al presentarnos circunstancias impregnadas de un eco de realidad tan cercano que de repente parecen introducirse en nuestra memoria. Mostrándonos en ocasiones como un *voyeur* o curioso espectador de esas realidades cotidianas, la connotación pictórica de sus trabajos no queda registrada en referencias directas, sino en un modo de mirar que parece intrínseco al propio creador. Se trata de algo vivido, de una formación que oscila entre lo profesional (recordemos sus estudios universitarios en Historia del arte) y lo personal (nacido en A Guarda, su vinculación al mar y

al paisaje ha sido continua a lo largo de su vida) para finalmente terminar construyendo una estética fílmica basada en la contemplación, la duración de los planos y el interés por el color y la textura. En sus películas se averigua un propósito de no intervención a la hora de grabar, un interés por dejar que las cosas fluyan y actuar casi a modo de explorador o coleccionista de realidades que, una vez capturadas con la cámara, serán manipuladas a través del encuadre, la composición, los planos o la posproducción para desde ahí dirigir la mirada, reescribir el guión.

A veces la pintura se pronuncia de manera inequívoca, como sucede en *Cellular Movie*, donde las imágenes de células grabadas con un microscopio podrían encajar a la perfección con cualquier experimento fílmico de Len Lye o Norman McLaren. En *13 pozas,* donde los planos fijos de larga duración obligan a una contemplación directa del agua en las pozas, permitiendo escudriñar con cada escena las pequeñas variaciones cromáticas, los reflejos del agua y los mínimos movimientos de la naturaleza, imperceptibles en planos de menor duración. En la contemplación está para él la esencia del arte. Esa quietud atenta que mira primero y después compone también la encontramos en *Noite* (*Véase* Anexo 3 Fig. 9), un cortometraje donde la niebla y las luces, incorrectas técnicamente, quemadas, son las protagonistas del paisaje nocturno. Las luces tiñen el escenario guiando el movimiento, la bruma espesa las imágenes hasta que el paisaje se vuelve abstracto. Esta pequeña pieza fílmica está cargada de referencias pictóricas, podemos pensar en el enigma lunar que nos plantea Van Gogh en su mítica *Noche estrellada* (1889), en las impresiones de Monet, las espesas atmósferas de Turner o el carácter místico de la naturaleza reflejado en los lienzos de Friedrich. Pero Xurxo Chirro aporta además su propia interpretación, estableciendo un recorrido por la ciudad que no pretende ocultar el carácter contemporáneo del vídeo, sino tal vez confrontar esos paralelismos entre tiempos lejanos. *Á luzada* es otro ejemplo de la intensa potencialidad plástica que se puede conseguir filmando de noche sin necesidad de un equipo profesional, aprovechando el defecto para lograr una exploración estética más allá del mero documento gráfico. En *Xibardo*, el ritmo marcado por el audio hace surgir imágenes indeterminadas, en blanco y negro, que se combinan y superponen surgiendo a veces a modo de amalgamas de pintura. En otros filmes no se acusan referencias tan claras al lenguaje pictórico, pero sí se percibe un compromiso por ir más allá del paradigma narrativo, por dignificar o referenciar la idiosincrasia del lugar y, de algún modo, mirar Galicia desde lo particular para exponerlo con una actitud universal. En *Argazo, 36/75* o *Santa Catalina* se profundiza en la memoria, se entrecruzan presente y pasado y las imágenes definen realidades

muy concretas. A pesar de los variados modos de filmación y las diferencias de encuadre o composición, hay una actitud expositiva en todos sus trabajos que, junto a un sonido atmosférico que suele acompañar las grabaciones, intensifica las cualidades del contexto de un modo muy próximo a las formas de operar de la pintura:

> Aprendes a escrudiñar la información que te ofrece ese telón aparentemente abstracto, como si fuera un cuadro de Rothko; analizas los cambios de luz, de color, las atmósferas, las olas, las nubes, los barcos, los peces, las aves... Todo lo teóricamente minúsculo e intrascendente cobra su importancia. Con este espectáculo diario yo aprendí a ver la realidad con otros ojos (X. Chirro, entrevista personal, 12 de mayo de 2015).

Xurxo Chirro se acerca a la imagen desde la representación de su propia cultura, aplicando una metodología cercana a la historia del arte para extraer todos los significados posibles de aquello que recoge con su cámara, pero también de lo que permanece fuera de plano y forma parte, del mismo modo, de su forma de abordar el proceso cinematográfico.

8.2.2. *Vikingland.* La pintura como objeto encontrado.

Premiada en numerosos festivales y alabada por la crítica especializada, *Vikingland* constituye una de las aportaciones más originales e interesantes del Novo Cinema Galego. El largometraje surge del encuentro fortuito en el año 2007 de Xurxo Chirro con unas cintas de VHS grabadas por Luis Lomba "O Haia", un marinero gallego que entre octubre de 1993 y marzo de 1994 compartió, junto al padre de Xurxo y otros compañeros, varias travesías por el mar entre la ciudad danesa de Romo y la isla de Sylt en Alemania y que decide registrar con su cámara recién adquirida, grabando los duros inviernos característicos del norte de Europa. El trabajo del director comienza a posteriori, pasando todo ese material al formato digital y actuando como manipulador de las grabaciones. En este caso, Chirro no se presenta como el director del filme, sino como el agente que percibe y valora las posibilidades del material, concibe la idea y maneja las grabaciones para lograr un resultado concreto, dignificando la memoria de todos aquellos marineros cuyos testimonios podrían haber quedado en el olvido. Siguiendo la herencia de *Moby Dick* (Herman Melville, 1851), la película está estructurada en

un prólogo, siete capítulos[25] y un epílogo a través de los cuales Xurxo Chirro quiso dar importancia al personaje de Luis, reflejando la crudeza del trabajo del mar y la emigración. El carácter descriptivo del filme se conjuga con una visión más contemplativa quedan de manifiesto las características del metraje encontrado y el deterioro de la imagen. "En *Vikingland* hay dos partes; una más informativa y expositiva de los contenidos y la segunda más contemplativa centrándose en subrayar la experiencia, tanto la física como la estética" (X. Chirro, entrevista personal, 12 de mayo de 2015).

El prólogo se inicia con una pantalla blanca a la que sigue un paisaje casi abstracto que la cámara va captando con un movimiento lateral, un mar helado, pardo, sin apenas contrastes cromáticos, una imagen estropeada por el tiempo y la baja calidad del soporte audiovisual, descaradamente incorrecta, con grano y una luz extinta que desemboca nuevamente en el fundido a blanco. Si se trata de explorar las referencias pictóricas que se derivan de la escena, podríamos citar los paisajes de mar de Alfred Sisley, los escenarios nevados de las estampas japonesas o volver nuevamente al romanticismo de Caspar Friedrich. Pero también conviene valorar aquello que, sin buscar un referente directo en el lenguaje pictórico, localiza los mismos presupuestos plásticos y logra revelarlo en la imagen. No podemos señalar el propósito directo de Chirro a la hora de mostrar las condiciones plásticas de la naturaleza, al menos no desde el inicio. Al tratarse de un material ajeno, el trabajo se construye a través de lo que ya hay y es posteriormente cuando comienzan a encajar las piezas para generar uno u otro discurso. "O que fai *Vikingland*, ou seja Xurxo Chirro, é fazer consciente o que latejava oculto" (Pagán, 2011) comenta Alberte Pagán a propósito de la manipulación de los videos encontrados, y consideramos que esta frase encaja a la perfección cuando hablamos de la dimensión plástica del filme.

Si continuamos avanzando, veremos aparecer a los diferentes tripulantes del barco, nos acercamos a sus modos de vida y rutinas; hay momentos para el agotamiento, para el humor, para la reivindicación del gallego, la morriña... La cámara actúa como un archivo documental donde la captación de las experiencias cotidianas ganan importancia frente a la recreación paisajística. Los capítulos centrales reflejan una puesta en escena más barroca, imágenes nuevamente descuidadas, composiciones improvisadas, trepidaciones y una iluminación imprecisa que manifiestan el desconocimiento de la teoría y técnica cinematográfica y la intención de utilizar la cámara como una herramienta de registro. La imagen funciona de un

[25] Los capítulos están titulados: *Tripulación, Luis, Frío, Nadal, Traballo, Travesías, Cuberta, Xeo* y *Blancura*. Cada uno cuenta con una duración determinada y el título, *Vikingland,* aparece en la mitad de la película, en el minuto cuarenta y ocho.

modo natural, sin artificios. Así, se nos presentan analogías con los lienzos de Honoré Daumier, austeros, de pincelada suelta y apariencia inacabada, en los que refleja con gran realismo la condición humilde de sus personajes. De algún modo nos remite a los pintores del renacimiento e, incluso, a Velázquez en la forma de articular la composición a través de la luz y el color en escenas como la cena de navidad (*Véase* Anexo 3 Fig. 10). El mantel rojo y los alimentos dispuestos sobre la mesa conforman una naturaleza muerta que se enriquece visualmente con una iluminación amarilla, dos cuadros en los extremos de la imagen y una masa blanca de luz donde se encuentran las bombillas de la pared, que dirige la mirada hacia el centro de la composición. La posición de los comensales en la mesa es equilibrada y, aunque aquí tanto Luis como el resto de sus compañeros han tenido en cuenta la situación de la cámara para no quedar ninguno fuera de plano, seguramente pertenece al azar el hecho de que la persona que lleva la camisa clara de cuadros sea quien se ha sentado solo. El color de la camisa ilumina la parte derecha del encuadre sirviendo de contrapeso a la composición frente a las tres personas situadas en el lateral izquierdo. Si hubiera sido de otra manera, probablemente la imagen quedaría desproporcionada. Se observa además una composición piramidal (formada por los personajes y la luz blanca del fondo) típica de la tradición barroca y la sensación de perspectiva está determinada por las líneas que dibujan la mesa y el vértice de la pared. Aunque el primer golpe de vista pueda presentar una imagen insulsa, vacía de interés artístico, una mirada detenida aprecia las múltiples lecturas que de ella se derivan, entrando a valorar desde lo estético una grabación en apariencia convencional:

> Cuando encontré el material que dio origen a *Vikingland* reconocí muchas referencias tanto del mundo del cine (Lumière, Mélies, Clair, Ford, Welles, Benning, Hutton, Lockhart...) como del arte (Brueguel, Velázquez, Turner, Friederich, Cezanne, cubismo, videocreación...). Ese fue el gran momento del proyecto porque si no esas imágenes probablemente acabarían en la basura (X. Chirro, entrevista personal, 12 de mayo de 2015).

