

Do erro analóxico á Arcadia da infancia:
el Novo Cinema Galego y la idea de
memoria.

Pedro Mandías Couto

Professor
Iván Pintor Iranzo

Cruïlles Contemporànies entre Cinema, Televisió i Còmic
Primer Trimestre
2017/2018

Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra

Resum / Resumen: Pese a ser un fenómeno reciente, el Novo Cinema Galego ha sido estudiado ya desde diversos puntos de vista. Sin embargo, la memoria, pese a ser un elemento que aparece en numerosos de los títulos pertenecientes al movimiento, todavía se encuentra relativamente inexplorado. Este trabajo trata de realizar una aproximación a algunos de los autores que han utilizado este concepto en su práctica cinematográfica.

Paraules clau / Palabras clave: Novo Cinema Galego, Memoria, Otros Cines, Small Cinemas, No-Ficción, Oliver Laxe, Xurxo Chirro, Eloy Enciso, Lois Patiño.

Abstract: Despite being a recent phenomenon, the Novo Cinema Galego has been studied from different points of view. However, the memory, despite being an element that appears in many titles belonging to the movement, is still relatively unexplored. This work tries to make an approximation to some of the authors who have used this concept in their cinematographic practice.

Keywords: New Galician Cinema, Memory, Other Cinemas, Small Cinemas, Non-Fiction, Oliver Laxe, Xurxo Chirro, Eloy Enciso, Lois Patiño.

1. *Pequeños mamíferos supervivientes*¹: hacia una contextualización y caracterización grupal

Pese al reconocimiento crítico² e institucional, el término *Novo Cinema Galego*³ puede llegar a considerarse un cajón de sastre: una forma de resumir tanto un fenómeno complejo como a una generación que abarca creadores con sensibilidades e inquietudes distintas. No obstante, cabe preguntarse sobre la existencia de nexos temáticos que unan unas obras que, pese a estar cercanas en el tiempo, se encuentran lejanas en su concepción intelectual. El presente texto trata de proponer el concepto de memoria como una de estas vetas, tratada de una forma individualizada en cada autor, pero que la vez los relaciona, en una sorprendente situación de contemporaneidad e igualdad, con algunos de los principales creadores de la no ficción contemporánea⁴.

Pero hablar de estos directores supone hablar primero de la historia de un fracaso. Cuando en noviembre de 1989 (Nogueira, 1997, pp.352-353) se estrenaban en *Vigo Continental* (Xavier Villaverde, 1989), *Urxaxa* (Alfredo García Pinal y Carlos A. López Piñeiro, 1989) y *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989), primeros largometrajes gallegos en 35 mm, se iniciaba el camino de una utopía largamente buscada: la de la creación de una industria audiovisual gallega independiente que aunase valor artístico y rentabilidad económica. En la extinción de este sueño y el fracaso de un modelo será donde crezca la generación actual del cine gallego, una generación que rueda cine desde las trincheras, esa que se ha venido a llamar *Novo Cinema Galego*⁵.

De la consolidación de las instituciones autonómicas surgirá una red de organismos públicos y empresas privadas que van a financiar o promocionar la creación audiovisual gallega. En primer lugar, el NCG no se podría entender sin la figura de Manolo González⁶, exdirector de la Axencia

1 «de la même manière qu'à la fin de l'ère secondaire, les dinosaures meurent mais les petits mammifères survivent. Nous assistons à un processus inévitable qui nous libère du patron hégémonique classique et oblige l'auteur à filmer selon les moyens dont il dispose» frase de Manolo Gonzalez recogida en el artículo para la edición original de Cahiers du Cinema. Azalbert, N. (Octubre 2013). Loin de Madrid. *Cahiers du Cinema*, 693. p. 58.

2 Podrían citarse, entre otros, el libro publicado por Victor Paz Morandeira, publicado recientemente o la tesis doctoral de una de las productoras fundamentales del fenómeno del NCG, Isabel Martínez. Martínez, I. (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006- 2012): Conceptualización, contextos e singularidades* (Tesis Doctoral). Recuperado en http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/ANEXO_I_Entrevistas.pdfPaz, V. (2016). *Novo Cinema Galego: identidade e vanguardia*, México: Cinema23.

3 La historia es conocida, Chirro y Martin Pawley bautizan el fenómeno antes de que Oliver Laxe gane el Fipresci en Cannes. Suárez, P. (2014) O «Novo Cinema Galego». Galiza na senda da vangarda. *Madrygal*, 17, 125

4 Hablar de directores del ámbito internacional como Pedro Costa, James Benning, Chantal Akerman, Apitchatpong Weerasethakul, Bill Morrison, Peter Hutton o Sharon Lockhart.

5 Desde ahora NCG

6 Pese a ello su política de ayudas fue criticada (y muchas veces con razón) en su momento. Pese a ello se hizo relativa justicia a su figura con el Mestre Mateo de hace unos años y el continuado apoyo y reconocimiento de los cineastas. La reducción (y en 2012 eliminación) de las ayudas dejó un panorama bastante desolador de cara al futuro. Redacción (2012). Entrevista a Xacio Baño: A s axudas ao talento déronnos un campo no que xogar. Iso explica o éxito do cinema galego. *Praza Pública*. Recuperado de <http://praza.gal/cultura/9608/as-axudas-ao-talento-deronnos-un-campo-no-que-xogar-iso-explica-o-exito-do-cinema-galego/>.

Galega do Audiovisual. Este organismo, presidido por González entre 2006 y 2009, repartió numerosas ayudas y becas⁷ a manifestaciones audiovisuales gallegas utilizando el riesgo y el interés artístico como principal baremo. Su heredera, AGADIC, pese a reducir las ayudas también ha estado implicada en diversas obras, entra las que se encuentra por ejemplo, la multipremiada *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013).

El CGAI también cuenta, como es evidente, con un papel muy importante ya que, pese a estar en una situación cada vez más precaria (no ajena a cualquiera de las filmotecas del Estado, como pudo apreciar en numerosas artículos de prensa después de la salida de Chema Prado), en su apoyo continuado y decidido a otras formas de expresión cinematográfica ha servido y sigue sirviendo como escaparate para las tendencias cinematográfica internacionales, así como de foro de debate sobre estética cinematográfica. En lo que respecta a las iniciativas privadas, puede servir como ejemplo representativo Zeitum Films, productora relacionada directa o indirectamente con buena parte de los títulos de esta generación como *Costa da Morte*, *Todos vós sodes Capitáns* (Oliver Laxe, 2010) y *Mimosas* (Oliver Laxe, 2016) o *Arraianos* (Eloy Enciso, 2013).

Además de esta miríada de organismos se debe destacar que la mayor parte de estos creadores nace entre finales de los setenta y principios de los ochenta. Son una generación que ha crecido en democracia (y muchos pasarán largos períodos fuera de Galicia) y ha estudiado durante el boom universitario, pero que creará sus primeros largos en lo más duro de la crisis. Esto forja en ellos una mentalidad independiente y les obliga a buscar diversas opciones complementarias a la pura creación fílmica; por ello una de las características del NCG será su concepción amplia del fenómeno cinematográfico: sus miembros participan en mayor o menos medida, en publicaciones críticas⁸, en la organización de festivales de cine⁹, colaboran con otros cineastas, etc. Son también una generación social, muy presente en Internet y que entiende el cine como creador de un tejido social y cultural cohesionador.

Este carácter dinámico también explicará que aparezcan ciertos rasgos en común entre los diferentes autores¹⁰, así como su conocimiento profundo del mundo del arte, de la vanguardia

7 «This new audiovisual policy made in Galicia (2006-2009) meant that many people could make their films. This was a cultural I+D+I [n.b. 'Investigation + Development + Innovation' - effectively activities supported by specific policies (including subsidies) because of the greater quality of the products or processes that could form as a result] of the first magnitude where Galician film students who were abroad returned to Galicia. I personally worked in the 2006-2012, and I lived this whole process with great enthusiasm» Naughten, R (2011). Voyage of discovery: Xurxo Chirro on Vikingland and New Galician Cinema. *Eye for Film*. Recuperado de <http://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2015-05-17-interview-with-director-xurxo-chirro-about-vikingland-feature-story-by-rebecca-naughten>.

8 Ángel Santos por ejemplo, escribiendo para Miradas de Cine o Xurxo Chirro colaborando con revistas como Quintana, Lumiere o Cahiers du Cinema España, pero también coordinando publicaciones como Manoel de Oliveira para el CGAI. Por no hablar de la labor teórica de Alberte Pagán, sobradamente conocida y que incluye publicaciones en la editorial Cátedra.

9 Diferentes miembros están o han estado relacionados con festivales como Filminho: *Festa do Audiovisual Galego e Português*, *Curtocircuito*, *Play-Doc*, etc.

10 Se interesarán por el paisaje, la memoria, la identidad y por el humor: la bien conocida

internacional y de las potencialidades del lenguaje cinematográfico¹¹. Conocen pero no copian, digieren a sus referentes y los adaptan a la idiosincrasia gallega creando un cine propio pero profundamente internacional. Quizás un ejemplo evidente y a la vez representativo de esta relación sea el nexo presente entre la obra de James Benning y la de Xurxo Chirro. En 2004 el director norteamericano presentaba *13 Lakes* (2004) y *Ten Skies* (2004) una serie de películas de inspiración pictórica que analizaban y estudiaban las potencialidades del cine de paisajes en relación con la pintura. Su gramática se resumía en la utilización de planos secuencia de duración y encuadres fijos en los que la plasmación del paso del tiempo y el movimiento establecían las diferencias entre las distintas artes. La relación con el NCG es sutil: solo 4 años después Chirro realizará *13 Pozas* (2008), una particular versión del *13 Lakes*.

Es también el NCG un cine de francotiradores, al margen de la industria y con pocos medios; de la retranca; donde se intuye un ojo entrenado y selectivo, atento a las propuestas internacionales más vanguardistas pero aplicadas mediante el elemento fundamental del humor (de unan forma muy similar a los cortometrajes de Lois Patiño) a lo local. Además de la retranca gallega, en *13 Pozas* encontraremos el estudio de las potencialidades del lenguaje cinematográfico y el análisis del paisaje idiosincrásico recogido en la memoria colectiva como generador de identidad. Tenemos por tanto un cine actual pero propio, que mira y digiere sus influencias de un modo sorprendentemente orgánico.

Eso explicará el triunfo de muchas de los primeros largos en los festivales internacionales más prestigiosos. Oliver Laxe y sus premios en Cannes 2010 y 2016, Lois Patiño en Locarno, Xurxo Chirro en el Márgenes 2013 o el Fipresci en Rotterdam 2013 para Alberto Gracia por *O quinto Evanxeo de Gaspar Hauser* (2013). Pero también la atención de la crítica nacional e internacional, como las distintas *Cahiers du Cinema*, la creación de ciclos retrospectivos o la participación de sus miembros como jurados internacionales de festivales prestigiosos, como comisarios en cartas blancas o por las retrospectivas que numerosas centros les dedican, ya sea a nivel individual o colectivo.

retranca gallega.