Si la apreciación del paisaje es una constante a lo largo del filme, es hacia los últimos episodios cuando se manifiesta de manera más notable esa carácter contemplativo. *Cuberta* contiene un poderoso potencial pictórico al acercarse jugando con el zoom de la cámara a los fragmentos de hielo formados en el mar. Impregnada de un tinte entre azulado y magenta, la pantalla va mostrando las placas de hielo desde diferentes ángulos y distancias. Cuando la cámara filma el movimiento del agua bajo el hielo el potencial simbólico de la imagen llega a su máxima expresión, confrontando este fenómeno con una suerte de lava volcánica que

irrumpe de la profundidad. El gélido paisaje invade completamente la imagen y la presencia humana solo se intuye a través del audio de fondo. En *Brancura*, capítulo final del filme, el sonido desaparece potenciando el dramatismo de la imagen, que comienza con una panorámica del paisaje para ir avanzando hacia planos más abstractos (*Véase* Anexo 3 Fig. 11). Aquí, los defectos de cámara generan una serie de resultados de gran impacto visual: el color titubea y parece desaturarse por momentos mientras, debido a la pérdida de señal electrónica, vemos saltos de imagen y pantallazos negros que fácilmente podrían identificarse con los experimentos audiovisuales de Richter. Como en las pinturas de Friedrich, Turner o Constable, la naturaleza se presenta ahora como algo supremo e inabarcable y el espectador se sitúa tras ella a modo de observador pasivo. En cierto sentido, el tratamiento del paisaje entronca con los principios del romanticismo pictórico, donde las emociones priman frente a las reglas de representación académicas y se define una nueva actitud que antepone la experiencia vital al racionalismo o las convenciones estéticas.

Otro detalle que llama la atención es la relación de Luís Lomba con la cámara, quien va descubriendo de manera autónoma sus múltiples posibilidades para acercarnos a una lección de cine despojada de artificios. Mientras los primeros capítulos documentan a modo de diario la rutina del barco, hacia el final comienza a percibirse una mirada menos condicionada que prima la experiencia estética frente a la narratividad anterior. Incluso en el epílogo, cuando Luis se autorretrata cansado y exahusto, hay en él una actitud más segura. Como cierre del filme, las últimas escenas resultan tan emotivas, la sinceridad en los gestos y miradas nos trasladan de un modo tan auténtico a la psique del protagonista que parece imposible no rememorar los irreverentes lienzos de Lucian Freud y Oskar Kokoschka. Si buscamos entre los referentes cinematográficos, *Vikingland* nos aproxima a autores como Krzysztof Kieslowski, quien logra capturar el sentimiento a través de un minucioso cuidado de la escena, el empleo de decorados realistas, casi descarnados, y la utilización psicológica del color. También reconocemos la mirada poética de Peter Hutton y James Benning, cuyas propuestas audiovisuales se implican en la exploración de lo sublime a través del paisaje, o la búsqueda de la textura en algunas experiencias dadaístas.

En lo tocante a la imperfección analógica de la imagen, en el sentido estético y tratando de huir de un exceso de enfoque, contraste y perfección que agotan en algunos casos el carácter genuino de las propuestas más mercantilizadas, los defectos derivados del formato audiovisual juegan ahora a su favor. Aunque *Vikingland* nace a partir de un archivo de video preexistente, se aprecia la intención de Chirro por valorar su interés cinematográfico más allá

de los parámetros estéticos establecidos. Lejos de denostar la calidad estilística del largometraje, estas características evidencian una nueva manera de mirar la realidad, un modo más auténtico alejado de laboriosos procedimientos técnicos. Se trata de manipular el material como quien, a modo de *ready made*, decide otorgar a su hallazgo nuevos significados, dignificando aquello que hasta entonces todo considerábamos común. Por eso nos gusta referirnos a la presencia de la pintura en *Vikingland* como un objeto encontrado, como aquello que permanece latente en todos los lugares y que cobra protagonismo en el visionado posterior. Determinado por el filtro de la mirada y el bagaje cultural de Xurxo Chirro, es en el montaje cuando todos esos referentes pictóricos aparecen, instintivamente al principio, para reafirmarse después como algo esencial en la película.

8.3. Eloy Enciso.

Filmografía: *No tan buena vista* (2002), *Funk the wheel* (2002), *La clase* (2003), *Isa003* (2003), *Pic-nic* (2007), *Arraianos* (2012).

Graduado en Ciencias Ambientales y formado en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, la trayectoria filmográfica de Eloy Enciso (Meira, 1975) nos habla de un autor interesado en la captación de la esencia, la cultura y la tradición. De carácter reflexivo y contemplativo, sus creaciones buscan un acercamiento a temas cotidianos desde una mirada sincera que se implica en la observación de la realidad. Reconocido anteriormente por *Pic-nic*, película con la que obtuvo diferentes premios dentro y fuera de España, su último largometraje, *Arraianos*, ha captado la atención de la crítica y ha estado presente en festivales de referencia como el Festival de Locarno y recibido reconocimiento en festivales como el Ficunam de México (Mención especial); el Festival de Cine Europeo de Sevilla (Premio Nuevas Olas); Transcinema. Festival de cine de no ficción de Lima (Premio Transcinema) o el Festival Internacional de Cinema d' Autor de Barcelona, donde recibió el Premio Nuevo Talento.

8.3.1. *Arraianos*.

Arraianos penetra en la historia de Couto Mixto, pequeño pueblo gallego de montaña en la frontera con Portugal, acercándonos un retrato del espacio y sus gentes que nada tiene

que ver con el tópico costumbrista habitual. Iniciada en el año 2007 gracias a las ayudas de la Axencia Audiovisual Galega, la película surge con la intención de indagar en los orígenes del pueblo, en su leyenda. Tras una investigación etnográfica que llevó a Eloy Enciso y a José Manuel Sande, coguionista del filme, a acudir al archivo literario de escritores gallegos, se topan con la obra teatral *O bosque* de Jenaro Marinhas del Valle y deciden incorporar parte de su estructura integrando algunos de sus diálogos.

> Desde el inicio del proceso la presencia del antinaturalismo, de la representación y el recitado -los trazos de Straub y Huillet o de Costa no eran indiferentes- llevan a la necesidad de un texto literario de partida como reto, ajustándose a la idea de búsqueda, de proceso abierto, manteniendo, eso sí, ciertas premisas básicas: actores no, representación/recitado/oralidad, no realismo (Sande, 2012).

Arraianos muestra un mundo rural en el que las condiciones paisajísticas y meteorológicas repercuten en las costumbres, los modos de ser y de actuar de los habitantes. El hecho de contar con actores no profesionales (actores aficionados de teatro) incrementa el grado de teatralidad al tiempo que se subraya la propia personalidad de quienes encarnan a los personajes. Estrenado por primera vez en el Festival de Locarno en el año 2012, el filme parece dirigirnos a un tiempo indeterminado, a un espacio singular donde ficción y documental se encuentran para proyectar un entramado que transita entre la realidad y la ensoñación.

8.3.2. La estética como herramienta emocional.

Todas estas cuestiones que se señalan, la huida del naturalismo, la teatralidad y la intención de conectar un mundo real con otro cercano al mito o la imaginación, conviven también en el plano estético del filme. A través de sus imágenes, Enciso logra capturar la identidad de las gentes y el lugar de un modo que va más allá del puro realismo. Aunque apoyado por una mirada costumbrista, se intuye desde el principio cierto extrañamiento que acompaña tanto a los personajes como a la propia naturaleza, una suerte de misterio que se inicia desde el plano conceptual e irremediablemente contagia su apariencia externa de modo tan contundente que hace difícil hablar de la imagen sin sorprenderse influenciado por el transcurso narrativo del filme. Tal vez este acercamiento a la idiosincrasia popular requiera, por un lado, veracidad y, por otro, tomar distancia de aquello que se quiere retratar para lograr

el impacto deseado, para acercarse a lo sensible y conseguir un efecto casi físico en el espectador. Desde el inicio, se aprecia el interés del autor por la caracterización psicológica de los personajes. Mientras sus formas de expresión conectan con un modelo teatralizado, los rostros de las dos mujeres se revelan sinceros, sin artificios. Integradas en el entorno paisajístico, podríamos imaginar sin demasiado esfuerzo que éste ha sido y será su medio habitual, el que ha forjado no solo su personalidad sino también su físico, esculpiendo sus líneas de expresión a modo de extensión de la naturaleza. Como si se tratara de un mismo ser viviente, el paisaje comparte protagonismo con sus gentes:

> Desde las primeras versiones o escritos de la película donde se intentaba contextualizar el territorio tanto formal como teórico, sí que se hablaba de una película en la que se iban a enfrentar los rostros y paisajes en un sentido casi de plano contraplano, como en el habitual *découpage* de un diálogo con dos personajes. No sé si en mi obra en general pero desde luego en *Arraianos* hay una influencia del paisaje que es evidente, porque es el centro de la película. (…) En mi caso Galicia supone sobre todo un paisaje y un tipo de vida rural, que es de la parte de Galicia de donde yo vengo, la Terra Chá y la Galicia interior, donde el paisaje impone ciertas condiciones al *estar:* frío, nieve, calor, sequía etc. Las personas no son exactamente el centro de todo como quizás en una vida urbana, donde el paisaje tiene menos presencia seguramente, y sobre todo una influencia no tan directa en el día a día (E. Enciso, entrevista personal, 13 de junio de 2015).