¹¹ Chirro se relaciona con Manoel de Oliveira y da clases en el Máster de Conservación de Patrimonio de la USC, Oliver Laxe consigue una beca para estudios internacionales. Lois Patiño asiste a numerosas master class a lo largo del globo y colabora con figuras como James Benning. Eloy Enciso, por otro lado, está vinculado en la actualidad a la Universidad de Harvard.

2. Consideraciones previas: hacia una idea de la relación entre memoria y obra de arte

Cinema allows you to recover memories
Miguel Gomes

Si anteriormente habíamos visto que existían nexos temáticos entre estos creadores, está claro que la memoria puede ser uno de ellos. Dada la variedad de miradas y las características propias de un fenómeno complejo como el NCG (inabarcable en una pequeña aproximación como esta para un trabajo de asignatura), circunscribiremos el análisis a una serie de autores representativos y que ha desarrollado su carrera fundamentalmente en el campo documental. Esto supone una serie de dolorosas pérdidas, ya sea por la duración de la obra o por no entrar dentro del terreno de la pura ficción cinematográfica, pero que hay que asumir para enfrentarse finalmente a una serie manejable de autores como la que conforman Xurxo Chirro, Lois Patiño, Eloy Enciso y Oliver Laxe. Todos ellos producen su obra de mayor duración en un período muy concreto, el comprendido de 2010 a la actualidad, y también en todos los casos directores noveles pero con una larga carrera a su espaldas en el mundo del cortometraje y en el ecosistema cinematográfico.

Pretendemos, por otro lado, analizar de forma muy somera (ese podría ser el objetivo de un trabajo único y mucho más extenso) la idea de memoria en relación al hecho artístico podemos empezar vislumbrando como la neurociencia (Draaisma, 1998, pp. 221-244) nos ofrece una serie de reflexiones interesantes que se codifican en la definición actual de memoria como «facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado». Ese doble carácter de recordatorio y recuerdo, ya presente en el término latino (1998, p.47), recalca la relación entre la memoria humana y los recursos ideados para registrarla. El ser humano como soporte memorístico es frágil, finito y transitorio y precisamente debido a ello, la búsqueda de retención y recordatorio de la que se hablaba en la definición anterior se extiende y se apropia, en su búsqueda de perpetuarse, de un soporte físico. Como recuerda con tono trágico Draaisma «por muy magistral que sea una memoria, por excelente que sea su contenido, cuando llega la muerte todo se borra en un instante» (1998, p.22).

Estos soportes han tomado diferentes encarnaciones a lo largo de la historia (textos, obras pictóricas, construcciones, escultura, fotografía o sistemas informáticos) y completan, junto con la oralidad del relato, las formas en las que una determinada comunidad codifica su pasado. Sin embargo algunas no poseen las mismas exigencias de veracidad y de fidelidad que otras y quizás en ese aspecto resida buena parte de su carácter expresivo. Como recuerda Saladini (2011, p.19) «el arte explora la distancia que existe entre el presente y todos los eventos que forman un segmento de

pasado más o menos lejano. Sin embargo, el pasado representado por las obras de arte es tan potente porque no necesita ser real». En el sentido opuesto, el cine no deja de ser un primo lejano de la crónica, de la biografía y el diario, pero un continuador directo del acta o de la fotografía, en el sentido de que se les atribuye unas cualidades de objetividad¹² por su capacidad de mimesis del movimiento y del sonido, no presentes en otros medios.

Dentro del cine, el documental posee unas exigencias aún mayores de veracidad y apego a la realidad. Desde los primeros trabajos de los Lumière hasta *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922) se le ha atribuido a la captación directa y objetiva del mundo una de sus razones primeras¹³. Así, esta ventana en que devenía el cinematógrafo se transformaba en documento representativo de una determinada realidad y no era más que con el paso del tiempo y su consiguiente alteración, cuando lo filmado se convertía en la memoria de una determinada cultura.

Este concepto subordinado de memoria como extensión de la idea de documento y de testimonio se mantendrá a lo largo del documental del siglo XX en los campos más diversos y no debe ser menospreciarlo: la idea de crónica filmada llegará hasta disciplinas como la *performance*, donde el celuloide se relaciona con la necesidad de documentar y dotar de permanencia a un tipo de arte efímero por definición. En este sentido la fotografía y el celuloide primero y, posteriormente, el vídeo se transforman en un soporte artístico para dotar de recorrido y durabilidad a una obra que no tiene mayor duración en sí misma que el momento en que es ejecutada. Queda, al menos al principio, con un papel secundario y subordinado al de la propia actuación, aunque este carácter secundario, pero profundamente intermedial, será fundamental para el estudio de un síntoma fundamental en la transformación del arte a lo largo del siglo XX.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, a rebufo de la individualización del discurso filmico provocado por las nuevas olas y a la popularización de los medios de filmación, se extenderán nuevas formas de documental que son la base sobre la que trabajan los documentalistas del siglo XXI. Los nuevos métodos de filmación (Super 8 primero, vídeo después) van a permitir la creación de una ingente cantidad de material que supondrá la entrada de la esfera de lo íntimo¹⁴ (y

12 En la novela, la objetividad a la hora de abordar la memoria está superada (Proust) y en Historia es un debate que está extendido en el XX con ejemplos como el de la obra de Arno Mayer. Sobre la falsa objetividad de la fotografía y el cine documental ya se ha hablado largo y tendido, especialmente, en el caso del cine, desde los presupuestos teóricos de la vanguardia rusa (y especialmente del Kino Glaz de Vértov). Nichols reflexiona sobre esta objetividad de forma satisfactoria en numerosas ocasiones. y Nichols, B. (2011): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós. pp.: 107-109

13 Aunque es inevitable que exista cierto tipo de teatralidad y de alteración de lo real, de cierta puesta en escena en lo filmado. Los Lumière probaban diferentes formas de salir para sus empleados. Flaherty mandaba realizar diferentes pruebas a los esquimales. Weinrichter, A. (2004). *El cine de no ficción: desvíos de lo real*, Madrid: T&B. pp.: 219-223.

14 Generalizada y masiva en cuanto a cantidad. En lo que respecta a la utilización y a la consciencia de la utilidad de este material como sustrato artístico será desde los años cincuenta y a través del cine más minoritario y experimental, fundamentalmente debido a la presencia de los documentalistas de la escuela norteamericana, con Jonas Mekas a la cabeza. Carney, R. (1995). *El cine artístico y narrativo americano (1949-1979)*. *Historia general del cine volumen XI: Nuevos Cine (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995. pp.246-247 y Vidal, M.(1995) *New American Cinema: el Underground*.

con ello el de la memoria familiar e individual) en el mundo del cine. Además, el documental comenzará a reflexionar sobre sus potencialidades pero también sobre sus límites y sobre lo que supone éticamente construir lo mostrado en pantalla¹⁵. A raíz de esta reflexión surgirán documentales que jueguen de inicio y de una forma consciente con la memoria, sirviéndose de ella para explorar las posibilidades del lenguaje cinematográfico, sus límites, cuestionar la realidad que nos rodea y establecer una mirada crítica ante la forma en la que aprehendemos el pasado. En definitiva, volver, desde la mirada a la memoria, a la auténtica razón de ser del documental.

3. Xurxo Chirro

Technological evolution works as a metaphor for history where what happened to these men does not count for the 'History' written in capital letters
Xurxo Chirro

No parece injusto afirmar que Xurxo Gonzalez "Chirro" (A Guarda, 1973-) es, si relacionamos la calidad de su obra con su recompensa en forma de premios, la figura más infravalorada del NCG (comparable a otra figura del cine gallego contemporáneo como Alberte Pagán). Sin embargo, el pontevedrés es una pieza fundamental¹⁶ para el movimiento y su caracterización¹⁷, además de contar con una obra que abarca cortometrajes, largos documentales y una multitud de escritos teóricos y colaboraciones. Si nos centramos en el concepto de memoria, este es fundamental en su obra, pero se puede apreciar principalmente en dos de sus proyectos; la iniciativa Proxecto Socheo, relacionada con la preservación de la memoria audiovisual local y, por encima de todo, en *Vikingland* (2011), la obra por la que sus compañeros de gremio decidieron reparar la injusticia con Chirro, nombrándola la película más importante de la joven historia del cine gallego (Sande, 2014, pp.92-93).

En lo que respecta a Socheo, en la implicación de Chirro se ven reflejadas muchas de sus inquietudes estéticas. Encontramos el interés por el mundo marino, el valor generador de identidad, de cultura y de comunidad de las imágenes; el valor documental y el archivístico del cine

Historia general del cine volumen XI: Nuevos Cine (años 60), Madrid: Cátedra. pp.: 264-267

15 Es la línea que va de *Nuit et Brouillard* (Alan Resnais, 1955) a *Shoah* (1985) y llega hasta nuestros días con *L'image manquante* (2013). Su punto álgido serán las discusiones a raíz de las imágenes del Holocausto en *Cahiers du Cinema España* así como la producción intelectual de Didi-Huberman. Quintana, A. (2011). La difícil «buena distancia» de las imágenes del mal. *Cahiers du Cinema España*, 43, 96-98 y Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.

16 Sería interesante desarrollar la huella de Chirro en obras como *Den Pobedy (Día de la Victoria)* (Alberto Lobeye, 2015), pero también en el trabajo de una figura tan importante dentro de la no-ficción gallega como Eloy Domínguez Serén y su *Pettring* (2013) y por extensión en su largo *No Cow In The Ice* (2016); así como en el caso de *Diario de Ballenera* (2014) de Jose Ignacio Canosa Vaquero. Estos dos últimos resumen la forma en la que el NCG funde el mundo del trabajo y la identidad con el formato del diario filmico, ya sea individual o coral.

17 Como ya hemos visto, él y Martin Pawley bautizan el movimiento varios meses antes del fundacional Cannes de 2010 Suárez, P. (2014) O «Novo Cinema Galego». Galiza na senda da vangarda. *Madrygal*, 17, 123-130.

doméstico; la búsqueda de la dignificación del trabajo y la lucha contra el olvido de los marginados por la Historia y la economía capitalista. Todo ello se siente en el proyecto, iniciado y encaminado a rescatar, digitalizar y difundir (aquí toman protagonismo elementos característicos del cine documental contemporáneo, como la fragmentación y el uso de plataformas como Youtube y las redes sociales) el patrimonio audiovisual de A Guarda y O Baixo Miño.