Prestando atención a las secuencias de los personajes trabajando (*Véase* Anexo 3 Fig. 12) o a los diálogos y cánticos de las mujeres, distinguimos una leve neblina que vela en ocasiones la imagen, apagándola, motivo que se repite en el interior de la iglesia y en algunas tomas de paisaje y que otorga autenticidad a la representación, sugiriendo esa conversación entre lo inefable y lo real. Si nos detenemos en este planteamiento encontramos la estela de Millet, su rechazo del idealismo y la atracción por el trabajo campestre, interés que se percibe de manera notable en Castelao, cuya actividad como artista nos legó algunas de las mejores representaciones de la cultura gallega. Es precisamente este aspecto de su obra el que interesa sacar a colación a propósito de *Arraianos* donde, salvando las diferencias estéticas y de intención, se parte de un contexto concreto que se acerca al costumbrismo dignificando la vida del campo, pero también incidiendo en su crudeza. En ambos casos podemos encontrar una serie de características comunes: el interés por la expresión de los rostros, los gestos severos, la mirada perdida y la ausencia de detalles superfluos que depuran la imagen y consiguen transportar su energía hacia los límites del marco. Sobre el aspecto cromático, la

película se conforma a partir de tonalidades neutras, los colores apagados inundan la pantalla y son escasas las ocasiones donde aparecen grandes contrastes (recordemos el traje del cura, la escena del fuego y el jersey rojo de la mujer que cose). En el caso de la caracterización de los personajes, este recurso plástico intensifica el contenido emocional, pronunciando el dramatismo de la imagen para prestar atención a las expresiones y la fisonomía. Así, se construye un imaginario artístico en el que destaca la presencia de la pintura barroca en escenas como la narración del cuento de Pitipín (*Véase* Anexo 3 Fig. 13) hacia el minuto diecinueve del filme. Con una iluminación que baña los rostros lateralmente, lo pictórico se presenta ahora incuestionable reflejando la influencia Rembrandt, en quien es tan importante la dimensión visual como la espiritual, la tenebrosidad de Caravaggio o las meticulosas escenas interiores de Vermeer. Pensemos también en los retratos de Goya y esa capacidad suya de atrapar la psique humana. En *Arraianos* sucede algo similar cada vez que la cámara se aproxima a los hombres y mujeres plasmando su sencillez a través de la ropa y el aspecto, despojándolos de todo idealismo y evitando la escenografía.

Por otro lado, resulta determinante el manejo de la luz y las sombras en la captación de la niebla, la lluvia y el resto de fenómenos meteorológicos, abordados por el autor de un modo tan acertado que provocará una vibración interna en cualquier espectador familiarizado con el paisaje gallego. Se trata, sin embargo, de un paisaje velado, que elude lo documental para reconocerse en lo indeterminado y permite activar nuestra imaginación concediendo la misma importancia a lo que permanece oculto fuera de plano. Desde las tonalidades verdes, ocres y cenicientas predominantes, las imágenes remiten a la pretensión romántica de reflejar el carácter místico de la naturaleza. Reconocemos la huella de Constable y su empeño por dominar el comportamiento cambiante de los cielos. Sus texturas, densas y alterables, entroncan con la bruma que inunda los espacios en *Arraianos,* donde también se advierte la herencia de Friedrich y sus blanquecinas, casi inaccesibles, panorámicas. Cuando se filman las vistas generales del bosque, lo figurativo se desdibuja conformando eficaces campos de color que parecen conectar con el lenguaje abstracto de pintores como Rothko. Otras veces la cámara se acerca al detalle; inspecciona las ramas, el relieve de los troncos, se detiene en las texturas y las formas como lo hicieron Van Gogh y Monet. Si buscamos entre los artistas contemporáneos, sería imposible no mencionar las fotografías Axel Hütte, donde el paisaje evoca una tensión interna que determina la presencia de lo etéreo. Como en las imágenes de *Arraianos*, los reflejos del agua, lo borroso, la bruma y los fragmentos de naturaleza parecen perseguir nuevas formas de mirar, experiencias atemporales que huyen del antropocentrismo

vinculándose a una filosofía romántica (*Véase* Anexo 3 Fig. 14). "En mi obra el ser humano, el hombre, las personas, no son el único centro en la película, gravitan obviamente alrededor de ella pero hay también otros personajes, por decirlo así, y en este caso el paisaje es el otro, es otro personaje" (E. Enciso, entrevista personal, 13 de junio de 2015). Entendiendo el paisaje como algo emocional, nos topamos con cineastas como James Benning, Mark Lewis e incluso Tarkovski, cuyos trabajos plantean interesantes análisis sobre el acercamiento del hombre al lugar, introduciendo al espectador en un espacio sensible. Relacionados también con la tradición pictórica, estos directores tienen muy presentes aspectos como la luz, la textura o la duración de los planos a la hora de reflejar el carácter poético del paisaje.

8.3.3. Un juego de fronteras.

Al observar con detenimiento los aspectos plásticos de la imagen, se presenta una singular paradoja entre esa huida del artificio y la obtención de una atmósfera enigmática, que se sitúa en los márgenes del realismo para redescubrir el magnetismo del paisaje gallego. Un aspecto que llama la atención es el aprovechamiento de la luz ambiental, procurando emplear el mínimo de recursos artificiales posibles para acercarse a un registro más fiel del lugar. Tanto Mauro Herce (director de fotografía) como Eloy Enciso coinciden en la importancia de captar emociones a través de la cámara y de elegir el espacio idóneo para ello. Excepto las escenas de la taberna y el momento en el que la señora narra la historia de Pitipín, las imágenes del resto de la película han sido grabadas respetando las condiciones naturales, apoyándose en ciertos casos de reflectores u otros medios para potenciar los efectos lumínicos (Herce, 2012). Y es precisamente en este punto donde radica el interés de *Arraianos,* en ese juego de fronteras que se aprecia en el plano conceptual y se traslada a los aspectos estéticos para continuar narrando una historia de sensaciones encontradas, de intrigas que no pretenden ser resueltas, sino expuestas. En el terreno plástico, este extrañamiento del que hablamos nos conduce a confundir en una primera toma el aprovechamiento de los recursos con un complejo trabajo de iluminación y será tras una observación pausada cuando reconozcamos el rostro de lo común.

> No sabría descomponer las diferentes partes de la imagen para decir cuál es la que más me interesa. Creo que lo que hace o no interesante a una imagen es la combinación justamente de todas esas cosas, cierto equilibrio. Si tuviera que decir algo quizás diría que es una tensión entre lo que vemos en la imagen y el fuera de campo, algo a lo que le presto

> especial atención y que creo que es lo que constituye el cine. Por otro lado, algo tan difícilmente definible como cierto misterio; por una razón que muchas veces a uno mismo se le escapa ciertas imágenes tienen un misterio y otras no y es eso, al menos en el caso de *Arraianos*, lo que definió en muchas ocasiones las imágenes que permanecían en la película y las que quedaban fuera (E. Enciso, entrevista personal, 13 de junio de 2015).

La idea de fuera de campo, precisamente, está intrínsecamente ligada a la pintura, tradicionalmente limitada por el marco. El marco o pantalla marca los límites de la imagen dictando a la mirada lo que debe observar. Lo que queda fuera de campo pertenece entonces a la imaginación del espectador, pero es tarea del artista silenciar o incentivar esa búsqueda de lo invisible. En *Arraianos* todo parece sumido en un continua paradoja; la realidad se aproxima a veces de manera casi hiriente al tiempo que vemos cómo todo parece asociarse a lo intangible. Esta lejanía, marcada tanto en el modo de interpretar el paisaje como en el juego de miradas de los personajes, evoca de manera sutil una historia que no ha sido narrada y que responde a un modo de construir la imagen típicamente pictórico (recordemos, por poner uno de los ejemplos más característicos, los enigmáticos lienzos de Hopper). Sin embargo, el cuadro tiene una temporalidad inexacta que depende directamente de quien mira, mientras el cine puede determinar la duración del fotograma. Cuando el cine presenta una imagen fija constituye casi un desafío hacia el espectador, acostumbrado a un ritmo frenético que no contempla las grandes pausas. Eloy Enciso se apropia de un mecanismo contemplativo cercano a la pintura o la fotografía pero lo hace consciente de que está jugando con el lenguaje fílmico para trastocarlo, para intimidar la mirada situándola frente a lo incómodo. Esta diferencia entre la imagen en movimiento asociada al cine y el estatismo del lienzo se vuelve determinante cuando queremos introducir innovaciones que tienen que ver con la experiencia. Mientras la parálisis del cuadro puede favorecer que pase desapercibido más allá de una lectura primaria, cuando nuestros ojos están atentos a la pantalla y su imagen se detiene sospechamos instintivamente que algo ocurre. Así, un recurso que bebe directamente de la técnica pictórica como puede ser el interés por los aspectos visuales y la contemplación, se manifiesta aquí como un procedimiento que altera, por un lado, la apreciación estética y, por otro, el discurso narrativo. En palabras de André Bazín:

> El cine no desempeña en absoluto el papel subordinado y didáctico de las fotografías en un álbum o de las proyecciones fijas en una conferencia. Su justificación es autónoma. No hay que juzgarlos sólo haciendo referencia a la pintura que utilizan, sino en relación con la

anatomía y más aún con la histología de este ser estético nuevo, nacido de la conjunción de la pintura y el cine (Bazín, 1990, p. 215).