Pero también lo podemos ver en *Vikingland*, donde Chirro va mucho más allá del valor testimonial y memorístico del material del que parte la película. Esta es el remontaje que Chirro realiza de los VHS que, a modo de correspondencia filmica destinada a su mujer, graba Luís Lomba "O Haia", un marinero gallego embarcado en un ferry en la costa danesa. *Vikingland* es en origen una carta de amor, pero Chirro la transforma en un epitafio de la emigración, en un Moby Dick donde la ballena es el tiempo y el olvido, una derrota inevitable. A través de la primacía del montaje y mediante una noción muy posmoderna de la autoría¹⁸, Xurxo Chirro se transforma en una suerte de escultor-cineasta¹⁹ que trabaja el tiempo y los documentos filmicos en busca de significados ocultos en ellos. Y lo hace de un modo lúcido, humilde y emocional, conectado de una manera sorprendentemente orgánica con los avances de la vanguardia artística y cinematográfica de la segunda mitad del XX²⁰.

En algunos momentos de *Vikingland* homenajea del mismo modo al mundo del trabajo que en ese documento cinematográfico fundacional que es *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895)²¹, pero simultáneamente asimila el estudio del diario íntimo filmico de las obras de Mekas; o valora de un modo trágico el error analógico²² y reflexiona sobre la acción del tiempo en la frágil materialidad de la obra de arte del mismo modo que el arte povera, digiriendo de un modo natural la monumental obra cinematográfica de Bill Morrison (en esa forma tan poética de mostrar la tensión material del soporte, la lucha contra el tiempo abocada al fracaso que subyace en cada imagen).

Pero por encima de todo *Vikingland* es una obra sobre la derrota. La derrota irremediable debido al paso del tiempo, pero también la de una generación de gallegos entre la que estaba el

18 ¿Quién prima en *Vikingland*? El que ha rodado las imágenes, o el montador. Lo que está claro es que Chirro mantiene una posición respetuosa con el material, que la película ya estaba ahí antes de su llegada.

19 O un arqueólogo o un detective privado, como lo nombra Roger Koza en Koza, R. (2013). Territorio Cinéfilo: Algunas consideraciones sobre el nuevo cine gallego. *Con los Ojos Abiertos*. Recuperado de <http://ojosabiertos.otroscines.com/territorio-cinefilo-algunas-consideraciones-sobre-el-nuevo-cine-gallego>.

20 Vemos el conocimiento de la tradición artística en el uso del found footage. La utilización de material encontrado es una constante en el arte contemporáneo y un descubrimiento de la vanguardias artísticas del siglo XX. Desde los ready madre, cualquier material, no necesariamente uno valioso, puede devenir en material artístico.

21 Sintomático el espacio que le reserva en el filme al puro registro del trabajo marino. Muestra evidente del interés etnográfico de Chirro en el video como documento para preservar el recuerdo de las formas de trabajo.

22 Es fundamental el carácter progresivo hacia el silencio y la inmersión en el paisaje a la vez que se hacen evidentes los desperfectos ocasionados sobre el soporte por el paso del tiempo. Estos errores y defectos en la cinta se usan conscientemente y con una enorme potencia expresiva.

padre de Chirro (compañero de trabajo en el ferry de Luís Lomba). Es una lucha perdida desde el inicio contra el sistema económico y contra el tiempo, que busca como mal menor la reflexión sobre los efectos de este último sobre el soporte y al batalla contra el olvido de aquellas historias marginadas del relato oficial. Es una historia sobrecogedora e iniciática sobre el hecho de grabar, sobre las decisiones que supone aprehender la realidad mediante una cámara. Pero también es la lucha de un lobo solitario que con su empeño en no olvidar la historia de su familia dignifica la joven historia del cine gallego.

4. Lois Patiño

Nun entrar do home na paisaxe e da paisaxe no home creouse a vida eterna de Galiza
Castelao

Si Xurxo Chirro puede considerarse una figura infravalorada dentro del panorama del NCG, Lois Patiño (Vigo, 1983-) Se ha convertido desde el estreno de *Costa da Morte* (2013) en todo lo opuesto. Su trayectoria en festivales ha sido espectacular, así como su capacidad para capitalizar el éxito del documental y del propio NCG, convirtiéndose en el arquetipo de director estrella. También se puede destacar su éxito a la hora de acercar a un público mayoritario algo tan marginal como es el cine paisajístico en la línea de Peter Hutton, Sharon Lockhart o James Benning (Rapold, 2017). En lo que respecta a la memoria podemos señalar dos períodos claros pero con distintos grados de interés: por un lado una primera etapa de formación, muy distinta a sus actual propuesta estética, basada en al memoria oral y en lo conversacional, y por otro la que reúne *Costa da Morte* y algunos de sus cortometrajes, que desde la perspectiva de un cierto tipo de cine paisajístico reflexionan sobre al idea de identidad relacionadas con una determinada lengua, trabajo y espacio geográfico.

En lo que respecta a su primer período, realizado durante su estancia en Madrid, podemos destacar tres piezas audiovisuales, *Profesor Tejero* (2008), *Rayito* (2009) y *Zuma. Embajador del Sol* (2009), de la serie *Rostros de la Arena* (2006-2009). Estas reúnen muchas de las características del cine documental contemporáneo de la memoria: No tanto en su carácter lingüístico límite (la única relación clave sería con el mundo de la pintura o la fotografía), pero sí con la capacidad de estos documentales para apropiarse de espacios tradicionalmente reservados para otro tipo de expresiones artísticas (ambas se expondrán en museos). En lo que respecta a la memoria, no presentan novedad, centradas en la recogida del testimonio oral, de la entrevista (algo consustancial a cierta tradición del cine documental) y de un interés por registrar las vidas de estos outsiders que va más allá de los intereses de Chirro para devenir en una suerte de fetichismo por lo extraño.

En lo que respecta a *Costa da Morte*, puede encuadrarse dentro de la buena salud de los

estudios cinematográficos paisajísticos en la actualidad, con películas tan destacables como *15 días en la playa* (Flavia de la Fuente, 2013). En ella Patiño utiliza la gramática desarrollada en sus cortometrajes de la serie *Paisaje-Distancia* (2010-11) para hablar de la idea de identidad. Esta toma fuerza, siguiendo la idea de lo sublime kantiano, mediante la relación de la figura humana con el paisaje: uno determinado y muy característico, el de la Costa da Morte.

Paralelamente (pero de forma secundaria), aparece la idea de memoria de varias e interesantes formas. Patiño deja de lado la memoria individual para adentrarse en el terreno de la memoria colectiva, estableciéndose como un catálogo de lo idiosincrásico de ese espacio geográfico: el mundo del trabajo (marisqueo), el del relato oral (casi el mito) y el de unas tradiciones rescatadas del pasado (Fiesta del Carmen). El filme se conforma así como un registro documental estilizado, en un cuadro de costumbres en movimiento que se inspira en los comienzos del cine (como en *Chirro*, de nuevo en el terreno de los Lumière), pero especialmente en la obra de los años 2000 de Benning y el *Double Tyde* (2010) de Sharon Lockhart.

La plasmación clara de estas ideas se realiza durante una de las escenas de Costa da Morte. En esta, organizada con uno de los característicos planos de la película, se muestra a dos mujeres deambulando por la playa mientras narran una historia tradicional de como los restos de un accidente llegaron a la playa. Las voces están grabadas a posteriori al registro de la escena, incrementando la libertad de juego de Patiño y el protagonismo de la composición se lo lleva la costa, ese mundo marinero tan presente en gran parte de las obras del NCG. En definitiva, la figura humana, el paisaje y, muy especialmente, la memoria oral con las que forman esa noción de identidad inmortal de la que habla Castelao.

5. Oliver Laxe

El amor no se acaba, simplemente muta. Es una libertad de mirada
Oliver Laxe

Si hubiese que calificar la figura de Oliver Laxe (París, 1982-) en una sola palabra, esta sería libertad. Independencia y lejanía geográfica respecto a Galicia, pero también libertad narrativa y de movimiento respecto a las convenciones cinematográficas. Su cine, desde su corto *Paris#1* (2008) hasta *Todos vós sodes Capitáns* (2010) y *Mimosas* (2016), refleja esa búsqueda de una mirada libre que encuentre imágenes puras y profundamente propias. Desde la apuesta por la abstracción y por una idea de paisaje cinéticos en sus primeras obras pasando por el estilo de su primer largo y la mezclolanza genérica y la idea de viaje en *Mimosas*, su cine vuelve a dejar patente la rabiosa actualidad formal del NCG.

Encontramos en él una apuesta por lo metalingüístico y por la ruptura de la cuarta pared

cinematográfica para explicitar las difusas fronteras que hay entre cine y vida. Laxe también gusta, como en el caso del Miguel Gomes de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), pero también como una cara amable de *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2013), de presentar una obra en el límite de lo que es documental y ficción, mostrando las fuerzas y la lucha que está presente en todo rodaje y volviendo a la idea presente también en Xuxo Chirro de autoría posmoderna. En lo que respecta a la memoria, estamos en el terreno del relato oral, de la tradición y de la memoria colectiva, esta vez plasmado, en el caso de *Todos vós sodes Capitáns*, en un interesante discurso sobre la pureza de la mirada y la imagen primera que recuerda a *To Vlemma tou Odyssea* (Theo Angelopoulos, 1995).

Pero *Todos vós sodes Capitáns* es, ante todo, una aventura iniciática sobre el acto de filmar. Dentro de ella coexisten varias películas, pero la historia principal nos sitúa en un taller cinematográfico real con niños que el mismo Laxe dirigía durante su estancia en Marruecos. El motor de la historia son las tensiones que surgen entre él y los pequeños, hasta un punto crucial en el que estos, literamente, expulsan a Laxe de la película y toman el mando en un giro que habría hecho las delicias del Jean Vigo de *Zéro de Conduite* (1933).

Esta pequeña rebelión da paso a una segunda parte donde el relato oral, el paisaje y la búsqueda de libertad e identidad toman el protagonismo. En ella, los niños, ya liberados tanto de la figura paterna del profesor como de la enseñanza institucionalizada y occidentalizante de la escuela, buscan filmar con una mirada propia. Grabar se convierte para ellos en un acto liberador, de rebeldía, pero también en una búsqueda de las historias de su propio pasado cultural. En una de las escenas capitales de la película encuentran un olivo bajo el que la narración de una historia popular les inspira a reencontrarse con al memoria de su pueblo.

Desde ahí, las imágenes mostrarán una reconciliación con un paisaje que les es propio y que se acaba convirtiendo en un lugar de juego y debate. La emancipación precede al cuestionamiento de la realidad y a una nueva forma de mirar y de filmar. Esta parte del metraje se opone radicalmente a la primera mitad de *Todos vós sodes capitáns*; ahora los niños han conseguido retornar a una Arcadia de las imágenes, al paraíso libre de la infancia, a las auténticas imágenes puras. Reconciliados con el paisaje y con el regocijo de vivir y filmar, lo grabado recuerda a Mekas, es puros Lumière. El contacto con la memoria, con el pasado cultural propio es, para Laxe, la llave que abre la libertad para rodar la realidad con una mirada libre y limpia. En palabras de Carlos Muguero «de ellos (de Pasolini y otros maestros) he aprendido que es bueno desaprender (no olvidar, desaprender) para poder hacer algo honesto» (Sande, 2017).