Siguiendo esta misma lógica, cuando hablamos de la presencia de la pintura en la obra de Enciso es importante señalar que esta influencia surge casi a modo de elección inconsciente: "No es algo que se piense conscientemente porque probablemente está incorporado ya al imaginario, a la forma de pensar y a la forma incluso de mirar" (E. Enciso, entrevista personal, 13 de junio de 2015). La emoción visual prevalece sobre la práctica estética estricta y es el interés por captar atmósferas de luz, esa intención por revelar el extrañamiento y despojarse de todo lo aprehendido, lo que finalmente nos lleva a establecer puntos de conexión con la historia del arte.

8.4. Lois Patiño.

Piezas audiovisuales[26]: *Rostros de Arena* (2006-2009), *Recordando los Rostros de la Muerte* (2009), *Paisaje - Duración* (2009), *Paisaje - Distancia* (2010-2011), *El Cuerpo Vacío* (2010), *Esliva* (2011), *Na Vibración* (2012), *En el Movimiento del Paisaje* (2012), *Montaña en Sombra* (2012), *La Muerte Trabajando* (2013), *Costa da Morte* (2013), *La Imagen Arde* (2013), *Noite Sem Distância* (2015), *Estratos de la imagen* (2015) y *Sombra Abierta* (2015).

A medio camino entre el cine y la videocreación, el trabajo de Lois Patiño (Vigo, 1983) presenta una vinculación muy estrecha con la pintura, un modo de mirar que se acerca al lenguaje pictórico para detenerse en la relación entre el hombre y el paisaje, bebiendo directamente de las propuestas del romanticismo inglés y alemán. Formado en psicología en la Universidad Complutense y en cine en la escuela Tai de Madrid, también ha realizado estudios de cine en la NYFA de New York y un Máster de Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Sus piezas han sido expuestas en diferentes salas e instituciones museísticas y con su largometraje, *Costa da Morte*, recibió el premio al mejor director emergente en el Festival de Locarno, además de otros reconocimientos en festivales como Jeonju IFF (Corea del Sur), FICUNAM (México D.F.), Festival dei Popoli (Italia), Valdivia IFF (Chile) o en el Festival Europeo de Sevilla. También ha obtenido reconocimiento

[26] Aunque este término podría aplicarse a gran parte de las propuestas del Novo Cinema Galego, en el caso de Lois Patiño utilizar la palabra filmografía se vuelve todavía más inexacto, ya que sus propuestas se encuentran cercanas al arte y la videocreación, por lo que tal vez sería más adecuado denominarlas piezas audiovisuales.

con filmes como *Montaña en sombra* y sus proyectos se han expuesto en multitud de espacios a lo largo de la geografía nacional e internacional. Su trabajo recoge un modo de acercarse a la naturaleza que podría conectar con cierta dimensión filosófica influida por las corrientes de pensamiento románticas, que sitúan al ser humano como algo secundario frente a la inmensidad del espacio natural.

8.4.1. La imagen manda.

Más cercanas al lenguaje artístico que a los códigos cinematográficos habituales, muchas de las propuestas de Lois Patiño sostienen un interés por la exploración estética de la imagen que las sitúa, como comentábamos, en el terreno de la videocreación. No es posible calificar al autor como artista ni como director de cine, o tal vez deberíamos decir que no es posible eliminar ninguna de estas posibilidades. Sus creaciones se mueven en un terreno híbrido que demuestra nuevamente la disolución entre las disciplinas artísticas, obligándonos a entender el arte de una manera permeable en la que pierde sentido cualquier intento de clasificación. Hijo de dos de los artistas gallegos más representativos de la generación Atlántica (Menchu Lamas y Antón Patiño)[27], probablemente este hecho haya determinado su modo de asumir el arte contemporáneo y la pintura, permitiéndole recoger desde la infancia un sólido bagaje plástico que se ve reflejado en los aspectos estéticos y contemplativos de sus propuestas.

Como si se tratara de un lienzo que adquiere de repente movimiento, Patiño juega a alterar la imagen para analizar todas sus posibilidades plásticas y comunicativas. Parece casi una depuración de lo superfluo para penetrar pausadamente en todos los estratos que de ella se derivan. La imagen manda, nos asoma sus posibilidades invitando a buscar en su interior, o a adulterarla para dar lugar a nuevas formulaciones estéticas. Esto se puede hacer a través de diferentes procesos de manipulación, en el procesado posterior o aplicando productos directamente sobre la cámara. Sucede por ejemplo en *Paisaje-duración* (*Véase* Anexo 3 Fig. 15) donde, cubriendo la lente con vaselina, consigue una serie de efectos que recuerdan la densidad del óleo en los lienzos de Turner, ese carácter ágil de la brocha que difumina las

[27] Más que un movimiento o agrupación artística al uso, Atlántica supuso una auténtica revolución plástica en el arte gallego de los años ochenta. Integrado por artistas como Francisco Leiro, Ánxel Huete, Guillermo Monroy, Antón Lamazares, Reimundo Patiño, Paco Mantecón, Alberto Datas, Mon Vasco y los citados Menchu Lamas y Antón Patiño, sus renovadoras propuestas y su espíritu de cambio sembró un precedente en Galicia que abrió puertas al mercado internacional. Aunque desde diferentes perspectivas y actitudes estéticas, en sus obras se puede apreciar cierta relación con el romanticismo y el expresionismo abstracto.

figuras para conformarse como un cuadro abstracto. En otros proyectos como la videoinstalación *La muerte trabajando* o *Esliva,* juega también a transformar lo que vemos empleando diferentes técnicas durante la grabación. De alguna manera, estos métodos remiten a las conocidas intervenciones sobre el celuloide de Man Ray o Eugenio Granell o a artistas como Len Lye y Norman McLaren, con sus películas coloreadas directamente sobre la cinta. Siguiendo con las referencias pictóricas, hay un pintor que se revela omnipresente en el trabajo de Patiño: Caspar David Friedrich. De un modo más o menos directo, todas sus obras insinúan la presencia del artista y su acercamiento a lo sublime. En *En el Movimiento del Paisaje* se produce una trasposición de la obra del Friedrich al formato audiovisual, introduciendo movimiento a una serie de escenas ya icónicas para la historia del arte. Otros proyectos más actuales plantean reflexiones acerca del color y el proceso de formación de la imagen, como la videoinstalación *Estratos de la Imagen,* que semeja la pintura expandida de Katharina Grosse, o buscan reflejar una experiencia espectral partiendo de un tratamiento intenso de la imagen que trastoca el color y los contornos para estimular diferentes sensaciones (*Sombra Abierta* y *Noite Sem Distância*). De una carga conceptual importante, siempre cercano a lo poético y pronunciando la pequeñez del hombre respecto a la naturaleza, las propuestas de Lois Patiño nos enfrentan a un sentimiento que a veces simula perderse entre tanta vanidad; parecen recordarnos que hay un mundo ahí fuera que todavía resulta indescriptible, inabarcable, y que es precisamente desde esa inaccesibilidad desde donde debemos detenernos para captar su potencial.

8.4.2. *Costa da Morte.* La vida que pasa.

Con *Costa da Morte* Lois Patiño se acerca a esta particular región gallega que va desde Carballo hasta el cabo de Fisterra y que se encuentra delimitada por insólitos paisajes de mar y de montaña. Considerada el fin del mundo durante el Imperio Romano, su historia oscila entre lo real y la leyenda y su nombre se debe a los numerosos naufragios ocurridos en estas latitudes. Procurando un acercamiento que respete esa idea de mito y retrate al tiempo los modos de vida de los habitantes de la zona, el autor opta por una articulación a partir de planos generales, que nos ubican siempre en la distancia, y la incorporación de un sonido próximo que permite escuchar las conversaciones de los lugareños. Este juego de contrastes nos sitúa en un continuo estado de alerta que impide desviar la atención, impulsando la

mirada a la práctica contemplativa para implicar al resto de los sentidos en el hallazgo de la verdadera identidad del lugar:

> Lo que yo intentaba era que al pasar tiempo allí fuera tiñendo mi mirada de la atmósfera que el espacio transmite. Era una de las ideas germinales en cuanto al concepto de la película; una identificación entre el ser humano y el paisaje, cómo el paisaje afecta a los habitantes de la zona y cómo éstos afectan al paisaje (L. Patiño, entrevista personal, 17 de junio de 2015).

A la hora de perfilar las relaciones del hombre con su contexto *Costa da Morte* se aproxima a la cultura alternando el costumbrismo y la leyenda para construir una historia que va adquiriendo identidad a través de las narraciones de los habitantes. Desde el inicio del filme, que comienza con la con la cita de Castelao "Nun entrar do home na paisaxe e da paisaxe no home creouse a vida eterna de Galiza", Lois Patiño declara el apoyo de la literatura cuando se trata de interiorizar la verdadera esencia de Galicia. Así, habla de autores como César Antonio Molina, Álvaro Cunqueiro, Uxío Novoneyra e incluso Fernando Pessoa quienes, de un modo un otro, aportaron ciertas claves a la dimensión conceptual del proyecto:

> Para documentarme para *Costa da Morte* estuve leyendo un libro de César Antonio Molina sobre un recorrido por la Costa da Morte hablando en primera persona, muy exahustivo en sus investigaciones, que fue una aportación muy interesante. Luego, como estaba trabajando en torno a los mitos y las leyendas, ahí Cunqueiro también era una fuente de fantasía muy buena para darle esta dimensión mística a la película, que se desvincula de lo real. Alguien que también creo fundamental es Uxío Novoneyra, mientras hacía el proyecto yo tenía interiorizado un verso que dice: "COUREL dos tesos cumes que ollan de lonxe! Eiquí síntese ben o pouco que é un home…" Como estaba grabando desde la distancia y trabajo en torno a la inmensidad del paisaje, la insignificancia del hombre, la idea de lo sublime etc. esta cita era importante, la ponía en diálogo con otra de Pessoa "Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro.", eran un poco las tres pautas que yo intentaba seguir. Estaba en la distancia, me detenía y observaba la cultura gallega como un extranjero (L. Patiño, entrevista personal, 17 de junio de 2015).