6. Eloy Enciso

En la obra de Eloy Enciso Cachafeiro (Meira, 1975-), la idea de espacio aparece normalmente asociada de forma opuesta a la de memoria. Si en *Pic-nic* (2007), su primer largo documental, el espacio de la playa mediterránea era conocido y perfectamente delimitado, esta asemeja un lugar aletargado, un espacio sumido en el olvido. Al contrario, en *Arraianos*, cuando filma A Raia, el extenso territorio de frontera entre Galicia y Portugal, lo hace como un paisaje dentro de un espacio y un tiempo indeterminados. Enciso caracteriza el pueblo como un conjunto de ritos de trabajo, un paisaje y, por encima de todo, una comunidad con una memoria muy presente, ya sea en su faceta oral o, como en Comala o Yoknapatawpha, con la voz irreal de los muertos, de un pasado pretérito. Sus habitantes vagabundean, como en una cierta tendencia del cine contemporáneo (Pintor, 2015), citando al Beckett de Esperando a Godot, introduciendo un elemento foráneo, fruto de la memoria cultural europea. Como Vladimir y Estragon, los rayanos de Enciso también esperan mientras reflexionan sobre su entorno y su pasado.

Existen dos escenas del documental que marcan de manera clara su impronta memorística. En la primera, el director muestra, de una manera muy distinta a la de Xurxo Chirro, los efectos del paso del tiempo sobre la materialidad del recuerdo. Una serie de encadenados muestran las fotografías de los antiguos rayanos mientras que estas van desapareciendo hasta acabar convertidos, con un último y expresivo fundido, en el humo de un incendio a medio apagar. Queda plasmado, de forma tremendamente, el hecho innegable de que el recuerdo de los rayanos está destinado a perderse, de que pronto no quedará nada de sus fotografías, sus rostros y su recuerdo. Solo pervivirán de una forma difusa en el reino del relato oral, fundidos con ese paisaje tan particular y a la vez tan general que no es Galicia ni Portugal.

La otra escena de la película sucede dentro de una taberna. El espacio vuelve a estar entre las sombras, con un tratamiento pictórico a medio camino entre el claroscuro de Caravaggio y el ambiente picaresco de Velázquez. El sonido de una canción popular, mantenida en la memoria colectiva durante generaciones, no tarda en aparecer, manteniendo la esperanza de existencia de una comunidad en el límite de la desesperación, al menos una noche más.

7. Conclusión

Después de la variedad de autores y visiones tratados, la idea de memoria se antoja como fundamental dentro del movimiento, ofreciendo un valor cohesionador al conjunto, así como al mismo tiempo un ejemplo claro de su diversidad interna. La memoria es un tema primario y aparece

dentro del NCG vinculado a las ideas de paisaje, identidad y trabajo. Más concretamente a reflexiones que van desde la identidad en un paisaje y una lengua determinadas a la microhistoria, el recuerdo del papel de los marginados de la Historia y la lucha contra el paso del tiempo. Pero también a reflexiones sobre el colonialismo y la emigración, todo ello unido también a una clara mirada sobre las potencialidades del medio y lo que supone colocarse detrás de una cámara.

Pese a la reflexión que hace Victor Paz (2016, p.3) «¿Has qué punto la existencia de estas generaciones es algo natural o más bien un constructo crítico o de historiador» es básica y el sentido crítico deben guiar los movimientos de cualquier estudio, que los nexos respecto a los diferentes autores existen. En ese sentido, Eloy Dominguez Serén relaciona la existencia de vínculos informales que favorecen los trasvases y las influencias durante una entrevista realizada en el Festival de Sevilla «siempre digo que somos un grupo de amigos [...]. Cuando ves los créditos de las películas, casi todos estamos en los créditos de todos, porque al no haber medios económicos lo que tenemos ese apoyo anímico» (Cobo-Durán, S.; Neftalí, S.; Hermida, A., 2016, p.136). Una política de resistencia y de apoyo mutuo que está presente en una forma de ver, filmar y de trabajar la memoria fílmica que termina por establecer la frontera permeable que permite la existencia de los nexos comunes ya vistos.

8. Bibliografía

- Azalbert, N. (Octubre 2013). Loin de Madrid. *Cahiers du Cinema*, 693. p. 58.
- Carney, R. (1995). El cine artístico y narrativo americano (1949-1979). *Historia general del cine volumen XI: Nuevos Cine (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995. 246-247.
- Cascudo, J. (2015). Vikingland e a epopeia da emigración. *Madrygal*, nº 18, 2015, pp.: 541-546.
- Cobo-Durán, S.; Neftalí, S.; Hermida, A. (2016). *Imágenes resistentes: temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español*, Sevilla: Festival de Cine Europeo.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- Draaisma, D. (1998). *Las metáforas de la memoria*, Madrid: Alianza.
- Fernandez, M. (2014). *Cinegalicia25*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Frodon, J-M. (2011). Simplemente imágenes. *Cahiers du Cinema España*, 43, 100-104.
- Gallego, M.; Martínez, I. (2012). El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Recuperado en <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/>
- Gonzalez, M. (2014). E fomos ficando sós. *Luzes*, 12, 100-102.
- Koza, R. (2013). Territorio Cinéfilo: Algunas consideraciones sobre el nuevo cine gallego. *Con los Ojos Abiertos*. Recuperado de <http://ojosabiertos.otroscines.com/territorio-cinefilo-algunas-consideraciones-sobre-el-nuevo-cine-gallego>.
- Martinez, I. (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006- 2012): Conceptualización, contextos e singularidades* (Tesis Doctoral). Recuperado en http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/ANEXO_I_Entrevistas.pdf
- Monterrubio, L. (2009). Restistir en la memoria. *Cahiers du Cinema*, 6, 20-21.
- Naughten, R (2011). Voyage of discovery: Xurxo Chirro on Vikingland and New Galician Cinema. *Eye for Film*. Recuperado de <http://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2015-05-17-interview-with-director-xurxo-chirro-about-vikingland-feature-story-by-rebecca-naughten>.
- Nichols, B. (2011): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Nogueira, X. (1997). *O Cine en Galicia*, Vigo: A Nosa Terra.
- Paz, V. (2016). *Novo Cinema Galego: identidade e vanguardia*, México: Cinema23.
- Pereiro, X. (2010). O cinema gallego, de Cans a Cannes. *El País*. Recuperado de