Como puntos minúsculos en el paisaje, los hombres se encuentran en la lejanía mientras sus voces se sitúan en primer plano relatando la historia del lugar, sus tradiciones, ficciones y realidades. Filmando sus costumbres sin llegar a desvelar sus

rostros Patiño los mantiene en el anonimato, una decisión formal que tensa la mirada, evita el exceso de empatía pero nos declara cómplices de la vida que pasa.

8.4.3. Sobre la pintura, el tiempo y el paisaje.

Es necesario recurrir al romanticismo no solo para analizar los aspectos estéticos de *Costa da Morte*, sino también su carácter ontológico. Si en todo el trabajo de Patiño se deriva una admiración por el paisaje, las variaciones atmosféricas y su magnificencia, en esta ocasión todas estas cuestiones se resuelven a través de una vinculación estrechísima entre la naturaleza y quienes la habitan. Lo popular, la historia, la lengua, las raíces, la exaltación del estado de ánimo y un cierto halo de misterio y dramatismo parecen reivindicar algunas de las temáticas básicas de esta corriente artística y de pensamiento. Así, la imagen se resuelve enigmática para implicarse en la subjetividad, haciendo uso de los mismos recursos visuales que aparecen en los lienzos de Friedrich: los colores fríos, la horizontalidad y la incorporación de los personajes como puntos diminutos en el horizonte contribuyen a remarcar el simbolismo acentuando la inaccesibilidad del hombre al paisaje (*Véase* Anexo 3 Fig. 16). A través de atmósferas nubladas que obligan a adivinar lo que se sitúa tras ellas, detectamos una serie de procedimientos estilísticos que potencian el carácter pictórico de la película. En primer lugar, destacan los planos fijos de larga duración; escenas sutiles, casi inmóviles a veces, donde la cámara marca una distancia concreta frente a lo que filma, enmarcando una porción de realidad del mismo modo que lo hacían los pintores al delimitar sus modelos espaciales. Lo apreciamos de forma muy directa en la representación del mar, donde prima la plasmación de fenómenos como la luz, la atmósfera y las variaciones cromáticas. Si prestamos atención a este aspecto, reconocemos la técnica de pintores como Turner, el primero en captar este tipo de sensaciones anticipándose al impresionismo, o las *impresiones* de Monet, en concreto sus paisajes costeros y el lienzo *Impresión. Salida del sol* (1872) que establece un paralelismo con el ocaso que vemos hacia el minuto sesenta y cuatro de *Costa da Morte*. En general, podríamos encontrar conexiones plásticas con la mayoría de los pintores que formaron parte de la corriente romántica en Alemania e Inglaterra, pero lo más llamativo de la relación que Lois Patiño establece con el paisaje es su capacidad de desglosarlo, combinando los recursos lingüísticos del cine y la pintura para conceder nuevas capacidades a la experiencia contemplativa:

> Hasta ahora he trabajado con planos fijos, porque no quería intervenir con mi movimiento, con el de la cámara, en los movimientos que se producían en el interior del plano. Quería estar atento a lo sutil, al movimiento de la niebla, del viento, del aire sobre el mar, de un claro de luz en la montaña... traté de captar esos movimientos que de alguna manera parecen mágicos, se producen solos (L. Patiño, entrevista personal, 17 de junio de 2015).

Para conseguir mayor impacto visual en ese acto contemplativo y estrechar el diálogo con las emociones del espectador, es necesario tomar distancia de aquello que se muestra. Por eso en *Costa da Morte* las imágenes siempre semejan ajenas, tomadas muchas veces desde puntos de vista altos que incrementan nuestra sensación de no participación en la escena situándonos, al igual que sucede al contemplar un cuadro o una fotografía, como meros observadores: "Cuando contemplas el paisaje te estás separando de él, por eso yo concibo el paisaje como una imagen en la distancia" (L. Patiño, entrevista personal, 17 de junio de 2015). Entendiendo que la contemplación produce inevitablemente una separación, el autor nos dispone como público de la misma manera en la que nosotros nos situaríamos como observadores activos del paisaje: desde la distancia. Solo cuando nos alejamos lo suficiente de lo que vemos se produce esa admiración respecto a la imagen; la sospecha de haber transcendido la apariencia en favor de una mirada más sincera. Sucede lo mismo con el tiempo del relato: "En la película yo procuraba trabajar con el tiempo que yo sentía que necesitaba la imagen para expresarse o que necesitábamos los espectadores para profundizar en ella. La espera es fundamental también para que te alcance el instante revelador" (L. Patiño, entrevista personal, 17 de junio de 2015).

En lo que se refiere a la intención de no manipulación de la escena, a través de un punto de vista fijo donde no interviene el movimiento de la cámara, su obra se sitúa en sintonía con las primeras películas de Andy Warhol como *Kiss* (1963), *Sleep* (1963) o *Empire* (1964), en las que prima lo contemplativo y la no participación del artista. También encontramos referencias con la obra de Michael Snow, concretamente con el filme *Wavelength* (1967) y la manera en que Snow juega con los efectos visuales, la pausa, la transformación del espacio a través del zoom de la cámara y la relación entre interior y exterior, construcción y paisaje (Tejeda, 2008). La admiración por el paisaje, la imagen detenida y un contenido casi místico que empapa el espacio para reivindicarlo como una suerte de construcción divina, entroncan con el cine de Tarkovsky y con las propuestas de directores como James Benning y Peter Hutton (*Véase* Anexo 3 Fig. 18), ya mencionados anteriormente, que tienen en común con

Patiño una estética existencialista que presta atención a la solemnidad del paisaje sobre lo humano.

Más allá del plano ideológico, el apoyo de las artes visuales se ve reflejado en la película desde el primer al último fotograma, estableciendo un recorrido por la historia del arte que no se detiene en la pintura figurativa. Esto demuestra la perspectiva global del autor a la hora de determinar los patrones estéticos del filme, donde la iluminación natural y sus consecuentes variaciones cromáticas juegan un papel protagonista. Como cuando Cézanne pintó de manera obsesiva la montaña de Sainte Victoire fascinado por la luz y sus volúmenes, vemos en *Costa da Morte* esa misma intención de modular las formas hasta casi descomponerlas en una abstracción. En este caso el autor no modifica el paisaje, selecciona los fragmentos que le interesa mostrar actuando a modo de explorador. Aquí no existe el ornamento, es cuestión de capturar la realidad esperando el momento preciso para después evidenciar sus equivalencias con algunos de los lienzos más icónicos de la historia del arte. Además de los autores ya citados, que constituyen el principal apoyo pictórico de la película, suenan los nombres de Malévich, Rothko y la denominada Pintura de Campos de Color[28]. Tras las penetrantes transiciones negras que inundan la pantalla homenajeando el mítico *Cuadro negro* del pintor ruso, también se reconoce su presencia cuando la niebla cubre el paisaje y aparece el blanco, el reduccionismo absoluto, la no figuración que trastoca la dimensión espacio-tiempo. El blanco vela la imagen e invita a penetrar en ella para construir una estructura intemporal, para abrazar lo místico (*Véase* Anexo 3 Fig. 17). A medida que discurre el filme, se hace más presente la influencia de Rothko en en el modo de inmortalizar la atmósfera de los paisajes costeros. Los límites se diluyen, los colores, a veces apagados o débiles, contienen una vibración interna que se articula como en capas y la materia, las franjas de las nubes, el mar y la niebla, expanden su potencia dramática.

Mientras la pintura trata de imitar al paisaje o de interpretar su esencia examinando sus cualidades plásticas, en el cine el juego es el contrario: es la naturaleza quien reivindica su fuerza visual para, a través de la mirada del director, desplegar una relación de referentes estéticos que se han inspirado directamente en ella. A diferencia de otros trabajos previos de Lois Patiño, en *Costa da Morte* no se produce el efecto pictórico con la manipulación de la

[28] En inglés Colour Field Painting. Este tipo de pintura tiene su origen en las experimentaciones de pintores como Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still, quienes investigaron las diferentes sensaciones que se podían lograr a través del color como único elemento de la imagen, eliminando cualquier referencia con la realidad. La atmósfera, la luz y la profundidad fueron llevadas al límite a través de una pintura de grandes masas de color.

imagen o el control directo sobre la luz: éste se busca conscientemente en el paisaje esperando el momento sin intervenir y aparece, pronunciándose, como un hallazgo esperado.

9. Conclusiones

Desde los inicios del cine, la pintura y el medio audiovisual han estrechado sus vínculos para beneficiarse de las posibles hibridaciones, influencias y estrategias estéticas empleadas por uno y otro lenguaje. Como espectadores, lo primero que llama la atención al iniciar una película es su impacto visual, teniendo como consecuencia directa que la puesta en escena sea una de los fundamentos principales en el tratamiento del filme.

El presente trabajo partía de una hipótesis central referida a la presencia de la pintura en el Novo Cinema Galego, concretamente en tres de los cineastas y películas clave de este movimiento en los últimos años: Xurxo Chirro (*Vikingland*, 2011), Eloy Enciso (*Arraianos*, 2012) y Lois Patiño (*Costa da Morte*, 2013). La idea principal era determinar la influencia de la pintura en la obra de estos tres autores, añadiendo otra hipótesis derivada que relaciona este hecho con la influencia del contexto geográfico (la cultura y el paisaje gallegos). Tras la visualización de las tres películas seleccionadas, así como de otros proyectos anteriores de sus autores, y el análisis y comparación de las respuestas a los cuestionarios que se le proporcionaron, pueden extraerse una serie de coincidencias entre ellas que las relacionan no solo con la pintura, sino también con un determinado modo de mirar.

Por un lado, a nivel estético aparecen ciertos recursos que se verán repetidos a lo largo de las tres películas. Aunque se trata de propuestas muy dispares, en todas ellas existe una sensibilidad especial hacia la naturaleza, representada mediante planos de larga duración. El tiempo aparece detenido para sumergir al espectador en un estado contemplativo propio de la pintura o la fotografía. La atmósfera también presenta unas características concretas donde la niebla, los colores fríos y la suavidad tonal son protagonistas. Estas cualidades condicionan el acercamiento pictórico de sus trabajos. En lo referente a la influencia del contexto geográfico y cultural, cabe señalar que Galicia es el punto de conexión entre todas las películas. Desde diferentes estrategias plásticas y narrativas, este hecho incentiva una reflexión en torno al paisaje y su repercusión sobre las gentes que se ve reflejado en el modo de abordar la imagen fílmica. Por su orografía, su vegetación y sus condiciones climatológicas, el territorio gallego tiene un atractivo muy característico (la atmósfera nublada, la sempiterna neblina grisácea y la

amplísima paleta cromática de azules y verdes) que queda patente en los tres proyectos analizados y que de alguna manera se relaciona directamente con los atributos del romanticismo pictórico inglés y alemán, sobre todo con las figuras de Turner (*Véase* Anexo 3 Fig. 19) y Friedrich (*Véase* Anexo 3 Fig. 20) respectivamente. La dignificación de la naturaleza a través de la imagen, la mirada del hombre ante la inmensidad y el tratamiento naturalista pero expresivo de la luz favorecen estas asociaciones. El interés por captar visualmente las condiciones inmateriales del paisaje también coincide con la estética de pintores abstractos como Malevich y Rothko (*Véase* Anexo 3 Fig. 21), cuya presencia se manifiesta cuando la imagen pierde su referencia figurativa.

Por otra parte, conviene señalar que hablamos de un cine desvinculado de la industria comercial, lo que propicia la libertad creativa. Sin entrar en las dificultades que entrañan la auto-producción o la ausencia de grandes equipos técnicos, este tipo de proyectos permiten un acercamiento más libre a la estética pictórica. Sin necesidad de seguir los modelos establecidos, la imagen busca una proyección más intensa y emocional que se consigue a través de planos generales, ritmos lentos, la no intervención del realizador sobre la escena y una intención contemplativa que difícilmente tendría lugar en propuestas comerciales.

A través de estos ejemplos se referencia el influjo de la pintura sobre el Novo Cinema Galego. La imagen cinematográfica funciona como instrumento conciliador entre la apariencia estética y el movimiento y recurre a la pintura para potenciar su plasticidad. A pesar de que la selección ha sido reducida a tres películas para poder analizarlas de forma más precisa, se trata de ejemplos muy significativos que llevan a concluir que si se continuara la investigación, ampliando el objeto de estudio al resto de propuestas del Novo Cinema Galego, se ratificaría esta hipótesis.

Fuentes de consulta.

Bibliografía.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy.* Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE-MACUF, Artedardo, S.L.

Barro, D. (2013). *2014. Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura.* Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía A.I.E., Artedardo, S.L.

Barro, D. (2014). *Axel Hütte. Paisaje escindido*. Santiago de Compostela: Artedardo, S.L., Museo San Telmo.

Bazín, A. (1990). Pintura y cine. En Bazín, A. *¿Qué es el cine?* (pp. 211-217) Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y Medio.

Bozal, V. (2004). *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial.* Madrid: Siruela.

Buñuel, L. (2012). *Luis Buñuel. Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo Contemporánea.

Cabanne, P., & Duchamp, M. (1987). *Dialogues With Marcel Duchamp.* USA: Da Capo Press.

Castro de Paz, J.L. (Coord). (1996). *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Vía Láctea.

Castro de Paz, J.L. (1996). A chegada do cine a Galicia e as primitivas formas de exhibición (1896- 1908). En J. L. Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia* (pp. 33-61). A Coruña: Vía Láctea.

Castro de Paz, J.L., Folgar de la Calle, J.Mª., Nogueira, X. (2010). José Sellier y las primeras filmaciones españolas: Fábrica de gas, Orzán, oleaje y Plaza de Mina (mayo de 1897). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones documentales. En J.I. Lahoz Rodrigo (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920* (pp. 49-58). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Castro de Paz, J. L. & Pena Pérez, J. (1993). *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña: Xunta de Galicia/ Centro Galego de Artes da Imaxe.

Danto, A. (2002). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós.

Duncan, P. (2013). *Stanley Kubrick.* China: Taschen.

Eisenstein, S. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas.* Madrid: RIALP.

Fernández, M.A. (diciembre, 2014). Galicia e o cine. Diversidade e identidade na procura de acomodo. *Grial. Revista galega de cultura, 204,* 13-27.

Galán, E. (2014). 25 años de ficción televisiva (1989-2014). En VV.AA., *Cine Galicia 25* (pp. 161-177). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Fundación Cidade da Cultura de Galicia.

Greemberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

Hueso Montón, Á. L. (1996). Anos de efervescencia política (desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial). En J.L. Castro de Paz (Coord.), *Historia do cine en Galicia* (pp. 181-192). A Coruña: Vía Láctea.

Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (Ed.), *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós, S.A.

Martínez, B. (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad de Vigo.

Nogueira, X. (1997). *O cine en Galicia*. Vigo: A Nosa Terra.

Nogueira, X.(2014). 25 anos de cine en Galicia. Un breve percorrido histórico. / 25 años de cine en Galicia. Un breve recorrido histórico. En VV.AA, *Cinegalicia25* (pp. 120-143). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Fundación Cidade da Cultura de Galicia.

Pagán, A. (2012). Arqueologías cinematográficas. En VV.AA, *Eugenio Granell e o cine. Unha película de vinte minutos* (pp. 67-75). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea.

Pérez Perucha, J. (1996): A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera da que arde. En J.L. Castro de Paz (coord), *Historia do Cine en Galicia* (pp. 131-136). A Coruña: Via Láctea.

Piqueras, M. J., & Ortiz, A. (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual.* Barcelona: Paidós.

Salas González, C. (2010). *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*. (Tesis doctoral). Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia.

Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Anaya.

VV.AA. (2014). *Cine Galicia 25*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Fundación Cidade da Cultura de Galicia.

Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Madrid: Akal.

Yong, P. (2009). *Cine artístico*. China: Taschen.

Webgrafía.

Delgado, M. (15 de marzo de 2013). Q & A: XURXO CHIRRO. *Desistfilm 008.* Recuperado de: http://desistfilm.com/q-a-xurxo-chirro/

Gallego Reguera, M, Martínez Martínez, I, (2012). El Novo Cinema Galego. Propuesta de definición y clasificación. *Revista Comunicación*, Vol.1 (10), pp. 264-275. Recuperado de: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/021.El_Novo_Cinema_Galego-Propuesta_de_definicion_y_clasificacion.pdf

Losada, A. (7 de abril de 2012). Entrevista a Alberte Pagán. *A cuarta parede*. Recuperado de http://www.acuartaparede.com/alberte-pagan/?lang=es

Pagán, A. (30 de junio de 2011). *Vikingland,* película perfecta. En *Apontamentos sobre cinema galego I.* Recuperado de: http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego-i/

Salanova Sánchez, E., & Sedeño Valdellós , A. (s.f.). *La influencia de la pintura en el cine*. Recuperado de: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm

Villarmea Álvarez, I. (12 de junio de 2003). La cuestión identitaria en el Novo Cinema Galego. *A cuarta parede.* Recuperado de http://www.acuartaparede.com/identidade-novo-cinema-galego/?lang=es

http://albertepagan.eu/

http://www.arraianos-film.com/

http://www.cinearchivo.com

http://www.cgai.org

http://culturagalega.gal

http://www.filmaffinity.com/

http://www.imdb.com

http://www.loispatino.com/

http://www.xurxochirro.com/portal/

Otras fuentes.

Sande, J.M. (2012). Lo cotidiano y la representación. En VV.AA. libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p.

Herce, M. (2012). La celebración del viajero. En VV.AA. libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p.

Índice analítico de películas y recursos audiovisuales citados.