http://elpais.com/diario/2010/04/30/galicia/1272622702_850215.html.

Pintor, I. (2015). Cuerpos en fuga: la condición nómada y el vagabundeo en el cine europeo contemporáneo. En A. Azevedo (ed.), *Intervalo I: entre geografías e cinemas* (p.29-63). Recuperado de <http://hdl.handle.net/1822/35539>.

Quintana, A. (2011). La difícil «buena distancia» de las imágenes del mal. *Cahiers du Cinema España*, 43, 96-98.

Rapold, N. (2017). Costa da Morte' Lustrously Depicts Extreme Coastlines. *New York Times* Recuperado de http://www.nytimes.com/2015/02/13/movies/review-costa-da-morte-lustrously-depicts-extreme-coastlines.html?referrer&_r=1.

Redacción (2012). Entrevista a Xacio Baño: A s axudas ao talento déronnos un campo no que xogar. Iso explica o éxito do cinema galego. *Praza Pública*. Recuperado de <http://praza.gal/cultura/9608/as-axudas-ao-talento-deronnos-un-campo-no-que-xogar-iso-explica-o-exito-do-cinema-galego/>.

Saladini, E. (2011). *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, (Tesis Doctoral Inédita), Santiago de Compostela: USC.

Sanchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid: Catedra.

Sande, J. (2011). Todos vós sodes Capitáns. *Blogs&Docs*. Recuperado de <http://www.blogsandocs.com/?p=578>.

Sande, J. (2014). Pregarias atendidas. *Luzes*, 12, 92-93.

Suárez, P. (2014). O «Novo Cinema Galego». Galiza na senda da vangarda. *Madrygal*, 17, 123-130.

Todorov, T. (2000). *Los Abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

Torreiro, C. (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental contemporáneo, 1995-2010)*, Madrid: Catedra.

Vidal, M. (1995). New American Cinema: el Underground. *Historia general del cine volumen XI: Nuevos Cine (años 60)*, Madrid: Catedra. pp.: 264-267.

Villarmea, I. (2012). La cuestión identitaria en el Novo Cinema Galego. *A Cuarta Pared* Recuperado de <http://www.acuartapared.com/identidade-novo-cinema-galego/?lang=es>.

Weinrichter, A. (2004). *El cine de no ficción: desvios de lo real*, Madrid: T&B.

Yates, F. (2005). *El arte de la memoria*, Madrid: Siruela.

9. Filmografía

13 Pozas (Xurxo Chirro, 2008).
15 días en la playa (Flavia de la Fuente, 2013).
Aquele Querido Mês de Agosto (Miguel Gomes, 2008).
Apocalypse: La 2ème Guerre Mondiale (Daniel Costelle; Isabelle Clarke, 2009).
Arraianos (Eloy Enciso, 2013).
Cavalo Dinheiro (Pedro Costa, 2014).
Continental (Xavier Villaverde, 1989)
Costa da Morte (Lois Patiño, 2013).
Decasia (Bill Morrison, 2002).
Den Pobedy (Día de la Victoria) (Alberto Lobeye, 2015).
Diario de Ballenera (Jose Ignacio Canosa Vaquero, 2014).
Dokfa Nai Meuman (Apichatpong Weerasethakul, 2000).
Double Tyde (Sharon Lockhart, 2010).
Juventude em marcha (Pedro Costa, 2006).
Le dernier des injustes (Claude Lanzmann, 2013).
Lung Boonmee Raluek Chat (Apichatpong Weerasethakul, 2010).
Moi un noir (Jean Rouch, 1958).
Nanook of the North (Robert J. Flaherty, 1922).
Nuit et Brouillard (Alan Resnais, 1955).
Paisaje-Distancia (Lois Patiño, 2010-2011).
Paris#1 (Oliver Laxe, 2008).
Pettring (Eloy Dominguez Serén, 2013).
Pic-nic (Eloy Enciso, 2007).
Profesor Tejero (Lois Patiño, 2008).
Providence (Alan Resnais, 1977).
Rose Hobart (Joseph Cornell, 1936).
Sempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1989).
Ser e Voltar (Xacio Baño, 2014).
Shoah (Claude Lanzmann, 1985).
Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Louis Lumière, 1895).
Stemple Pass (James Benning, 2012).
Ten Skies (James Benning, 2004).
Todos vós sodes capitáns (Oliver Laxe, 2010).
To Vlemma tou Odyssea (Theo Angelopoulos, 1995).

Urxu (Alfredo García Pinal y Carlos A. López Piñeiro, 1989).

Vikingland (Xurxo Chirro, 2011).

Why We Fight (Frank Capra; Anatole Litvak, 1942-45)

WTC Haikus (Jonas Mekas, 2010).

Zéro de conduite: Jeunes diables au collège (Jean Vigo, 1933).