13 *pozas* (Xurxo Chirro, 2010). 33, 34

2001: Una odisea en el espacio (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). 16

36/75 (Xurxo Chirro, 2009). 33, 34

A Colour Box (Len Lye, 1935). 9

Á luzada (Xurxo Chirro, 2013). 33, 34

A pedra do lobo (Alberte Pagán, 2010). 27

Andrei Rublev (*Andrei Rublev (St Andrei Passion)*, Andrei Tarkovsky, 1966). 10

Argazo (Xurxo Chirro, 2006). 33, 34

Arraianos (Eloy Enciso, 2012). 2, 29, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 52

Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924). 8

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975). 11, 16

Boogie-Doodle (Norman McLaren, 1948). 9

Belle Époque (Fernando Trueba, 1992). 11

Bosque animado, sentirás su magia, El (Ángel de la Cruz y Manuel Gómez, 2001). 24

Bs. As (Alberte Pagán, 2006). 27

Camille Claudel 1915. (Bruno Dumont, 2013). 11

Casa de la Troya, La (Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega, 1924). 18

Cellular movie (Xurxo Chirro, 2010). 33, 34

Conspiración de mujeres (*Drowning by Numbers*, Peter Greenaway, 1988). 15

Continental (Xavier Villaverde, 1989). 23

Costa da Morte (Lois Patiño, 2013). 2, 29, 32, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52

De Profundis (Miguelanxo Prado, 2006). 24

Decamerón, El (Il *Decameron,* Pier Paolo Pasolini, 1971). 11, 16

Desierto rojo, El (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964). 16

Dibujo (Eugenio Granell, 1961). 21

Dots (Norman McLaren, 1940). 9

Emak-Bakia (*Emak-Bakia (Leave Me Alone)*, Man Ray, 1926). 8

Embarque (Chano Piñeiro, 1984). 23

Empire (Andy Warhol, 1964). 50

En el Movimiento del Paisaje (Lois Patiño, 2012). 45, 47

Estratos de la Imagen (Lois Patiño, 2015). 45, 47

Esliva (Lois Patiño, 2011). 45, 46

Espejo, El (*Zerkalo*, Andrei Tarkovsky, 1975). 15

Eu, o tolo (Chano Piñeiro, 1978). 23

Evangelio según San Mateo, El (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Passolini, 1964). 16

Entierro del general Sánchez Breua (José Sellier, 1897). 18

Fausto (*Faust*, F.W. Murnau, 1926). 14

Fábrica de gas (José Sellier, 1897). 18

Gabinete del doctor Caligari, El (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). 14

Gatopardo, El (*Il gattopardo, Luchino Visconti*, 1963). 14

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999). 15

Invierno (Eugenio Granell, 1960). 21

Kiss (Andy Warhol, 1963). 50

Laberinto del fauno, El (Guillermo del Toro, 2006). 15

Lápiz del carpintero, El (Antón Reixa, 2002). 24

León y Olvido (Xavier Bermúdez, 2004). 24

Libros de Próspero, Los (Prospero's Books, Peter Greenaway, 1991). 15

Lluvia (Eugenio Granell, 1961). 21

Loco del pelo rojo, El (*Lust for Life*, Vicente Minnelli, 1956). 10

Mamma Roma (Pier Paolo Passolini, 1962). 16

Mamasunción (Chano Piñeiro, 1984). 23

Manuscritos Pompeianos (Marcos Nine, 2010). 29

Mar abierto (Ramón Torrado, 1946). 20

Marquesa de O, La (*La Marquise d´O*, Éric Rohmer, 1976). 11

Melancolía (*Melancholia,* Lars Von Trier, 2011). 11

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927). 14

Middlebury (Eugenio Granell, 1962). 20

Minotauromaquia (Pablo Etcheberry, 2004). 24

Miss Leyda (José Gil, 1916). 18

Morrer no mar (Alfredo García Pinal, 1984). 23

Mr. Turner (Mike Leigh, 2014). 11

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971). 14

Muerte trabajando, La (Lois Patiño, 2013). 45, 47

Naranja mecánica, La (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971). 16

Nibelungos, Los (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924). 14

Noite (Xurxo Chirro, 2012). 33, 34

Noite Sem Distância (Lois Patiño, 2015). 45, 47

Nosferatu (*Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, F.W. Murnau, 1922). 14

Opus I-V (Walter Ruttmann, 1921-1925). 8

Orzán, oleaje (José Sellier, 1897). 18

Paisaje-duración (Lois Patiño, 2009). 45, 46

Pasión (*Passion*, Jean Luc Godard, 1982). 11

Paxaros morren no aire, Os (Chano Piñeiro, 1977). 23

Película hecha en casa con pelota y muñeca (Eugenio Granell, 1962). 20

Película urgente por Palestina (Alberte Pagán, 2012). 27

Piedad (Otto Roca, 2012). 29

Plaza de Mina (José Sellier, 1897). 18

Pó de estrelas (Alberte Pagán, 2007). 27

Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). 15

Quinto evanxeo de Gaspar Hauser, O (Alberto Gracia, 2013). 28

Rembrandt's J'Accuse...! (Peter Greenaway, 2008). 15

Retorno a la razón (*Le retour à la raison*, Man Ray, 1923). 8

Rhythmus 21 (Hans Richter, 1921). 8

Rhythmus 23 (Hans Richter, 1923). 8

Rhythmus 25 (Hans Richter, 1925). 8

Ro.Go.Pa.G (*Ro.Go.Pa.G. - Laviamoci il cervello*, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963). 16

Ronda de noche, La (*Nightwatching*, Peter Greenaway, 2007). 10, 15

Sabela de Cambados (Ramón Torrado, 1948). 20

Sacrificio (*Offret*, Andrei Tarkovsky, 1986). 15

Santa Catalina (Xurxo Chirro, 2013). 33, 34

Segredo, O (Uxía Blanco y Daniel Domínguez, 1984). 23

Sempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1989). 23

Sinfonía diagonal (Symphonie diagonale, Viking Eggeling, 1924). 8

Sleep (Andy Warhol, 1963). 50

Solaris (*Solyaris*, Andrei Tarkovsky, 1972). 15

Soldadiño de chumbo, O (Tomás Conde y Virginia Curiá, 2009). 24

Sol del membrillo, El (Víctor Erice, 1992). 10

Sombra Abierta (Lois Patiño, 2015). 45, 47

Sons e voces na noite (Juan Cuesta, 1984). 23

Soño dunha noite de San Xoán, O (Ángel de la Cruz y Manuel Gómez, 2005). 24

Sueños de Akira Kurosawa, Los (*Yume (Dreams)*, Akira Kurosawa, 1990). 10

Todos vós sodes capitáns (Oliver Laxe, 2010). 27, 29

Trece badaladas (Xavier Villaverde, 2002). 24

Tres luces, Las (*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921). 14

Trompos (Eugenio Granell, 1961). 20

Un americano en París (*An American in Paris*, Vicente Minnelli, 1951). 11

Urxa (Alfredo García Pinal, Carlos A. López Piñeiro, 1989). 23

Vikingland (Xurxo Chirro, 2011). 2, 29, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 52

Viridiana (Luis Buñuel, 1961). 12

Wavelength (Michael Snow, 1967). 50

Xibardo (Xurxo Chirro, 2012). 33, 34

ZOO (*A Zed & Two Noughts*, Peter Greenaway, 1985). 15

Anexo 3. Imágenes citadas.

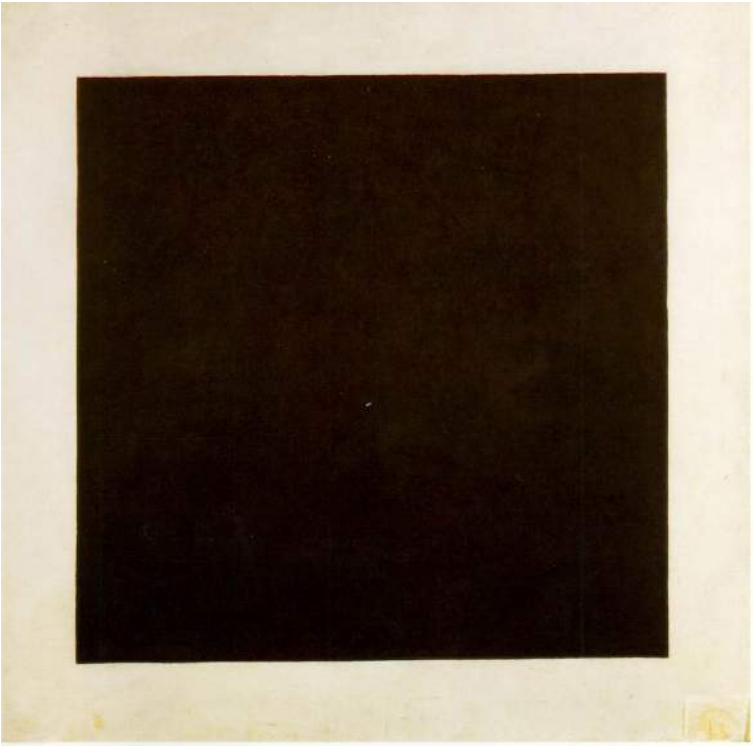

Figura 1. Malévich, K. (1913). *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Recuperado de: http://www.todalacultura.com/cuadrado-negro-sobre-fondo-blanco-de-malevich/

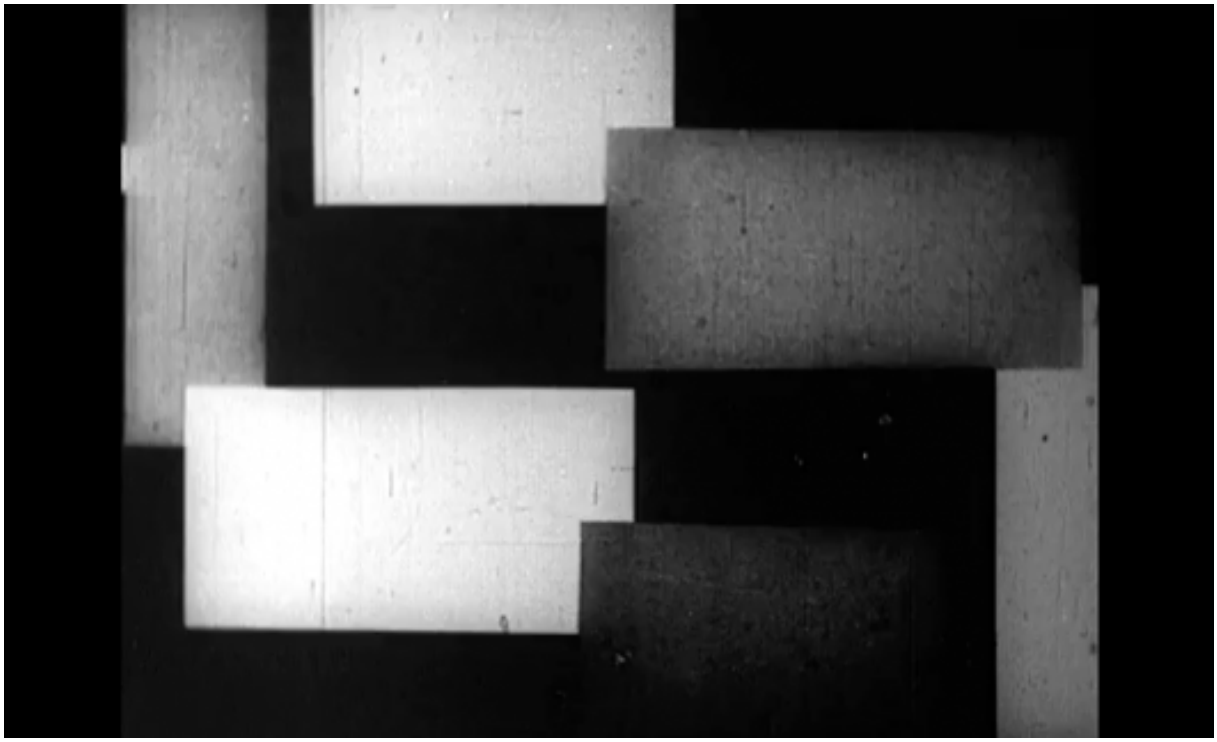

Figura 2. Richter, H. (1921). *Rhythmus 21* (fotograma). Recuperado de: http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/78693.png

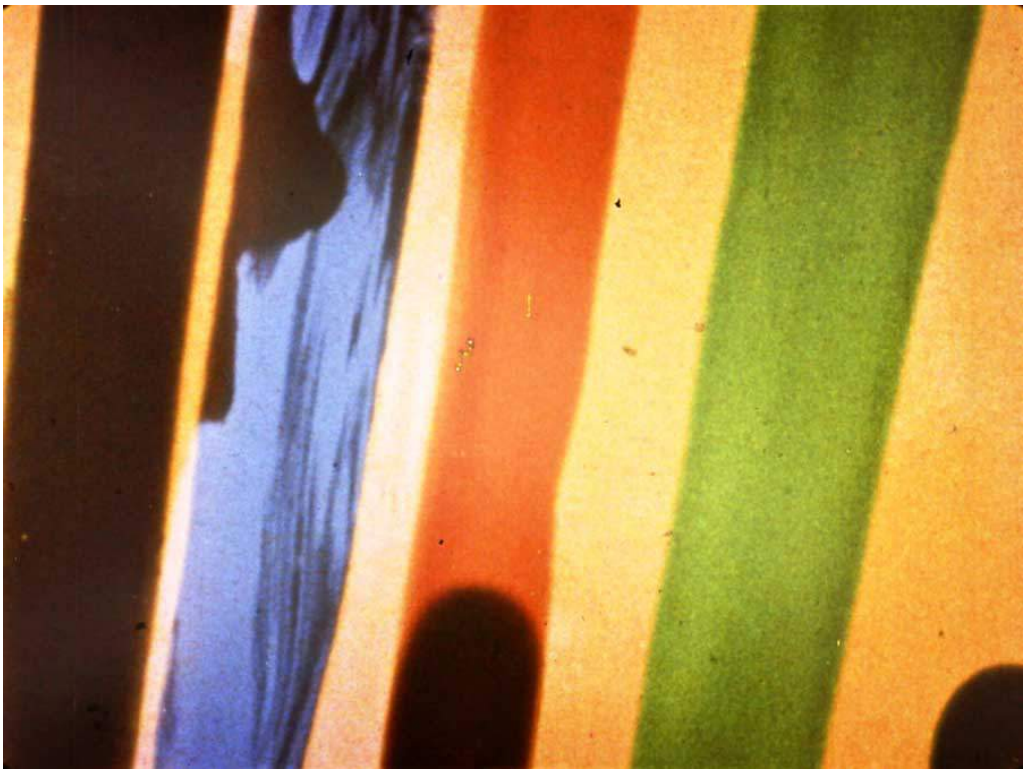

Figura 3. Lye, L. (1935). *Color box* (fotograma). Recuperado de: http://www.arcadereview.net/blog/2014/11/7/glitches-a-kind-of-history

Figura 4. Godard, J.L. (1982). *Pasión* (fotograma). Recuperado de: https://minimalbarroco.wordpress.com/2014/12/31/concomitancias-ii/

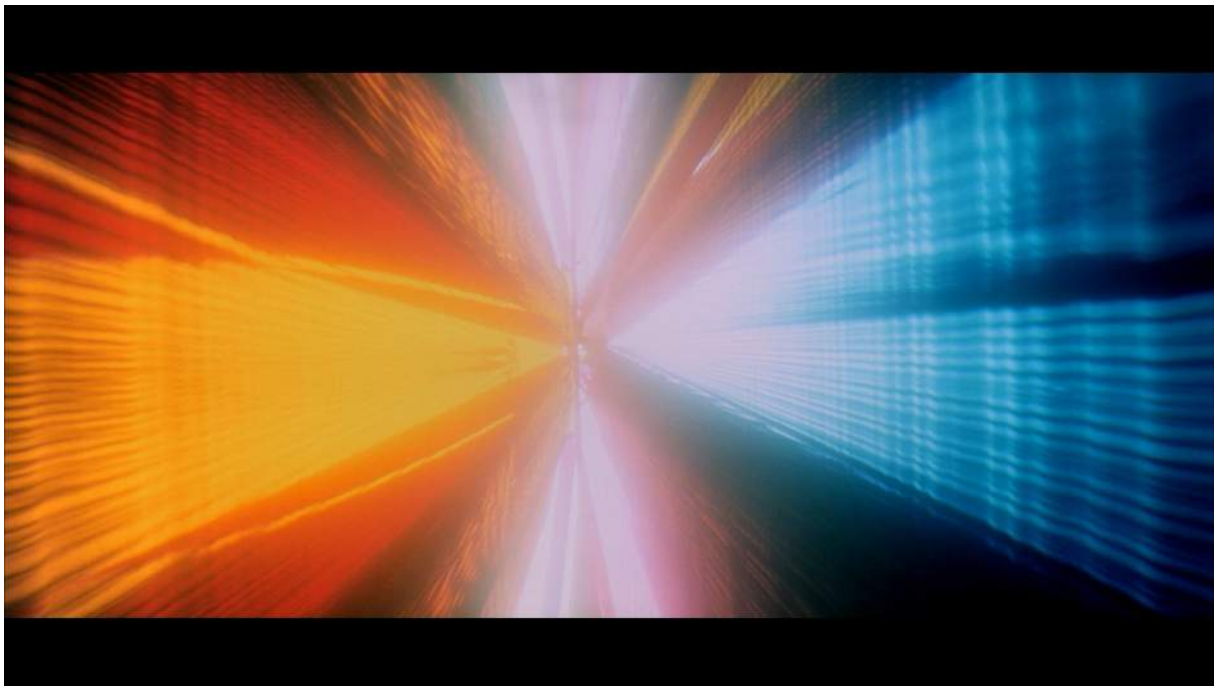

Figura 5. Kubrick, S. (1968). *2001. Una odisea en el espacio* (fotograma). Recuperado de: http://fogsmoviereviews.com/2011/10/02/movies-that-everyone-should-see-2001-a-space-odyssey/

Figura 6. Granell, E. (1961). *Lluvia* (fotograma). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rw4U4KVDJs4

Figura 7. Pagán, A. (2007). *Pó de estrelas* (fotograma). Recuperado de http://plat.tv/filmes/po-de-estrelas

Figura 8. Pagán, A. (2007). *Pó de estrelas* (fotograma). Recuperado de http://plat.tv/filmes/po-de-estrelas

Figura 9. Chirro, X. (2012). *Noite* (fotograma). Recuperado de http://www.xurxochirro.com/portal/index.phpoption=com_content&view=article&id=49&Itemid=58

Figura 10. Chirro, X. (2011). *Vikingland* (fotograma).

Figura 11. Chirro, X. (2011). *Vikingland* (fotograma).

Figura 12. Enciso, E. (2012). *Arraianos* (fotograma).

Figura 13. Enciso, E. (2012). *Arraianos* (fotograma).

Figura 14. Enciso, E. (2012). *Arraianos* (fotograma).

Figura 15. Patiño, L. (2009). *Paisaje – duración* (fotograma). Recuperado de http://lois-patino.com/Paisaje-Duracion

Figura 16. Patiño, L. (2013). *Costa da morte* (fotograma).

Figura 17. Patiño, L. (2013). *Costa da morte* (fotograma).

Figura 18. Hutton, P. (1987). *Landscape (for Manon)* (fotograma). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=tpd7CHiJ56c

Figura 19. Turner, W. (CA 1834). *Wreckers, Coast of Northumberland*. Recuperado de: http://19thcenturybritpaint.blogspot.com.es/2012/10/joseph-mallord-william-turner-ctd.html

Figura 20. Friedrich, C. (1809-1810). *Monje a la orilla del mar.* Recuperado de: https://encontrandolalentitud.files.wordpress.com/2013/02/caspar_david_friedrich_-_der_mc3b-6nch_am_meer_-_google_art_project.jpg

Figura 21. Rothko, M. (1950). *No.10.* Recuperado de: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5047&page_number=12&template_id=1&sort_order=1